

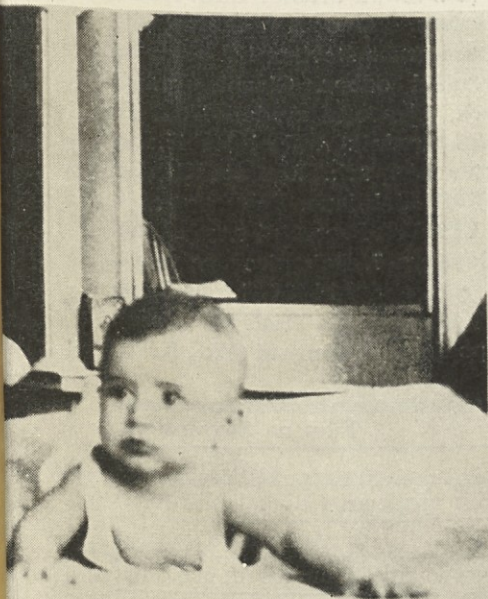


ekran 64

evija za film in TV, leto III, dec. 63 — jan. 64

13-14

Film na slovenskem
Igralec pred kamero, na odru
Benetke, Mannheim
Munkov zadnji film Potnica
Ob filmu Mesto



Copyright © 1962, by Paramount Pictures Corporation.

Permission granted for newspaper and magazine reproduction. (Made in U.S.A.)



186642
+

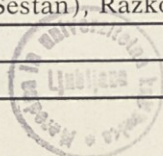
REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO
LETO III. DEC. 63 — JAN. 64 ŠT. 13—14



186642

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

1138	Miloš Poljanšek:	Film na Slovenskem
1144	Actor's Studio —	Izvor in vpliv
1156	Kaj je s filmskim igralcem (Michel Mardore)	
1162	Rod Steiger:	Anatomija igralca
1170	Dara Čalenič:	Igralec pred kamero in na odru
1196	Festivali: Benetke, Mannheim (T. Tršar, R. Sremec)	
1210	Teleobjektiv: Novo, Potnica A. Munka, Jean Cocteau,	Nezgrešljivi recepti za dialoge
1242	Kritika: Samorastniki (V. Musek), Salvatore Giuliano (G. Sestan), Razkošje v travi (I. Paš), i. dr.	
1257	Film, šola, klubi	
1264	Televizija	



PO 2147/1966

B R A L C E M
N A R O Č N I K O M
S O D E L A V C E M
S R E Č N O 1 9 6 4

U R E D N I Š T V O



»Idealen igralec je tisti, ki postane čudovito skladen instrument, na katerega interpret (tj. režiser) igra po mili volji,« je sijajno povedal Antoine in še pristavil: »Igralec se pri tehničnem pouku nauči fizično sproščati telo, obraz in glas, solidna izobrazba pa mu omogoči, da razume, kaj avtor od nje ga zahteva«.

Jean Cocteau O IGRALCU



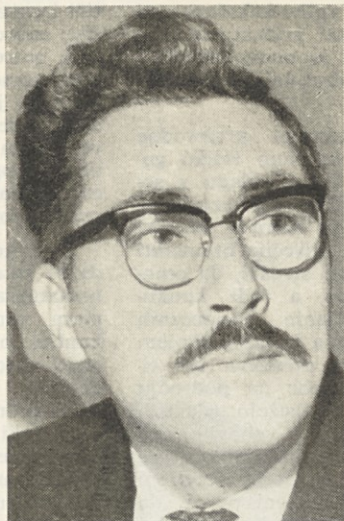
PARAGRAF
NIČ

FILM NA SLOVENSLEM

Prvo poglavje porajanja slovenske filmske kulture, ki se začenja z že legendarnim filmom Na svoji zemlji in zaključuje s Samorastniki, v veliki meri izpričuje realne pogoje in možnosti našega filma, hkrati pa sproža različne resne probleme, o katerih sedaj razmišljamo in se o njih zreleje in odgovorneje odločamo. Če se tako že nekaj časa pobliže ukvarjamo s problematiko domače filmske dejavnosti, razpravljamo, pišemo in polemiziramo o njej, delamo to zaradi tega, ker se že dokaj določno oblikuje spoznanje, da smo se z nekaterimi bistvenimi rečmi znašli v zagoni, da se prvo obdobje, obdobje spontane rasti slovenskega filma končuje (čeprav ne samo po lastni krivdi z doslej najresnejšo programsko, organizacijsko-proizvodno in finančno krizo) in da je treba trajnejše rešitve šele uveljaviti. Programiranje proizvodnje, organizacija, tehnična baza, distribucija in kinematografska mreža so skupen in

med seboj povezan problem, njihova medsebojna vzročnost in odvisnost je več kot na dlani. Lotiti se reševanja samo ene od naštetih pannon ne bi bistveno spremenilo sedanjega stanja, marveč bi ugotovljene slabosti še poglobilo. Vse našete dejavnosti tare največkrat pomanjkanje finančnih sredstev; najbolj neposredno gledalca opozarjajo na stanje v naši kinematografiji slabi, zanemarjeni kinematografi in redki domači filmski repertoar. Reprodiktivna filmska dejavnost je v 53,3% deficitna, sam način, kako naj bi skrbeli zanjo, in viri pa ne zagotavljajo primernih pogojev za skorajšnjo normalizacijo razmer. Za nekatere kinematografe je 20% prispevek od dohodka, ki ga morajo dati v filmski sklad, že tolikšna obremenitev, da jih resnično ne zmorejo. Politika nekaterih občinskih vodstev do kinematografov ni prizanesljiva, ne omogoča jim najskromnejšega gospodarjenja in najminimalnejših materialnih po-

PIŠE: MILOŠ POLJANŠEK



gojev. Kar se tiče organizacije proizvodnje, programov in uspehov, bo kar blizu resnici mnenje, ki prevladuje v slovenski javnosti, da niti ena niti druga hiša po svojih dosežanjih zmogljivostih nista kos zreljši filmski proizvodnji, kakršno si za naprej želimo. Vsekakor bo treba čimprej zagotoviti, četudi v okviru ene ali obeh podjetij, takšno organizacijo, ki bo nudila vsem resnim filmskim delavcem primerne možnosti uveljavljanja. Težo odgovornega dela za oblikovanje programa naj bi prevzela strokovna dramaturška skupina, razpisi okvirnih tem pa bi morali biti praviloma javni. Če govorimo o dolgoročnem programiranju, imamo v mislih takšno programsko politiko, ki bo zaradi načrtnega in odgovornega dela zmanjševala dosedanja tveganja in prehudo nihanje kvalitete in v javnosti okrepila prepričanje o potrebnosti in koristnosti slovenskega filma.

Menda smo v razpravljanju doslej res premalo poudarili, da ne utrjujemo domače filmske dejavnosti samo zaradi tega, ker so nam filmska podjetja pri srcu, ali ker si želijo filmski ustvarjalci dela in kruha, marveč predvsem zato, ker želimo popolneje razviti tisto obliko sodobnega magičnega družbenega vpliva, ki more s svojimi dobrimi deli bolj kakor številne druge kulturne dejavnosti koristiti nadaljnjemu razvoju in humanizaciji človeka. Ze hiter pregled doslej ustvarjenega programa opozarja na neštete slabosti in na veliko vsebinsko enostranskost; razkriva prakso površnih, nesistematičnih in na hitro roko organiziranih prijav, slučajnostnih odločitev in pomanjkane kakršnekoli resnejše programske usmeritve. Če se tu in tam zreljše ambicije morda le pokažejo, so jih kaj kmalu prepvili drugačni interesi. Tankočutno in resno pripravljeni program, ki bo upošteval vse potrebe in zajemal poleg celo-

večernega in kratkega filma tudi šolske, poučne in televizijske filme, njegova kar najboljša realizacija in končno, kot najvažnejši rezultat, takšen družbeni vpliv, kakršnega od filmske dejavnosti pričakujemo, to je usmeritev, ki jo bomo morali v naši domači proizvodnji dosledneje uveljaviti.

Konkreten koncept proizvodne organizacije, o katerem veliko govorimo, naj bi bil v skladu s sodobnimi načeli filmske proizvodnje, kar pomeni, da ne more in ne sme po nepotrebem odvečno bremeniti filma z režijskimi stroški, da omogoča maksimalno, a tudi konkurenčno uveljavljanje posameznih proizvodnih skupin in da v svojem delovnem načrtu upošteva vse tiste bistvene potrebe na področju filma, kakršne se kažejo v naših nacionalnih okvirih. Uveljavitev načela samoupravljanja pri tem ne bi smela biti idealno postavljeni cilj, marveč le bistveni pogoj, da pridemo po najboljši demokratični poti do najboljših možnih proizvodnih rezultatov. Kakor je znano, je Viba film, kar se tiče samoupravljanja npr. že uveljavil pravice svobodnih filmskih delavcev, vendar proizvodni rezultati niso bili vselej takšni, kakršnih smo si želeli in ki bi bili realna podoba vseh naših ustvarjalnih zmogljivosti. Predvsem velja takšna ocena za kratki film.

Čeprav terja že sedanje stanje bolj povezano in sinhronizirano delo vseh tvorcev domače kinematografije — od programa proizvodnje do reproduktivne dejavnosti — bo po predvidevanjih prvi korak vendarle izzvenel v temeljitejši specializaciji, pri čemer bo laže presojati, kaj že s pridom deluje in kje bi bilo potrebno še kaj dopolniti.

Tujih poslov vsaj v načelu ne kaže mešati z domačo proizvodnjo, in to že zaradi tega, ker bi končno radi prišli do odgovora, ali je takšna dejavnost, ki je čisto gospodarska zadeva, upravičena ali ne. Vendar je to že gospodarsko vprašanje. Polemika in s tem poglobljanje nasprotij med proizvodnimi hišami, društvom svobodnih filmskih

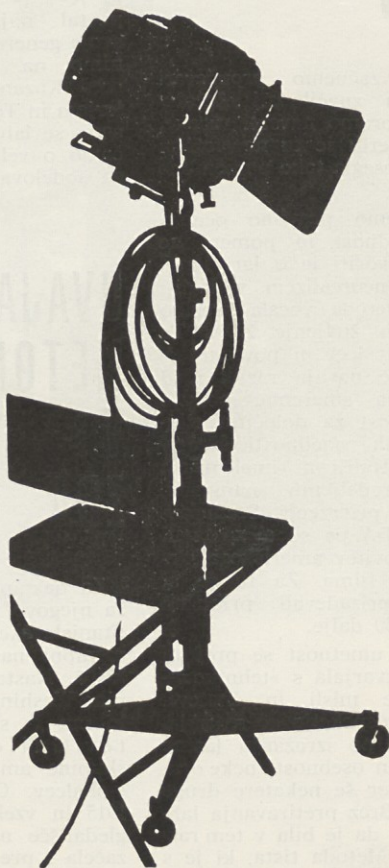
delavcev in posamezniki potem, ko tudi finančni strokovnjaki niso mogli dati dokončnega pojasnila, v kateri proizvodnji — domači ali tuji, tiči izguba, ne bi bila ničemer v korist; morda celo nasprotno, zmanjšuje potrebne pogoje za normalizacijo razmer. Podobno je s tehnično bazo, ki je prav tako prava gospodarska dejavnost. Svoje usluge slovenskemu filmu bi morala nuditi preko pogodbenega odnosa, ki bi zagotavljal potrebne kapacitete in realne pogoje.

Prav gotovo je točna ugotovitev, da se začenja kinematografija s kinematografom in njegovim programom, vendar naj bi vse, kar je končno projicirano na platno, nastalo zato, da se ustvari določen vzgojni, poučni, razpoloženski, splošno-družbeni, moralni ali tudi umetniški vpliv. V večjem ali manjšem uspehu takšnih naporov in prizadevanj bi morali iskati rentabilnostni račun in oceno o koristnosti filmskega dela. Zatorej status, ki ga uživa kinematografija v naši družbi, več ne ustreza, saj poraja neštete kompetenčne nejasnosti in zmanjšuje odgovornost. Dosedanja proizvodna praksa kaže, da ji enostransko poudarjanje načel ne nudi potrebnih možnosti, da negativno vpliva na samo proizvodnjo in da ne krepi vseh tistih elementov, ki so nujen pogoj za uveljavljanje nacionalne filmske kulture. Potrebno je sprejeti takšna zakonska določila, ki bodo prekvalificirala dosedanji status filmske proizvodnje iz čiste gospodarske dejavnosti v dejavnost, ki ji gre predvsem družbena in politična vloga.

Finančni pogoji, kakršni so uveljavljeni s komaj ustanovljenim republiškim skladom, in vsakoletna republiška dotacija ne nudijo domačemu filmu možnosti večjega razmaha. Kljub pomanjkanju ocene slovenskega, jugoslovanskega in mednarodnega trga, kamor bo morala biti v prihodnje pozornost vsekako močneje usmerjena, bo naša proizvodnja z najidealnejšimi uspehi v povprečju deficitna. Za solidnejši in več obetajoči program bo laže dobiti potrebna sredstva in zbuditi potrebni interes. Razgovori

o proizvodnem programu za prihodnje leto razkrivajo pomanjkljivo programsko delo obeh proizvodnih hiš — saj nima niti ena kolikor toliko resno pripravljenege programa — in s tem slabe proizvodne obete. Takšna že kratkoročna programska in s tem proizvodna nejasnost nujno vpliva na višino subvencije, ki jo sklad dobiva iz republiškega proračuna, sredstva sklada pa bodo morala biti v večji meri kakor zadnja leta uporabljena za načrtno oblikovanje proizvodnega programa, za kinematografsko mrežo in vzgojo kadrov.

Od ljudi, od tistih filmskih delavcev, ki najbolj določno vedo, kaj bi bilo potrebno, je odvisno, česa se bomo v naprej ogibali, kaj bomo storili in koliko dobrega in koristnega bodo rezultati zavestnih prizadevanj prinesli. Prilika je vsekakor mikavna in vzpodbuja; odgovornost ljudi, ki se bodo še ukvarjali s slovenskim filmom, pa bo morala biti vsekakor večja kot doslej, vsaj tolikšna, da bo jasno vidno, da smo delo organizirali na višji ravni in na najbolj ustrezen način in da je program zastavljen smejeje in organizirano. To vse pa nam bo nudilo bistveno zrelejše pogoje za nadaljnje razvijanje nacionalne filmske kulture.



ACTORS STUDIO - ACTORS

IZVOR IN VPLIV

Preden začnemo proučevati pomen in značilnosti Actor's Studia, moramo navesti vzroke, zaradi katerih je ta newyorška skupina dosegla tako pomembne rezultate.

Če hočemo pravilno oceniti njeno vrednost in pomen, ne smemo govoriti le o igri igralcev. Kot neorealizem v Italiji je tudi Metoda vnesla svežino v kulturno življenje ZDA. Ta primerjava sicer ni povsem točna, ker ne navaja razlik med omenjenima smerema, ponuja pa priložnost za določitev njihovih skupnih značilnosti. Neorealizem v Italiji ni imel nekih jasno opredeljenih namenov, učenci in privrženec Stanislavskega v ZDA pa so si zastavili cilj, ustanovitev ameriškega gledališča in filma. Za to so si vztrajno prizadevali približno od leta 1930 dalje.

Igralska umetnost se prej ni posebej ukvarjala s »tehniko interpretacije misli in čustev«. Šele z introspekcijo so se pojavile težnje po izražanju lastne osebnosti in osebnosti neke druge osebe ter še nekatere druge tendence. Brez pretiravanja lahko trdimo, da je bila v tem razvoju prav Metoda tista, ki je s svojim načinom spoznavanja

resničnosti pomagala odkrivati neznane strani življenja v Ameriki. Metoda je z raziskovanji prišla do novih spoznanj, ki so direktno ali indirektno omogočila nastanek nekaterih novih del. Omenimo Clifforda Odetsa, ki je s pomočjo Group Teatra postal najsmelejši dramaturg svoje generacije. Če pa se spominimo na plodno sodelovanje med Kazanom, Arthurjem Millerjem in Tennesseejem Williamsom, se lahko dokončno prepričamo o velikem pomenu tesnega sodelovanja med ustvarjalci.

UVAJANJE METODE V ZDA

Za nastanek Group Teatra in za njegovo privrženost teorijam Stanislavskega so bili zelo pomembni naslednji trije dogodki: 1. Nastanek gledališke skupine Washington Square Players, ki mu je sledila ustanovitev Guild Teatra, tj. prve skupine amaterjev in polprofesionalcev. Osnovala se je leta 1915 in vzela v najem majhno gledališče na 57. cesti, kjer je začela s predstavami enodejank. Stiri leta kasneje je Guild Tea-

STUDIO - ACTORS STUDIO



Karl Malden, Arthur Kennedy (drugi in tretji z desne) v filmu BUMERANG (Elia Kazan)

ter že prispeval pomemben delež h krepitvi svobodne gledališke ustvarjalnosti. Naj omenimo, da sta dva odlična igralca Group T. in kasneje Actor's Studia Lee Strasberg in Harold Clurman prevzela v nekaterih uprizoritvah Guild T. stranske vloge.

2. Gostovanje umetniškega gledališča iz Moskve pod vodstvom Stanislavskega leta 1923 z deli Češnjev vrt, Tri sestre, Na dnu, Bratje Karamazovi in Car Fedor Ivanovič je odigralo pri nastanku Group T. odločilno vlogo.

3. Ustanovitev gledališča American Laboratory Theater in American School of Dramatic Art. Ustanoviteljica sta bila Richard Boleslavski in Marija Uspenska, oba učenca sovjetskega mojstra. V začetku je bila njuna skupina eksperimentalna. Kot rečeno, je Group T. izšel iz Guild T. Prvotno se je imenoval »Theater Guild Studio«. Tudi njegove prve predstave leta 1929 so imele eksperimentalen značaj. V septembru 1931 se je Group T. uveljavil med broadwayskimi profesionalnimi gledališči z delom Paula Greena: The House of Connelly. Še pred tem so si pobudniki Group T., zlasti Harold Clurman, Lee Strasberg, Cheryl Crawford skupaj z učenci šole za dramsko umetnost prizadevali, da bi se približali dosežkom Umetniškega gledališča iz Moskve. Maloštevilni igralci so študirali metodo Stanislavskega: Franchot Tone, John Garfield, J. Edward Bromberg, Morris Carnovsky, Ait Smith, Ruth Nelson, Roman Boilmen, Lee J. Cobb, Marry Morris, Luther Adler, Elia Kazan, Clifford Odets, Stella Adler.

Ko je leta 1940 Group T. prenehal delovati, je bilo na Broadwayu še vedno čutiti vpliv tehnike Stanislavskega. Člani Group T. so vsak na svojem področju uporabljali znanje in izkušnje, ki so si jih pridobili v minulih desetih letih. Njihovo skupno

delo je bilo s tem končano. Šele leta 1947 je bilo mogoče sestaviti novo skupino, ki so jo vodili enaki načrtni in umetniška stremjenja. V obdobju »new deal« pa je vendar prišlo do sprememb. Stotine mladih navdušencev, ki so se bolj zanimali za tehnične prijeme kot pa za družbene in moralne ideale, so se zbrali okrog Kazana in Strasberga.

Izvor Actor's Studia smo proučevali z namenom, da pokažemo na razliko med dvema dobama, dvema smerema in dvema šolama. Ob neupoštevanju dejstva, da je ameriška dramska šola zakoreninjena v preteklosti, ne moremo pravilno oceniti nekaterih odličnih rezultatov, ki jih je dosegla.

Prav tako ne moremo vedeti, če so upravičene kritike, ki se nanašajo na Group T., niti ne moremo razumeti estetike v hollywoodskem filmu kot tudi ne dejstva, čemu jo nekateri evropski tokovi skušajo posnemati, ali ji biti celo enakovredni. Prav tako lahko sklepamo, da ne drži obrabljena fraza, po kateri naj bi bil en sam režiser edini pobudnik tega gibanja.

Vendar so govorice, ki dajejo Kazanu vzdevke kot npr. »big daddy« Studia, »apostol Metode«, do neke mere upravičene. Na eni strani je Kazan osnoval gibanje, na drugi pa njegova osebnost združuje bolj ali manj upoštevane značilnosti tega gibanja, ki je prevzelo del dediščine Group T. iz časov F. D. Roosevelta.

Eric Bentley je formuliral nekaj svojih opazovanj o vsebini in zgodovinskem pomenu Kazanovega dela. Ta opazovanja so obenem kratek pregled kritik na novo ustanovljenega Group T.

»V delu, ki ga vodi predsednik Actor's Studia,« zatrjuje Bentley, »je malo Ibsena, malo Stanislavskega in nekaj Appia, vse seveda z majhno zamudo in zato z nekoliko drugačnim pomenom. Ibsen vstopi v svojo generacijo, da bi očiščeval in razgalil življenje. Kazan pa hi-

tro zavije v meglo vse, česar se loti. Ibsen je izzval besnost, Kazan pa vsem ugaja in ima lastnosti najljubšega »gigoloja« broadwayske publike. Nekateri so bili prepričani, da je s to vlogo zadovoljen. Često je bil žrtev svoje lahkotnosti in srečen, ko je dosegel nekaj povsem običajnih uspehov. S svojo topolino in prisrčnostjo je spominjal na virtuoz. Sele če delamo v nekem gledališču, se zavemo, koliko je storil za ameriško dramsko umetnost. Igralci služijo dramski umetnosti. Elia Kazan in Lee Strasberg sta z ustanovitvijo Actor's Studia prispevala k razgibanosti igralca in dramske umetnosti v celoti. Menim, da je v Kazanovih stvaritvah opazna velika potreba po poenostavljanju. Kazan se v veliki meri lahko odreče kulisam in razsvetljavi in zrežira dobro delo, vredno uprizoritve, brez ustaljenih režiserskih trikov. Prav zato, ker je Kazanovo delo enostavno, se lahko njegova dramska umetnost uvršča med najboljše na svetu in je tudi najboljša v Ameriki. Mislim, da se bo Kazanov realizem obdržal,« zaključuje Bentley.

Actor's Studio se ni rodil iz nič. V New Yorku je obstajal že Workshop pod vodstvom Stelle Adler, kjer so poučevali Metodo in nadaljevali s tradicijo Group T. Poudariti je treba, da se je Marlon Brando učil dramske igre prav v šoli Stelle Adler, imenovani Manhattan's New School. Ko je leta 1947 Kazan v gledališču Barrymore Theater postavil na oder Tramvaj Poželenje, je postal Kowalski M. Branda simbolična oseba, ki je naznanjala zlato dobo broadwayskega gledališča.

Istega leta, nekaj tednov pred premiero Williamsovega dela, je Kazan skupaj z režiserjem Robertom Lewisom in Cherylom Crawfordom (vsi trije so izšli iz Group T.) ustanovil Actor's Studio. V naslednjem letu se je Lewis umaknil in Lee Strasberg je postal direktor Studia. O njem so pisali, da »je storil za



ameriško gledališče več kot kdorkoli poprej«. Zaradi njegovega odnosa do gledališča, ki ga je Frank Corsaro označil z »an adoration of the Mystery«, so ga učenci imenovali »veliki rabin« ali »papež«.

Kot neprekskljiv mojster z enciklopedičnim znanjem je Strasberg zaslovel na Broadwayu navzlic ironičnim sodbam, s katerimi so skušali zmanjšati sloves, ki ga je vedumno užival. Brez takega vodje bi Actor's Studio verjetno nikoli ne predstavljal tega, kar danes je. Čutiti je bilo potrebo po združenju ljudi, ki so nesebično ljubili gledališče in si želeli »čiste« mesta v umazanem poklicu.« V zaupnem pomenku z novinarjem Robertom Ricejem je Elia Kazan o Studiu dejal: »Vcepil je igralcem veliko spoštovanje do njihovega poklica. Iz ljudi, ki so iskali sami sebe, je napravil bitja, zavedajoča se svoje vrednosti. Kako neki veš, da si igralec, če ne delaš z drugimi? Ni bolj stvarnega poklica od našega. Če pa mu želimo dati smisel, zahteva neprestano delo kot vsi ostali. Studio se je oprl na zdravo tradicijo dramske umetnosti, in to kljub nekaterim zmotam. Zato imamo danes mnogo več igralcev, sposobnih igrati veliko število vlog. Strasbergova zasluga je, da je iz Studia izšel ansambel izurjenih talentov. Rad imam fante iz Studia. Rad jih imam, ker so polni idej in nimajo predsodkov. Nekateri mi pravijo »gospod Kazan« in so dobro vzgojeni, a nimajo ničesar povedati. Filmski režiser je še posebej obdan s paraziti. V Studiu pa se mi nihče ne prilizuje. Tudi ne vedo, če mi ugajajo ali ne. Studio je čisto mesto v umazanem poklicu. Tu ni sleparjev. Zelo sem ponosen nanj.«

Tudi najneznatnejši detajli v uprizoritvah niso malenkosti, saj lahko izzevoje nestrpnost in celo odpor, če niso na točno določenem mestu. Člani Studia imajo v tem okolju določene prednosti. Zavedajo se, da s

svojim delom dan za dnem prispevajo k oblikovanju tiste gledališke sredine, o kateri sanja vsak igralec, in ki se takrat, ko je dokončno izoblikovana, spremeni v idealno mesto za izpopolnjevanje.

Potreba po predanem delu v gledališču z majhno mero mističizma (to ni čisto točno, vendar se ta misel kot prva vsiljuje in je tudi značilna), želja po navezovanju stikov z drugimi gledališkimi delavci in mojstri dramske umetnosti, kot sta Kazan in Strasberg, težnja postati sestavni del homogene skupine, v kateri so dramaturgi kot Miller ali Williams, zanimanje, ki ga je izzval strog izbor učencev, močan vtis zaradi doseženih rezultatov pri najmlajših članih Studia, vsa ta dejstva so porodila neštete prošnje za sprejem v Studio. Vaje so sedaj v neki cerkvi na 44. cesti, med 9. in 10. avenijo. V sezoni 1956–57 je komisija ocenjevala stopetdeset mladih ljudi. Po treh zaključnih izpitnih rokih je ostalo le pet »članov«. Normalno je, da Actor's Studio opravi strogo selekcijo, saj v tako šolo dramske umetnosti ne more sprejemati popolnih začetnikov. Studio je šola za izpopolnjevanje igralcev, ki so v svojem poklicu že nekaj dosegli, se od časa do časa snidejo, da bi skupaj študirali dramsko umetnost in drug drugemu pomagali pri izpopolnjevanju. Strasberg ni na tej specialni šoli toliko profesor, ampak živ predstavnik Metode, to je tehnike, katere se člani Studia poslužujejo za izboljšanje svojih izraznih možnosti.

Studio sestavljata dve skupini: »člani« in »opazovalci«. V prvi skupini so ustanovitelji sami in vsi tisti, ki so bili sprejeti po letu 1947. V drugi skupini pa igralci, režiserji in avtorji, sprejeti z ozirom na svojo poklicno izkušnost in željo, da bi prisostvovali vajam. Nihče ne plačuje članarine. Studio se vzdržuje z darili, člani imajo prost vstop h gledališkimi predstavami in filmskim premieram.

Upravo sestavljajo: Elia Kazan kot predsednik, Lee Strasberg, ki se ukvarja predvsem s poučevanjem (če lahko to tako imenujemo) v Studiu, Cheryl Crawford in John Dudley. Samo Strasberg (ki prejema sto dolarjev tedensko in še to le v primeru, če so vaje) in tajnik sta plačana. Vaje so vsak torek in petek ob 11 uri in trajajo približno dve uri in pol. Poleti je Studio dva ali tri mesece zaprt.

POUK IN METODA LEEJA STRASBERGA

V eseju z naslovom »Acting and Training of the Actor« podaja Strasberg svojo razlago Metode Stanislavskega, pri čemer se opira na nauke Boleslavskega in Uspenske in na svoje izkušnje v Group T. iz časa, ko je nadzoroval igralce pri vajah.

Da bi zavrnil razne pesniške definicije gledališke igre, se je Lee Strasberg naslonil na Stanislavskega in navedel naslednji primer: »Ko igraš neko vlogo, te navdaja občutek, da tvoja duša iz umetnosti črpa sok življenja.« S tehnične plati pa Strasberg definira gledališko igro kot »sposobnost odgovarjanja na impulze domišljije«. Pristavlja tudi, da »se od igralca ne zahteva, da stori kaj nenavadnega, temveč da reagira, kot bi bil resnično igrana oseba«. Ker pa na odru resničnih impulzov ni, se mora igralec uriti, da podaja dražljaje svoje domiš-



Ljije v skladu z resničnostjo ter tako doseže zadovoljivo reakcijo čutov, čustev in gibanja. Pri vzgoji čutov, ki je med najvažnejšimi nalogami igralca, temu zelo pomagajo odkritja Stanislavskega. Strasberg jih ima za temeljni kamen moderne metode igralskega pouka. »Affective memory« in »sense memory« pomagata igralcu, da živi tako, kot mu to narekujeta njegova volja in domišljija. To pa zato, da na odru »ne igra, ampak obstaja, reagira« in da »ni imitator, temveč ustvarjalec. Če se igralcu posreči uporabljati svoj »čv stveni in čutni spomin« — tj. natančno obujanje spominov na neki dogodek in na to, kako je nanj reagiral (vtisi, občutki) — potem si pridobi tako sposobnost obnavljanja nekdanjih občutkov, da lahko za svojo lastno uporabo izdela nove pogojne reflekse.«

Kako to doseže? So načini za »sense memory«, »affective memory« in za vse druge pojave spomina. Kadar mislimo na neko pesem, projiciramo pred seboj reprodukcijo besed, beremo



Shelley Winters

Humphrey Bogart

Paul Muni

Laurence Olivier

Montgomery Clift in
Olivia de Havilland (Dedinja)



jih, poskusimo jih ohraniti v spominu v povezavi z besedilom, ki se ga spominjamo. Ista stvar je s »sense memory«. V roki imamo neki predmet in ga uporabljamo. Potem predmet odložimo in se ga poskušamo posluževati, ne da bi ga zares uporabljali.

Praden preide k »sense exercises« (čutnim vajam), deli Strasberg igralčevo vzgojo na dva dela: 1. »work on oneself« (delo s samim seboj) in 2. »work on a part«. Pri tem daje prednost prvi vzgojni obliki, brez katere bi bilo nesmiselno govoriti o drugi. Nato deli »delo s samim seboj« na tri dele: »mental work« (poznavanje človeka v vseh njegovih dejavnostih, s pogojem, da ni popolnoma intelektualnega značaja; zgodovina, šege raznih narodov, gledališče, itd.), »physical work« (vzgoja telesa in glasu brez posebnega sistema za kretnje in dikcijo) in končno »emotional work« (čustveni element). S takim delom je mogoče doseči tisto, kar je Rihard Boleslavski imenoval »the knowledge and practical living - through of all soul states«. Tu ni mogoče na dolgo razlagati tehnike raznovrstnih »senses exercises«, ki izovejo pri igralcu »impulze, na katere ta odgovarja. V tem se skriva plemenit namen: vzbuditi igralčev ustvarjalni duh.« Na že staro vprašanje: »Ali igralec živi svojo vlogo?« Strasberg odgovarja takole (to še bolj potrjuje njegovo razlago Metode): »Igralec ne sme podajati zločina tako, da ubija, niti smrti s tem, da umre... Njegova sposobnost mora biti v tem, da izove duševne, fizične, čutne in čustvene dejavnosti, ker le te lahko izrazijo občutek, ki ga omenjeni dogodki sprožijo. Vsak človek je bil kdaj težko bolan, ali je v težkih sanjah zaslutil smrt in se boril zoper njo. Vsi so že občutili gnus, pa čeprav je bila temu vzrok navadna muha in vsakdo je kdaj popil kaj strupu podobnega.« Strasberg

ugotavlja, da »je igralčeva aktivnost rezultat uporabe njegove domišljije, ki mu pomaga reševati probleme nekega gledališkega dela. Potemtakem ne gre samo zato, da se vživi v vlogo, temveč jo mora oblikovati s svojo domišljijo in izkušnjami.« Na koncu Strasberg priporoča, naj »se igralci ne vadijo le posamezno, ampak tudi v skupinah, in sicer tako, da po določenem času neka skupina tvori celoto s svojim repertoarjem ali celo s svojim lastnim stilom.«

IZKUŠNJE NEKATERIH IGRALCEV

Česa so se v Actor's Studiu naučili Ben Gazzara, Kim Stanley in Tom Ewel? Ben Gazzara, ki je najtipičnejši predstavnik Actor's Studia (tako trdi Rice v svojih zaupnih pomenkih z igralci) je povedal naslednje: »V času, ko sem obiskoval Studio, sem se naučil predvsem tega, da kot igralec pri delu ne smem pretiravati. Če pravilno poslušam in opazujem, mi ni potrebna velika koncentracija. Počasi se prilagajam dogajanju in zato na odru zelo veliko razmišljam. Čim zrelejši in čim bolj umirjen postajam, tem bolj zaupam vase; to v veliki meri dolgujem Leeju.«

Kim Stanley: »Vse, česar sem se naučila, mi pomaga odkrivati samo sebe. Lee se trudi, da z analizo odkrijemo v sebi vse, kar nam je potrebno. Dosegla sem odlične rezultate z upoštevanjem naslednjih Leejevih nasvetov: Delaj postopoma, opazuj se in poslušaj! Če ti uspe, da ne igraš, temveč v resnici pušiš, da se dogajanje od-

vija, potem je vse v redu. Vsak igralec mora to poskušati. Veliko poguma je treba za pravo igro. Navsezadnje verjameš, da pred publiko nisi več nebogljen.»

Tom Ewel (Studio je obiskoval skupaj z Robertom Lewisom takoj po ustanovitvi) pravi: »Težko je govoriti o dramski umetnosti in o Studiu. To je stvar posameznika. Jasno pa je, da se na individualen način lahko dela uspešno le v skupini. Prav v tem je pravi namen Studia. Kot igralec sem naletel na nekatere probleme. Po naravi sem len, nisem vedel, kako naj delam. Zelo težko sem se koncentriral in sproščal. Zaprt sem bil sam vase. V Studiu pa sem prišel dvakrat tedensko v stik s talentiranimi ljudmi in sem se tako marsičesa naučil.«

Rod Steiger, govoreč o praktičnem pomenu Studia trdi, da nam »Studio omogoča eksperimentirati. Do tega sami ne bi mogli priti, niti v delovnem času niti v počitnicah, če ne bi razpolagali s tako sijajno ustanovo.« Ko govori o napakah Actor's Studia, mu Steiger očita dvojje: Prvič, da so številni igralci iz Actor's Studia v vseh vlogah enaki, in drugič, da je njihova igra izumetničena. Steiger bi rad te svoje ocene še podkreplil, zato pravi o prvem očitku takole: »Ko igralec spozna samega sebe, se rado zgodi, da mu je s tem odprta pot do lahkega uspeha. To pa lahko zavre njegovo težnjo po nadaljnjem proučevanju lastne osebnosti in po razvoju.« O drugem očitku pa pravi: »Igralec se ne bo mogel znebiti izumetničene igre vse dotlej, dokler ne bo znal spojiti svoje lastne osebnosti z osebnostjo igrane osebe. Vzrok izumetničeni igri so najpogosteje tehnične težave, na katere naleti igralec pri študiju prizorov ali oseb.



K. S. Stanislavski, utemeljitelj znamenite »metode«, ki je ne samo postavila temelj modernemu igraltvu, marveč neposredno vplivala na vlogo igralca vsepovsod po svetu

»ČLANI« IN »OPAZOVALCI«

Ni mogoče navesti vseh izjav igralcev, ki so obiskovali Actor's Studio. Vsaka od njih bi lahko pripomogla k boljšemu poznavanju te newyorške skupine. Izvor in smer Strasbergove šole se pogosto pripisuje umetnikom, ki nimajo z njo nobene zveze, kot na primer Sidneyju Poitieru. Prav tako so bili številni igralci zadnje generacije (ni slučaj, da so jih imenovali »Brando boys«) preveč pod vplivom najboljših igralcev Studia. Za nekatere igralce, npr. za Anthonyja Quina, se pa prehitro pozablja, kako zelo so jim koristili večeri v Studiu. Vse to nam pove, da je gledalčev način presojanja enostranski. Studio in Metoda sta ga hotela spremeniti.

Člani Studia bi lahko ure in ure govorili o smešnih razvadah v šoli in o zelo razširjenem mnenju, češ da Studio producira zvezdnike, podobno kot kak reklamni biro v Hollywoodu. To seveda ne drži in je že odraz plehke miselnosti, ki ne prizanese niti najuglednejšim osebnostim ameriške javnosti. In seveda so tudi tako imenovani »Kazan boys« postali predmet časnikarskih izmišljotin.

Vajam v Studiu so kot člani ali kot poslušalci prisostvovali naslednji igralci: James Dean, M. Brando, Marilyn Monroe (Kot izredna slušateljica. Ta njen korak je dvignil mnogo prahu.), Julie Harris, Susan Strasberg, Joanne Woodward, Ben Gazzara, Kim Stomley, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Maureen Stapleton, Geraldine Page, Carroll Baker, Andy Griffith, Tom Ewell, Karl Malden, Mildred Dunnock, E. G. Marshall, Viveca Lindfors, Montgomery Clift, De-

borah Kerr, David Wayne, Shelley Winters, Patricia Neal, Pat Hingle, Arthur Storch, George Peppard, Paul Newman, Kenn Mileston, Peggy Mac Cay, Fred Stewart, Kim Hunber, Darren Mac Gavin, Anne Gackson, Rod Steiger, Dane Clark, Mark Clark, Mark Richman, Antony Franciosa, Jo Van Fleit, Jack Palance, Dick York, Geoffrey Horne. Ta seznam še ni popoln in vsebuje tudi imena zelo mladih ljudi, Studia ne moremo pravilno oceniti, če ne upoštevamo dejstva, da si je pridobil velik ugled med ameriški režiserji in pisatelji. Zato moramo poleg imenovanih igralcev navesti še tako imenovane »shownien«, ki so marljivo prihajali na vaje. To so: Frank Corsaro, Jerome Robbins, Jack Garfein, Martin Ritt, Joseph Antony, Daniel Mann, Allan Schneider, David Ross, Michael Fazzo.

Ti igralci in režiserji se uvrščajo med najpomembnejše osebnosti ameriškega filma in gledališča. Z gotovostjo lahko trdimo, da se bo z njihovo pomočjo vpliv Actor's Studia iz leta v leto bolj širil. Želeti bi bilo, da se ne širi »fashion«, moda Studia, pač pa veselje do dela, ki ga Strasberg vceplja svojim učencem. Razveseljivo bi bilo, da bi bil vpliv Metode uspešen, in to ne glede na specialen »sociološki pojav«, ki ga predstavljajo osebe v interpretaciji Branda ali Deana. Ta vpliv naj bi trajal tudi takrat, ko ne bo več Kazana ali Williamsa.



Richard Burton

kaj menijo o filmu

stanislavski

...Zdaj je že jasno, da se je začela kriza gledališča - predstave in zabave, gledališča-spektakla in da je neogibna. V zunanjem smislu, v smislu obrti je kinematograf premagal gledališče. Dekoracija v filmu v celoti zmaguje s svojim naturalizmom (in stilnostjo), osvetljavo množice, procesa, življenjskega toka, burje, vetra. Le še vprašanje nekaj let je, ali se bo kinematograf polastil tudi zvoka. Razen tega se v kinematografu vedno ponavljajo tista doživetja, ki so prvotna, ko je vloga še sveža in ko doživljanje igralca še ni postalo obrt. Sami igralci lahko neprenehoma opazujejo sebe in svoje delo, to pa jim omogoča, da se stalno izpopolnjujejo; kakšne uspehe dosegajo filmski igralci in kaj je gledališče poleg njih — za to imamo dosti slavnih imen.

Če je ozadje prava narava, tedaj morajo biti igralci, če hočejo ali ne, tako naravni, da se bojijo celo mask in jih uporabljajo le v najnujnejših primerih, povečini pa obdržijo lastni obraz.

Sodobni filmski igralci bodo naučili prave igralce, kako naj živijo. Na platnu se vidi vse, vsaka poteza je ujeta. Šele tu se najbolj jasno vidi razlika med staro in novo umetnostjo. ČE HOCETE VIDETI RAZLIKO MED UMETNOSTJO PREDVAJANJA IN UMETNOSTJO DOŽIVLJANJA — POJDITE V KINEMATOGRAF.

julij razman

Po pravilno opravljenih predhodnih vajah je režiserjeva naloga, da vzbudi v igralcu občutek tekočega dejanja, da določi ritem, da mu prikljče v spomin odnos snemanega prizora do prejšnjega in naslednjega, da mu pojasni pomen tega prizora za razvoj epizode.

Igralčeva igra v filmu mora biti izredno podrobna. Vsako sekundo dogajanja na platnu mora izpolnjevati resnično življenje. Iz tega izhaja, da mora biti igralčeva umetnost v filmu bolj dovršena kot v gledališču, pa tudi režiserjeva pozornost do igralca mora biti v filmu večja kot v gledališču.

Neizmerno važno je, da režiser skrbno pripravi okolje. Če ni ustvaril življenjskega, resničnega okolja, tedaj ne more računati s tem, da se bo igralec dobro počutil v svoji vlogi. Nadaljnja režiserjeva naloga je, da ustvari atmosfero. Če režiser pravilno zgradi okolje in ustvari atmosfero, tedaj bo reakcija nardjenega igralca naravna, resnična, zato pa tudi podrobna. Okolje in atmosfera ne ustvarjata občutka verodostojnosti samo v gledalcu, ampak sta potrebna tudi igralcu pri njegovem delu.

Ne bi rad, da bi iz tega, kar sem tule povedal, izvajali sklep, češ da je igralčev prispevek filmu nepomemben, ko pa okolje gradi režiser, atmosfero ustvarja režiser, ko pa režiser vodi igralca v potrebni smeri, določa njegove izjave in mu včasih celo narekuje intonacijo.

Kljub vsem sporom vendarle ostane dejstvo, da je režiser tisti, ki mora igralcu stalno pomagati, ga razvnmati, razburjati njegovo fantazijo, razkrivati pred njim notranji svet junaka in okolja.

in gledališču

rene clair

Če je nadarjenost gledališkega igralca ob njegovem prihodu k filmu koristna, mu je tehnika njegovega prvotnega poklica le v oviro. Med zakoni teh dveh poklicev je prepad, ki ga lahko le redko premostimo. Nekateri izjemni igralci lahko opravljajo oba poklica. To pa ne pomeni, da vsakdo, ki se odlikuje v enem, lahko prilagodi svojo nadarjenost tudi zahtevam drugega poklica. Film in gledališče — to sta dve umetnosti, katerih tehnika je prav tako različna kakor tehnika slikarstva in kiparstva.

O večini igralcev lahko rečemo, da imajo v filmu tisto vrednost, kakršno ima režiser, ki jih vodi. Videli smo, kako so iz povprečnih igralcev postali izvrstni tolmači vlog, ker je bila režija inteligentna. Manj pogosto vidimo dobrega igralca, ki bi ohranil svojo raven pri slabi režiji.

Reči je treba, da so delovni pogoji filmskega igralca čisto drugačni od pogojev gledališkega igralca. Gledališki igralec ponavlja svojo vlogo določeno število dni, da bi svojo predstavo o liku za nekaj ur utelesil pred občinstvom. Od filmskega igralca zahtevamo, da po nekaj minutah vaj in v tišini ateljeja poda izraz čustva, ki ga bomo definitivno in zdaj v trenutku nepopravljivo ujeli na filmski trak. Zato pa mora praviloma igralec dovoliti, da vrednost njegovega igralskega izraza oceni režiser.

giulietta masina

Fellini mi nikoli ne da, da bi prej prebrala scenarij. Včasih me mimogrede vpraša, kako mi je všeč. Tedaj mu pravim: lik mi uga-ja, jokam z njim in se z njim veselim. Na to mi odgovori: »Ničesar nisi razumela.« In takoj začnemo snemati. Včasih preberem scenarij en dan poprej.

Fellini nikoli ne dovoli nobenemu igralcu, da bi karkoli spremenil. Tudi njihove kostime izbira sam. Pri snemanju veliko spreminja. Zato bi tudi bilo odveč, da bi se učili vlog vnaprej. To ne velja samo zame, ampak za vse igralce, ki z njimi dela Fellini. Če pa nam ničesar ne pove, to ne pomeni, da ne ve, kaj bi rad, temveč nasprotno, da ve, kaj igralec lahko pokaže. Ker pa to ve, tudi igralec dela vse, kar Fellini od njega zahteva.

KAJ JE S FILMSKIM IGRALCEM ...

Igralec je nedvomno najbolj znan, vendar najteže opredeljiv element režije, je njena edina, izredno raznolika živa sestavina, v kateri se zrcalijo vse skrivnosti človekove narave in njena neverjetna zapletenost. Zato je zelo težko doumeti njegov pravi pomen: isto pa velja za katerikoli dobro znani element, ki je bistvene važnosti za uspešno režijo. Znano je, da je igralec vedno v središču pozornosti — saj kritika skrbno proučuje značilnosti njegove interpretacije, nihče pa še mi jasno ugotovil, da je igralec tudi nosilec režije (oz. njena opora). Nekateri celo zanikajo to možnost. Ustvarili so si zelo nejasno sliko o vlogi igralca, ki naj bi po njihovem mnenju lebdel nekje sredi med abstraktno režijo in neko konkretno situacijo, katera daje njegovemu ravnanju videz resničnosti.

Vedno sem bil mnenja, da publika ne odklanja nekaterih slav-
nih starih filmov zato, ker se ji je spremenil okus, temveč je vzrok temu režiserjeva nezmožnost, da bi zasnoval in pravilno izvedel avtentično sintezo nasprotujočih si elementov. Režiser, ki bi želel združiti v homogeno celoto dve tako različni sestavini, kot sta npr. platno Leonarda da Vincija in zobotrebec, košček vrvice ali tramvajska karta, se ne bi smel slepo zanašati na čudežno moč inspiracije. Čeprav nekateri stari filmi zaradi podobnih napak ne prepričajo več občinstva, jim tega ne smemo zameriti, saj so nastali v začetnem, danes še nezadostno raziskanem obdobju filma.

Ta problem (namreč sinteze) se je pojavil že takrat, ko je bil film še v povojih in si tje šele začel ustvarjati svoj filmski jezik. Pol stoletja pozneje še vedno obstaja ista negotovost.

Griffith izoblikuje svoj filmski jezik v obdobju od leta 1910 do 1914. Kaj zahteva od igralcev? Igralci morajo imeti vsaj osnovno znanje mimike in gledališke igre. Večina današnjih režiserjev ima



950-6-35

petdeset let zatem prav take želje. Griffith seveda ustvari »tip« ženske, ki jo predstavlja Lilian Gish, toda ni bistveno. Prav tako si Italijani omislijo divo, za katero je značilna pretirano nenaravna igra (sofistična igra?). Podobne »iznajdbe« sodijo bolj v anekdoto. Griffithu vsekakor gredo zasluge za razvoj filmskega jezika. Analiziral je igralca kot objekt in znal vključiti v celoto posamezne elemente, dobljene pri analizi, kot so npr. veliki plani (gros-plani) obrazov, roke, ki si razdelijo zadnje ostanke premoženja oblegancev v filmu Rojstvo naroda (Birth of Nation) in številne filmske slike, ki predstavljajo odklon od statičnega music-halla Georges Mélièsa.

Uporaba oblik tako imenovanega igralca-objekta je močno upoštevana v raziskavah montaže v letih 1920—1930, najbolj pa ob nastanku zvočnega filma. V zvočnem filmu je sicer najvažnejši element ritem, analiza igralčevega telesa pa je namenjena pravilnemu kadriranju in postane šablona. Deli telesa služijo režiserjem v njihovih liričnih delih kot izrazna sredstva. V filmih avantgardističnih režiserjev, ki v svojih prizadevanjih prekašajo celo Gancea in Eisensteina, dobi vizija prstov, ustnic in oči izraz abstraktne polifonije. Ti režiserji se opirajo na dosežke režije in na takratne teorije o režiji. Tako jim uspe doseči najpopolnejšo sintezo. Toda žal se kmalu izkaže, da teorije o montaži niso povsem pravilne in v praksi ne dajo zadovoljivih rezultatov. Zato se najstarejši klasični filmi Erica von Stroheima mnogo dlje obdržijo na platnu kot pa svobodne kompozicije avantgardistov, ki so popolnoma zanemarili drugo plat igralca-objekta, t. j. nespobnost interpretirati človeka v celoti. Obstaja namreč neka vrsta dinamičnosti, ki izvira le iz fizične prisotnosti igralca in ki so jo filmski ustvarjalci podcenjevali. Zato je v interpretaciji njihovih filmov mnogo grdih razvad in klišejev, ki so bili takrat modna muha, nikjer pa ni sledu o najosnovnejšem kritičnem čutu. Zaradi poljubne aplikacije teorij o montaži in slabe interpretacije se nam zdijo danes filmi Jeana Epsteina popolnoma nemogoči. Istočasno pa je v filmih nemških ekspresionistov vedno prisoten igralec v celoti. Ob tej priložnosti poudarjam, da za ekspresionizem ni značilen kontrast med svetlobo in temo, kot danes na splošno mislijo. Tudi ambient »Kamer spiela« (t. j. varianta naturalizma z velikim številom simbolov, ki so nosilci idej) ni najprimernejši za izražanje ekspresionističnih vizij. Ekspresionizem je izkrivljen, metafizičen izraz vidnega sveta. Interpretacija igralca v ekspresionističnem filmu mora ustrezati deformaciji resničnega sveta. V filmu Caligari se Cezar premika le tako, kot so vnaprej predvideli dekoraterji. Vede se skrajno afektirano, vsak njegov gib ustreza določeni sliki (ali določenemu kadru), predvideni v smelalni knjigi. V spakovanju Razkazovalca senc (Montreur d'ombres) in prisiljeni okornosti Metropolisa je že nekaj metafizičnega, nekaj, kar nima ničesar skupnega z natančnim prikazovanjem nam znanega sveta. Igralec, ki tako pojmuje svojo vlogo, mora umeriti tudi smisel za enotnost filmskega dela. (Pomanjkljivosti in napake ekspresionizma se kažejo v filmskem jeziku in filozofiji, ki jo je ta jezik skušal ilustrirati.) Glavna naloga igralca je bila stilizacija.

Prevladovalo je namreč mnenje, da je naravna igra preenostavna, pa čeprav je včasih pripomogla k nastanku umetnin. Sele ko so se igralci odvadili zavijati oči in po nepotrebnem dvigati roke, je še tako neznatna, a skrbno izdelana vloga pomenila pravo zmagoslavje. V resnici že več kot trideset let sestavljajo jedro filmske umetnosti: gledališka igra, mikroskopsko natančna fiksacija določenega trenutka in posnemanje življenja, o katerem sanja vsak filmski ustvarjalec.

Gary Grant



Katherine Hepburn

Če hoče režiser uresničiti podobne ambicije, mora uničiti filmsko sliko v pravem pomenu besede in jo nadomestiti s sliko življenja samega. To opažamo pri režiserjih Jeanu Rouchu, Johnu Cassavetesu, Shirleyju Clarku in Karlu Reizsu.

Raje imam ognjevitto igro amaterjev v tako imenovanem »resničnem filmu« (cinéma vérité) kot pa »gledališko igro« oziroma »sestavljeno igro«, ki prikazuje le duševno življenje junakov in njihove odnose do okolja. Amaterji so v bistvu sovražni filmu, zavzemajo se za tako interpretacijo, ki bi se prav nič ne razlikovala od življenja samega. Če je v njihovem podajanju resničnosti kaka napaka, potem je ta napaka prav gotovo le oblika resničnosti, kajti igralec s tem ko igra, igra samega sebe. Nasprotno pa se v tradicionalni »sestavljeno igri«, kljub skrbni in prefinjeni izdelavi pojavljajo razvade in šablone. (Vincente Minnelli je za to dobro vedel, zato je prisilil svoje igralce k izumetničeni igri, da bi tako ohranil enotnost dekoracije in stila. Ta njegova zahteva je sicer videti nesmiselna, vendar je privedla do mnogo boljših rezultatov kot pa neštevilne zvijačnosti realistične komedije.)

Stilizirana igra je značilna za japonski film, zasidran v domači gledališki tradiciji, in za film Ivan Grozni, za katerega je Eisensteina inspirirala japonska umetnost. Najbolj se je s to igro ukvarjal, navzlic nekaterim nepravilnostim, Actor's Studio, ki je ponovno uvedel v režijo izražanje s telesom (expression corporelle). Dobremu filmu daje prisotnost igralca »notranje« življenje, režija pa razpon in popolno dinamičnost (medtem ko je v tradicionalnem filmu razgibanost posledica stila, je interpretacija, četudi je odlična, le nosilec govora, ne pa tudi njegovo gibalo).

Vsi tokovi filmske umetnosti, vključno ekspresionizem, imajo za osnovni kriterij resničnosti ali vsaj navidezno resničnosti. Tega ne morejo spremeniti niti razni načini vzgoje igralca niti številne metode, ki podučujejo igralca, kako naj igra, da bo njegova interpretacija čim bolj prepričljiva (in zahtevajo celo rekonstrukcijo preteklosti filmskega junaka).

Zato zasluži posebno pozornost zamisel Roberta Bressona, ki je sklenil, da bo odpravil pojem interpretacije in tako bolj vključil igralca v režijo. Bresson je verjetno še največ razmišljal o problemu prisotnosti igralca. Prišel je do spoznanja, da je igralec temeljni kamen in obenem Ahilova peta celotne kinematografske dejavnosti. Zavedel se je, da človekova narava vedno prevlada nad mehanizmi, ki mu jih vsilimo, celo takrat, ko snemamo človeka sliko za sliko, kot je delal Mac Laren. Bresson si je želel, da bi bil igralec neločljiv del arhitekture njegovih filmov, zato je, izhajajoč iz tradicionalne igre, napovedal popolnoma dramatično igro, ki nima seveda nič skupnega z »oddaljeno« (distančno) igro v filmih Antonionija ali Loseya. Bresson je še veliko drznejši. Uniči tako imenovani človeški material, ne da bi ga razstavil na sestavne dele, pomeša ga med ostale elemente režije in kot kak alkimist pretvarja resnično v »napačno«. Bressonovo prizadevanje se nam lahko zdi nesmiselno, a prav tako je nesmiselno, če mu očitamo brezizrazno zgradbo (structure atonale) Pickpocketa (Žeparja), kot če kritiziramo dolge roke slikarja Greca.

Na tem področju (kot na področju barvnega filma) je film šele na začetku. Režija v glavnem sloni na igralcu, zato ne drži trditev Gérarda Philipa, da »Igralec režiji prav nič ne pomaga«. Šele takrat, ko bodo vsi režiserji razumeli vlogo igralca v filmu, se bo filmska umetnost lahko dalje razvijala.

Bette Davis



Frederic March



ROD STEIGER:



MED AMERISKIMI IGRALCI, NA KATERE JE MOČNO VPLIVAL ACTOR'S STUDIO, JE ROD STEIGER EDEN NAJZNACILNEJSIH IN NAJBISTREJSIH. V POGOVORU Z AMERISKIM KRITIKOM GIDEONOM BACHMANNOM ZELO PODROBNO ANALIZIRA SKRIVNOSTNO DELO IGRALCA.

G. B. Kaj mislite o metodah Actor's Studia?

R. S. Hočete vedeti za moje mnenje? Metoda upošteva različne elemente; osebno življenje igralca, domišljija, poznanstva in tudi obvladanje različnih veščin, s katerimi se praktično seznanjamo, nam pripomorejo k bolj osebni in globlji razumevanju dejanj nekega gledališkega dela.

G. B. Če prav razumem, mora igralec vložiti v igro vse, kar lahko da od sebe.

R. S. Ne, ampak vse, s čimer neposredno prispeva k prepričljivemu podajanju tistega, kar se od njega zahteva. Številni igralci najdejo način življenja v vlogo. Ko pa dosežejo neko raven, si, prepričani, da so problemom prišli do dna, nehajo prizadevati. Tedaj pa so šele na začetku igre, na njej pa je treba graditi dalje. Če se igralec razjezi, ker prizor tako zahteva, je to samo na sebi dobro, ni pa še dovolj. Razjeziti se mora na umetniški način, t. j. dramatično, bolj kot v resnici, kajti resnica je samo osnova za interpretacijo. Jezo mora vsrkati vase in jo prikazati kot karakterno značilnost osebe, in sicer tako, da je to za občinstvo sprejemljivo. Če bi hoteli na oder postaviti življenje samo, potem bi bilo treba 24 ur igrati neko gledališko delo, da bi lahko prikazali dogajanje enega dne. Dramska umetnost pa podaja o enem dnevu le bistveno in ga uprizori v poldrugi uri.

1162

ANATOMIJA IGRALCA

G. B. Čemu pravijo za nekatere igralce, da imajo osebni način igre? Za vas na primer.

R. S. Tudi vi imate svoj stil. Van Gogh, Picasso, Thomas Wolf, vsak ima svoj stil. Če bi nekaj časa opazoval vas, bi lahko vaš način življenja, vaše poglede na življenje in vaše kretnje imenoval »stil«. Tudi nekateri igralci imajo svoj stil, ker so se sposobni izražati na osebni način. V tem ni nič nenavadnega. Prenehajo pač z običajnim načinom igre in odslej reagirajo na dogodke na odru, kot bi se jim v resnici pripetili, ne pa več tako, kot smo bili pri njih navajeni. Gledalci so presenečeni in pravijo: »Kako čudno! Kako čudovito!« Ali pa ugotovijo, da ima igralec poseben stil.

G. B. Strinjam se, čeprav sta James Dean in Marlon Brando do neke mere tudi proizvoda določene družbe. Ko Marlon Brando igra Julija Cezarja, ostane še vedno Marlon Brando. Ali ni nekakšnega protislovja med resnično obstajati in igrati?

R. S. S tem me silite h kritiki. Včasih dobi igralec vloge, ki mu ležijo in v katere se popolnoma vživi. Nenadoma pa se mora lotiti dela, ki ni zanj. V tem primeru lahko začne igralec študirati vlogo, misleč, da bo občinstvo zadovoljno z njegovo interpretacijo, ali pa se pravočasno zave, da mu stvar sicer ne leži, a si vseeno reče: »No, dobro. Poskusil se bom prilagoditi.« Igralec, ki misli, da bo že nekako šlo, šele pozneje po reagiranju

1163

publike uvidi, da se je motil. Naj navedem kot primer film Veliki nož, v katerem sem igral Stanleya Hoffa. Ta oseba nima nič skupnega z menoj, vsaj mislim, da je tako. Ker pa verjamem, da so si ljudje v nečem slični, sem skušal ob obnovljanju drobnih dogodkov iz preteklosti odkriti nekaj podobnosti z dano osebo. Zgodilo se je bilo na primer, da sem bil jezen, ali pa sem se raznežil ob kaki ženski, Edina razlika med Hoffom in menoj je, da odidem, napišem pesem, zvrnem kozarec ali dva, se dolgo sprehajam in se zasmilim samemu sebi, če me kaka ženska zavrne. Končno si poiščem drugo dekle. Stanley Hoff nikoli ne ravna tako. Žensko vrže na tla, jo brca in pretepa. Ubijalec je. Ali razumete, kaj bi rad povedal? Način reagiranja razkrije človekov značaj. Motivi so lahko isti. Nekdo se razbesni, a se pogrezne v molk. Ljudje pravijo: »Kako miren tip, kako se obvlada.« Nekdo drugi ravna prav tako, vendar je videti, kako krčevito stiska naslonjalo. Pravijo: »Obvlada se, raje vse skupaj pusti pri miru.« Če predpostavimo, da se čez dve minuti dvigne in nekoga pretepe, potem vidimo, kako so značaji različni, pa čeprav jih raznemalejo isti motivi. Čustva teh ljudi so si podobna, jezni so, toda njihove reakcije so popolnoma različne, ker so rezultat različnih osebnosti.

G. B. Pravkar nam pripovedujete, da sta v vsaki vlogi dva elementa — eden je čustvo igralca, drugi pa položaj, v katerem se igralec nahaja in na katerega mora reagirati.

R. S. Najprej se poskušam živeti v vlogo, pa naj igram slabega ali dobrega človeka. Izhajam iz situacije in iz svoje osebnosti, istočasno pa se proučujem. Pri ponavljanju me zanima samo to.

G. B. Zato pravim, da ocenjujete stanje in se pri delu oslanjate na lastno čustvovanje.

R. S. Da, tako lahko ugotovim razliko med osebo in seboj. Da vidimo stvari, ki so nam lastne, a jih v delu ni, si moramo vzeti čas (to je selekcija). To je umsko delo in je najtežje. Igralec lahko reče: tole moram zaigrati na ta način zato, ker tako občutim. To je seveda lahko napačno, ker ne ustreza zahtevam vloge. Kaj naj zdaj storim? Izločiti moram osebne značilnosti in napraviti tisto, kar moja analiza potrdi kot pravilno. Toda pri tem ne gre samo za samotarsko prizadevanje; zavedam se, da sem družbeno bitje in se o tem tudi prepričujem. Ko igram svojo vlogo, vnašam vase čustva, ki jih moram podajati. Naj vam povem, kako sem se pripravljaj na vlogo Stanleya Hoffa. Niti trenutek nisem mogel mirovati, ne da bi si rekel: »Pusti vse skupaj!« Jaz bi to zmoget, ne pa tudi oseba, ki sem jo igral. Se malo se ji ne poda. Tako polagoma dobivamo občutek, da zadeva napreduje, najprej na začetku, potem pride konec in ta je ponovno izhodišče. Tako napredujemo. Značaju, ki ga želimo predstaviti, pridemo do dna.

G. B. Zdi se mi, da ta metoda daje igralcu veliko svobodo. Ali menite, da vam puščajo tako svobodo režiserji kot Aldrich, Kazan, Annakin?

R. S. Da, zato, ker pri tem načinu igranja ostane osebnost nedotaknjena in neodvisna od domišljije (to je tudi namen). Vahtangof, najboljši učenec Stanislavskega, je napisal: »Bistvo metode Stanislavskega je v tem, da pomaga sprostiti osebnost in čustva. Napačno bi bilo siliti ljudi, da bi sprejeli to metodo. Prilagoditi jo je treba različnim ljudem. Mnogi, s katerimi sem študiral, so mi pridigali o dobrih principih in dobrih tehnikah. Njihovi sodelavci so bili prisiljeni sprejemati njihove nazore, čeprav je to hromilo njihove ustvarjalne sposobnosti. Zakoni Metode spominjajo na deset božjih zapovedi, ki niso seveda nič napačnega, ni pa rečeno, da si srečen, če se jim strogo pokoravaš. Primerjava metode Stanislavskega z desetimi božjimi zapovedmi je do-



bra. Zakoni Motode so koristni, različen je le način, kako jih posamezniki razumejo. Pri tem se mnogi motijo. Vsak dober igravec ima svojo metodo, pa naj je to priznana teorija ali nekaj neopredeljivega. To je osebna metoda! Stanislavski je najprej povedal, v čem je veličina velikih igralcev, in je iz tega tudi izhajal. Zanimalo ga je predvsem dejstvo, zakaj so nekateri igralci vedno dobri, drugi pa le včasih. Dolga leta je delal zapiske in iz njih izvajal svoje principe. Odkril je, da so bili igralci v neprestani napetosti, da so trdo delali in jim je glas oslavel. Videl je, kako zelo se pri igri koncentrirajo. Vsa ta zapažanja je formuliral na začetku svoje Metode, ki pomeni kratek izvleček vsega njegovega dela.

G. B. Ali se poskusite pri igri, če ne upoštevamo ponavljanja, postaviti v položaj osebe, ki jo igrate?

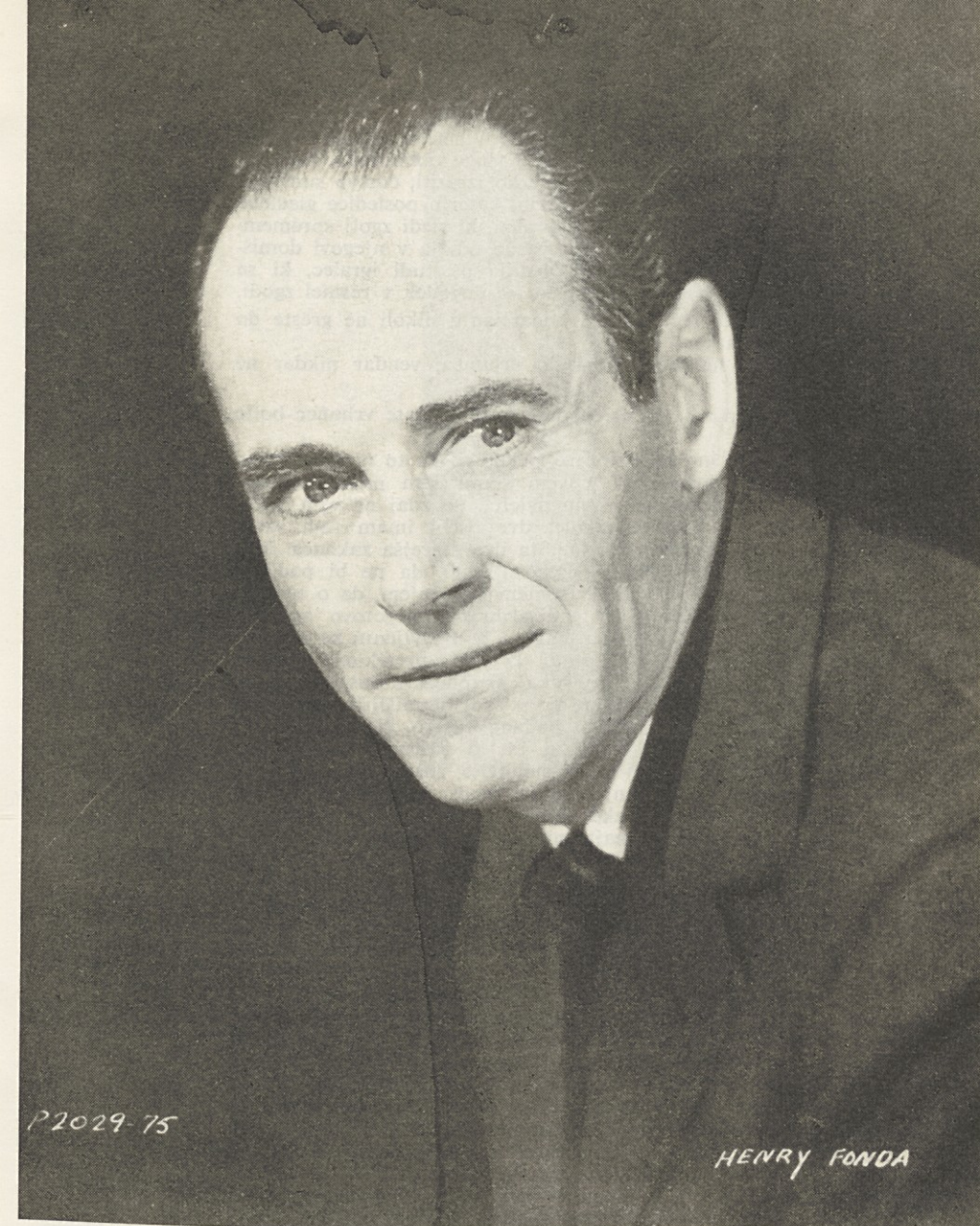
R. S. V nekaterih ozirih da. Ko se vrnem domov, ponavljam prizor, kar najbolje morem, pokličem prijatelja in delam z njim, le toliko, da mi vlije troho poguma. Vedno upam, da sem lahko še boljši. Ves sem v delu, kajti ne pokvarim si rad česa, kjer bi lahko uspel. Delam pa tudi druge stvari. Če npr. opazim, da mi vloga ne leži (s tem hočem reči, da se bojim neuspeha), grem v veleblagovnico in poskušam zblíževati predmete, ki jih vidim, s predmeti na odru. To je zelo zabavno. Ko sem ponavljal Veliki noč, sem se šel sprehajati v konfekcijski oddelek za moške; tam sem opazil prav tako sponko, kot sem jo nosil v filmu (nihče je seveda ni opazil) in to mi je vtilo zaupanje vase. Lahko zaupamo v talisman ali v kaj drugega — v mojem primeru je bila to srebrna sponka v obliki vprašaja. Pomenila mi je simbol moje vloge. Človek-Skrivnost. Ko sem zagledal ta vprašaj, se mi je naenkrat razjasnilo vse, o čemer sem prej v dvomih razmišljal. Rekel sem si: »Zdaj pa razumem. Ta človek sploh ne pozna samega sebe. (Stanley Hoff namreč.) Verjetno je homoseksualec, a se tega niti ne zaveda. Vsi njegovi problemi izvirajo iz tega.« Čeprav ni te sponke nihče opazil, je meni zelo pomagala pri razumevanju vloge. Dala je smisel mojemu delu.

G. B. Ali igra opazovanje veliko vlogo v vašem poklicu?

R. S. Ne vedno. To zavisi od igralca. Za Marlona Branda je opazovanje morda važno, zato opazuje. Kdo drugi ima mnogo domišljije. Sam veliko opazujem in berem. Karkoli: ilustrirane revije, slabe ali dobre romane. Ker imam precej bujno domišljijo, ni treba, da vse vidim z lastnimi očmi. Vedite, da je igravec predvsem človek in šele potem igravec. Shakespeare pravi: »Bodi pravičen do samega sebe.« In vsekakor si je treba zapomniti njegov naslednji stavek: »Kaj neki je to, čemur pravimo jaz? Kaj je na dnu naš samih? Kdo sem? Kaj sem? Kaj me sili v to, da hočem postati igravec?« Pri delu mi je pomagala med drugim tudi psihoanaliza, ki pogosto spravlja ljudi v zadrego. Dolga leta sem se opazoval in zdaj razumem marsikaj, česar prej nisem mogel dojeti. Ne pripovedujem tega zato, ker bi imel psihoanalizo za pogoj dobrega igralca, temveč zato, ker človeku koristi pri presoji, če resnično želi postati igravec.

G. B. Je igravec v stiku s publiko? Ali pri podajanju vloge mislite na to, kako jo bodo ljudje sprejeli?

R. S. Z vlogo se ukvarjam skrbno, ker čutim, da bo gledalec lahko v njej prepoznal življenje le v primeru, če jo bom podal logično in resnično. Ako izrazim neko resnico, ta gledalca gane, čeprav se tega ne zaveda. Mnogi so mi prišli povedat: »Všeč mi je bilo to in to, kar ste zaigrali. Vi se na to spoznate...« Rad imam to. Ne vedo seveda, od kod »to« pride, ker se pač na zadevo

A black and white portrait of actor Henry Fonda. He is shown from the chest up, wearing a dark suit jacket, a white collared shirt, and a dark tie. He has short, dark hair and is looking slightly to the left of the camera with a subtle, pleasant expression. The background is dark and out of focus.

P2029-75

HENRY FONDA

ne spoznajo. Moja naloga je zaigrati tako, da me pridejo gledat in povedat: »Dobro je bilo, zelo nas je ganilo in ne bomo pozabili.«

G. B. Ali menite, da je vaša naloga tudi zavesten, intelektualen način prebujanja »tega«?

R. S. Ne, vedno prav gotovo ne. S tem hočem reči, da včasih s skrbnimi pripravami za interpretacijo vloge oblikujemo temelje, da bi izrazili neko čustvo, katero je težko izraziti, čustvo samo pa pustimo vnemar. To se zgodi v prizorih, katerih posledice gledalec lahko predvidi. Prav tu tiči zanka. Igralcu, ki sledi zgolj spremembam znanega dogajanja — to se istočasno odvija v njegovi domišljiji — pravimo običajni igralec. Obstaja pa tudi igralec, ki se trudi, da bi reagiral šele v trenutku, ko se dogodek v resnici zgodi.

G. B. Mar hočete reči, da pri ponavljanju nikoli ne greste do viška, vse do trenutka...?

R. S. Še malo ne. Ponavljam do vrhunca, vendar nikdar ne na enak način.

G. B. In se vam zdi, da pri ponavljanju zaigrate vrhunec bolje kot v filmu?

R. S. To je odvisno od priprave, rekel bi, da to ni stvar časa. Povedal vam bom primer. V nekem filmu sem moral zaigrati nekaj, na kar kot igralec še nisem naletel. Še zdaj ne vem, kako se mi je posrečilo. Bilo je takole: dve osebi imam rad, samo kot človeka seveda. Ne poznam ju. Sta dva starejša zakonca. Mož me prosi, naj ubijem njega in njegovo ženo, da ne bi padla v roke divjakov, ki bi ju mučili. Pristanem s pogojem, da o tem ne črhnem svoji ženi. Poskuša va ji pač prihraniti negotovo agonijo. Kot igralec si rečem: »Dobro, kaj takega te v življenju še ni doletelo.« Nato se lotim dela po metodi. Iz svoje preteklosti skušam poiskati doživljanje, ki imajo vsaj nekaj skupnega s čustvom, katerega moram izraziti; nato jih skušam v svoji domišljiji spremeniti tako, da bodo izzvali prepričljivo podano čustvo. Na ta način bi se mi posrečilo premostiti ovire, ki jih ta odlomek pomeni. Na mesto oseb v filmu postavim svoje prijatelje, znance, ljudi, ki sem jih srečal in ljubil v življenju, velike ljudi, katere cenim, Van Gogh, veste... Vendar se take stvari skrivajo nekje globoko v človeku, zato nisem mogel najti ničesar odgovarjajočega. Nič... Že sem dosegel določeno stopnjo čustvovanja, izražena čustva so se že približala resničnosti, bila pa so še vedno preveč konvencionalna. Otrdel sem in nisem hotel »igrati« tega odlomka... Reči hočem, da bi lahko sprožil, potem nalahno spustil revolver, si pokrtil oči in obraz z rokami in obrnil hrbet. Nastal bi zmazek in vse bi bilo uničeno.

Pravi igralec je tisti, ki stvari spelje do konca. V omenjenem primeru se mi je to posrečilo povsem po naključju. Pogosto slučaj umetnika pripelje do interpretacije, če je seveda dovolj pazljiv, da odkrije resnico, ki se skriva za slučajem in ki ustreza umetnikovim pojmovanjem vloge. Kupil sem si ploščo Puccinijeve »La Boheme«, izvedbo pod vodstvom Toscaninija. Ker sem vedel, da me čakajo težke naloge, sem želel biti sam. Da bi pozabil na skrbi, sem poslušal »La Boheme«. Iz tega ali onega razloga, ne morem prav reči zakaj, se je zgodilo nekaj, kar sem pričakoval. V tem je nagon igralca, tega te nihče ne more naučiti. Poslušal sem torej to ploščo in prvič bral libreto v angleščini. Rudolf poje in Toscanini dirigira: začel sem jokati. Začutil sem, da je to nekaj najbolj zanosnega, kar lahko sploh obstoji. Nenadoma, prav na sredi (to je najboljša razlaga Metode, ki vam jo lahko dam), sem si dejal: »Predstavljaš si, da ubiješ Puccinija in Toscaninija in uničiš vse, kar sta svetu ustvarila! Kakšna situacija! Toda rešiti ju moraš pred divjaki.« Vidite, takole si jaz zamišljam priprave. V tem



morda tiči magični »če« Stanislavskega. Na to torej sem se koncentriral, in ne na višek. Vse, kar se je potem zgodilo, je bilo povsem prirodno. Ko je ustrelilo, sem zaznal strašanski hrup in sem poskočil... Vsakokrat, ko sem ustrelil, sem poskočil. Se danes me obide groza, če se spomnim tega. Potem sem se začel spominjati glasbe in Toscaninija in drugih reči, o katerih sem prej razmišljal. Naenkrat je revolver padel na tla, jaz pa sem si ves objokan potisnil glavo med roke in jo dvignil k bogu, kot bi hotel reči: »O, gospod moj, zakaj si me izbral?« Režiser je zavpil: »Dovolj!« in »Obdržite ta položaj!« Temu pravimo utelešenje Metode.

Rad bi nekaj preciziral. Povedal sem vam svoj način, kako se prilagodim Metodi in kako jo izvajam. Tako na dolgo sem pripovedoval zato, ker sem hotel pokazati, da so bile priprave nujno potrebne in da sem znal uporabiti tudi »zunanje« vzroke. Vse, kar vas čustveno prizadene, vam lahko kot igralcu kdaj pomaga. Če želite, lahko mojemu načinu rečete tudi metoda, to mi je popolnoma vseeno. »Čustveni spomin«, o katerem govori Stanislavski v svoji Metodi, sodi torej med elemente igre. Vedite, da nisem govoril o čustvu. Govoril sem o svojem delu. Umetnik je človek, ki zavestno dela tisto, kar se mu v določenem trenutku zdi dobro. Noče biti to, kar igra. Ko zapusti oder, ne igra več. Neko osebo izoblikuje s svojo voljo, tehniko in domišljijo. Tak je pravi umetnik. V gledališču pa dandanes pogosto izrabljajo nevrozo nekaterih igralcev. Ljudje seveda tega ne vedo in to bolezen imenujejo talent.

IGRALEC PRED KAMERO IN NA ODRU

Vsak igralec, ki igra v gledališču in v filmu, se začne zavedati razlike, kako uveljavi svoj igralski talent na odru in pred filmsko kamero. To gotovo velja za igralce, ki so, kakor na primer jaz, igrali najprej v gledališču, za kar so se tudi šolali, in so šele potem prišli k filmu. Takih igralcev je pri nas največ, zato bi bilo morda zanimivo podati nekatere izkušnje s tega področja, ali bolje rečeno, probleme in težave, ki jih moramo premagovati mi vsi.

Posebno veselje v gledališču pomeni zame dolgo razdobje vaj, predvsem pa generalke, kjer se že začne znani proces obnavljanja, pustvarjalnosti v samem igralcu; pri filmu pa se to obnavljanje opravi tehnično, izven igralca in vedno enako. Pri filmu ni vaj ali pa so izredno maloštevilne, toda ko se začne snemanje, ko zabrni kamera in ko udari klapnja, se vedno počutim, kot da se je dvignila zavesa v gledališču in v tem trenutku se v meni pojavi prav ista odgovornost, kot jo imam, če igram pred publiko. Od tega trenutka dalje občuti igralec emotivno intenziteto in z njo tudi zadovoljstvo, ker igra. Vseeno pa se nikoli nisem mogla, kot na odru, popolnoma preda-

ti vlogi, niti se nisem mogla prepustiti tako imenovani »kreativni pozabi«. Na odru sem, v velikih blokih, svobodna v okvirih prostranega odra, lažje se prepuščam življenju osebe, a kontrola, ki seveda mora biti, se umika v drugi plan. V filmu je ta kontrola, vsaj ko gre zame, vedno prisotna. Mislim, da je dobro, ker se ne izgubi v tolikšni meri, saj mora biti igralec, ki je obdan s filmsko tehniko, pozoren poleg svoje igre še na mnogo stvari. Morda je celo ves problem v tem, da igralec najde pravo razmerje med kontrolo in ustvarjalnim zanosom; pretirana kontrola lahko uniči kreativnost, spontanost igre in iluzijo; nezadostna kontrola pa lahko onemogoči filmski učinek igralčevega obraza, dopusti preveliko šaržiranost izraza in ne zadovolji specifičnih zahtev, ki jih postavlja filmski medij.

Ali je v filmu važnejša igralčeva emocija ali način, kako jo izraža? Zdi se mi, da je važno eno in drugo. Če je nekdo fotogeničen, pa v igro ne vnese notranjega doživljava, tedaj deluje celoten lik prazno, papirnato, formalistično; če pa igralec močno notranje doživlja, a ni fotogeničen, tedaj svoje notranje kvalitete ne more posredovati

gledalcu na najpopolnejši kinematografski način. No, če ima igralec na srečo obe kvaliteti, je vprašanje, kaj naj ga vodi pri ustvarjanju filmskega lika. Mislim, da je tudi v filmu treba izhajati od emocije, od notranjega občutja, ki bo izzvalo adekvaten izraz na igralčevem obrazu. Seveda je poprej nujno potrebno obvladati tehniko filmskega igranja, poznati me-ro v mimičnem izrazu, v kret-njah, v tonu, da bi se vse to spontano porodilo v igralcu, ko zaživi pred kamero. Kajti iz izkušnje vem, da sem imela vselej, kadar sem izhajala iz tehničnih odlik filmske igre, prisiljen izraz, neizpolnjen s pravo emocijo ali mislijo. Zdi se mi najidealnejše, če igralec poprej obvlada tehniko filmskega igranja, ki naj postane del njegove ustvarjalne osebnosti, da pa potem v vsaki konkretni vlogi izhaja iz notranjih ele-mentov lika. Več kot gotovo je, da bo taka notranja vsebina pred kamero našla pravi izraz.

Se en problem filmske igre je, ki sem se z njim srečala kot gledališka igralka. To je proble-m vzdrževanja kontinuitete igre in ustvarjanja celovitosti filmskega lika. Igralec na odru ima možnost v celoti izpeljati svoj lik skozi vse delo, obdržati enotnost vloge med igro, ki se odvija neprekinjeno ali pa v večjih prizorih. V filmu mora igralec to kontinuiteto imeti v svoji glavi, da v svoji domiš-ljiji vnaprej izgradi enotnost lika. Pozneje mora v procesu snemanja vsak kader primerjati s celoto, ki si jo je zamislil in zgradil v svoji domišljiji, da pri tem, ko najpogosteje snema brez vsakršnega zaporedja, vse-no zagotovi enoten razvoj svo-jega lika in režiserju omogoči, da z montažo logično poveže vse koščke njegove vloge v ce-loto, ki bo delovala na gledalca in izzvala v njem določene emoci-je. To igranje »po koščkih« je popolnoma drugačno v gledališ-ču, kjer se odvija brez preki-tnitve in teče v logičnem zapo-



redju. Ker v filmu ni tako, je za igralca izredno važno, da si vnaprej zamisli vizualno celoto lika, ki naj mu bo med snema-njem kot zvezda vodnica. Še potrebneje je, da igralec zami-sel svojega lika izgradi skupno z režiserjem, da skupno vnaprej določi vsak kader, da vesta, na kaj se veže in kaj mu sledi. To je važno zato, da se njune realizacije ne bi razhajale, kar bi vsekakor razbilo enotnost ne le igralčevega lika, temveč tudi vsega filma. Žal v naši praksi to sodelovanje med igralcem in režiserjem redko dosežemo, prav slab ustvarjalni kontakt med igralcem in režiserjem pa je vzrok mnogih pomanjkljivosti v naših filmih.

DUŠKA POČKAJEVA



Poskusiva s tem intervjujem... No, začela sem s Plesom v dežju. Ko mi je Hladnik ponudil vlogo Maruše, sem se smejala. Kje pa, ta obraz. Po poskusnem snemanju pa se mi je optimizem povečal. Potem smo snemali. Z Boštjanom se sijaj-

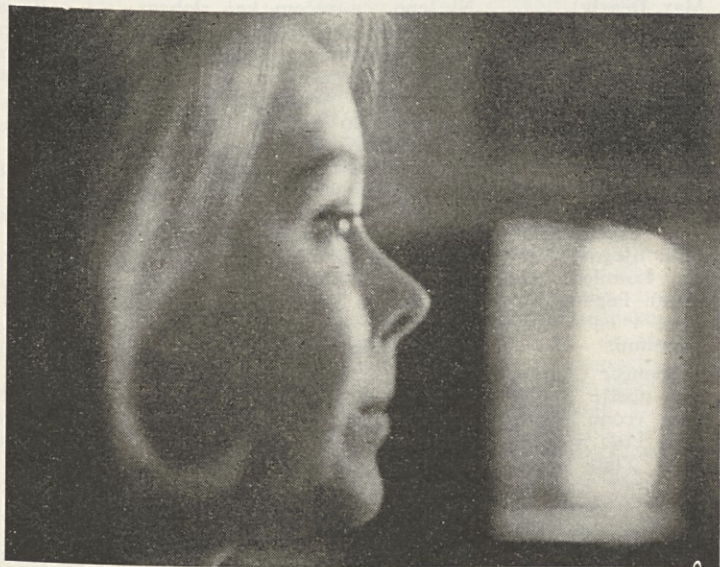


no dela. Iztisne vse. Vloga sama je v scenariju precej površno podana. Poleg tega, zaradi nezaporednega snemanja kadrov, sploh nimaš povezave in pregleda nad opravljenim delom. Kritiki so me po premieri povzdigovali do ne vem kam, a sa-

ma si še danes nisem na jasnem o tej vlogi. Film sem si ogledala dvakrat. Mislim, da je bilo precej mojih vlog v gledališču boljših od te. V filmu se vloga pač ohrani. V tem je prednost pred gledališčem. — Niste študirali arhitekture? — Da, prilezla sem do sedmega semestra. — ? — Ah, to mi je nekako uspelo skoraj brez izpitov. Potem sem pač izstopila. Za igro nisem imela kakšnega izrednega veselja, a me je vseeno mikala. Profesor Kumbatovič, tedanji rektor Akademije me je nagovarjal, ker sem pač že študirala arhitekturo, k študiju scenografije. A bila sem dekle, ki se je hotelo uveljaviti kot igralka. Na Akademiji so cenili klasično graje-ne ženske. Sprejeta sem bila kljub temu. Bili sta dve skupini študija: ena za mestne odre in druga za kmečke. Mene so uvrstili v drugo. Po dveh letih pa v prvo in nato v Dramo. — Režiserji? — Pred vsemi Stupica. Je genialen. Ima fantastične domislice in igralcu daje, daje ogromno. Pronica v vse, izkoristi vsako malenkost, iz igralca lahko iztisne vse. Drugače nisem za nobenega posebej ogreta. Saj režirajo,

a mi smo vseeno preveč prepuščeni sami sebi. Vlogo samo nakažejo in ostalo pričakujejo od nas samih. S tem ostanemo na pol poti. Nehote zahajamo v šablone, ki jih sami ne opazimo. — Še pojedete? — Bolj naravnost: Minuta za umor in ostalo. — Da. — Ne vem, zakaj vsak dreza v to Minuto za umor. Saj je bila vloga sama v scenariju privlačna. Barska pevka, oropana ljubezni... Z montažo je pač izpadlo precej kadrov in ostalo je to, kar ste videli. V filmu sem lahko pela in to mi je pomenilo precej. S tem petjem

Tako dolga odsotnost... Sploh so Sever in še ostali slovenski igralci kvalitetno premalo izrabljeni v filmu. Vedno samo: ni scenarijev. A mislim, da se ekipe ne sestavijo zmeraj v najboljše zasedbi in tako redko ustvarimo kakšno večje, pomembnejše delo. — Tistega lepega dne. — Zanimivo, da ga publika ni topleje sprejela. To je bil vendar tako naš film. Poleg tega smo igrali z izredno sproščenostjo, lahkotnostjo, brez tiste tako značilne patetike. Skoda. — Ste trenutno aktivni? — Zelo! Morala bi na sne-



je sicer že prepozno. Poplava pevec in stara sem že. Prepevam si samo še po stanovanju. Da, in recitira se po radiju vedno več v stilu popevk, s pojočim glasom. V tem primeru le raje poslušam Edith Piaf ali Rito Povone. — Vas niso mikale ruske romance? — Ne, nikoli. Sem v vseh pogledih antiruski tip. Uživam v trpkem, rezkem skupju. — Si želite igrati v filmu skupaj s Stanetom Severjem? — Mislim, da se preveč ne ujemava. Da nistva enako uglašena. A vseeno bil! Nekaj kakor v Colpijevem filmu

manje v Bosno, pa mi v Drami niso dovolili, ker sem bila zasedena v nekem delu, ki se je pripravljalo. Ta komad so preložili in tako nisem ne v Bosni ne v Drami. Če smo že pri Bosni, mi od tam še niti niso sporočili, ali sem za Ameriški sen na Mali pozornici v Sarajevu dobila nagrado ali nisem. Tako, kolikor vem, nastopam, slučajno sem opazila, le na špici televizijske oddaje Ekran na ekranu. Pojavim se za sekundo, se nasmehnem in izginem. To je vse.

K. A. C.

FILMSKI IN GLEDALIŠKI IGRALEC

Pred tremi leti je bila z uspehom predstavljena publiki filmska antologija, ki je zajemala najboljše stvaritve slavnih francoskih igralcev (Raimu, Harry Baur, Max Dearly).

Vsako poletje, v mrtvi kinematografski sezoni, so na filmskem sporedu klasični filmi in nekateri kvalitetni filmi iz predvojnega obdobja, ki omogočajo izredno dober kritičen pregled in povedo, da je film v večji meri kot gledališče pravi muzej igralskih fenomenov, točneje igralcev. Največji uspeh žanje Gabin, saj so bili njegovi filmi Velika iluzija, Lomilec src (Gueule d' amour), Pépé-le Moko in La bandera v enem letu dvakrat na programu.

Tudi Charles Spencer Chaplin od časa do časa pošlje v svet svoje stare, toda večno mlade umetnine, kot so Luči velemesta, Moderni časi, Zlata mrzlica, Diktator in pred kratkim Revijo o Charlottu, v katero je uvrstil filme Pasje življenje (Une vie de chien), Charlot-vojak (Charlot soldat) in Romar (Le Pélerin).

Pred nekaj tedni so na Champs-Élysées ponovno vrteli film Velika epoha režiserja Renéja Claira, v katerem je lahko mlado in staro občudovalo igralce Bena Turpina, Laurela, Hardyja in Harryja Langdona.

»Dober gledališki režiser je tehnik, bolje rečeno teoretik. Naj bo še tako izviren in genialen, kaj je pravzaprav ustvaril? Ničesar, vsaj mislim tako. Lani poleti sem prisostvoval v jam za predstavo Julija Cezarja, ki jo je Renoir pripravil v Arenah, v Arlesu: režija tega

največjega filmskega ustvarjalca je bila prav tako skrbna, polna ustvarjalnega zanosa, in je zahtevala prav toliko časa kot režija enega njegovih filmov... Ni lepo, če rečem kaj slabega o Renoiru, saj visoko cenim njegovo genialnost. Kljub temu moram priznati, da se mi je predstava v Arlesu zdela nepomembna, ko sem jo primerjal z Renoirovo Kočijo, niti najkrajšega prizora iz tega filma ne bi dal zanjo. Zavedam se namreč, da so prizori iz Kočije še danes ohranjeni, gledališka predstava pa mi je ostala le v spominu. Z menoj se strinja tudi François Truffaut.« To izjavo je podal Eric Rohmer v reviji »Cahiers du cinéma«.

Bistvo našega problema je v tem, ali je bolje po pripovedovanju vedeti, da je bila Sarah Bernhardt genialna, ali pa v filmu na lastne oči videti božansko Greto Garbo. Govori se, da so bili La Champmeslé Mlle Claron, Adrienne Lecouvreur, Talma, Frédéric - Lemaitre, Mounet - Sully, Mme Bartet, izredno nadarjeni. Vendar smo skrajno nezaupljivi in dvomimo v te ocene. Četudi nam kritiki Morvan - Lebesque, Bernard Dort, Max Favalelli, Georges Lermnier, Jacques Lemarchand zatrjujejo, da je bila Maria Casarès genialna, jim ne verjamemo, ker je nismo nikoli videli na odru.

Maria Casarès je igrala (tridesetkrat ali petdesetkrat) vzvišeno Lady Macbeth. Predstavo sem si ogledal, vendar se je le nejasno spominjam, prav tako tudi ostali gledalci. Režiser Franju je v T. N. P. posnel na filmski trak prekrasne velike kadre,

v katerih vidimo Marijo Casarès in doživljamo najlepše trenutke njene igre, pa čeprav se nam zdi ta film na nekaterih mestih demagoški in nevreden Franjuja in Vilara.

»Kje je čudovita igra Marije Dorval v Marie - Jeanne?« se sprašuje A. Villiers. Kje neki so vzvišeni trenutki, ki nam jih je nekoč posredovala? Samo spominjam se jih še. Greto Garbo pa še danes vidimo v njenih najboljših filmih Kraljica Kristina ali Ninočka. (Victor Hugo je v svojem nagrobnem govoru Frédéricku Lemaitreu omenjal Molièra in poudaril, da je igralec umrljivo bitje, avtor pa je neumrljiv. S tem je nehote obžaloval, da filma niso iznašli že leta 1665.)

Ne samo film, tudi plošče obvarujejo igralca pred kruto pozabo, o kateri govori Pirandello v delu Nocoj improviziramo. Obžalujem, da nisem imel priložnosti videti Jouveta v gledališču. Čeprav sem prebral najizčrpnjše analize najboljših kritikov, o tem igralcu pravzaprav ničesar ne vem. Ko pa si zavrtim ploščo, ki jo je Jouvét s svojo skupino posnel v Montrealu, se šele zavem, kako veličastna je bila ta gledališka predstava. Kaj bi vedel o nepozabnem Jouvétovem Knocku, če ga ne bi bil videl v filmu Guya Lefranca. Z Lefrancovim filmom se je sedma umetnost neusmiljeno maščevala nad Jouvétom, ki je po pripovedovanju Canuda film zaničeval...

Marcel Pagnol, Sacha Guitry in Jean Cocteau so se odločili za filmsko ustvarjanje samo zato, da bi ohranili uspehe igralcev, ki so jim bili prijatelji in nenadomestljivi interpreti. Pagnol je v svoji Marsejski trilogiji in v Topazu zaupal glavne vloge Raimuju, Jouvétu in Fernandelu. André Lefaur in Fernand Gravey sta bila verjetno odlična Topaza v gledališču, vendar sta se ohranila v tej vlogi le Jouvét in Fernandel na platnu. Režiser filma Strašni starši (Parents terribles) (o svo-

jem filmu pravi, da je »... velik dosežek filmske umetnosti in sem z njim hotel doseči troje: 1. ohraniti igro najboljših umetnikov, 2. sprehajati se med njimi in jih opazovati od blizu, namesto da bi jih od daleč videl na odru, 3. gledati skozi »ključavnico kamere« in presenetiti moje ljubljence s teleobjektivom) je bil nad igro Jean Maraisa v Britannicusu tako navdušen, da se je začel intenzivno ukvarjati z načrtom za filmsko priredbo Racinove mojstrovine. (Hotel je »... na nov način, brez enoličnosti in šolske patine prikazati Racinovo delo... Morda sem želel tudi ohraniti čudovitega Nerona Jeana Maraisa in vsem pokazati tega igralca v njegovi najboljši vlogi.«) Film Parents terribles je mojstrovina, ki se opira na gledališko delo, vendar mu ni uspelo ohraniti Racinovega duha. Prav tak uspeh je doživel tudi film Orfej. Parents terribles in Orfej sta sicer filmski umetnini, ki pa z gledališkimi deli nimata dosti skupnega. Ni važno, če je igra tega ali onega igralca zastarela, to je konec koncev postransko vprašanje. Ne pozabimo, da je bistvene važnosti s pomočjo filma priti do posnetkov igralcev, ki jih potem čas oceni. Izgubiti te posnetke bi bilo nekaj podobnega kot izgubiti filmske tednike, ki so tudi nenadomestljivi. Vsak film je v neki meri dokument o svojih interpretih. Temu poslanstvu ohranjanja, ki je bistveno za film (Comédie - Française se je tega dobro zavedala in začela snemati svoje izvedbe klasičnih del), se pridružuje še dejstvo, da do danes še nihče ni dosegel igralskih stvaritev Chaplina, Keatona, Langdona, bratov Marx, W. C. Fieldsa, Mae West, pa naj si fanatični pristaši Jacquesa Tatija in Jerryja Lewisa o tem mislijo karkoli; to dejstvo lahko kvečjemu poveča njihov uspeh in potrdi sloves mladostne svežine teh starih filmov. To pa je druga zgodba.

PARADOKS IGRALCA



Gary Cooper

FRANK CAPRA:

Pri delu z največjimi zvezdniki sem opazil, da si najbolj želijo takih vlog, ki jim dajejo priložnost izraziti svoja naravna nagnjenja.

Prerok nisem bil nikoli, vendar sem pri nekaterih novih igralcah včasih odkril nekaj prirojenih posebnosti v značaju, ki so povsem neprisiljeno prišle do izraza na snemanju. Mislil sem si: »Ali sem se zmotil ali pa stoji pred menoj bodoča velika zvezda, seveda, če jo bo tudi publika tako ocenila kot jaz.«

Ziveti svojo vlogo, pomeni po mojem mnenju mnogo več, kot si sploh moremo misliti.

MISLI - IZJAVE

Najprej, in sicer vsakokrat, ko to lahko storim, poskušam najti »tip« za glavno vlogo. Prepričan sem, — naj takoj navedem najtipičnejši primer — da je Kitajec idealen igralec za vlogo Kitajca. Drugače rečeno, čim manj igralec »igra« svojo vlogo, tem bolj ohrani svoje bistvo, bolj je njegova osebnost na platnu izrazita in filmski junak ima več možnosti, da pri publiki uspe.

Najboljši primer je Gary Cooper v filmu *Ekstravaganti* ni *M. Deeds*.

Vzemimo za primer Clarka Gabla. Večkrat sem ga videl na platnu, a nikoli ga nisem osebno srečal, vse do dne, ko sva se znašla skupaj na odru gledališča New York Miami. Zelo sem bil presenečen, ko sem ugotovil, da pravi Clark Gable pravzaprav še nikoli ni bil posnet na filmski trak. V resnici je bil namreč veliko bolj simpatičen kot na platnu, prav nič afektiran, temveč lagodnega in skromnega vedenja. Pred kamero je bil vse doslej tako okorel, da nihče ni vedel, kako bister in šarmanten je, in koliko smisla ima za lahko komedijo. Pred seboj sem imel torej moža, ki ni bil prav nič podoben »lepemu samcu« iz filma.

ELIA KAZAN:

Mislim, da so nekateri igralci izredno sposobni za idealno interpretiranje junakov Tennesseeja Williamsa, na primer Karl Malden, Elli Wallach, Mildred Dunnoch. Najbolj so nadarjeni za tragi-komedijo, tj. za podajanje notranjih nasprotij junakov. Dobro vedo, da se plemenitost in podlost v človeku prepleta in da je ta povezava bistvena značilnost človekove osebnosti. Bolje me boste razumeli, ko si boste ogledali *Baby Doll*.

V mojih filmih nastopajo v glavnih vlogah gledališki igralci. Zakaj? Zelo rad jih imam. Vendar menim, da je razlika med gledališkimi in filmskimi igralci vedno manjša. Tako je Anthony Quinn sijajen pred kamero in tudi odličan gledališki igralec, prav tako Marlon Brando, Karl Malden, Elli Wallach in še več drugih. Zaradi kamere, ki je pravzaprav nekak mikroskop, mora igralčeva interpretacija še bolj ustrezati resničnosti. Slaba igra oziroma »gledališka igra« učinkuje na filmskem platnu porazno. Toda teatralna (»gledališka«) igra tudi v gledališču nima uspeha. Razlikovati je treba med teatralno igro in tako imenovano »veliko igro«. Tako se Shakespeara ne sme igrati v blešččem izumetničenem stilu. V tem primeru najbolj ustreza zelo pestra igra.

PAUL MUNI:

V vsaki novi vlogi najdem probleme, ki jih moram empirično reševati. V primeri z menoj so moji kolegi v precej boljšem položaju, ker najdejo rešitve v šolah za igralško umetnost ali pri izkušenih mojstrih. Jaz pa se moram pri študiju vloge v vsakem prizoru opreti na lastne izkušnje. Zato vam ne morem nasvetovati

raznih priložnikov in akademij. Mislim, da igralec lahko sam oblikuje svojo vlogo, če se zanaša na svojo izkušnost in instinkt, in se ne ozira na akademske formule. Vendar priznam, da se za učenje teksta držim neke metode. To je seveda v nasprotju s tem, kar sem pravkar povedal o občutku za vlogo. Metoda mi zelo koristi, naj vam jo opišem: Zdi se mi pametno, da se naučim besedilo kot papagaj, ker se mi tako neposredno vtisne v spomin in ga lahko ponavljam, ne da bi pri tem analiziral ali mislil na pomen. Doma pogosto tako dolgo prebiram kako tirado, da na koncu drdram stavke povsem avtomatično in v ritmu. Med učenjem podzavestno prodre vame delček misli, ki jo besedilo vsebuje in sicer tako globoko, da je moja interpretacija deloma že nakazana, ni pa dokončno izdelana in jo lahko še spreminjam.

V naslednji fazi me zanimajo ideje, ki jih besedilo vsebuje, ne pa besedilo kot tako. V besedilo tako dolgo vstavljam nove besede, dokler nisem gotov, da ga popolnoma obvladam in mi ni treba več misliti nanj.

Če dobi beseda zame nov pomen, takoj spremenim intonacijo. Tako besede oživijo. Na rob scenarija si skrbno zapisujem vzporedne asociacije misli in čustev, ki sem jih imel med učenjem besedila. Ko sem študiral Zolajev šest minut in pol trajajoči govor porotnikom, sem napisal celo stran pripomb, ki so mi pomagale spremeniti intonacijo besed.

Rad delam doma, s pomočjo magnetofona. To mi omogoča, da se pri poslušanju kritično presojam in kaj spremenim, če je potrebno. Preden napravim posnetek, vsaj stokrat preberem vlogo. S tem postopkom spoznavam svojo misel, dikcijo in intonacijo, magnetofonski trak pa mi pomaga izbrusiti jih. Poudariti moram, da je za oblikovanje vloge najvažnejše umsko delo.

Po tej metodi predelam en ali dva prizora na dan, včasih tudi manj.

ROBERTO ROSSELLINI:

Izbiram igralce samo po njih zunanosti, neznane ljudi s ceste. Raje imam nepoklicne igralce, ker nimajo predsodkov. Človeka z ulice opazujem in si ga vtisnem v spomin. Ko se znajde pred kamero, je popolnoma zgubljen in poskuša »igrati«; to hočem za vsako ceno odpraviti. Tak človek dela gibe, ki so vedno enaki in na obrazu mu trepečejo vedno iste mišice. Pred kamero je paraliziran in pozablja sam nase. Ker sploh ne pozna samega sebe, si domišlja, da je nekaj izrednega, ko stoji pred snemalno kamero. Moja naloga je, da ga rekonstruiram, tj. naučim naravnega vedenja.

JACQUES BECKER:

Ko izbiram igralce, mi ne gre za zunanjo podobnost. Šablono sovražim (rad pa imam vse, kar nasprotuje zdravemu razumu), zato je moja izbira v popolnem nasprotju s pričakovano. Videl sem namreč toliko aristokratov, ki so bili podobni konjskim hlapcem (ne vsi), kmečkih fantov, ki so se vedli kot principi, policistov z obrazi zlikovcev in sleparjev z obrazi poštenjakov, da ne bi nikoli več izbral dobrodušnega debeluha za vlogo dobrodušnega debeluha. Neštetokrat sem opazil, da je vesel obraz samo krinka hudobneža.



RESPONSIBLE
for
HATE
PE

1679-68

1968

SHELLEY WINTERS:

Pri filmu imamo dovolj časa za študij vloge, nimamo pa dovolj možnosti, da bi obdržali neki določen stil igre do konca filma in v celoti izoblikovali osebo. Če pa se vendarle hočemo ravnati po svojih načelih, moramo biti zelo iznajdljivi, da lahko kljubujemo filmskim krogom, ki se zavzemajo za najenostavnejši način interpretacije. Kadar prenesem pepelnik z ene mize na drugo, verjemite, da v trenutku, ko ga vzamem z mize in ko ga odložim, isto besedo spremlja vedno isti gib roke, sicer se moja dejanja pri montaži ne ujemajo. Toda pri takem načinu igranja se moram tako močno koncentrirati, da največkrat popolnoma pozabim na svoja načela.

Bistveno za igralca je, da dojamemo vse, kar je potrebno za resnično in izvirno interpretacijo. Pri tem ima seveda glavno besedo režiser. Ne verjamem pa, da bi se delo igralca v bistvu kaj razlikovalo od dela režiserja. Razlike so v stopnji čustvenosti in v odnosu do dela. Nekateri so bolj čustveni, drugi malo manj, nekateri so pri delu vestni, drugi spet ne. Srečala sem že dobre filmske režiserje, ki delajo prav tako uspešno kot gledališki režiserji.

George Stevens, s katerim sem snemala Prostor na soncu (1949) je tudi med njimi. V tem filmu sem v nekem prizoru igrala nosečnico, ki gre k zdravniku v upanju, da ji bo napravil splav. Sprva sem bila strašno obupana, prav tako, kot junakinja, in spustila sem se v jok. Jokala sem prav do konca. Prepričana sem bila, da sem dobro zaigrala. Pozneje pa mi je Stevens povedal nekaj, na kar prej niti pomislila nisem: kot igralka sem morala prikazati obup ženske, ki pa v resnici poskuša prikriti svoj strah pred tem, da bi ji zdravnik ne dovolil splaviti. Moja reakcija je bila torej povsem drugačna. Začela sem se strašno jokati in sem morala večkrat prenehati govoriti, da sem se malo pomirila. Zdelo se mi je, da bo občinstvo jokalo z menoj.

Vidite, kaj takega lahko dober režiser dá igralcu.

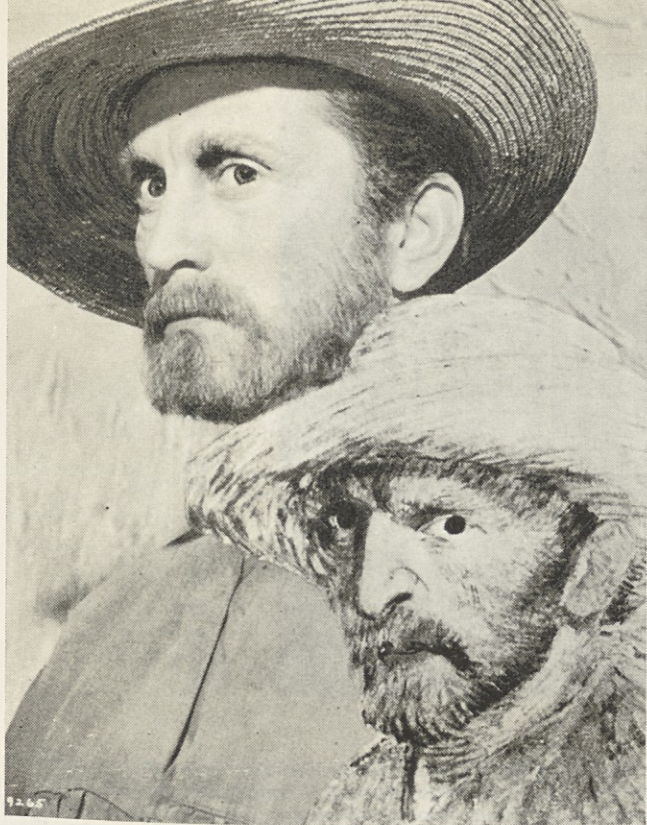
VOJTECH JASNY:

— Kako je z nepoklicnim igralcem v filmu? —

»Če ga v pravem času ujamete, je to lahko zelo zanimivo. Ko pa lahko delate s takim igralcem, kot je Werich, šele spoznate, v čem je razlika.«

— Torej problem filmskega igrilstva. Ali lahko definirate, v čem je razlika? —

»Morda takole: kadar velik igralec v filmu nekaj podaja, karoli, na primer dirigira orkestru, tedaj dela to tako, kakor da vse življenje ni počel ničesar drugega. Tako, kakor bi to sicer storil kak poklicni dirigent. Samo, da bi poklicni dirigent sicer lahko nadomestil velikega igralca pri dirigiranju, težko pa pri ustvarjanju lika. (Werich mora npr. v filmu razbiti jajce. Razbije ga tako kakor kuhar v velikem hotelu. Zmečka ga. Werich to zna, pa tudi če bi prej tega ne znal, mislim, da bi napravil enako.) Brodskega morajo v Mačku udariti z vrati avtomobila tako, da se mu naredi bula. Igralec mora poskrbeti, da se mu nič ne zgodi, a da



Kirk Douglas ob van Goghovem avtoportretu; iz filma SLA PO ŽIVLJENJU V. Minnelija

je vse zelo verodostojno. V filmu pa je izpadlo tako, da se vedno znova stremem, ko to vidim. Spet in spet mora igralec tvegati zdravje in tudi več, včasih brez tega ne gre.«

— Tedaj je igralec v najlepšem pomenu besede nekakšen komedijant? —

»Ne vem. Vendar je prava veličina igralca v tem, da vse dela s čustvi, spontano, a se vendar kontrolira z razumom. Lahko je na platnu kolikor časa hoče, pa ne dolgočasi. Temu pravim mit, združen z vesoljem (to je osebnost, nadarjenost, filozofija in poklic).«

I N T I M N I O D L O M K I

RAZUMEVANJE FILMA

Zgodovina filmske teorije je zgodba o trdovratnih poizkusih dokazati ne samo avtentičnost filmske umetnosti, ampak **bivanje** filma kot umetnosti nasploh. Nujnost tega dokazovanja — ušel ji je komaj kdo izmed piscev, ki so si resno prizadevali ilustrirati moč filma in očuvati svojo predstavo o njem — je odlika pa tudi slabost vsega dosedanjega teoretskega obravnavanja filma. Vse je imelo svojo ceno in tisti, ki je na osnovi primerjalnih analiz, socioloških ali drugačnih, dokazoval, da ima film legitimno pravico do mesta med tradicionalnimi umetnostmi, je plačal s spretnimi domislicami, ki pa niso imele moči dejstev.

Film se je, v odnosu do drugih umetnosti, pojavil, da bi nadomestil roman, kakor je ta nadomestil gledališče; nadaljnje iskanje pogojenosti bi nas pripeljalo k obravnavanju, spet v sociološkem kontekstu, medsebojnih dialektičnih odnosov med glasbo, plesom in likovno umetnostjo. Zgodovina umetnosti — kot to dokazuje stališče, kakršno si dovoljuje Malraux v svojem »Imaginarnem muzeju« — nudi osnove za nadaljnje razvijanje ideje, spet v že omenjenem kontekstu, češ da se ena umetnost razvija na račun druge. Vendar je pri tem treba upoštevati, da se v novejšem času, od iznajdbe tiskarstva, ta proces complicira zavoljo tega, ker se beseda in slika uporabljata v reproduktivne namene.

Ni se torej bilo lahko izogniti kompleksu nujnosti dokazovanja tudi zaradi dejstva, da je film s svojim bivanjem prisiljen služiti raziskovanju in tolmačenju neke realnosti, ki jo sicer kontroliramo s svojim vsakodnevnim čutnim izkustvom; pravzaprav je film tista direktno transponirana predmetnost, ki, po Heglu, umetniško dejavnost manj ceni od npr. znanstvene; predmetnost, ki jo je Hegel v mnogo manjši meri našel v prevladujočih umetnostih svojega časa — kar mu je Lukacs v svoji »Prolegomeni za marksistično estetiko« jasno in odločno očital. Ker je čutil to predmetnost kot breme, jo je film — že dolgo tega — skušal odpraviti, kar je estetika nemega razdobja tudi teoretsko opravičila. Plastičnost slike in smisel montaže — dva glavna temelja nemega filma, kakor jih definira A. Bazin — v nekem zgodovinskem trenutku dokončno zaključujeta krog.

Nikolaj Čerkasov in Juri Tulubejev v filmu DON KIHOT (režija: Grigorij Kozincev)



Nova filmska estetika, ki ji danes moramo priznati zrelost in pravico, da v primerjanih na svojem področju postavlja rezultate, filmske zgodovine ne mara več deliti na dvoje nasprotnih področij: nemo in zvočno; prav gotovo pa ne daje nobene prednosti prvemu kot doseženemu vrhuncu, ki se je kasneje izmaličil. Mehaničnost take razdelitve izhaja iz prepričanja, da je bil zvok revolucija v neki umetnosti, s čimer ne prej ne kasneje ne moremo ničesar primerjati (razen morda v arhitekturi uporabo novega gradbenega materiala). Od Eisensteina in Gancea do Bele Balasza je prevladovala ena koncepcija filma, ko pa je bila ovržena — a ne z nasprotnim argumenti, ampak z razvojem tehnike (ki so jo v svojih delih anticipirali Stroheim, Murnau in Renoir) — so to imeli za ponižanje (Clair). Toda od tega vzporejanja nemega in zvočnega filma obstaja v modernem filmu važnejše vprašanje možnosti in moči, da se s pomočjo kamere, ki objektivno registrira stvarnost, realnost kreira brez mehaničnih intervencij montaže. To stvarnost, ki je i slika i zvok, je nemogoče omejiti na vizualnost, katera bo, z orkestracijo vizualnih simbolov in z glasbi podobno tehniko (Gance: »Film je glasba svetlobe«), z vsem bogastvom asociacij, ki s pomočjo čutnega dojetanja vplivajo na gledalčevo zavest, za dolgo pritegnila njegovo pozornost in bo izvor njegovega užitka. Če gremo še dalje, sledeč ideji, ki je ni mogoče več zadržati, nam postane jasno, da bodočnost filma ni v današnji metodi: napisati ga, potem pa ga preslikati — pač pa ga ustvarjati takoj na sceni, zavestno in z intuicijo, vendar brez improvizacije.

Pogojenosti in oblike filmskega ustvarjanja so razni teoretiki različno ocenjevali. Gotovo pa je, da smo prav danes v začetku neke dobe, ko zmaguje tisto, kar je bilo nekoč potisnjeno v ozadje, pri tem bo postalo jasno, da je film Eisensteina in njegovih naslednikov izčrpan in da odpira nove perspektive film Renoira in Vigoja. No, ne glede na sprejemanje ali zanikanje, ki ga je nespametno poenostavljeno razumeti kot sliko duha in okusa generacije, drži dejstvo, da nobenemu ljubitelju umetnosti ne bo padlo na pamet, da bi žrtvoval karkoli, kar bi se spajalo s kontinuiteto in da bi v stalnem obnavljanju oblik videl pologe afirmacije neke zanemarejene umetnosti.

»Film bo,« je rekel Léon Moussinac 1925. Toda tedaj je film že bil. Film je. Je v reportažah Lumièra, v fantazmagorijah Mélièsa, v epopeji Potemkina, v elegiji Nanuka, v hierarhičnosti Ivane Orleanske in enostavnosti Paisie, nežnosti Luči vele-mesta in trpkosti Pravila igre. Je tudi, prekletstvom navkljub, v osrednjih delih, ki se zadovoljujejo s tem, da zabavajo sobotno publiko kinematografa.

— — —

»Ko danes zopet gledamo filme, kot so Jesabel, Poštna kočija ali Dan se poraja, čutimo prisotnost neke umetnosti, ki je našla svoje popolno ravnotežje, svoj idealni način izražanja. Človek občuduje dramske in moralne teme, ki jih film, morda, niti ni sam ustvaril, pač pa jim je zagotovil pomembnost, umetniško učinkovanje, za katero brez njega ne bi niti vedele. Skratka, tu so vse lastnosti popolnosti neke »klasične umetnosti« (Bazin)

V odnosu do filma vlada molčljivi ostrakizem drugih umetnosti. Zato prizadevanja bodočih teoretikov ne bi smela biti več usmerjena v dokazovanje, da film proti drugim umetnostim ni inferioren, pač pa, kako veliko prednost ima pred njimi vsemi.

— — —

»Naj nas prepričljiva moč slike ne premoti! Saj ji ni niti malo do tega, in vsi to veste, da bi film posnemal realnost; pač pa, da bi bil najmočnejši tolmač irealnega sveta, tistega, ki je vedno tako spominjal na realnega, kateremu pa realni nikoli ni bil podoben.« (Malraux)

— — —

Eva je bila ustvarjena iz Adamovega rebra; potem je prišla kača in trikotnik je bil cel: popolna melodrama. Ta je torej lastna duhu zahodne civilizacije in k temu trikotniku sev rača Fritz Lang v Nibelungih, Ženi na mesecu in obeh svojih wester-nih. V okviru okoliščin, ki pa se razumu ne smejo upirati, je melodrama lahko znak dobrega okusa.

IDEALNI KRITIK

Bolj kot na izkustvu samem je njegovo spoznanje zasnovano na gotovosti, da izkustvo odkloni: v tem ni protislovja, je pa strast; kajti preveliko število filmov, ki jih ni mogoče organizirati v občutja ali ideje, je šlo mimo njega, da ne bi mogel za njihovo vsiljivo življenjskostjo spoznati odmeva začasnosti in navideznosti. Ali se dvigne proti tem prevaram, tem sprejetim harmonijam navad in predsodkov? Ne, ne neposredno. Vendar dovoljuje, da ga vodi eno samo načelo — tisto, ki načela negira; edino, v kar verjame, je to, da se oblike ideala menjavajo. Njegova zasluga se ne kaže očitno, je pa vključena. Pravi: ni treba verjeti v teorije, navduševati nas morajo domneve, bogatejše so in manj dokončne.

— — —

Kritik, ki gradi svojo sodbo na podlagi tega, da je »univerzalno človeško mogoče opovedati samo s pomočjo konkretnega, posameznega in strogo individualnega,« neodpustljivo greši proti lepi in nedvomno točni Marxovi misli. Po njej je konkretno zato konkretno, ker je skupek mnogih odredb, torej enotnost mnogoternosti. Zaradi tega se v mišljenju kaže kot proces združevanja, kot rezultat, ne pa kot izhodiščna točka. Pravzaprav pa je dejanska izhodiščna točka, in zaradi tega je tudi izhodiščna točka zapažanja in predstav.« Toda iskanje splošnega v posameznem je stara strategija, kjer se premise utilitarizma uzakonjajo v estetski postulat.

— — —

Kritikova odločnost in neokrnjenost moralnega poguma sta izšli iz spoznanja, da se svetle perspektive duha lahko izpolnijo samo z afirmacijo avtentičnih odkritij.

Tako postane vsak njegov tekst prispevek čuječnosti, niti eden ni, bi se lahko reklo, brez ideala kartuzijansko strogega samospovedovanja in oznanjanja svoje spoznane resnice. Če je njegova resnica njegova iluzija, s tem dokazuje, da lahko vpliva na svojo lastno sodbo.

Med oblikami, s katerimi se potrjuje stremljenje k spoznavanju, in tistimi, pri katerih se vnaprej določene forme, včasih celo razkužene, dajejo po dozah, je razlika očitna, prepad globok: na eni strani je vprašanje življenja, ki ustvarja, na drugi pa življenje, zasluženo po nekih silah, posiljenostih, imperativih. Zaradi popolnoma prevladujoče veljave nekega paradoksa menijo, da je bolje ponašati se s tistim, kar leži v topi negibnosti domišljije, v žalostni poslušnosti kanonu; tu ni mesta za ljubezen do mogočnih tajnih harmonij, niti ne za neutrudno iskanje ravnotežja — med človekom in svetom. Ali pa je samo kritikova iskrenost dovolj, da reši to protislovje?

— — —

»Še preden umetnik pomisli, kaj bo rekel, se vpraša, na kakšen način bo to storil.« (André Lhote)

— — —

»Nikoli se ustvarjalni napor ne sme nadaljevati s posnemanjem zunanjih znakov dotedanjega truda. V resnici se nadaljuje v oblikah, ki ga na videz negirajo, ne pa v oblikah, ki so jih iznašli ljudje, da bi ga zavestno podaljšali.« (Elie Faure)

— — —

... Tisto, kar ga vodi dalje, ni toliko neudomačena moč instinkta, kolikor zavestna opredelitev in hotenje, da doživi zmago svoje ideje.

— — —

Razumeti je treba, da je navadna mehanična reprodukcija, ustvarjanje nadvlade neke abstrakcije, abstrakcije, ki je zasnovana na sterilnosti, na odstranitvi vseh moralnih in humanih ekvivalentov neke družbene revolucije, da je to pravzaprav zniževanje na zmagoslavje brezobličnosti. V imenu oblike, ki zahteva zase pravico, da tolmači metamorfoze duhovnega in materialnega sveta, oblike, ki je torej samo potencialna, se mora kritik dvigniti proti »posnemovalni obliki« (kakor to imenuje Malraux).

»Duša (kritikova) je prvi pogoj okusa (kritikovega).« (Chateaubriand)

— — —

Zanj je film več kot patetična deklaracija, je želja po spoznavanju in nauk o delovanju. To je prvi pogoj, da ga razumejo in sprejmejo vsi, ki to čudežno umetnost svetlobe in senc ljubijo in se ji predajajo.

RAZLAGA AVTORSKE POLITIKE

Doktrina »avtorske politike« je jasno zavzemala stališče, po katerem cineast — ko sta ga nadarjenost duha in privilegirana sposobnost, da iz idej ustvarja materialni svet, že kvalificirali za genija — postaja tem zrejši, čim bolj se stara. Njegovo celotno delo se od filma do filma pogloblja in izpopolnjuje, avtor sam pa se v kasnejših filmih vrača na prejšnje in daje tako smisel neizrečenemu ali komaj nakazanemu. Očividno je to izraz potrebe, ki jo prav tako srečujemo pri posameznih nefilmskih avtorjih, znova doživeti neko razpoloženje, ali, na drugi strani, ponovno zastaviti problem v svetu, ki se je spremenil in ki ni več podoben tistemu, v katerem se je mladostno delo rodilo. Ko ustvarjalec dozoreva, ne dela torej nič drugega, kot da spremlja razvoj umetnosti, ki se je poslužuje, da bi se izrazil, pri tem pa podvrže kontroli svoje domišljije in svojega intelektualnega ali življenjskega izkustva njena vedno popolnejša sredstva.

Razumljivo, to izpopolnjevanje pa se ne nanaša na boljše poznavanje zakona globinske mizanscene, dolgega kadra ali širokega platna, stereofonskega zvoka in barve, vsega torej, kar neko delo lahko napravi ne samo tehnično popolnejše, ampak tudi estetsko kompleksnejše; nanaša pa se na nujnost, da stoji v središču zanimanja in prevladujočih težej svojega časa. Avtor razvija neko idejo s tem, da jo izoblikuje in modelira; realizacija je stvar forme, ki je neponovljiva, ker je

svobodna: njena lepota ni vezana izključno na eno obliko in se na eno samo obliko tudi ne more skriti. In zato je film, predvsem moderni film, sicer pripovedna umetnost v bistvu blizu romanu, vendar determinirana s svojim jezikom; ne več z jezikom vizualnih simbolov, ampak enostavno z jezikom slike, ki ima v okviru s četverkotnikom ločenega dela stvarnosti svojo lastno eksistenco in esenco. Tej so na razpolago široke možnosti, da je večsmiselna, da deluje s tonom in idejo, da se, z eno besedo, različno uporablja; ni je pa mogoče spremeniti. Ta estetski in tehnični princip so nekateri cineasti prikazali kot prednost in mu dali videz osebnega obeležja. In tako se je mnogokrat dogajalo, da je postala neka omejitev, ki je ni bilo mogoče premagati, izvor nepričakovanih razburjenj in je tako znatno doprinesla k množini tistih detajlov, po katerih se lahko v različnih delih spozna očetovstvo istega človeka. Samo tisti torej, pri katerem se slabosti spreminjajo v odlike, se lahko ima za genialnega, in njegove zgodovinske perspektive se precej povečajo. Svoj vzročni motiv najdejo v tem psihološke obremenitve filmskega ustvarjanja: filmski avtor za razliko od književnika ne more upati, da bo pritegoval s pomočjo ene tehnike ali ene metode in da bo vreden intenzivne pozornosti neprekinjeno tri ali štiri desetletja. In zato se, da bi izrazil svojo umetnost, posveča režiji, kajti v njej vidi možnost izpopolnjevanja, izraz zrelosti pa je zanj obvladovanje ukročene moči kamere: pot nezadržno vodi od vsebine k obliki, vse dokler neka nova oblika ne dovoli nove vsebine, da bi se tako ciklus ponovno začel. V svoji kratki življenjski dobi je film preživel razvoj, ki so ga književnost in likovna umetnost, gledališče in glasba v svojih tisočletjih nekajkrat preživeli; prvi dve umetnosti zadnjikrat ob koncu preteklega stoletja, ko so Proust in impresionisti dosegli, da je postalo nevzdržno mnenje o velikih in malih sujetih, odkrivajoč v detajlu spomine ali v neslutenem sožitju barv trenutek žive, neparalizirane lepote. In kakor je fotografija vizualne umetnosti odrešila obsedenosti posnemanja realnosti, tako je pri filmu režija osvobodila avtorja potrebe, da integralno preslikuje stvarnost, ali da ustvarja novo iz delčkov, ki jih naknadno sestavlja v celoto s pomočjo montaže v laboratoriju; tista režija, kolikor jo je razumeti kot način delovanja na predmete obdajajočega sveta, ki se osvobaja potrebe služiti drami ali pripovedovanju in sama postane drama in pripovedovanje... Katerikoli cineast, ki zasluži častni naziv avtorja, je vedno tudi nosilec in žrtev te evolucije. V tem je istočasno spontanost in preračunljivost njegovega dela.

Doktrina »avtorske politike« je, poleg omenjene, upoštevala tudi idejo (eno od ključnih), po kateri si avtor podreja delo toliko časa, dokler ni v vsakem prisoten sam. Osebo obeležje je torej imeti za najboljšje pripravilo nekega dela, njegovo mesto v celotnem opusu pa zavisi v prvi vrsti od količine in izraznosti detajlov, karakterističnih in bistvenih za avtorja, ali detajlov, — to je sedaj posledica osvojene premise kritike — ki v začetku izhajajo iz scenarija, a jih kasneje ustvarja režija. Dela, ki se tako ne prekali, ni moč imeti za resnično, in obveze do njega prenehajo, v tem trenutku — to je formula, ki jo je nakazal Bazin v svojem poznanem eseju — je sam po sebi nujen zaključek: če je genialni avtor zastopan v vsakem svojem delu, tedaj ni slabega dela genialnega ustvarjalca, niti delno ne, ker avtor zakrije vse napake.

Toda — in to je pripomba, ki priča o Bazinovi lucidnosti — nevarno je, ako nas pripelje do tega, da postanemo do temeljnih stališč avtorske politike prehitro in pretirano zadržani. Gotovo je, na primer, da je v ideji o dozorevanju med staranjem imanentno vsebovana ideja o kontinuiranosti ustvarjalne aktivnosti, o viziji, ki neprestano poudarja eno ali več idej, ustvarjajoč iz njih vodilne misli; tako bi nas estetska psihoanaliza osebnosti iz del Orsona Wallesa privedla do spoznanja, da je elemente stvarne in ne navidezne sorodnosti s Shakespearom, Nietzschejem in Proustom kazal od filma do filma, od močnega državljana v enem svetu, Johna Fostera Kanea, do prav tako močnega v nekem drugem svetu, policaja Hanka Quinlanea. Obsedenost se pri filmskem avtorju pojavi v vsaki njegovi fazi in postane tako nov problem približno vsakih deset let: on pa mora odgovoriti na to. To dejstvo pa še utrjuje misel, da živi cineast hitreje od književnika, prav kakor slikar, in da je bližji Picassouju, čeprav gradi isti svet dvajset ali trideset let, kakor pa Faulknerju ali Hemingwayju, čeprav je možno, da preživi vse svoje življenje pod vtisom enega edinega razpoloženja.

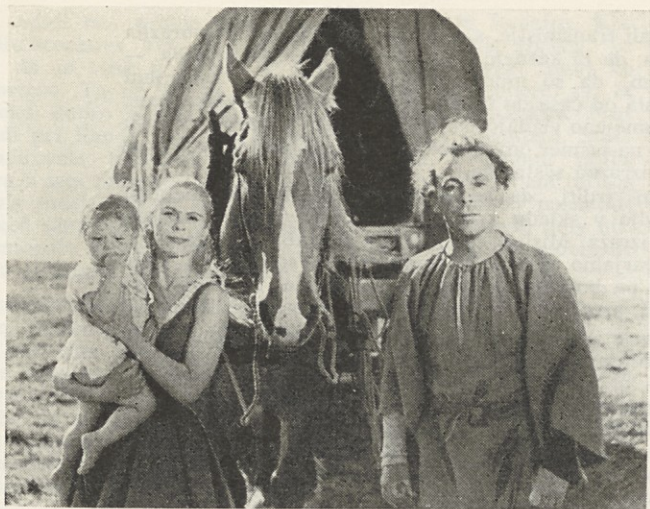
NEKAJ ZNAČILNOSTI MONTAŽE V SODOBNEM FILMU

PIŠE: FRANCE KOSMAČ

LOČILA IZGINJAJO

Priča smo zmagovitemu pohodu ostrega reza. Ne samo, da nas sodobni režiser z ostrim rezom lahko prestavlja iz prizorišča na prizorišče, niti čas mu pri tem ne dela nobenih preglavic. Z ostrim rezom nas prestavi bodisi v preteklost bodisi v prihodnost, kakor mu drago. Spomnimo se, kakšne dolge zatemnitve so nekoč obvezno uporabljali za zaključevanje posameznih sekvenc, ali ob prehajanju dogajanja iz kraja v kraj. Kako pazljivo so režiserji ob prehodih in prelivih, ki so označevali spremembe kraja ali minevanje nekega določenega obdobja — iskali motive, ki so si sledili bodisi po načelu podobnosti bodisi po načelu kontrasta. Toda pomislimo pri tem tudi, kako dolgo in naporno razvojno pot je prešla kinematografija, preden so se izcimile in utrdile nekatere konstante, neke konvencije, neka ločila, ki so pomenila v določenih dobah vsem ali večini filmskih ustvarjalcev — isto. Spomnimo se tudi, kolikokrat so bili tehnični postopki, ki so kasneje ali pa vsaj v razvitejših ustvarjalnih sredinah pomenili določeno ločilo — uporabljeni na vrat na nos, iz naivnega veselja, popolnoma samovoljno in kolikokrat celo nesmiselno. Ali ne pomeni uporabljanje prav teh tehničnih čud, ki jih poznamo pod imenom prehodi, preliv, maske, triki — neke vrste otroško bolezen večine mladih režiserjev?

Vseskozi govorim o režiserjih, čeprav stoji v naslovu beseda — montaža. Da, prav montaža, pa naj že mislimo pri tem temno sobo z montažno mizo,



SEDMI PEČAT (Ingmar Bergman): Bibi Anderson, Nils Poppe

kjer se lepi in reže filmski trak, ali pisanje snemalne knjige, kjer se že določijo bistveni montažni prijemi — obakrat je režiser tisti, ki skozi montažo izživlja najbrž večinoma — glavni del svoje ustvarjalne dejavnosti.

Vprašujem se — čemu torej izginjajo ločila in čemu tako zmagovito prodira ostri rez, najpreprostejši, a tudi najudarnejši način spajanja filmskih posnetkov? Kje so vzroki? Je to znak visoke razvitosti, ki teži za poenostavljanjem in preproščino, ali je to morda kar izraz tempa, ki vlada med nami in pogosto tudi nad nami in se mu hočeš nočeš uklanja tudi filmski ustvarjalec?

Menim, da je v montaži sodobnega ostrega reza nekaj, čemur lahko pripisujemo novo estetsko vrednost, namreč ekonomičnost izraza, lahkotnost s čarom posebne vrste, nekakšna sproščenost kot znak notranje svobodnosti, vse to pa sloni na prepričanju ustvarjalcev, da je filmska publika dozorela do take višine, ki omogoča novi izrazni način.

Zdi se, da je filmska umetnost izumila vrsto prehodov in prelivov in trikov zato, da bi jih kasneje zavrgla. Sodobni film, ki mu je na razpolago razvitejša tehnika kot kadarkoli doslej, kot da načrtno zavrača tehnične možnosti v tej smeri in teži k preprostosti, ki je bila značilna v prvi razvojni dobi filma, tja do Mélièsa in Chaplina in Griffitha. Tako se kažejo izumi filmskih ločil kot

neke vrste bergle ali transmisije, s pomočjo katerih se je izobrazila in vzgojila publika, da bi kasneje prav v sedanjem času shodila. — Res pa je pri tem, da so mnoga teh ločil preraščala omenjeni pomen in so postala od časa do časa izrazilo posebne estetske cene. V montaži kot neomejeno vladajočem ustvarjalnem postopku v času viškov Nemega so na primer omenjena ločila igrala pomembno vlogo tudi kot estetsko izrazna sestavina.

Ne nameravam trditi, da se ostri rez kot izrazilo sodobne montaže ne pojavlja v skladu s podobnimi ali z drugimi zakonitostmi filmskega izraza. Mislim celo, da je uporaba ostrega reza, kadar gre za ustvarjalno aplikacijo, znak po eni strani bolj sproščenega, po drugi pa bolj discipliniranega izražanja. Predvsem gre za določeno čistost, preprostost in ekonomičnost kot višjo kvaliteto.

Ko bi analizirali zakonitosti montaže z ostrim rezom, kadar gre v sodobnem filmu za naznačitev prehoda v časovnem ali krajevnem smislu — bi prišli do podobnih postavk kot pri analizi najbolj preprostega spajanja z ostrim rezom: do zakonitosti spajanja po načelu kontrasta (svetlega, ritmičnega, motivnega, s pomočjo muzikalnih sredstev šumov, dialoga, razpoloženja), predvsem pa bi opazili, da gre za natančen, premišljeno izbran in do podrobnosti označen nov ambient in njegove oznake v arhitekturnem ali za čas in kraj drugače značilnem izrazu, ki nam sam po sebi pove, kje in kdaj se dogajanje odvija, kolikor je to sploh bistveno in nujno potrebno.

V filmskih proizvodnjah Francije, Amerike, Poljske se ne manjka primerov, ki bi na njih mogli dokazati prevladujočo uporabo ostrega reza. Toda ozrimo se kar po domačih filmih Saše Petrovića, Boštjana Hladnika in Jovana Živanovića, da ne omenjam posebej filmov mladih beograjskih ustvarjalcev — **Kaplje, vode, bojevniki.**

PRODIRA MELODIJA GIBAJOČE SE KAMERE

Ali je treba ponovno govoriti o pomenu velikega plana, ki ga je prvi res ustvarjalno uporabil in njegovo moč pokazal veliki Griffith? Ali je treba posebej poudarjati, kako je prav veliki plan pospešil nastanek in razvoj tiste montaže, ki je po svetu najbolj znana kot montaža atrakcij ali ruska montaža? Ali naj se spet spomnimo kliničnega poskusa, ki ga je napravil Kulešov z montažo različnih posnetkov, spojenih ob vsakokratni montaži — z istim, izrazitim obrazom slavnega Možuhina? Te konture razvoja montaže imamo več ali manj stalno v zornem kotu svojega spomina. Za naše razmišljanje utegnejo bit zanimive le posredno.

Dejstvo je, da — razen v standardnih filmih večinoma komercialno usmerjene proizvodnje — klasični način montaže ne prevladuje več. Zakonitost, ki je odkritje Eisensteinove šole, namreč, da je — celota več kot seštevek delov — seveda ni nehala veljati. Vendar — montažne strukture so se večinoma spremenile. V sodobnem filmu, če omenimo pred vsemi filme newyorške šole, pa filme novega vala, nekatere poljske in vsaj nekaj naših domačih (spet že omenjeni avtorji, poleg njih pa še Velimirović, Slijepčević, Đorđević, Jovanović in drugi) prodira z velikimi, gotovimi koraki — melodija gibajoče se filmske kamere.

Res, misel nas nehote zanese k Hitchcocku in Renoiru. Klasična Hitchcockova Vrv je zvezana samo iz desetih koncev. To pomeni, da je vsak posnetek — sekvenca dolga nekaj manj ko tristo metrov. Tu ne gre za melodijo gibajoče se kamere, saj bi Hitchcocku dobro služila tudi montaža krajših posnetkov. Prav tako tudi pri Renoiru ne gre za problem, ki ga načenjam. Statični renoirovski posnetek ima težišče nekje v globini polja, skriva pa v sebi pravzaprav vrsto posnetkov; s premikanjem težišča iz globine proti prvemu planu in spet nazaj se »skriti posnetki« tako rekoč sami od sebe montirajo, vključeni v poljubno dolg niz, ki ga omogoča hkratno sukanje kamere in premikanje globinske ostrine z gibanjem glavnih igralcev.

V mnogih novejših filmih pa srečujemo daljše ali krajše vozeče posnetke, posamič, ali pa montirane v izredno dolge, izrazite sekvence, posnetke torej, ki tako zaradi svoje smelosti in dolžine kakor po pomenu v izraznem oziru vnašajo v novejši film omembe vredno noto svežine in lahko bi dejali — stilsko novost: te »voznje« pa, bodisi da so izvedene iz avtomobilov ali s pomočjo tehničnih sredstev v druge vrste, bodisi med hojo pazljivega in spretnega snemalca, navadno spremljajo dolge tišine ali sugestivna tiha muzika ali pomembne replike v dialogih.

V podnaslovu sem dejal: melodija. Da, te vrste posnetki imajo v novejših filmih pomen, kakršnega ima v glasbi široka, raztegnjena melodija. Toda primera je samo deloma zadeta. Posnetki daljšega diha — kakor bi jim smeli reči — izvedeni navadno z bravuroznimi zasuki, z acclerandi in ritardandi imajo morda ceno in čar, ki sta podobna ceni in čaru orgelskih improvizacij na dano temo, improvizacij, ki jih je obvezno izvajal orglar sedemnajstega stoletja. Pa ne samo to: v njih se odkriva nova, čisto filmska kvaliteta. Montaža je skrita v teh posnetkih na neki poseben način, namreč v vibratu snemalčevega čustva, katerega neposredna membrana je — kamera. Znano mi je, da so ti posnetki dobro našturirani in da je improvizacije v njih morda celo manj kot pri izvajalcih kakega modernega jazz-kvarteta, a vendar: ti posnetki nosijo pečat produkcije in reprodukcije hkrati.

Kamera v rokah sodobnega snemalca se ob takih nalogah najpogosteje identificira z občutjem junaka, toda ne samo z njegovim pogledom, temveč tudi z zunanjim gibanjem; kadar pa tak posnetek, ki pomeni spočetka identifikacijo, zajame grede tudi junaka samega in ga kasneje spet z njim poistoveti, se njegov pomen spremeni, saj postane posnetek — izraz notranjega in zunanjega gibanja hkrati.

Montaže v klasičnem smislu besede je v take vrste filmu bore malo. Montažer naj bi bil v takih primerih navzoč pri snemanju, da bi »natanko videl, kam teži prizor, kakšne močne ali šibke elemente vsebuje, kakšni so razlogi za spremembo prizora, da kadrov ne bo rezal samo zavoljo harmonije gibanja — kar je, po udarjam, abeceda montaže — ampak zavoljo točno določenih pogojev, ki jih ne narekujejo mehanična pravila«. Tako pravi eden predstavnikov te vrste filma, režiser Jean-Luc Godard v sestavku Montage, mon beau souci (citirano po prevodu v Ekranu, št. 4, stran 347).

Seveda se pri teh postopkih odpira nevarnost izživiljanja s kamero zaradi izživiljanja samega. V takih primerih lahko naletimo na zelo lepo tehnično izvedene posnetke, ki se jim je izmuznila dragocena vsebina. Taki filmi so neke vrste vaje in imajo pomen le kot priprava na resno ustvarjalno delo.

OSTRI REZ — KJERKOLI V POSNETKU

Naslednja značilnost v montaži sodobnih filmov je — kot se mi zdi — povezana z že omenjenima dvema: izhaja namreč iz stališča do snovi, iz že omenjenega stališča, ki vključuje v ustvarjalni postopek snemanja — improvizacijo, obenem pa je izraz — posredni in neposredni — vedno močnejše prevladujoče hitrice dandanašnjega časa. In kaj preostane režiserju, ki snema mnogo vozečih posnetkov, ponazarjajočih poleg realnega gibanja tudi krčevito, hitro gibanje duha (konservativnejši okus bi morda dejal — gibanje živcev), kaj mu preostane drugega kot čisto svobodno rezati posnetek pač tam, kjer mu v trenutku preskoči napetost, ki diha želeno temperaturo in občutje — na drug posnetek, ki je tudi začet — nekako brez začetka, kakor bi rekli po starem. In vendar — to montažno načelo bi ne bilo novost, ko bi mu nekateri avtorji ne stregli s tako doslednostjo, zaradi katere radi priznavamo, da je prav ta, na videz slučajni, v resnici pa v odnosu do sveta in ustvarjanja zasidrani, nenadni rez — pristno in iskreno filmsko izrazilo.

Lahkotnost, ta plemenita nebrižnost, ki daje vtis improvizacije tako v snemanju kot v montaži — izvira iz neke nove sorte natančnosti, iz občutljivosti na novi ravni, v območju čistega filmskega duha.

Pri tem pa ko se zavzemajo nekateri privrženci takih nazorov za čisti, za pravi film, neodvisen od literarno dramskih konstrukcij in prost ustrežanja goli pripovedi zgodbe, zapadajo v skrajnost: trdijo namreč, da je bil film pravi film le v dobi Nemega. Živojin Pavlovič na primer vzklika na koncu svojega sicer tehtnega razmišljanja o vprašanih pristnega filmskega izraza takole: »Film se mora približati pesniku. Razni literarno dramski katalizatorji med indiferentno in duhovno nedelavno publiko na eni in med osamljenim, razpetim pesnikom na drugi strani, morajo odpasti. Naj umro junaki in njihove usode, dovolimo, da pretvarja pesnik svoje misli in občutke po ustvarjalni nujnosti naravnost v ekspresivne slike. Film bo tako postal FILM, kajti to je že bil. In tak je lahko spet.« (Filmska kultura, 29, 30 — stran 72).

Tu je stremljenje po čistem filmskem ustvarjanju pozabilo na enakopravno ustvarjalno udeležbo in moč zvočnega dela filma. Ne manjka nam primerov in dokazov, da je lahko tudi zvočni film, v najnovejšem obdobju pa zmerom bolj — pravi film z vsemi kvalitetami resnične umetnosti, pa tudi z odmevnim zaledjem svoje občutljive in kritične publike.

Ali se ostri rez, o katerem je bilo govora v tem odstavku — ne ujema kot postopek na neki način z novostmi na področju zvoka, z novostmi, ki jih je odkril in jih še odkriva prav film s svojo registracijo in predelavo zvočne snovi? Prav filmska in radiofonska predelava zvokov sta vplivali in še vplivata na sorodna gibanja v ostalih sferah glasbenega snovanja. O ustvarjalni aplikaciji zvoka v filmu nas prepričujejo dolge vrste filmov predvsem novejšje poljske filmske proizvodnje kratkih filmov. Primerov za to trditev se ne manjka niti v jugoslovanski filmski proizvodnji: Kontrabas in Pesma Puriše Đorđevića, Pikolo Vukotića in Stigličeva Balada o trobenti in oblaku, da omenim le nekaj primerov.

PREKINJENA SLIKA IN SNEMANJE NA SLIKO

Zadnja montažna novost, ki želim nanjo opozoriti, je novost prekinjene slike. V komediji nemega filma se radi in od srca smejemo že samemu malo pospešenemu gibanju, ki je posledica snemanja z brzino šestnajstih sličic na sekundo. Ta način sodobni film še vedno rad uporablja pri snemanju komedij in družbenih satir. V zadnjih letih pa se uveljavlja prekinjeni, v montaži izrezani posnetek, ki ga sicer snemajo in kopirajo v celoti neprekinjenega, v montaži pa ga pričakajo škarje: iz sredine na enem ali na več mestih izpustijo skupino sličic, nato pa posnetek spet zalepijo. Dejanje pri tem, tako pravimo — poskoči. Ta način montiranja odpira izbor mnogih komičnih učinkov. Z velikim uspehom se ga je poslužil Louis Malle v komediji Zazie v Metroju. Med našimi je imenitni Babajin film Pravica montiran na ta način.

Isti Babajin film Pravica pa je posnet deloma tudi po sistemu slika na sliko. To pomeni, da je neke vrste montaža izvršena že med snemanjem. Ta način je doma v risanem in lutkovnem filmu, to je znano. Omenjam ga posebej zategadelj, ker je bil v igranem oziroma v dokumentarnem filmu prava redkost, a v zadnjem času prodira tudi sem. Med znanimi je najbolj slaven film te vrste Vojak poljskega režiserja Borowczyka.

NOVA POTA IN MOŽNOSTI MONTAŽE

Prerokovati ne znam, toda po znakih, ki se že kažejo, smemo trditi, da bo razvoj montaže, sledeč ustvarjalni misli, mnogovrsten in presenetljiv. Še danes klasično spoznanje o montaži je izvrstno zajel francoski filmski teoretik in ustvarjalec Jean Epstein v naslednjem odstavku: »To, kar film s harmoničnimi ali s kontrastnimi montažnimi stiki različnih planov vzbuja, razvija in precizira, ter — v hipu — nekeje v našem spominskem svetu se preplavljajoč ustvari — to je ideja, ki z daleka narašča, kar fizično vidimo na platnu: toda to ni ideja razuma, temveč ideja, ki pomeni gibanje duše.« (Epstein, L'esprit de cinéma, 164).

Ta oznaka, ki zajema montažne možnosti, dobiva potrdilo z vsako resnično novo filmsko ustvaritvijo. Montaža v tem ustvarjalnem smislu pomeni pravzaprav — kompozicijo, ki je specifično filmski izraz. Zato smemo reči, da je že samo dobra montaža zadosten vzrok, da neko filmsko delo zasluži in prenese ostro estetsko presojo.

Če je film sam gibanje in hkrati slika gibanja, potem je filmsko delo — oblikovano gibanje. Gibanje pa je razvidno le v dimenziji časa: reči smemo, da je film šele takrat pravi film in v toliko res film, če estetsko oblikuje neko časovno gmoto, ponazarjajoč pri tem gibanje človeškega duha in njegovo usodo. Ko tako raz-

mišljamo, razumemo stremljenja tistih, v montaži izredno razboritih sodobnih ustvarjalcev, ki iščejo nove načine in nov izraz ravno po poti nekonvencionalnega spajanja (Eisenstein bi morda dejal »nove vrste vertikalno montažo«) — slike in zvoka. Takole pravijo: »Kompozicije slike, njihovo spajanje, zvok, ki jih spremlja, vse to se ne pokori več suženjsko »splošnemu smislu«: medtem namreč, ko slišijo neko besedo, se ne ve zmerom, kdo jo izgovarja, niti ne vemo za neki hrup, od kod prihaja, niti, kaj hočejo reči. In ko gledamo neki prizor, ne vemo natančno, v kateri trenutek »spada«, niti v kateri kraj, niti, kaj pravzaprav predstavlja. Znotraj istega posnetka bi utegnila bistra analiza odkriti važna in dokončna protislovja.

Vendar, ti zvoki in te slike ter njih medsebojne zveze si upajo preko teh nenavadnosti in negotovosti učinkovati s tako močjo in s tolikšno prepričljivostjo, da bi pomenile in opredelile realizem nove vrste, takega, ki prerašča zevajoče nasprotje med realističnim in poetičnim filmom, premagajoč tudi stari naturalizem.« (Alain Resnais in Alain Robee-Grillet, ob filmu »Lani v Marienbadu«, Cinéma 61/2).

Ti ustvarjalci se zavzemajo za snemanje takih filmov, pri katerih »prav dramatska napetost in pravo čustvo ne izhajata morda iz tako imenovanih anekdotičnih vsebin, temveč iz načina, ki se brez ugovora tako rekoč polaga v oko in uho.« (Alain Resnais in Alain Robee-Grillet, idem.)

Teorija je iznašla izraze za dolge vrste montažnih načinov: to je nazadnje njeno področje in njena naloga, da ugotavlja in opredeljuje zakonitosti, po katerih se ravna ustvarjalna misel. Veliki ustvarjalec in teoretik Eisenstein je v svojih študijah o montaži, tako se je zdelo — dognal problem do precejšnje jasnosti. Vendar — dandanašnji se nam zdijo že mnogi njegovi nazori, kakorkoli so bili plod lucidne in globoke teoretske misli in dolgotrajnega dela — nesprijemljivi in zastareli. Tako predvsem teorija tako imenovane »vertikalne montaže«, ki je z njo želel določiti zakonitosti notranje sinhronosti avdiovizualnih izraznih sredstev. Tudi tako imenovana notranja kretnja, ki je skupni imenovalec slike in zvoka, kot pojem in ključ za zakonitost, po kateri naj bi se odvijala in ustvarjala vertikalna montaža, ni obveljala drugače kot zanimiva smer razmišljanja, v analitičnem smislu. Eisensteinovo lastno režijsko delo je mnoge teoretične postavke prerاسlo, če ne naravnost demantiralo. Omenjene in opisane novosti nimajo pretenzije na splošno veljavo, saj celo avtorji filmov, ki novosti prišajo, te opuščajo in sledijo s svojimi ustvarjalnimi prijemi novim občutjem in novim idejam. Le eno drži, odkar se je rodila filmska umetnost: montaža, naj je že živela kot ustvarjalni postopek v človeku od nekdaj, naj se je javljala na tem ali onem področju človeškega snovanja, ostane za filmarja glavno torišče ustvarjanja in še vedno — ne sicer izključno, kot je to želel nemi film, pač pa poglobitveno, specifično izrazilo, tako v nemem kot v zvočnem filmu. Tudi črno platno in gluha tišina sta dandanašnji učinkoviti izrazili — zvočnega filma.

FESTIVALI

BENEŠKI ZAPISKI

PIŠE: TONI TRŠAR

Teško bi me še kdo prepričal, da Benetke niso za vsakogar, ki mu je film pri srcu, prava obljubljena dežela. Ne le zaradi programa, čeprav tudi zaradi njega, marveč v prvi vrsti zaradi obilne izvenoficijalne dejavnosti, ki je za primer v letošnjem avgustu predstavila raznolikemu festivalskemu občinstvu dve tako redko vidljivi in redko bogati retrospektivi, kakršni sta bili retrospektiva Bustera Keatona (ki smo jo komaj dober mesec za tem, seveda v drugačnem sestavu in nekoliko skromnejšem obsegu spoznali tudi v kinoteki) in pregled zlatnega obdobja sovjetskega filma (1924 do 1939), od AELITE Protazonova do Eisensteina, Dovženka in Gerasimova. Če k temu dodam še poldrugourni program Maxa Linderja, ki sta ga posredovala njegova hči Maud in René Clair ter vrste komercialnih projekcij filmov, ki jim zanimivost še vedno merijo z indeksom 1, potem mislim, da mi niti ni treba braniti teze, da je za

nekoga, ki hoče na nekem festivalu videti predvsem dobre filme, popolnoma vseeno, kakšen je uradni program.

Ker pa je bil tudi uradni oz. poluradni program (v celoti nad 30 del) letošnje »mostre« na Lidu zanimiv in v povprečju razveseljivo kvaliteten, smo še enkrat prisiljeni prizdigniti klobuk pred tradicijo Benetk in naponi novega vodstva, bolje rečeno prof. Luigija Chiarinija, ki je z nekaterimi spremembami festivalskega pravilnika (ne oziraje se na to, da smo z njim prizadeti tudi mi, vsaj toliko časa, dokler profesor ne bo v naši proizvodnji našel dela, ki bi mu poslal svoje vabilo in nas vključil med tiste male države, katerih kinematografije vendarle ustvarjajo takšna dela, da program vsakega festivala z njimi samo pridobi) storil maksimum v naporih, da bi zagotovil Benetkam svojevrstno fiziognomijo in v okviru danih možnosti najboljši program. Če štejeemo to okoliščino za osnovo



nove orientacije beneške filmske manifestacije, pa vendarle ne moremo prezreti druge, morda še pomembnejše novosti: medtem ko je Lido še pred nekaj leti veljal za izrazito nazadnjaško, katoliško usmerjen filmski festival, pomeni letošnje leto zaključek preobrazbe te institucije; najbolj zgovorno jo karakterizira podelitev najvišje nagrade Zlatega leva Francescu Rosiju, oziroma njegovemu filmu *Roke nad mestom* - izrazito »levemu« filmu, kar praktično pomeni, da so se Benetke priključile naprednim institucijam v italijanskem kulturnem življenju.

ŠTIRJE VELIKI

Sadoulov vzklik na prvem moskovskem festivalu, ko je po projekciji Sindovega GOLEGA OTOKA zapisal, da lahko en sam film opraviči obstoj nekega festivala, pada v vodo. Letošnje Benetke so

predstavile občinstvu štiri pomembne, da ne rečem velike filme. Rosijeve *ROKE NAD MESTOM*, Resnaisov *MURIEL ALI ČAS NEKE VRNITVE*, Louisa Malleja *FEU FOLLET* in najnovejšega Loseya *SLUŽABNIK*. Izbor teh štirih filmov ne pomeni negacijo ostalih, nikakor, in poudaril sem že, da se festival lahko postavlja z odličnim povprečjem — omenjeni štirje izstopajo zaradi reševanja — vsak na svoj način — nekaterih osnovnih problemov sodobnega filma.

ROKE NAD MESTOM

(Salvo Randone, Rod Steiger.)
Rad bi si odgovoril na vprašanje, zakaj je Rosi poleg Antonionija eden najpomembnejših italijanskih režiserjev. Eden odgovorov bi bila lahko ugotovitev, da Rosi najbolj občuti določeni družbeni trenutek in da svojim temam, svojemu nemiru vselej najde ustrezno estet-

sko podobo. Sama ta ugotovitev sproža še drznejšo, kajti Rosija postavlja ob stran Eisensteinu iz časov Križarke Potemkin (v idejnim predvsem, ne v estetskem smislu). Rosi izhaja iz neorealizma, vsekakor pa je najboljši primer realizma, kolikor štejemo oba pojma kot začetek spreminjanja socialne in družbene situacije v Italiji in njenih odmevov v povojni italijanski umetnosti. Če je bil Rosijev Izziv odličen začetek in Salvatore Giuliano briljantno nadaljevanje neke struje, potem je Rosi s filmom Roke nad mestom dosegel vrhunec svojega mikroskopskega seciranja družbe. Problem, ki ga je načel v zadnjem filmu, je tako živ in tako boleč in spet tako nazoren pa jasen, na drugi strani pa tako nepridigarški in nepamfletski, da lahko služi za primer družbene angažiranosti v zahodnem filmu.

Tema Rosijevega filma je korupcija v političnem in strankarskem življenju sodobne Italije. Okoriščanje in bogatenje določenih posameznikov na račun družbe, na račun gesel, kot sta humanost in socialna rast in to zaradi povsem zasebnih koristi določenih ljudi v posameznih strankah in drobnih, prestižnih koristi posameznih strank v celoti. Najsi je Rosijev namen konkreten prikazati določeni družbeni trenutek v določenem ambientu v vseh njegovih dimenzijah, pa je njegov film delo s širšo ideološko platformo, film, ki kot noben doslej prikazuje ves blišč in bedo strankarskega sistema.



(Maurice Ronet, Yvonne Cloch, Urchula Kubler, Dora Dol in v epizodi Jeanne Moreau.) Če se o prevodu najnovejšega Mallejevega filma nismo zedinili (Tleči plamen, Veščča, zaradi česar ga navajam v originalu), pa glede njegove zvrsti ne more biti dvoma. Malle je ustvaril »dokumentarec o umiranju«, film, katerega tema je smrt; glavnega junaka spremljamo le še tistih 48 ur, ko se je že odločil za usodni korak.

Čeprav se dejanje filma odvija linearno, smo pravzaprav priča eni sami retrospekciji. Alain Leroy, glavni junak filma zapusti sanatorij, v katerem se zdravi, da bi še poslednjič obiskal prijatelje. Srečanje s svetom, v katerem je nekoč blestel in v katerem je zdrsnil z vrha na raven pacienta-alkoholika je zanj zadnja potrditev odločitve, ki jo je pred odhodom sprejel, za nas pa možnost, da si ustvarimo podobo o tem, kdo in kakšen človek je bil Alain, v kakšnem okolju je živel in kakšni so pravzaprav razlogi njegove odločitve.

Razlog Alainove odločitve ni niti konvencionalen (poraz v družbi) niti kakršnakoli katarza. Razlog, če parafraziramo Sartra, so drugi, njihova anemičnost, golo eksistiranje in Alainova nesposobnost na eni strani sprejeti takšno eksistenco, in na drugi (oziroma kot posledica tega) nesposobnost komunikacije s svetom, ki mu pripada.

Če sem na začetku opredelil ta film kot dokumentarec, sem s tem naznačil tudi Mallejevo režijo. Malle je na videz popolnoma neprizadet registrator Alainovih srečanj, predvsem pa njegove tesnobe, ki tako napolnjuje ambient tega nevsakdanjega dela, nastalega po romanu Drieuja La Rochella, avtobiografskem tekstu, vsaj če sodimo po tem, da je avtor delil usodo svojega junaka.

Še nečesa ne smemo pozabiti: izvrstno, enkratno vlogo Maurice Roneta; če je bila nagrada Finneyu podeljena igralcu, bi bila — če bi

se žirija odločila za Roneta — podeljena Alainu Leroyu. Zame je to največje priznanje, ki ga lahko izrečem igralcu.

MURIEL ALI ČAS NEKE VRNITVE

(Delphine Seyrig, Jeane-Pierre Korien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thieree.) Muriel je spomin enega izmed junakov filma na dekle, ki ga je srečal med vojno v Alžiriji in ki je tragično umrla. Drugi del naslova (»čas neke vrnitve«) je pravlako evokacija nekega spomina — mladostne ljubezni glavne junakinje. Naslov je torej tipično resnaisovska metafora, ki že sama po sebi potrjuje (kakor se bo to marsikomu zdelo čudno) Resnaisovo romantično nagnjenje (spomnimo se samo Hirošime, Marienbada in tistega famoznega refrena ... et une fois de plus ...), po drugi strani pa spet direktno nakazuje eno osnovnih preokupacij tega svojevrstnega ustvarjalca — iskanje izgubljenega časa (brez kakršnihkoli direktnih aluzij na Prousta, četudi se je Resnais v zagovorih predvsem Marienbada večkrat skliceval na moderni roman).

Za razliko od Marienbada je Muriel nenavadno jasen film (kar pa seveda, spričo tega, da gre za Resnaisa, ni povsem preprosto). Njegova tema je odnos oziroma vzročnost med sedanostjo in preteklostjo. Helene, prodajalka antičnega pohištva v provincijskem mestu povabi na obisk mladostnega ljubimca, s katerim se je neprosto-voljno razšla. Ta pride, čeprav ne navdušen in s seboj pripelje »nečakinjo« (mlado ljubico). Četrti akter tega kvarteta je Bernard, posinovljenec glavne junakinje. Srečanje po dolgih letih ne vzbuja niti spomina na ljubezen, ki je oba akterja nekoč vezala, marveč predvsem oživlja čas, ki je medtem minil in današnje resničnosti obeh nekdanjih ljubimcev. Helenin namen se je nekoliko sprevrgel: namesto spomina (inulzivnega čustva) na nekdanjo ljubezen, se do-

cela zave predvsem minevanja časa (vzporedno mladi Bernard neutrudno snema z amatersko kamero vse, kar mu pride pod roko, tako kot je nekoč posnel Muriel, kot da bi hotel Resnais bukvalno nakazati problem »kondenzacije« časa, spominov in čustev).

Posebna privlačnost novega Resnaisa so barve, svojevrstne nianse, ki spominjajo na njegove barvne sekvence v *Noči in megli*. Delphine Seyrig je vsekakor igralka, ki po tem filmu stopa v ospredje.

SLUŽABNIK

(Dirk Bogarde, James Fox, Sarah Miles.) Zadnji Loseyev film je nemara najbolj značilen za hotenja svojega avtorja. Zaradi tega mislim, da je nekoliko ozkosrčna trditev nekaterih kolegov v Benetkah, da je najbližje njegovi *Usodni ciganki*, ki jo poznamo tudi mi (in ki nam žal ni v najboljšem spominu). Primerjava je umestna sprimo tega, da je tako tam kot tu v ospredju proces degradacije nekega človeka. Toda, v trenutku, ko zazremo vzroke degradacije, ki jo v *Služabniku* prestaja mladi angleški lord zaradi »nadvlade« svojega služabnika, se nemudoma znajdemo na liniji vseh Loseyevih filmov — na problemu spopada posameznika z neko strastjo, ki ji zapade in ki ji podlega vse do tragičnega konca. Spomnimo se Johnnyja Benniona v *Džungli*, očeta alkoholika v *Času brez usmiljenja*, lorda v *Ciganki*. Osnova drame je vselej tovrsten spopad.

Ali je Loseyev služabnik eksponent imanentnega zla v človeku ali daljni Kaligulin sorodnik, je po enkratni festivalski projekciji (vsaj meni) težko odgovoriti. Vsekakor pa je res, da ima individualni propad mladega lorda širši družbeni aspekt, četudi ne upoštevamo Loseyevе izjave na tiskovni konferenci, da »angleško visoko družbo zelo dobro pozna...«

Losey je spet enkrat fasciniral, vsaj tiste, ki njegov koncept filma



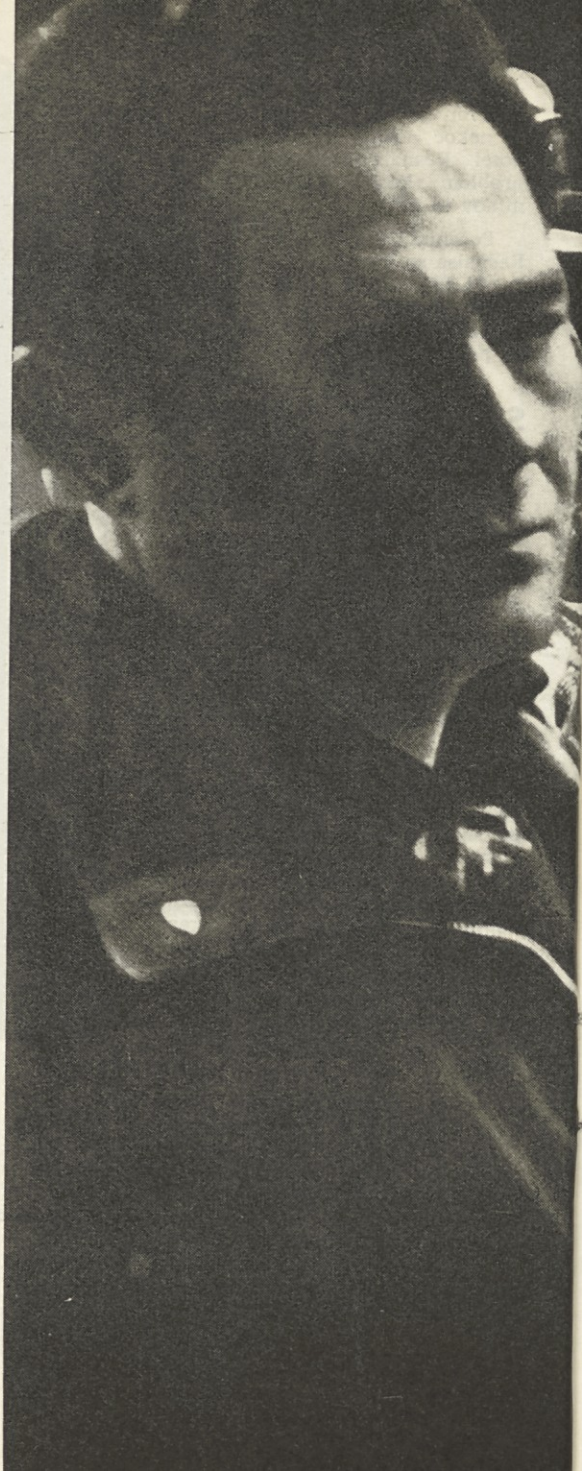
Dirk Bogard (SLUŽABNIK)

in njegovo umetnost cenijo. Kako trdno in enovito, sugestivno in kruto je prikazal proces degradacije in pofaščanja. Ves čas filma nekaj visi v zraku, ves čas gledalec pričakuje, da se bo zgodilo nekaj velikega, pomembnega, toda dogaja se povsem navadne, celo banalne reči, tisto „nekaj“ v zraku pa je vtis, ki ga režija sugerira. Nič velikega se ne zgodi, razen — velikega mojstrstva režije. Rezultat, praktičen in neposreden, vsega tega pa je, da gledamo Loseyve filme v »eni sapi«.

OSTALI

Kurosawa predvsem. Pravijo, da je film *MED NEBOM IN PEKLOM* premalo zanj. Toda za ljubitelje filma je zanimivo že to, da mojstra tradicionalnega samurajskega filma spoznamo tudi v sodobni temi. Prav tako pa, da do neke mere korigiramo Richie-Andersonovo trditev, da je Kurosawa »najbolj evropski japonski režiser«. Po tem filmu (in še prej po *Yojimbu*) ostaja samo eno: Kurosawa je »najbolj ameriški japonski režiser«. Ne le zaradi tega, ker izbira ameriške zvrsti (v *Yojimbu* western, v tem filmu »črni film«), Kurosawa je od Američanov prevzel predvsem pomen mizanscene. V sodobnem ambientu, zasnovanem na socialnem kontekstu, ki ga ponazarja že naslov, je dosegel tolikšno lepoto mizanscene, da je stilno neenotno delo resda nekoliko pod ravniyo *Samuraja* v zaživelu v vsej lepoti resničnega mojstrstva. In poseben čar filma: novi elementi v

Italija: *ROKE NAD MESTOM*; režija: Francesco Rosi







Italija: OMICRON, režija Ugo Gregoretti (zgoraj); SZ: VSTOP V ŽIVLJENJE, režija: Igor Talankin (spodaj)



šablono policijskega filma (lov na zločinca) in — po tolikem času smo lahko videli pravi obraz Tošira Mifuna, njegovega stalnega igralca.

Drugi japonski film je ustvaril Kaneto Šindo, ustvarjalec, ki je podpisal znameniti *Goli otok*. Njegov *CLOVEK* je krut in nenavaden film. Režiser je postavil štiri ljudi v položaj izvirnega greha. Zaradi otopelosti, osamljenosti, brezupa in gladu dva izmed brodolomcev ubijeta tretjega, da bi se z njegovim mesom nasitila. Prvi del načrta uresničita, pred drugim pa ju narava ustavi. Film je zanimivo posnet, odlična psihološka študija brezupa, ustvarjena s skromnimi izraznimi sredstvi, še posebej pa je delo zanimivo iz psihološko-socioloških razlogov.

V podobnem položaju kot Kurosawa se je znašel tudi Juan Antonio Bardem s svojim filmom *NIKOLI SE NIČ NE ZGODI*, filmom, ki obuja spomin na njegovo *Glavno ulico* (1956), s katerim je zaslovel in si pridobil »pesnik province«. Letošnji Bardem se vrača k stari temi. Morda je šibkejši, vsekakor pa — še vedno je mojster, inspiriran umetnik in prizadet izpovedovalec.

Osnova je tradicionalni trikotnik, toda to je samo okvir, ki služi Bardemu za izpoved njegovega pesimizma nad duhovno bedo in skromnimi možnostmi španske province. Bardem gradi film na metafori, ki je osnovni leit motiv filma in ki je bila (v Benetkah) prepogosto zanemarjena. Od prvega prizora, skozi cel film drvi po cestah kamioni, veliki »long traversji« prispodoba širokih horizontov. Navzoči so v vseh dramaturško močnih trenutkih, kot stalna misel junakov, kot edina možnost. Na kontrastu med možnostmi, ki jih bežno nakazuje ves čas, in utesnjenostjo sedanjega trenutka je Bardem zgradil nekaj izrednih trenutkov.

Drugi Španec je druga veliko ime — če odštejemo Buñuela — španskega filma: Luis Garcija Berlanga. Njegov najnovejši film *KRVNIK* je



najdrastičnejše delo, polno neverjetnega črnega humorja, skratka najgrozljivejši film, kar si jih lahko človek predstavlja. In vrhu vsega — dober film, pretresljiv. Na pr̄meru krvnika Berlanga demonstrira, kam lahko pripelje oportunistem (zaradi ugodnosti državne službe, ki jo potrebuje (!) in ki jo nihče noče opravljati, glavni junak sprejme nase vlogo morilca, kajti v deželi Grimaujev sta ta dva pojma izenačena). Izrazito antifrankistično delo je bilo povod za demonstracije beneških nasprotnikov Francovega režima.

Richardsonov TOM JONES je izvrstna adaptacija znanega romana Henryja Fieldinga, z odličnim nosilcem naslovne vloge Albertom Finneyem, medtem ko je drugi angleški predstavnik LAZNIVEC BILLY (Johna Schlezingerja) film o nemoči, simpatično in spretno zgrajen na waltermittijevskem motivu.

Menda največje razočaranje so prinesli Američani. Če odštejemo prizadetost in nekaj izrednih prizorov filma MRZLI SVET Shirley Clarkove, ki v skladu s težnjami newyorške šole prikazuje avtentični svet črnskega Harlema z njego-

vo krutostjo, zasnovano na sovraštvu do belega človeka tako rekoč od zibelke, je ameriška konkurenca predstavila le še film HUD (Divjak) Martina Ritta, film v smeri uničenja mita westerna. Korektno, lepo posneto delo z dobrimi igralci. Korektnost pa je v Benetkah že nekaj let veliko premalo za uspeh.

To so občutili tudi domačini sami. Ogromno italijansko zastopstvo ni bilo posebno dobro sprejeto, zlasti Castellani s filmom NORO MORJE. Mojster neorealizma je pokazal nekaj lastnosti svojih najboljših filmov, toda njegova inspiracija je bila tako skromna, da mu nista mogla pomagati niti Lollobrigida niti Belmondo.

Tudi sovjetski nastop ni posebno navdušil, četudi je Talankinov film (pri nas ga poznamo kot korežiserja Serjože) VSTOP V ŽIVLJENJE zanimivo zasnovano delo z živim problemom: odnos med generacijami. Drugi sovjetski predstavnik VELIKA POT Jurija Ožerova, inspiriran z življenjsko zgodbo Jaroslava Haška in genezo njegovega nesmrtnega Švejka, niti ni festivalski film, čeprav je zanimiv kot — spričo redkosti — sovjetska komedija vselej.

MANNHEIM 1963

VARIACIJE REALIZMA V DOKUMENTARNEM FILMU

PIŠE: RUDOLF SREMEC

Človek našega časa je vse pogosteje predmet ustvarjalne imaginacije ter seveda projekcije pred očmi gledalcev; če je igrani film bolj fenomen (v dobršnem delu kinematografije) sklerotičnih pojavov, družbenih in političnih — je bila možnost kritike skleroze v kratkometražnem, zlasti pa dokumentarnem filmu, prezentna že od Griersona pa recimo do Enza Biagija, ki na svoj način obračunava z deformacijami v sodobni italijanski družbi (Italia proibita — Prepovedana Italija). »Človek našega časa« — to je tudi geslo festivala v Mannheimu (vsakega oktobra, op. ur.), ki je letos dal precej primerov takšne ustvarjalne osmoze med brezobličnostjo sodobnih pojavov in umetniškimi angažmajem posameznih avtorjev.

Realistična smer v dokumentarnem filmu, ki se je stilno naslanjala na klasične dramaturgije realističnega romana (kot npr. pri »grier-

sonovcih«), je ostala močna in vplivna vse do današnjih dni kot dokaz, da je realizem filmska faktura, zelo ustrezna za uspešno transpozicijo življenjskih dejstev. Vendar pa se je ta faktura pričela spreminjati in opuščati dramaturške kanone, ki so tako močno temeljili na montaži, na dramatičnosti, na neenotnosti časa in prostora, kar so vsekakor najmočnejša sredstva filmske magije. Tako kot je pričel Antonioni z valoriziranjem minevanja, minevanja časa, a ne vklepanja časa, tako sta tudi brata Maysles, Albert in David, Američana, v svojem filmu The Showman (pri nas nimamo adekvatnega izraza za to besedo; gre za človeka, ki ljudem »kaže« show, gledališko predstavo op. ur.). Ta film je bil med tistimi, za katere je vladalo v Mannheimu posebno zanimanje.

Spričo tega, da sem videl Braulov film Za nadaljevanje sveta, nisem bil posebno pre-



senečen, kajti tu so že poznane konstante najnovejše, sodobne variante dokumentarnega realizma. Brata Maysles radikalno odklanjata, skupaj z Leacockom, vso filmsko magijo, vse filmske oblikovne in preizkušene vatromete, tako da pomeni njuna smer, dosledno izpeljana seveda, povsem mehanični zapis. Portret Joea Levina, ameriškega filmskega businessmana, ki se je od malega distributerja povzpел do velikega 'bossa' predvsem zaradi uspelih poslov z italijanskim superspektaklom *Herkules*, s katerim je obogatel, se je razrastle pred nami do najmanjših detajlov, vendar pa se osebno ne morem preveč navduševati nad vsem tem in mislim, da je posredi nesporazum.

Joe Levine govori, hodi, potuje, se udeležuje sestankov, trguje, se v nedogled pogovarja (in ti razgovori 'v nedogled' so posneti slikovno in zvočno), in to je časovno minevanje, ki naj bi dalo temu novemu

filmskemu podvigu novo kvalitetno dimenzijo. Portret sam je vzburljiv, ker je tak človek povprečnemu gledalcu nedosežen, izlil cele vodomete besed, da bi razkril ne le svoje mahinacije, marveč tudi svojo notranjost. Mayslesa sta film posnela z lahko kamero, miniaturnim mikrofonom in lahko prenosnim, vendar pa dovolj močnim svetlobnim parkom, pričela sta torej uporabljati filmska tehnična sredstva kot reporter svoje pero. Še več: postavila sta vso mehaniko slikovnega in tonskega zapisa v nenehen stik z izbrano osebo, prepričan pa sem — če bi obstajala takšna miniaturna kamera, ki bi pripeta na junaka lahko registrirala vse gibe, tako kot mikrofoni registrira vse šume, da bi šele takrat odločni privrženci filma-resnice dosegli vrhunec svojih želja. To pa bi pomenilo najgloblji padeč ne le filmske umetnosti, marveč tudi velike filmske reportaže. Kajti, osnovni pro-

NAJBOLJŠI (THE MOST), režija: R. Ballentine
in G. Sheppard

blem umetnosti je v interpretaciji in ne v registraciji. Zdi pa se mi, da so se brata Maysles in Leacock pričeli spreminjati v registratorje.

Čeprav je ta film naredil name izredno močan vtis, sem se pričel otepati tiranije vsepovsod prisotnih aparatov, ki lahko privedejo do povsem mehaničnih rezultatov. Car filma *The Showman* je morda nastal zaradi popolne ekstotike. Njegov junak je nevsakdanji človek, ki je ves čas sredi vrtoglavih dogodkov in poskuša spretno prihraniti vse adute zase. Bili smo torej poleg igralca visokega razreda. Toda to je prehodna zagretost. Že po filmu *Za nadaljevanje sveta* Michela Braulta sem se počutil bolje, kajti povelečeval je človeški podvig, čeprav me je manj impresioniralo neumorno govornje vseh in to v vsakem trenutku. Še srečnejši pa sem bil, ko sem videl film *The Most* (Najboljši) Kanadčanov Richarda Ballentina in Gordona Sheppard. Morda zaradi tega, ker je bolj ustrezal definiciji filmske umetnosti kot ustvarjalne interpretacije. Ta film ima intonacijo, glavni tok in konec. V *Showmanu* je drugače: kot da je sredi življenja Joes Levina vzniknila naprava za registracijo slike in zvoka, popolnoma vseeno, v katerem trenutku junakovega življenja; nekaj časa je ta naprava beležila vse, kar se je dogajalo, nato pa nenadoma spet izginila. Kot da je junaku pripet neki seizmografski aparat, ki mehanično beleži ton in slike, popolnoma brez strasti, zastrašujoče objektivno. V filmu *The Most* uporabljajo avtorji čudovite kadre, montažo, mizansceno, vendar pa imajo — tako kot brata Maysles — vse prej kot statično tehniko in — kar je najpomembnejše — radoveden duh, sila prirojen potrebam odkrivanja današnjega časa; vrh vsega, Kanadčana se nista odrekla svoji interpretaciji, ki temelji na določenem stališču do življenja. Razen tega, Kanadčana sta izrazito kritična: ne v spremnem tekstu, ker tega ni, niti v satiri, kajti izrazitih satiričnih elementov ni — vendar pa sta avtorja iz izjav glavnega junaka, iz

njegovih podvigov, zasebnega življenja, iz izjav ljudi, ki ga obkrožajo, ustvarila za montažnimi stiki posameznih sekvenc in mizanscene takšno celoto, ki jasno govori proti amoralnosti junaka. In kdo je ta junak? Spet popolnoma konkreten človek, spet veliki poslovni mešetar, ameriški založnik Hugh Hefner, ki izdaja najrazličnejše magazine, med njimi tudi slovit *Play Boy*, sila razširjeno branje v ameriških in kanadskih družinah, v katerem Hefner kot alkimist meša otožne napolitke seksualizma z dvomljivimi članki o vsem mogočem, o književnosti in športu, o modi in avtomobilizmu, o kuharski umetnosti in podvodnem ribolovu. Vse, kar vidi v filmu, lažni, varljivi sijaj, amoralnost in stripteazerstvo, to najdemo tudi v miselnosti hipokritskih in pravzaprav nekulturnih člankov tega magazina.

Ker sem bil član uradne žirije festivala, bi lahko na dolgo pripovedoval o zanimivi razpravi, ki se je sprožila ob tem filmu. Kamen spotike je bila trditev, da sta se avtorja če že ne povsem identifikirala s takšnim načinom življenja, pa vsaj kazala precej naklonjenosti do tega razmnoževalca polkulture, se pravi, da sta se s takšnim načinom afinirala: s sijajno magijo lepih kadrov, dobro montažo, opojnim vonjem razvrata, ki je ritmično snoval film. Seveda, bila je to precej majava argumentacija. Drugi, ki sem se jim pridružil tudi jaz, so trdili, da je to najuspešnejša združitev, amalgam preizkušenega jezika kadrov z novimi elementi filma-resnice, ali celo ne tega, marveč televizijskih elementov. Kajti, da je svet pričel govoriti, da je neka konkretna oseba pričela dialog z gledalci in že prej s poslušalci, ni nič novega; to so znane lastnosti radiofonije in še bolj televizije. Katerikoli človek, popolnoma demokratično, preprosto gleda v nas s televizijskih aparatov in pričinja svoj dialog-monolog. In ko Hugh Hefner v filmu *The Most* gleda v nas in govori v objektiv, samozavesten, z drobnim ciničnim smehljajem, poln moči, en sam kos volje, energije in vztrajnosti, je to

trenutek neposrednega, najintimnejšega občevanja človeka s svetom.

Kamen spotike je bil tudi čehoslovaški Ot nečem drugem režiserke Vere Hytilove. Nenavaden film, z nenavadno ambicijo — »spraviti«
dve popolnoma različni zgodbi. Prva zgodba, skoraj dokumentarno posneta, pripoveduje na naravnost fenomenalen način — ne le z odlično kamero in senzibilno mizansceno, marveč tudi z zelo uspešnim vodenjem protagonistke — o življenjskem trenutku Eve Bosakove, svetovno znane telovadke. Bosakova se pripravlja na svetovno prvenstvo in njene priprave niso nič drugega kot izredno težka pot, nenehne vaje, odpovedi vsem vabljivostim zabave, asketska strogost enostavnega življenja. Ta sijajni dokumentaristični stil — v filmu o Bosakovi je »igralka«
Bosakova sama in to na občudovanja vreden način — je ostal v bistvu realistični dokument v tradiciji realizma, vendar pa je postal nova in odlična varianta dokumentarnega stila zaradi uspele režijske imaginacije in mojstrstva. Ob ta film je režiserka montirala drugo zgodbo, ki pripoveduje o drugi ženski, manekenki, ki živi ob možu brez ljubezni, veže ju edino otrok; v takšnih okoliščinah ona ljubimka z drugimi moškimi. Ljubiteljem tega filma kot celote ni uspelo dokazati, da obstaja kakršnakoli kreativna osmoza, kakršnakoli direktna implikacija med obema deloma filma, v katerem se dejanje prepleta popolnoma svojevolsjno. Akterji ene zgodbe nimajo nikakršnega vpliva na življenje junakov druge zgodbe. Takšen nenavaden eksperiment bi bil sprejemljiv samo v primeru, če bi paralelno dejanje hotelo prikazati, da železna disciplina in skoraj samostanski način življenja športnice ne bi smela biti bau bau zanje, kajti — kot to posplošuje druga zgodba — v ostalih zakonih vlada nezvestoba, neskladnost itd. Film Ot nečem drugem kot celota je neuspeh eksperiment. Vendar pa nisem proti temu, da je dobil prvo nagrado v svoji kategoriji (celovečerni debut), kajti del tega filma je bil čudovito lep.



Govoril sem samo o teh treh filmih, čeprav je bilo na festivalu še nekaj zanimivih filmov. Vendar pa, zdi se mi, da je bilo treba o omenjenih največ govoriti.

N a g r a d e :

Zirija letošnjega festivala v Mannheimu (v kateri je bil tudi naš sodelavec Rudolf Sremec) je podelila nagrade naslednjim filmom: v kategoriji celovečernih igranih filmov — filmski debut filmu O NECEM DRUGEM (režija Vera Hytilova), v kategoriji socialnega dokumentarca filmu PREPOVEDANA ITALIJA (Enzo Biagi); v kategoriji aktualnih dokumentarcev francoskemu filmu UMRETI V MADRIDU (Frederic Rossif); v kategoriji informativnih filmov francoskemu delu CESTA BREZ SLEDU (Robert Menegoz); v kategoriji kulturnih filmov kanadskemu NAJBOLJSI (R. Ballentine in G. Sheppard); v kategoriji risanih filmov ameriški risanki VRH (Stan Vanderbeek) in v kategoriji kratkometražnih igranih filmov filmu PRISTANISČE (Chris Marker).

TELEOBJEKTIV

NOVO
NOVO
NOVO
NOVO
NOVO
NOVO

Konec poletja in celo jesen je sorazmerno malo jugoslovanskih režiserjev stalo za kamerami. En film so posneli v Beogradu, dva pa v Sarajevu. Zato pa je bila toliko bolj živahna mednarodna dejavnost naših podjetij. Posredujemo vam nekaj prizorov iz filmov, ki so nastajali na naših tleh:

V Sarajevu je režiser-debutant Milan Kosovac posnel svoj celovečerni film DOBRA KOB (Dobra usoda); scenarist filma je znan književnik Joža Horvat, kamera je bila v rokah Ognjena Miličevića, glavne vloge pa je režiser zaupal Bertu Sotlarju, Oliveri Vučo, Vesni Krajini in Bati Živojinoviću. Producent filma je Bosna film



Dubrovnik in okolica sta bila prizorišči koprodukcijskega filma **SUMLJIVI PATRIOTI** (Avala-film — Santa Monica Production, Los Angeles), ki ga je režiral Roger Corman. V glavnih vlogah so nastopili znani mednarodni igralci Stewart Granger, Raf Vallone, Mickey Rooney in z naše strani Špela Rozin. Na sliki desno: Stewart Granger



SUMLJIVI PATRIOTI: Mickey Rooney

Jože Babič se je s svojim scenarijem (Ana Marija Car) po neuspehlih poizkusih v Zagrebu in Ljubljani ustavil v Sarajevu. Film V SPOPADU je že tik pred premiero, ko bomo lahko ocenili rezultat naporov režiserja in ekipe, v kateri je zelo pomembna vloga zaupana igralcema Ani Karić in Voju Miriću



VIHRAVO POLETJE (Lito vilovito) je počitniška komedija, ki jo je režiser Obrad Gluščević, sicer znan dokumentarist, posnel za beograjsko Avalo. V svojem prvem filmu je režiser zaupal glavne vloge Bebi Lončar, Ljubiši Samardžiću (na sliki), Mileni Dravić in Borisu Dvorniku

Velik uspeh prvega poskusa ekranizacije Karla Maya (Zaklad ob srebrnem jezeru) na jugoslovanskih tleh pri nemškem občinstvu je navdušil producente za nove podvige te vrste. Rezultat je WINNETOO. Na sliki prizor iz tega filma z igralcema Mariom Adorfom (levo) in Ilijo Ivezićem



**KOT GOST
EKRA NA**

**JERZY
PLAŻEWSKI
VARŠAVA**

**FILM
BREZ PRIMERE
V ZGODOVINI
KINEMATOGRAFIJE**

**POSMRTNO DELO
ANDRZEJA MUNKA**

Andrzej Munk; ena zadnjih fotografij pred tragično avtomobilsko nesrečo

20. septembra 1961 je na avtomobilski cesti Varšava - Lodž hotel srednje velik osebni avto. Bližal se je cilju. Namenjen je bil v Lodž, središče poljske filmske industrije. V istem trenutku je voznik osebnega avtomobila zapazil, da mu prihaja nasproti tovornjak, ki je s smernim kazalom dajal znamenje, da bo zavil na drugo stran ceste na stransko pot. Zanašajoč se na pravico prednosti ravne smeri, je voznik osebnega avtomobila še bolj pritisnil na plin. V istem trenutku pa je voznik tovor-





ANDRZEJA MUNK

njaka, računajoč, da je še dovolj oddaljen od osebnega avtomobila, zavil čez cesto. Trčenje obeh avtomobilov je bilo za osebni avto katastrofalno. Nekaj ur kasneje je že vsa Poljska vedela, da je bil žrtev prometne nesreče eden najspodobnejših poljskih filmskih delavcev — Andrzej Munk, ki je omahnil v zgodnjo smrt, ko še niti 40 let ni bil star.

Smrt Andrzej Munka je bila nena-domestljiva izguba za poljsko kinematografijo.

To obrabljeno frazo zapišemo ob vsaki tragični smrti kateregakoli ustvarjalca in umetnika, ko nas zapusti sredi svojih najboljših življenjskih sil. V našem primeru moramo omenjeno frazo v resnici razumeti v vsej boleči dobesednosti.

Ne gre samo zato, da smo izgubili enega nespornih filmskih talentov, temveč veliko bolj za dejstvo, da smo ostali brez edinega in posebnega predstavnika poljske racionalistične kinematografije.

Razložimo to. Z oznako »poljska šola«, ki jo je nadel tujezemski filmska kritika, očitno ne mislijo samo Munka. Še več — absolutno zrelo in dokončano dela, nastala v letih 1956-61, niso prišla vsa iz Munkovih rok. Munk se je vselej smejal, ko je govoril, da veliko bolj ceni agresivnost od popolnosti in dovršenosti. Njegov poglavitni nasprotnik je bil gledalec, ki se je udobno zleknil v sedež, lenobno zrl na filmsko platno in za plačano vstopnico zahteval samo »dobro zabavo«. Če naj ga še jasneje opredelimo, to je gle-



dalec, ki v resnici sprejema in uživa le akcijo filma, toda zahteva, naj bi režiser vplival samo na njegova čustva. Munk pa je prav nasprotno želel apelirati samo na razum.

Za tradicijo poljske misli, poljskega »narodnega temperamenta« je bilo, tja do pretiravanja z iracionalizmom, že od nekdaj značilno, da je bila čustvena, mistična, polna »občutka za čast« (kar je nemara dediščina svojevrstne moralnosti »plemiškega naroda«, kakršni so bili Poljaki prav v XIX. stoletje). Ti iracionalni činitelji niso bili nikakršna neresnična muhavost, nasprotno: postali so gonilna in zelo realna sila, ki ni le enkrat samkrat škodljivo in zlohotno uravnala usodo Poljske. Tako na primer je katastrofalna Varšavska vstaja 1944. leta (vojaško usmerjena proti

POTNICA Andrzeja Munka;
Anna Ciepielewska (levo)

POTNICA; komedija »nevtralne komisije Rdečega križa v Auschwitzu«

Nemcem, a politično obrnjena proti Sovjetski zvezi) mogla nastati samo v meglenu vzdušju apolitične romantike.

Moramo poudariti, da je bila tudi tradicija poljske umetnosti — umetnosti, ki je bila močno politično angažirana in se je še celo XIX. stoletje borila za svojo samostojnost in neodvisnost — še vedno romantična in čustvena. Prav tako je tudi poljska filmska »šola«, ki je po letu 1956 uveljavljala trezne in racionalne politične argumente, vseeno ustvarjala s pomočjo nekakšne poetične romantike (Wajda), kar je povsem v nasprotju z njenimi idejnimi temelji.

Samo Munk je kot bivši dokumentarist in tudi pod vplivom italijanskega neorealizma krenil po poti racionalizma. Vedel je, da poljski gledalec, ki so ga vzgajala romantična dela, veliko bolje sprejema filme njegovih kolegov, ker so vsebovali nekakšno samoprevaro, neodločnost, dvojnost simbolov, poetične nazore in ekspresionistično vznosenost. Pogumno si je v svojem filmskem jeziku izbral izrazna sredstva, kot so stvarnost, treznost, intelektualna strogost in pravilnost (ni se hotel z metaforami izogniti odgovoru) ter polemičnost vsebine.

Vsak Munkov film je bil svojevrsten izživ, katerega je vrgel javnosti.

Človek na progi je meril na tiste svečenike kulta enotnosti, ki verjetno sami niso imeli ničesar pokazati. Eroica je kar okrutno in drzno revidirala tradicionalno pojmovanje junaštva. Skilasta sreča je ubrala pot analize servilnosti in se postavila na tla najnovejše poljske zgodovine: ali naj imamo brezidejni oportunistem za zgodovinski produkt ali za posebno značilnost malega človeka z lakajsko dušo.

Njegov nadaljnji film bi moral biti Potnica, zanj je napisal scenarij skupaj z Zofijo Posmyszovo. Zgodba se je odigravala na veliki čezoceanski ladji, z njo je potovala v Evropo Nemka Elza, ki se je bila poročila s svojim rojakom, kateri je od 1930. leta dalje živel v Ameriki. V Southamptonu se je vkrcala na ladjo potnica, katere prihod je deloval na Elzo kakor strela z jas-

nega. Spominjala jo je neke ženske, na katero pred poroko še pomislila ni več: Elza je bila nadzornica v Ošwiecimu (Auschiwitzu) in Marta, ženska, podobna tej novi potnici, pa je bila tu jetnica. Sprostil se je val prikritih doživetij, ki sproži retrospektivno pripoved: Elzini spomini, namenjeni samo možu. Toda ta verzija je tendenčna, prepogosto zlagana. Drugi retrospektivni pogled pa razkriva zgodovino spominov, katere si je Elza prihranila samo za svoj rabo.

Ti dve retrospektivi naj bi sestavljali okrog 40% vsebine filma in naj bi delovali istočasno. Drama dveh žensk naj bi se odigrala za nas pred pristankom ladje v Hamburgu. Tema filma bi morala biti sedanja doživetja obeh žensk, bogatejših za 20 let povojnih izkušenj.

Do tragične nesreče na avtomobilski cesti so bili posneti že skoraj vsi prizori iz ošwiecimske retrospektive (zadnja dva prizora, ki ju je nameštal posneti Munk 20. septembra, je že čez nekaj dni posnel njegov asistent). Od sekvenec vzporedne retrospektive ni bilo posnetega še ničesar — z izjemo maloštevilnih zunanjih posnetkov na čezoceanski ladji, ki pa niso predstavljali nikake logične celote in jih ni bilo mogoče nikamor vključiti.

Zelo redki so primeri, da režiserjeva smrt sredi snemanja povzroči odložitev realizacije filma. V kapitalistični proizvodnji se v takih primerih uveljavi pravilo, da izročijo delo drugemu režiserju, ki posname še manjkajoče prizore. Tudi ob Potnici so mislili na podobno rešitev. Govorili so, da bi edini režiser, ki bi lahko nadaljeval začetni film, samo prijatelj umrlega Munka — Witold Lesiewicz. Ta je bil prav tako dokumentarist, po stilu zelo blizu Munku in skupno sta že leta 1954 posnela celovečerni film o rudarjih Zvezde morajo žareti.

Zmagala je pieteta do umrlega. Munk snemalne knjige ni razumel kot »izpolnjevanje naloge«. Med samo realizacijo filma je odstopil od prvotne zamisli, prilagajal se je okoliščinam, sugestijam igralcev, obsegu in podobi že posnetega gradiva. Niso bili vsi odgovori, ki jih je na-

meraval dati v svojem filmu, dokončno zapisani v njegovih beležkah in izpovedani v pogovorih s prijatelji.

Odgovoren ustvarjalec bi se prav težko znašel po teh površnih zunanjih orisih in osnutkih.

Padla je odločitev, da bodo ustvarili film, kakršnega doslej še ni zapisala zgodovina kinematografije. Sklenili so v celoti uporabiti posneto gradivo, ga tako ohraniti v delu, katero nikakor ne bi prikrivalo obenem notranjih nasprotij in novo nastalih zunanjih dejstev: smrti njegovega avtorja in omejenosti, nemoči nadaljevalcev pri izvedbi zaključka.

Film, ki ga je zmontiral režiser W. Lesiewicz, se zdaj začne s fotografijo Munka in kratkim spominom nanj in na njegovo zadnjo namero. Prikaže se podoba čezoceanske ladje: od daleč, od zgoraj, od blizu; potlej vidimo na krovu Elzo, kako se pogovarja z možem — vendar so vse to samo statične fotografije, izbrane in povečane iz kadrov, ki jih je bil posnel še sam Munk. Fotografije se pogosto menjavajo. Na primer: prizor srečanja obeh žensk ob prihodu na ladjo daje možnost videti različne faze Elzine podobe; cela lestvica reakcije na nenaden pojav usodne potnice je nemara tako dosti izraziteje prikazana, kakor bi bila s trajajočim premikajočim se posnetkom.

S tem statičnim uvodom, katerega spremlja avtorjev komentar sopotnice, ni razložena samo nenavadna zgodovina nastanka filma in njegovo izhodišče, marveč daje zaključek v pomembni izjavi: »Ne silimo se podati vseh odgovorov, ki jih je nameraval izoblikovati v svojem filmu Munk, temveč se trudimo samo primerno urediti vprašanja, ki jih je bil zastavil avtor«. Komentar celó kaže ne močno nekonzistentnost (bolje: na elemente, ki se nam zdijo sedaj nekonzistentni).

Teh komentarjev vsekakor ni veliko in gledalec se lahko lepo približa drami dveh žensk. Menjajoče se slike spreminjajo tudi naše gledišče, ki se razširi do kinoskopskih razsežnosti. Vso zgodbo iz Oświęcimia bomo zato gledali v teh dimenzijah. V mračnem, mrkem, žalostnem ploskem pejsažu brez sonca kamera v pano-

rami posname neskončno vrsto barak zato, da se v primernem trenutku obrne za 90 stopinj in pokaže nad širokim dimnikom črn oblak dima, ki se vali iz krematorija.

Ali je dvoboj Elze (Aleksandra Slaska) in Marte (Anna Ciepielewska) z umetniškega stališča dokončana celota, ali naredi na gledalca vtis neodvisnosti od nenavadne zgodovine nastanka filma?

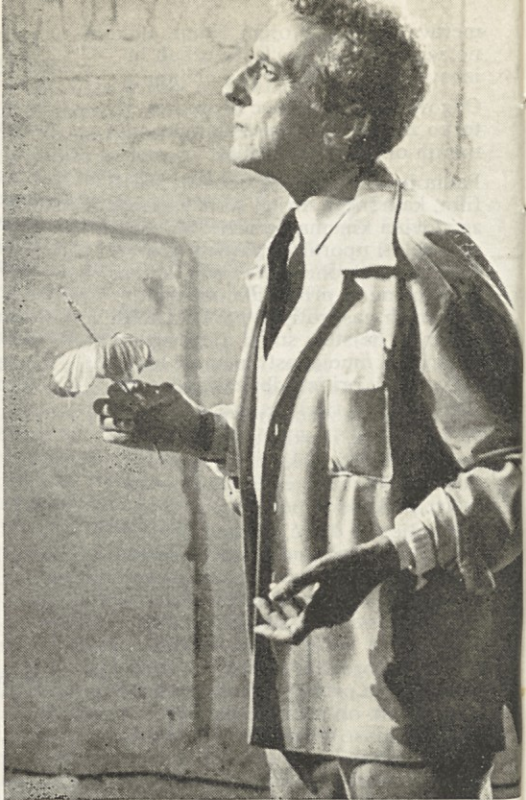
Zdi se mi, da nimamo opraviti samo z logično sestavljeno in zaključeno celoto — marveč z najboljšim (razen Kako biti ljubljen) poljskim filmom v letu 1963.

Nemi dvoboj dveh žena (na sliki) je prava vsebina POTNICE



JEAN COCTEAU

JEAN COCTEAU, rojen 5. julija 1889 v Maisons-Laffitte (Seine- et- Oise). Pisatelj in filmski avtor. Stevilni romani, eseji, drame, baleti in pesniške zbirke, med drugim: Poto- mak, Goljufivi Thomas, Strašni otroci, Poklicna skrivnost, Orfej, Prepevanje, Opera, Strašni starši, Človeški glas, Peklenski stroj, Dvoglavi orel, itd. . . Scenarist ali pisec dialogov za filme: Baronov fantom (1942), Večni povratek (1943), Dame iz Boulonjskega gozda (1944), Človeški glas (1947), Strašni otroci (1949) itd. . . Avtor in realizator filmov: Pesnikova kri (1930), Lepotica in zver (1945), Dvoglavi orel (1947), Strašni starši (1948), Orfej (1949), Orfejev testament (1959) in dveh filmov »izven prometa«: Coriolan (1950) in Santo Sospir (kratkometražni, 1951). Dela, posvečena filmu: scenarij filmov Pesnikova kri (1948) in Orfej (1952); Lepotica in zver, Dnevnik nekega filma (1946), Razgovori o filmu (1951). Član Francoske Akademije od 1954 dalje.



Jean Cocteau

VERUJEM V PREVZETOST

Jean Cocteau
*

Način, kako poveš, kako pokažeš stvari in napolniš filmsko platno, je, piše Jean Cocteau, tisočkrat važnejši, kakor mislijo. To je pojmovanje, ki ga občinstvo ni vajeno in nasploh sodijo, da ga film izključuje. Toda, kot meni Jean Cocteau, je zmotno misliti, da nima film nikakega opravka z dragocenimi vrednotami. Vsa njegova raziskavanja veljajo filmu, ki naj bi bil poezija, filmu, ki ne bi toliko »govoril, pripovedoval, razlagal«, temveč bi »presunil, prevzel, vznemirjal, preganjal, razburjal«.

Mislím, da je velika filmska prednost Francije v njeni poeziji. Francija je dežela, ki sovraži poezijo, a je dežela pesnikov. To je veliko protislovje. Vendar je razumljivo. Pesnik namreč lahko dela samo, če se bori, če mu nekako »zoprjuje«. Pri nas ti »zoprjuje« na vsakem koraku. Toda poezija se vselej prebije na dan. Kadar občudujem slikarja, mi govore: »Res zelo lepo, samo, to ni slikarstvo.« Kadar občudujem športnika, kakršen je Al Brown, mi govore: »Res zelo lepo, samo, to ni šport.« In kadar občudujem film, mi govore: »Res zelo lepo, samo, to ni film.« Zamislil sem se, kaj naj bi to bilo. Porekli so mi: »To je nekaj drugega.« Naposled sem dognal, da je ta »nekaj drugega« zelo dobra opredelitev poezije. Ta »nekaj drugega« je tisto, kar največ velja. Ne smemo namreč zamenjati poezije s tem, kar je poetično. V Franciji je neka notranja, skrivnostna poezija, ki se, žal, včasih izraža tudi poetično. Poetičnost nima nikakega opravka s poezijo. Vendar mislim, da so v Franciji izredni viri poezije. Tega sem se zavedel, ko sem napravil filme kakor *Lepotica in zver* ali *Orfej* in tudi taktokrat, ko sem izdelal z Jeanom Delannoyem film *Večni povratki*. Toda resnične zmage žanjemo v tujini, kjer spoznava občinstvo v njih nekaj, česar ni doma. Vprašal sem se, ali ni ta »nekaj« prav tisti »nekaj drugega«, ki ga slišim v pripombah, kadar pravim: »Kaj je torej to, če ni slikarstvo, če ni boks, če ni film?« Vidite, zdi se mi, da imamo v tem neko skrivnostno prednost in da bi jo nemara morali izkoristiti. To je zelo težavno, ker se ljudje motijo.

Občinstvo meni, da v filmu, ki nima poetičnega besedila, ni poezije. Pesniku vendar ne sme biti mar poezije, poezija mora vznikniti sama od sebe. Besedilo mora biti sila suhoparno in na moč preprosto. Poezija mora dihati iz ureditve slik. Osupljivo je, kako venomer zamenjujejo mizarja s spiritistom. Očitno je vendar, da to ni isto. Ko izdelam mizo, mi ni mar, kaj se ji bo kasneje pripetilo. Sem pač mizar. Nato pridejo spiritisti, položijo roke nanjo in si prizadevajo, da bi jim spregovorila. Miza spregovori ali ne. Toda težko je

kdo mizar in spiritist hkrati. Bilo bi, kakor da bi zahtevali od cvetic, naj berejo razprave o vrtnarstvu. Pri pesniku mora biti na delu podzavest, ki mu ne dopušča mnogo razmišljanja. Izražati se mora v nekaki hipnozi, v nekakem spečem stanju in morda je to tisto, kar je lastno Franciji, česar pa francosko občinstvo ne zapaža. Te stvari so vidne od daleč, izven Francije. Francija je moja družina. Družina te krega, te kaznuje, postavlja v kot. Nato jo zapustiš in prideš na tuje, kjer te sprejmejo prijatelji. Zelo se začудиš, ker se ozačje spremeni. In ko se vrneš k družini, te spet postavijo v kot. Mislim tudi, da igra razdalja vlogo časa. Če ste daleč zdoma, je nekolikanj tako, kakor da je v tem posthumnost. Gledajo vas iz oddaljenosti. Ne sodijo več dela po vas, po vaši ohlapni osebi, zdaj v a s presojaajo po delu. Mnogo bolje vas torej ocenjujejo iz razdalje, od daleč in v časovni odmaknjenosti. (Ponavljjam, da igra razdalja nekako vlogo časa.)

Pozor! Nikakor ne verjamem v modni izraz »pobeg«. Verujem v prevzetost. Mislim, da z delom ne moremo pobegniti in da nas, nasprotno, lahko le prevzame. Enako pravim: »Navdiha ni, le izdih je«. Kakor govore, bi moral priti navdih od zunaj, a tega »zunaj« — ni. Le tvoja moč je, ta ti govori, pa stvari v tebi, ki jih ne poznaš. Torej je to izdih. Zmotili so se v izrazih. Pobeg je šala. Lepo je le tedaj, če te neko delo prevzema, napolnjuje, vznemirja, preganja, razburja.

Občinstvu ni všeč, če se spreminjajo pravila igre. Toda kaj je pesnik? Pesnik je človek, ki spreminja pravila igre. Je človek, ki kali mirno vodo. Moja metoda je bila vedno taka, da sem kalil mirno vodo. Ne nalašč. Toda, če se zaprem na kmete in napišem dramo ali film, nenadoma zapazim, da sem skalil mirno vodo. Strahopetec bi bil, ko bi zaprl to delo v omaro. Moram ga pokazati. S kaljenjem mirne vode si nako-pavam preglavice, toda to ni važno. Ob delu, ki smo ga napisali, smo mrličji, zakaj po besedi »конеч« tisti jaz, ki je delo napisal, umre. Udarce,

ki padajo zatem po nas, občutimo, kakor da bi padali po grobu. Sicer pa mi to daje tudi nekako spoštovanje do stvari, ki sem jih napisal ali posnel za film, ker nimam do umetnosti drugače nikakega spoštovanja. Menim, da je to zgolj izraz osebnosti, kakor se ospe pri rastlini zrnje, in ne morem si predstavljati, da bi se rastlina spoštovala.

(Film, oko, ki se odpira v svet, 1952)

Ko sem dejal na televiziji in v radiu, da moj film *O r f e j e v e t e s t a m e n t* »nima ne repa ne glave, ima pa dušo«, sem se pošalil, ne da bi se bil šalil. Zakaj resnično se čudim:

v dobi, ko so slikarji žrtvovali predmet na ljubo umetnosti in uničili model ali pretvezo za slikanje, pa filmarji - zmrcvarjeni od producentov, ki si domišljajo, da poznajo občinstvo, a so obtičali na stopnji otroka, ki se mu hoče zgodbic — zahtevajo »snov« in p r e t v e z o, medtem ko je način, kako povedo, kako pokažeš stvari in napolniš filmsko platno, tisočkrat važnejši, kakor poprečno mislijo.

Zal (!) je občinstvo (in filmskega občinstva je brez števila) še vedno podobno dami, ki so ji zoprnji vojaki pešči, pa bi zato ne marala Van Goghovega *Z o u a v a*, ali gospodu, ki ne prenese vrtnic, pa bi si zato ne hotel obesiti na steno Fantin-Latourovega ali Renoirovega *Š o p k a v r t n i c*.

Toda napočil je čas, ko je treba razbiti smešne tabuje in vzgojiti filmsko občinstvo, kakor vzgajajo občinstvo slikarskih razstav. Sicer ne bo mladina filmskih dvoran nikoli mlada in bo za vedno obsojena na podrejanje slabim navadam producentov, distributerjev in kinematografskih direktorjev.

Smešno je govoriti, da nima film nikakega opravka z dragocenimi vrednotami. S tem udrekanje vloge muze. Muze pa upodablajo vedno v čakajočih pozah. Muze morajo čakati, da lepota, ki v prvem hipu vselej zmede, le polagoma prevzame duhove. Gorje! Nesmiselne vsote, ki jih golta film, ga obvezujejo, da se klanja idolu trenutne neposrednosti. A prav ta ogabni idol naše dobe, prav to mrzko dogmo je treba premagati. Čez noč to ni mogoče. Toda ponosen bom, če bo moj

trud pri tem vsaj malo zalegel in če bo mladina nekoč tudi meni malce dolgovala možnost, da izdela film tako, kakor izda pesnik pesniško zbirko, ne da bi bil obsojen na ameriški imperativ bestsellerja.

Moj antikartezijanizem je tako silovit, da postajam pri tem nekakšen Descartes.

Kakor spoštujem priprti Pascalov krog, v katerega lahko presenetljivo vdira naključje, tako sovražim zaprti krog znanstvenika, ki je v protislovju z znanstvenim napredkom in ki simbolizira strahotno razvado francoskega ljudstva, izraženo v hotenju, da bi naj bilo vse razumljivo. Vodilni motiv Francije je v besedici »zakaj«. »Razložite mi, kaj ste hoteli povedati? Kaj ste hoteli naslikati?« Skoraj, da bi morali že razložiti, kaj želi povedati glasba. Kakor v *P o s t o r a l n i s i m f o n i j i*, kjer se občinstvo naslaja, ko razpozna kukavico in kmečke plese.

Vse, kar se da razložiti, vse, kar je dokazljivo, je prostaško. Človeštvo si bo moralo končno priznati, da živi na nerazumljivem planetu, kjer hodi z zreljšča antipodnih prebivalcev po glavah, pa, da bodo neskončnost, večnost, prostor-čas in druge utvare na vekomaj nerazumljive našemu bednemu razumu, ki je omejen na tri dimenzije pa četudi se ubogi smrtnik že mukoma trga od Zemlje (na katero je privezan s popkovino) in leti do Lune, ki je davno mrtva zemlja in le za spoznanje bolj oddaljena od nas, kakor sta Asnières ali Bois-Colombes.*

Večina gledalcev mojih filmov prav gotovo poreče, da so abotni in nerazumljivi. Ne bodo povsem v zmoti, zakaj tudi meni samemu se primeri, da jih nikakor ne razumem, pa da bi najraje vse opustil in se opravičil vsem, ki so mi verjeli. Toda izkušnja me je poučila, da se z nobeno pretvezo ne smemo odreči stvarim, ki so kdaj imele smisel, a ga dozdevno izgublajo, pa trudoma premagujem slabost in si vlivam zaupanje, kakršno občutim do drugih, če jih občudujem in spoštujem. Skratka, zaupam onemu

* Pariški predmestji (op. prev.)

d r u g e m u, tujcu, ki ga začutimo v sebi nekaj minut zatem, ko smo ustvarili kako delo.

Prvo vprašanje, ki mi ga zastavljajo časnikiarji, je slavno francosko vprašanje: »Kakšna je zgodba?« In če odkritosrčno odgovorim: »Zgodbe ni,« me pogledajo preplašeno, kakor da bi imeli pred seboj blazneža.

To je točno. Z g o d b e n i. Okoriščam se z realizmom krajev, oseb, gibov, besed in glasbe, da pripravim abstraktni misli kalup in da, recimo — postavim grad, brez katerega si težko zamišljamo prikazen, ki straši.

Če bi bil grad sam zgolj prikazen, strah v njem ne bi imel moči, da bi se prikazoval in strašil.

(Le Monde, 25. julija 1959).

Prevedla
Djurdja Flerè



Jean Cocteau v filmu ORFEJEV TESTAMENT

HOLLYWOODSKA ČENČA ZA VEDNO UTIHNILA

Prvega novembra letos je v newyorški bolnišnici prenehalo biti srce osemdesetletne svetovljanske novinarko Else Maxwell, »najbolj svojevrstne prijateljice in najstrašnejše sovražnice«, kot so jo nekateri imenovali. Prenehalo je biti živahno srce ženske, ki ji nelepa zunanost in pomanjkljiv talent nista dala, da bi se uresničila njena želja — da bi postala filmska igralka. Pa je kljub temu živela v svetu, tipično filmskem, v svetu polnem blagostanja, pirovanja, omahljive sreče — pa tudi zlobe, spletk, nevoščljivosti in — škandalov. Živela je v njem, se zabavala, ni pa se z njim sprijaznila.

Vse do lani, ko se je umaknila rekoč, »bilo bi, kot da bi plesala na pokopališču«. Zatekla se je k svojim prvim prijateljem in prijateljicam, pisala spomine, nadaljevala svojo škandalozno rubriko v newyorškem *Journal American* do letošnjega aprila, ko se je udeležila vsakoletnega plesa »April v Parizu« v Waldorf Astoria hotelu v New Yorku. Potem pa je zbolela za boleznijo srca.

Slavna in iskana ni postala čez noč. Precej črnila je pritekel izpod njenega novinarskega peresa, preden je postala »čenča številka ena« v Hollywoodu, morda celo na svetu. Njen konjiček je postalo prirejanje zabav. Pravzaprav je bila le posrednik. Največkrat je prirejala sprejeme, ki so jih želele vidne osebnosti. Hotele so se seznaniti z novimi. In kdo je bil najbolj primeren, da je to izpeljal? Elsa Maxwell, seveda, saj je poznala vse: milijonarje, plemstvo, filmske zvezde, vseh vrst bogataše in brezdelneže.

Pomagala je umetnikom, da so uspeli, znala je svetovati, kako priti do slave in kariere, prav tako pa je tudi rada

ustregla željam po novem znanstvu. V seznamu njenih najbližjih zancev so najrazličnejša, tako ali tako slavna imena: vojvoda in vojvodinja Windsorska, ex-kralj Faruk, Einstein, Cole Porter, Churchill, Rita Hayworth in Aga Khan, Charlie Chaplin, Barbara Hutton, ruski koreograf Sergej Diagbilev, Maria Callas in vsi okrog nje: Onassis in Tina Onassisova, Maneghini; večina sodobnih italijanskih filmskih igralcev od Sophie do Gine. Pred leti, ko se je Elsa spet mudila v Italiji, svoji drugi domovini, kot jo je imenovala, v Benetkah na festivalu, so objavili italijanski časopisi Ginino in njeno sliko, spodaj pa napisali: Lepotica in zver. Je bilo res tako? Morda res, vendar ne za vse! Imela je tudi iskrene prijatelje. Drugim pa se je maščevala; maščevala zato, ker so izrabljali svoja visoka mesta v družbi za brezdelje in nesmiselno življenje. Kajti sama je bila vitalna, polna življenjske energije, neutrudljiva organizatorica najštevilnejših prireditev: lova za zakladom v Biaritzu, plesa na Canal grande v Benetkah, »murder-party« pri Somersetu Maughamu, »oasis-party« pri templju Lousquor in že omenjenih aprilskih plesov v najiminitnejšem hotelu New Yorka. Podelili so ji tudi Legijo časti.

Dobila je tudi nekaj manjših in nepomembnih filmskih vlog. Napisala je knjigo »Sprejemala sem ljudi vsega sveta«, v kateri je opisala svoja srečanja in vtise od ljudeh, ki so bili odvisni od nje. Knjiga ni uspela, kljub temu pa se je razširila po svetu. Kupovali so jo vsi, o katerih je pisala, pa tudi oni, ki si z novicami in drobnarijami iz »visoke družbe« pestrijo svoja življenja. Ti se je niso bali tako kot oni, o katerih so brali.

Pred njo je trepetal Hollywood, ki — če ne bi bil že obstajal — bi ga ustvarila Elsa Maxwell. Revna, a močna »čenča«, z enim samim dolarjem v žepu, a živeča v krogih, kjer so govorili samo o milijonih, z eno samo večerno obleko, a z znanci, ki so nosili najdragocenejši nakit tega sveta. Bali in trepetali so pred njo — vse do nedavna.

Zdaj je ni več. Kdo jo bo nasledil? Luella Parson, Hedda Hooper ali kdo drug? Pred kom bo zdaj trepetal Hollywood?

NA SAMOTNI OTOK BI VZELI

Povprašali so nekatere najbolj znane angleške filmske ustvarjalce in kritike, katere filme bi si izbrali za družbo na samotnem otoku. Odgovori so bili kaj zanimivi.

ANTHONY ASQUITH, katerega Milijonarki smo dolžni prijeto uro razvedrila, si je izbral Chaplinovega Romarja, Clairrov Milijon, slaviti western Shane, neorealistično mojstrovino Tatovi koles, Lubitschevo Maškara do



Toširo Mifune, stalni igralec Akira Kurosawe (v filmu YOJIMBO)

in Dreyerjevo Trpljenje Device Orleanske.

JACK CLAYTON si je pridobil ime z mojstrovino Pot v visoko družbo (s sijajno Simone Signoret v glavni vlogi), na samotni otok pa bi vzel sledeče filme: Zemlja drhti (Visconti) — Divje jagode (Bergman) — Aleksander Nevski (Eisenstein) — Sedem samurajev (Kurosawa) — Moderni časi (Chaplin) — Velika iluzija (Renoir) — Velika pustolovščina (Sucksdorff) in Pohlep (Stroheim).

LINDSAY ANDERSON je s športnim življenjem prav letos požel mnogo slave. Na samotnem otoku pa naj bi delali družbo filmi Dobiva se v St. Louisu, Zlata doba (zgodnji Buñuel), Nezadostno iz vedenja (pri nas nepoznanega, zgodaj umrlega francoskega ustvarjalca Jeana Vigoja), Malteški sokol (Huston), Zgodba iz Tokija, Timothyjev dnevnik.

PETER FINCH je eden izmed najbolj uglednih angleških igralcev. Spominjamo se ga predvsem iz filma Obtoženi ste, Oscar Wilde; na samotni otok si želi Lamorissov Rdeči balonček, de Sicove Tatove koles, Renoirovo Veliko iluzijo, Olmijevo Službo, Premingerjevo Carmen Jones, Tatijevega Gospoda Hulota na počitnicah, Resnaisov Lani v Marienbadu, Cuhrajevo Balado o vojaku in Claytonovo Pot v visoko družbo.

CARL FOREMAN, ki je bil producent westerna Točno opoldne in Zmagovalcev, ki so njegov zadnji film, si je izbral Renoirovo Veliko iluzijo, Chaplino satiro Korožju!, Zinnemannov Točno opoldne (priznanje producenta režiserju?), Wylerjeva Najboljša leta našega življenja, Resnaisov Lani v Marienbadu, Wellesovega Državljana Kanea, Antonionijevo Noč in seveda svoje Zmagovalce.

FRED ZINNEMANN je bolj zahteven od svojega producenta in pravi, da bi želel vzeti s seboj vsaj Križarko Potemkin (Eisenstein), Pohlep (Stroheim), Trpljenje Device Orlean-

ske (Dreyer), Veliko parado, Luči velemesta (Chaplin), M — mesto išče morilca (Lang), Državljan Kane (Welles), Veliko iluzijo (Renoir), Najboljša leta našega življenja (Wyler), Mojo drago Klementino (Ford), Zaklad Sierra Madre (Huston), Moža iz Arana (Flaherty), Bežno srečanje (Lean), Tatove koles (De Sica), Sedem samurajev (Kurosawa), Balado o vojaku (Cuhraj), Sladko življenje (Fellini), Most nareki Kwai (Lean), Štiri neapeljske dni (Nanni Loy). Prava enciklopedija dobrih filmov! JOSEPH LOSEY je po filmih Betonska džungla in Čas brez usmiljenja naš dober znanec. Na samotni otok je sklenil vzeti Pota slave (Kubrick), Sedmi pečat (Bergman), Mati (Pudovkin), Rim, odprto mesto (Rossellini), Avantura (Antonioni), Asfaltna džungla (Huston), Dobiva se v St. Louisu (Minelli), Velika iluzija (Renoir) in Južnjak (prav tako Renoir).

LILIAN GISH je bila velika zvezdnica Griffithovih in Chaplinovih ameriških časov. Na samotni otok si je zaželela predvsem Griffithove filme Newyorški klub, Nestrpnost, Sirote neurja, Zlomljeni cvet in Največje stvari življenja (stari, zlati časi...), poleg njih pa Chaplinovega Pobiča, Fairbanksovega Bagdadskega tatiča, Lamorissov Rdeči balonček, Dassinov Nikoli v nedeljo in Amerikanca v Parizu (Minelli).

PETER O'TOOLE uživa posebno od uspeha v Lavrencu Arabskem izredno priljubljenost. Na samotni otok bi si vzel Moža iz Arana (Flaherty), Sedem samurajev (Kurosawa), Henrika V. (Olivier), Pobiča (Chaplin), Lov za zlatom (Chaplin) in kakšen Keatonov film.

KAREL REISZ, režiser mlade angleške generacije, ki smo ga srečali s filmom V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj, je zahteval na samotni otok Dovženkovo Zemljo, Keatonovega Generala, Buñuelovo Zlato dobo, Renoirov Izlet in Antonionijevo Avanturo.

NEZGREŠLJIVI RECEPTI ZA DIALOGE

Ko je ameriški avtor Harry Purvis prvič objavil svojo zbirko tipičnih dialogov iz filmov, je doživel z njimi lep uspeh. Ponatisnila jih je revija »Time«, brale so jih v oddajah televizijske osebnosti in si jih izposojali karikaturisti v časopisih. Nasmejte se jim v slovenskem prevodu!

Ali pišete filmske scenarije? Imate težave z dialogi? Vas zanima, kako ljudje resnično govorijo v filmih?

Tu se lahko brez najmanjših dodatnih stroškov poučite, kaj in kako govorijo priljubljene standardne osebe v filmih. Nadalje se lahko naučite časovno preračunanih rekel, primernih za vloge, ki se največkrat pojavijo v filmih.

Zgrabite to priložnost in vsrkajte najbolj zapleteni element v umetnosti pisanja za srebrni ekran.

MOSKI SVET: Pri nas doma, Larson, streljajo ljudi še za manjše stvari. Poberite dami podvezo in se ji opravičite,

Ne pretvarjaj se več, Gloria. Vem vse o tebi in mlademu Taylorju. Ali pa on ve, kako je z nama? Ali še vedno verjame, da sem tvoj hišnik?





1793-340

The photograph is of a man in a light-colored shirt leaning forward, looking intently to the left. He is wearing a watch on his left wrist. The background is blurred, suggesting an industrial or workshop setting. The number '1793-340' is visible in the bottom right corner of the image.

preden me popade jeza! — No, rec, pristati hoče brez krill! Čemu ne odpre padala? Zdaj ni čas za cirkus! — Slišiš, gospodična, nisem te jaz vabil sem. Če pa si že tu, bodi za kakšno rabo in vrzi kaj v lonec. — Tvoji domači so odlični ljudje, odlični. Ampak, oprost, zdaj se moram posloviti. V Šanghaju se nekaj plete in tega za nič na svetu ne maram zamuditi. Se enkrat hvala za večerjo, dekle. Sijajno je bilo, res sijajno.

ZAPOSLENA DEKLETA: Prosim, Joe, nehaj! Kaj, če naju dobi šef? — Morda imaš prav, Steve. Nemara potapljašтво res ni poklic za ženske. — Že res, da sem se poročila z vašim sinom zato, da se rešim iz »Srebrne copate«. A potem sem ga vzljubila. Vem, da mi ne verjamete, a to je čista resnica. Prisežem!

TEATRSKI LJUDJE: Vse zaman. Brez Bonnie sem na odru ničla. Tisočkrat sem že naredil tisti padec, nocoj sem pa komaj prestavil noge. — Skrbi me. Harry ni še nikdar zamudil premiere, niti kadar je popival. Menda ni...? — Dolly, odkar si ti zapustila točko, samo še popiva. — Nocoj je bil šele začetek. Preden te izklesšem do kraja, bo ves Broadway pred tvojimi nogami.

ZDRAVNIKI: Pravite, da je novi zdravnik — Jimmy ali kako mu je že ime — edini v bolnici postavil pravo diagnozo? — Organsko, gospa Morganova, ni z vašo hčerjo nič narobe. Vendar pa... — Nič skrbi, gospa Pedersonova, mala Jeni bo kmalu pokoncu. In kar se tiče operacije, je g. Bogatin obljubil, da vse plača. — Lahko da sem pijanec, a še vedno sem zdravnik in povem vam, teh ljudi ne boste odgnali. Preprosti otroci matere narave so in ne razumejo ali nočejo razumeti vaših moralnih zakonov. Zdaj pa mi prekuhajte vodo in glejte, da je bo za nekaj veder!



ETTA ST. JOHN. Metro Calloway. N.Y.

Da, dobro si me oglej, Johnny. Tu v Šanghaju mi pravijo »Singapurska roža«

Pri nas doma, Larson, streljajo ljudi še za manjše stvari. Poberite dami podvezo in si je opravičite, preden me popade jeza!



PREPROSTI POSTENJAKI: Se-
zite mi v roko, fant. Čas je,
da si je kdo privoščil te pa-
razite. Jaz sem Kipov oče in
čeprav se moja žena trudi, da
bi to prikrla, sem si nekoč
služil kruh z mešanjem malte.
— Ne počutim se doma v tem
elegantnem baru med gizdali-
ni, ki ne vedo niti, kje ima
revolver cev. Sally, jaz sem za
na deželo. — Nikoli nisem imel
navade prosjačiti za usluge,
gospod sodnik, a če boste do-
volili, da bo Mary rodila otro-
ka izven zavora, bom šel sre-
čen na električni stol.

GANGSTERJI: Spusti ga, Sca-
relli. Zaradi mene je lahko
kifeljc. Ampak njegova sestra
je bomba! — »Baby, hočeš, da
tvojemu prijatelju skazim le-
po fasado?«

PROSTITUTKE: Da, dobro si
me oglej, Johnny. Tu v Sang-
haju mi pravijo »Singapurska
roža«. — Kaj zijate vame? Ni-
ste še nikdar videli bele žen-
ske? — Svarim te, Ed, pusti
novo dekle pri miru. Poštena
punca je, ni taka, kot smo me.
— Kako sem tako padla? Kaj
sem hotela? Naj bi crknila od
lakote? — Ko si me odpeljal
iz tistega brloga, sem bila naj-
srečnejše bitje na svetu. Tu
pa... Si videl, kako so me
gledale tiste ženske? O, Jack,
nikoli ne bova mogla uiti pre-
teklosti!

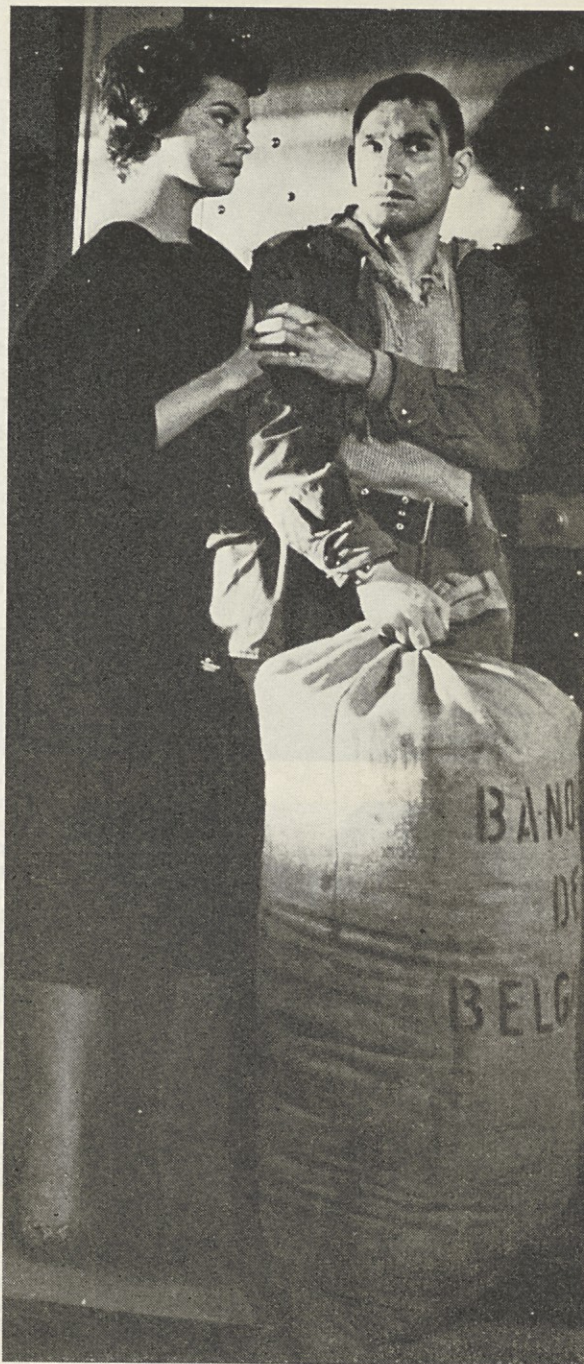
SOVRAZNIKI ŽENSK: Ne spre-
vidiš, da se ta visoka dama
samo zabava, otrok? Če bi za-
čel izgubljati, bi te pustila,
preden prešteješ do deset. —
Mislil sem, da sva sem prišla

Slišiš, gospodična, nisem te jaz vabil sem. Če pa si že tu, boš za kakšno rabo in vrzi kaj v lonec (levo)

Baby, hočeš, da tvojemu prijatelju skazim lepo fasado?

zato, da pozabiva na ženske. Ti pa pri priči nasedeš prvi babnici, ki se ti razjoka na prsih, da je njen stari zaigral farmo.

DETEKTIVI: Takrat sem prvič posumil. Fletcher je najel Cartwrighta, da opravi z Bradleyem; čemu torej naj bi me Mc Guire poslal na oni svet, če sem bil jaz njegova edina priča, da ni on umoril Blaka? To mi ni šlo v račun. — Navpravili ste usodno napako, ko ste mi ponudili čašo šampanjca. Clovek, ki ga tako žeja kot vas, ni tako radodaren s poslednjimi kapljicami pijače, razen če je v njih strup. — Izdalo ga je njegovo šepanje. Clovek, ki je ustreljen v desno nogo, ne šepa na levo. — Poslušajte moj nasvet, Flanni-





gan, nehajte brati tiste poceni kriminalke!

BLAZNI ZNANSTVENIKI: Vi, bedak! Prinesli ste mi vendar možgane normalnega človeka. Ukazal sem, da mi prinesite defektne! — Ne zmenite se za Egorja, gospodična. Kot otroku so mu cigani izpuli jezik, sicer pa ni nevaren, verjemite. Vendar vam svetujem, da zvečer zapahnete svoja vrata. Človek se ne sme nikoli zane-sti, posebno ne ob polni luni. — Noži so mi že od nekdaj dražili domišljijo. Spominjam se, nekoč sem imel psička...

STARE DEVICE: Že leta in leta ga ljubim, čeprav je oženjen z drugo. Najbrž ga bom vedno ljubila. — No, gospodična Vse-veda, lepo kašo ste si skuhali. Najbrž vam je natvezel, da ni poročen. Moški zmerom to re-čejo. — Ne pusti, da bi odšel v jezi. Pojdi za njim, preden bo prepozno. Ne stori iste na-pake, kot sem jo jaz pred 30 leti!

PLEMENITI LISJAKI: Ne, Sally, moja generacija je že zamudi-la svojo priložnost. Ti nisi za-ljubljena vame. Zaljubljena si v sen, ki se ne more nikoli uresničiti. Vrni se k tistemu svojemu mladeniču, preden se premislim in napravim iz sebe popolnega bedaka. — Drago dete, dovolj sem star, da bi ti bil oče. Našla boš nekoga, ki bo tvojih let. Kaj pa mladi Bellamy? Simpatičen fant je.

OTROCI: Veš, striček, ne ma-ram živeti pri tisti bogati sta-ri gospe. Rajši ostanem pri tebi, v tvoji borni kočici. — Sestra, kako pa naj bi vedel, da si zatreskana v tega dol-gina? Sploh pa je bila samo šala, čez nekaj mesecev se mu katran ne bo več poznal.

SVETOV LJANI: Zmerom smo upali, da se bo Bradley oženil z žensko svojih krogov in ne z lahkoživko, ki vidi samo de nar. Nočem nikogar žaliti, a kakor sem zmerom trdil... — Ne razumi me napak. Nič



Kaj zijate vame? Niste še nikdar videli bele ženske?

Ze res, da sem se poročila z vašim sinom zato, da se rešim iz »Srebrne copate«. A potem sem ga vzljubila. Vem, da mi ne verjamete, a to je čista resnica (levo zgoraj)

Takrat sem prvič posumil. Fletcher je najel Cartwrighta, da opravi z Bradleyem; čemu torej naj bi me McGuire poslal na oni svet, če sem bil jaz njegova edina priča, da on ni umoril Blaka? To mi ni šlo v račun.



Prosim, Joe, nehaj! Kaj, če naju dobi
šef?

Op. ur. Izbor fotografij ni tendenci-
ozen, marveč povsem slučajen

nimam proti tvoji mladi ple-
salki. Verjamem, da je očar-
ljivo dekle. Toda si že pomi-
slil, kako bi taka poroka ško-
dila tvoji karieri? —

HUDOBNEŽI: Ne pretvarjaj se
več, Gloria. Vem vse o tebi in
mladem Taylorju. Ali pa on
ve, kako je z nama? Ali še
vedno verjame, da sem tvoj
hišnik? — Po svoje je ljubka,
ta tvoja mala učiteljica, samo
tvoj tip pa ni. Škoda, da se ti
nikoli ni zdelo vredno preve-
riti najine mehiške ločitve. Ni
bila veljavna. Se vedno sem
tvoja žena. — Vidiš, Peter,
moj mož je neozdravljiv in-
valid. Hoditi ne more vse od
tiste noči, ko sem ga pahnila
po stopnicah. To seveda ni
bilo nesrečno naključje. Pahn-
nila sem ga popolnoma pre-
mišljeno. Ali se zgražaš, Pe-
ter?

SOPROGI: Ne moreš razumeti?
Rad bi ustvarjal! Ustvarjal
velike pomembne reči! — Pri-
sežem, Marta, da me noge ne
nesejo več čez še enega teh
vražje razvlečenih muzejev. Ti
le pojdi, Marta, jaz pa stopim
pogledat tjale, če imajo res
tako dobre kranjske klobase,
kot zatrjuje portir. — Nocoj
sem srečal tvojega prijatelja
Marka Robbinsa, Jennifer. Si
zardela, dragica? Zakaj? Sem
mar rekel kaj napak? Upam,
da ne boš huda, a povabil sem
ga na večerjo. Mislil sem, da
bo zelo prijetno — samo mi

trije. Se strinjaš? Jennifer!
Vprašal sem te, če se strinjaš!
Ne delaj se gluho! Odgovori
mi, se strinjaš?

TOLAŽNIKI: Le izjokaj se, du-
ša draga. Solze bodo oprale
bolečine. — Mi vsi se spremi-
njamo, Mary. To sodi med
kazni, ki jih moramo plačeva-
ti življenju. — Ljudje počenja-
jo v nesreči nenavadne stvari.
Stvari, ki jih normalno niti v
sanjah ne bi storili! — Vsi
ljudje imamo napake, Johnny,
to ni nič sramotnega. — Ne-
kega dne se boš ozrla na vse
to in se nasmejala.

TRPINI LJUBEZNI: Ko bi ve-
del, kako dolgo sem čakala na
priliko, da pojem v Metropolit-
anski operi, ne bi zahteval,
naj se temu odrečem samo za-
to, ker me je Signor Randini
povabil na avdicijo v svojo
sobo. — Poglej mi v oči in re-
ci, da si mislil zares. Potem
bom šla, kot si zahteval. —
Čemu si se delal, da me lju-
biš? Oh, Mac, lahko bi bilo
tako čudovito! — Skoraj sem
pozabil, kako je, če si zaljub-
ljen. — V gostilni je že od
torka, gospodična. Nikomur
ne pusti, da bi ga odpeljal do-
mov. Samo o neki Bunny ali
Bonnie ves čas mrmra. Jo
poznate? — Vem samo to, da
boljšega človeka od tebe še
nisem srečala in tega mnenja
ne bom nikoli spremenila.
Zdaj pa me poljubi in si izbij
iz glave neumnost, da si hotel
kdaj na luno.

neobvezno

OB
FILMU
MESTO

UREDNIŠTVU
FILMSKE
REVIJE
EK RAN

Dovolite mi nekaj vprašanj in pripomb z ozirom na sarajevski proces zoper avtorje filma MESTO. Inkriminiranega filma MESTO nismo videli in ga — kakor kaže — ne bomo. O njem smo izvedeli iz časopisov, potem smo slišali od znancev, ki so ga slučajno — interno — videli. Skušamo si torej predstavljati film v zvezi z obtožbami, ki jih nikakor ni podcenjevati.

Avtorji, ki so zdaj obtoženi, so pičlo leto pred tem doživeli visoko uradno priznanje za svoje delo. Ali so se v dvanajstih mesecih spremenili njihovi umetniški kriteriji? Ali so se spremenili kriteriji ocenjevanja? Vsekakor je tu nekaj težko razumljivega. Tudi izrazoslovje obtožnih stavkov v časopisju nam ni pojasnilo problema, pač pa nas je vznemirilo s simplifikacijami. Nekateri se vprašujejo: ali se ponovno odpira efemerno vprašanje »tipičnega« in »netipičnega« v filmskem izrazu, ki se skuša spustiti v problematiko danega sveta? To je posebno zanimivo, če se spomnimo, da smo brali in slišali, kako so se tuji cineasti zanimali ravno za filmsko ustvarjalnost prizadetih avtorjev. Še pred nedavnim smo brali tudi v naših časopisih in revijah o avtorjih »Kapelj, vod, bojevnikov«, da iščejo neki filmski izraz na liniji umetniške resnicoljubnosti, se pravi skladnosti problematike, ki jo prinaša življenje in problematike, kako to izraziti s filmskimi sredstvi, pri vsem tem pa ostati zvest razvoju filma v svetu, ne da bi se izločili iz našega časa in prostora. Razmišljanja se vsiljujejo. Iz njih zaradi nepoznanja materiala nastajajo morda napačna vprašanja. Toda



**MESTO Babca, Rakonjca in Pavlovića: prizor
je iz zgodbe ZVEZA Kokana Rakonjca**

tudi logična, upravičena in neodložljiva: ali smo se motili prej ali zdaj?

Ali obakrat ali nikoli? Poleg tega pa: ali so bežne časopisne notice zadosten in pravilen način obravnavanja tako nenavadnega primera? Saj ves čas govorimo in pišemo o NASEM FILMU, o NASEM FILMSKEM IZRAZU, več kot deset let se zavzemamo za atmosfero eksperimentiranja — potem pa ob tako vročem primeru beremo samo nekaj časopisnih obvestil. Ali bomo izvedeli, kje tiči sporna vzmet? Kaj je vodilo v tako pomemben poseg? Za kaj pravzaprav gre? *Erroribus discimur.*

Mislim, da posebno pri današnjem stanju v naši kinematografiji nikakor ne moremo biti zadovoljni z nekimi opisnimi časopisnimi podatki, saj gre — morda pretirano rečeno — za usodo nagrajenih mladih avtorjev, ki pa so člani naše ustvarjalne skupnosti.

Vse kaže, da nisem edini, ki bi želel o tej zadevi izvedeti čimveč, vse, ali vsaj kolikor je mogoče.

Vitomil Zupan

FILM MESTO IN NAŠ TISK

NAMESTO POJASNILA

»Današnja mladina nima fantazije. Pogumnejše in drznejše mišljenje so normalne lastnosti mladih kakor tudi odkriti nastopi v raznih oblasteh, tako tudi v politiki, književnosti... Samozavestna in zanimiva navduševanja so znak življenja, pa tisoče raznih novih misli, novotarij, plemenitih drznosti... O Voltaire, o Stendhal — današnji mladi ljudje govorijo samo o angažiranosti in to v letih, katerih glavna odlika bi moral biti duh neodvisnosti in nekonformizma!«
(Jean Cassou)

Naše bralce opozarjamo na članka, ki govorita o sodnem procesu in prepovedi filma GRAD (MESTO). Namesto dolgega uvoda ali točnega pojasnjevanja smo iz našega tiska izbrali nekaj najbolj karakterističnih odlomkov, ki bodo ustvarili približno sliko o tem procesu in obveščanju naše javnosti o njem.

Pozivanjem na zakon o štampi, zakon o zaščiti filma, film GRAD je obtožen sledečom formulacijom:

Film sa ovakvim sadržajem očito je u suprotnosti sa našom društvenom stvarnošću... jer razvikać socijalističke Jugoslavije prikazuje u takvom svetlu da se postavljaju pitanja da li su autori namerno i iz političkih tendencija snimili ovaj film!

(II. Pol., 20. avgust)

Sudjenje autorima filma GRAD, koje optužnica tereti za pravljenje bezidejnog filma, štetnog po vaspitanju omladine, biće nastavljeno sutra posle prekida od desetak dana.

Tonska kopija stigla je u Sarajevo pa će prvi dan nastavljanja sudjenja proteći u znaku prve sudske projekcije u istoriji jugoslovenske kinematografije.

(Politika, 12. avgust)

Udruženje filmskih radnika BiH održalo je sastanak povodom ovog filma i konstatovalo da je film u estetskom pogledu loš i idejno tendenciozan i slab. — Sudjenje se nastavlja.

(Politika, 13. avgust)

Danas je u ukružnom sudu u Sarajevu nastavljeno sudjenje filmu GRAD bez prisustva autora, reditelja Vojislava Rakonjca, dr. Marka Babca i Živojina Pavlovića.

Prva priča VEZA u režiji Vojislava Rakonjca, priča o jednoj praznoj i apatičnoj ljubavi dvoje mladih. Tretirana kao isečak a ne kao istorija njihovog života, ona je svojom bezizlaznošću i prazninom ostvarila mučan utisak na gledaoce, naročito predugačkom »posteljnomo scenom« koja je, izgleda, postala sama sebi svrha.

Druga priča SRCE, režija dr. Marka Babca, slika izvitoperene likove jednog lekara i direktora jednog dužeca.

U OBRUČU Žike Pavlovića jedan invalid, mračan i potišten kreće se u sumnjivoj sredini siledžija, probisveta i polusveta koji treba da pretstavlja odraz života jednog našeg grada.

(Politika, 13. avgust)

Sudsko je veće odlučilo da ovaj film vidi. Pozvani su javni i politički i kulturni radnici i — veštaci. Projekcija kao deo rasprave zakazana je u maloj dvorani poduzeća Gradski bioskopi. Medjutim kad je veće naišlo u društvu veštaka, sve stolice bile su zauzete. Predsedavajući Miodrag Maksimović poštovao je princip javnog sudjenja i posle kratke konzultacije sa porotnicima obratio se prisutnima: »Drugovi, pošto nas ima previše, film će biti prikazan u bioskopu Radnik.« Neobična kolona pošla je centrom Sarajeva. U bioskopu Radnik bilo je sveže ali tek svako deseto mesto ispunjeno!

(II. Politika, 20. avgust)

Odmah treba reći: autori prošlogodišnjeg filma KAPI, VODE, RATNICI bili su u drugom pokušaju veštiji, a kamera Aleksandra Petkovića efektivnija. Osetilo se da mladi reditelji napreduju.

(II. Politika, 20. avgust)

Ako je film KAPI, VODE, RATNICI bezazlen kao izlet u vode »novog talasa«, mutna tendencija GRADA je mnogo jasnije vodena.

(II. Politika 20. avgust)

Film GRAD je ocenjen kao negativno ostvarenje koje netačno prikazuje našu stvarnost. U tom smislu su uglavnom i na današnjem nastavku pretresa davali izjave veštaci — filmski i kulturni radnici!

(Politika, 14. avgust)

Izet Sarajlić, književnik, član Komisije za prikazivanje filmova Izvršnog vijeća Bosne i Hercegovine: »Naša komisija je uskratila potpis i filmu KAPI, VODE, RATNICI pa je ipak film prošle godine u Puli bio nagrađen. Film GRAD je potpuno idejno promašen. To je prljava stvar. Mislim da bi publika pocepala platno u bioskopu kada bi ovo vidjela... Zavijanje pasa na kraju filma djeluje kao zavijanje autora nad sudbinom nesrećnika — glavnog junaka. Ali zlonamerno zavijanje!«

(Oslobodjenje, 13. avgust)

Slobodan Jančić, predsednik Udruženja Filmskih radnika BiH:

»Film nema estetske, kreativne, zantatske i idejne vrednosti!«

Muhamed Karamehmedović, član filmskog savjeta Sutjeska-filma: »Bila je to najkraća sednica našeg saveta. GRAD je tom prilikom jednoglasno odbijen. Autori so do te mere banalizirali »novi talas« da je nepodnošljivo.«

(Oslobodjenje, idem)

Momčilo Blagovčanin, službenik, član komisije za prikazivanje filmova u BiH:

»Zanima me samo, gdje su autori pronašli ovakvu »stvarnost«? Treba čitavu stvar oko GRADA oštrije postaviti!«

(Oslobodjenje, idem)

Pjer Majhrovski, umetnički direktor Sutjeske:

»Najtragičnije je da su svi glavni autori ustvari predstavnici posleratne generacije. Zar autorima tako izgleda naša omladina!«

Prošle godine Republička komisija Bosne i Hercegovine za prikazivanje filmova nije odobrila prikazivanje filma KAPI, VODE, RATNICI ali se taj film ipak pojavio na festivalu u Puli, doživio žvižduke Arene ali i niz zvaničnih priznanja. Osim specialne nagrade trojici reditelja i nagradu za kameru i nagradu posebnog žirija Centralnog komiteta Omladine Jugoslavije...!?

(II. Politika, 20. avgust)

Dr. Babac odgovara: »... da je film GRAD proizvodnoestetski eksperiment.« On odbija da je film štetan za omladinu i kaže: »... možda se razlikujemo u shvatanjima na koji način treba delovati na omladinu, kako savremeno vaspitavati!«

(II. Politika, 20. avgust)

Kada se doda još izjava dr. Babca dalje »da je film GRAD sniman u vreme kada estetske vrednosti filma naglo opadaju u našoj kinematografiji,« tendencija trojice mladih je očita.

(II. Politika, 20. avgust)

IZJAVE AVTORJEV O FILMU

O sojenju filmu MESTO, prav tako pa o samem filmu, ki ga z izjemo kakih desetih ljudi doslej NIHČE NI VIDEL, naš tisk še ni prenehel govoriti. Toda, od avtorjev gobavega filma do dandanes nihče ni zahteval kakršnihkoli informacij o filmu — avtorji teh informacij niso mogli predložiti niti na sodišču, ker na sojenje niso bili povabljeni — zaradi tega menim, da je potrebno in prav, če jih posredujem javnosti, zlasti še, ker RAZSODBA AVTORJEM SE VEDNO NI IZROCENA.

DEJSTVA

Med IX. festivalom domačega igranega filma v Pulju 1962. leta je tedanji direktor »Sutjeska filma« v Sarajevu Danko Samokovlija načel razgovore z avtorji omnibus-filma K a p l j e, v o d e, b o j e v n i k i (filma, katerega avtorji so bili na istem festivalu nagrajeni od uradne žirije s posebno nagrado za razvijanje filmskega izraza, snemalec za kamero, režiser in snemalec filma Ž i v e v o d e pa z nagrado CK ZMJ; film je bil nagrajen tudi z nagrado kritike; lani je zastopal Jugoslavijo na festivalu v Corcu, zgodba Ž i v e v o d e pa letos na festivalu v Oberhausnu), da za podjetje »Sutjeska film« realizirajo nov omnibus film.

Takoj, ko je »Sutjeska« prejela kratke scenarije, je poslala ekonomski enoti v Beograd 20.000 metrov filmskega traku, kolektivne pogodbe (ki jih je direktor »Sutjeske« podpisal z direktorjem filma) in določeno vsoto denarja. Ekipa je pričela delati takoj z namenom, da film dokonča

do jeseni 1962. leta, ker sta Kokan Rakonjac in dr. Marko Babac odhajala služiti vojaški rok v JLA.

Med snemanjem in obdelavo filma nihče iz podjetja ni zahteval nobenega vpogleda v delo ekipe, niti pošiljal kakršnihkoli pripomb, četudi bi vsak član podjetja lahko vedel, da se imenovani film snema, kajti scenariji zanj so bili v podjetju, za realizacijo trosen denar podjetja, o snemanju filma Mesto je pisal tisk, trikrat pa je o snemanju filma poročala televizija, medtem ko je v novembru 1962 časopis »Vidici« objavil scenarij III. zgodbe »Obroč«.

Marca 1963 je bil film ob velikih težavah končan (podjetje je nenadoma in brez obrazložitve prenehalo financirati film, storijo Kokana Rakonjca so dokončevali asistenti, Marko Babac je svojo zgodbo dokončal v Ljubljani).

Na projekciji I. zvočne kopije v navzočnosti Danka Samokovlije — ko so prvič videli vse tri zgodbe kontinuirane — se je izkazalo, da je film predolg in neuskladen v ritmu. Avtorji so takrat izjavili, da imajo film za nedokončan. S tem so seznanili tudi direktorja »Sutjeske« in zahtevali, da omogoči dokončanje filma iz prihranjenih sredstev, ki jih je bilo približno 2,5 milijona dinarjev (po predračunu naj bi film veljal nekaj čez 15 milijonov dinarjev, s prvo zvočno kopijo in honorarji, ki bi jih bilo treba šele izplačati, pa so stroški znašali približno 12,5 milijonov).

Direktor je na to pristal in zahteval, da zvočno kopijo zaradi dokazovanja potrebnih izdatkov pošljejo v Sarajevo. To so tudi storili.

VELIKI MOLK

Od takrat pa vse do danes je podjetje »Sutjeska film« prekinilo vsakršen stik z ekonomsko enoto in avtorji filma Mesto.

Ko se je iz desete roke slišalo, da je filmski svet »Sutjeske« prepovedal prikazovanje filma Mesto (čeprav podjetje NI NITI AVTORJEV NITI EKONOMSKE ENOTE nikoli o tem uradno obvestilo), so avtorji filma t r i k r a t pismeno zahtevali od podjetja obvestilo o tej odločitvi,

z željo, da zvedo za pripombe in sugestije zaradi morebitnega dokončanja (dorade) filma, zlasti še, ker so prav to, takoj po ogledu prve zvočne kopije sami zahtevali, kar pa je bilo, spričo prihranjenih sredstev popolnoma izvedljivo. Sele po tretji urgenci je podjetje konec maja poslalo v Beograd zvočno kopijo zaradi dokončanja brez ene same besede in brez dinarja. Ker so ostali brez finančnih sredstev za normalno realizacijo nujne korekture filma na delovni kopiji, zvočnem zapisu in negativu, so avtorji s škarkjami posegli v zvočno kopijo in skrajšali film za več kot 500 metrov.

FAMOZNA PROJEKCIJA

Avtorjem je bilo popolnoma nemo-goče, da s komerkoli iz podjetja analizirajo rezultat. Zaradi tega so v projekcijski dvorani Kino kluba Beograd priredili interno delovno projekcijo zaprtega tipa, ki so se je udeležili: član republiške komisije za pregled filmov Vlado Bulatović - Vib, filmski režiserji Milenko Štrbac, Krsto Škanata, Matjaž Klopčič, Aleksandar Petrović in Dušan Makavejev, igralca Ljubo Tadić in Stanislava Pešić, slikarja Ljubodrag Janković in Borivoj Likić, književnika Boro Čosić in Vuk Krnjević (bivši umetniški direktor »Sutjeska - filma«), literarna kritika Milosav Mirković in Mirko Miloradović, filmska kritika Aleksandar Kostić in Branko Vučićević, novinarji Emilija Radulović, Ana Šomlo in Branka Petrović in avtorji ter člani ekonomske enote. Po projekciji so navzoči v triurnem razgovoru izmenjali misli o predvajanem filmu.

SOJENJE

Avgusta letos so avtorji iz časopisnih vesti zvedeli za sojenje filmu Mesto. (Kokan Rakonjac in Marko Babac sta bila v svojih vojnih edinicah, prvi v Banja Luki, drugi v Belem Potoku, jaz pa v vasi Vratarnica pri Zaječaru).

Na osnovi zahteve »Sutjeska-filma« javnemu tožilstvu Okrožnega sodišča v Sarajevu, je javni tožilec brez preverjanja izdal nalog za zaplembo kopije filma Mesto (kar je bilo tudi storjeno) in zaplembo dohodkov od javnega prikazovanja filma v dvorani Jugoslovanske kinoteke (kar ni bilo storjeno zaradi tega, ker javnega prikazovanja v dvorani kinoteke ni bilo in kar je kinoteka demantirala, vendar pa noben časopis tega demantija ni hotel objaviti!) ter začel sodni postopek proti filmu Mesto in njegovim avtorjem, KI NA SOJENJE NISO BILI NITI POVABLJENI!

Po projekciji kopije, ki je bila posebej za to priložnost posneta z negativna, da bi na ta način predstavljala prvotno verzijo filma, ki jo avtorji ne priznavajo za gotov film (n o v a verzija zgotovljenega filma je med sodno razpravo ležala v prostorih sarajevskega TNZ, obravnavali pa so jo šele naknadno), po zaslišanju strokovnjakov (večinoma teh so predstavljali: ali uslužbenci »Sutjeske« na čelu z bivšim in sedanjim direktorjem ali člani filmskega sveta »Sutjeske« ali pa režiserji, ki delajo izključno za »Sutjesko«) in po zahtevi javnega tožilca, da se film Mesto prepove in UNICI(!), je bila izrečena razsodba, da se film Mesto prepove za javno prikazovanje; za to razsodbo avtorji vedo samo po poročilih v tisku, kajti do danes (21. oktobra, op. ur.) razsodba avtorjem NI bila izrečena, tako da so avtorji onemogočeni uporabiti pravico pritožbe, ki jim jo daje zakon!

PROBLEM VSEBINE

Po pisanju časopisja je bila razsodba izrečena zaradi nerealnega prikazovanja naše stvarnosti in zaradi možnosti slabega vpliva tega filma na mladino.

Torej, osnovno vprašanje je vsebina.

Tule je:

»Zveza« Kokana Rakonjca govori o o d s o t n o s t i medsebojnih čustev mladeniča in dekleta, katerih ljubezen se je zaradi pomanjkanja čustvene

osnove zreducirala zgolj na telesni stik.

»Srce« dr. Marka Babca slika neizogibnost medčloveške solidarnosti v primeru koincidence dveh nesreč, neizbežnost navzlic cinizmu, blaziranosti ali infantilizmu ljudi, vkljenjenih med sobne zidove.

»Obroč« govori o humanizmu, toda tudi o obupu nekdanjega bojevnikaradi prepada med njegovimi nekdanjimi življenjskimi ideali in nihilizmom določenih današnjih mladih ljudi, ki jih sreča med enim svojih večernih sprehodov.

VPRAŠANJE NA KONCU

Tri zgodbe filma Mesto obravnavajo tri izbrane primere iz življenja enega dela mestne mladine. Ali je prav, da se javnost — ki se je po številnih primerih iz življenja, po vsestranskem pisanju časopisja, skozi družbene in kriminalne rubrike, skozi družbene in javne ankete (glej zadnje številke NINA in anketo »Omladina — govoreči odprano«) ter preko družbenih, sodnih in političnih arhivov, ki kažejo osupljivo podobnost s temami, načetimi v filmu Mesto, že imela možnost seznaniti z odsotnostjo idealov pri delu naše mladine — seznaniti in ali imajavnost pravico, da se seznanis stvaritvijo treh režiserjev, ki pomeni poskus filmske interpretacije določenih aspektov tega istegastanja, o katerem je naša javnost po drugih poteh že informirana?

ZIVOJIN PAVLOVIĆ, avtor
III. zgodbe filma Mesto
Beograd, 21. oktobra 1963

Catherine Spaak v filmu Damiana Damianija DOLGAS po znanem istoimenskem romanu Alberta Moravie. V filmu nastopajo še Horst Bucholz, Georges Wilson, pisatelj Leonida Repaci in znamenita ameriška igralka Bette Davis



DROBNI ZAPISKI

Neki ameriški sociolog je skrbno spremljal in nato analiziral sto ur ameriškega televizijskega programa.

Prišel je do zelo zanimivih ugotovitev. V sto urah se je na malem ekranu zvrstilo 12 umorov, 16 dvobojev s strelnim orožjem, 21 ustrelitev, 20 nesreč z orožjem, 37 boksarskih spopadov, 4 samomorilni poizkusi, 4 nesreče v gorskih stenah, 2 goreča avtomobila, 2 umora z linčanjem, 1 ženska, ki jo je povozil vlak in 1 moški, ki ga je potepal podivjani konj.

(Jugend, Film und Fernsehen, 1/63)

ZARADI DENARJA ...

Tako je na kratko odgovoril Luchino Visconti nekemu italijanskemu novinarju, ki ga je vprašal, zakaj je sprejel ponudbo italijanskega producenta Dina de Laurentiisa, naj bi v njegovem superspektaklu Biblija režiral zgodbo Jožef in njegovi bratje...

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

REKORD V HONG KONGU

Pri nas malo poznana filmska proizvodnja v Hong Kongu je lani doživela svoj novi rekord. Posneli so namreč 303 celovečerne filme. Prejšnja leta je letna proizvodnja celovečernih filmov nihala med 230 in 250 filmi letno. Morda še drug zanimiv podatek. Tamkajšnji cenzuri so lani predložili v pregled 405 tujih filmov, med katerimi je bilo 165 ameriških. Cenzura je prepovedala javno prikazovati šest ameriških filmov.

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

KINOTEKA MARY PICKFORD

Mary Pickford, zvezda ameriškega nemega filma in soustanoviteljica družbe United Artists, je nedavno poklonila svojo zasebno kinoteko hollywoodskemu muzeju. V svoji zbirki je imela preko dva tisoč filmov, med katerimi je bilo mnogo izredno pomembnih za zgodovino filmske ustvarjalnosti. Mary Pickford se je za ta korak odločila predvsem zaradi tega, ker sama ni več zmogla rednega vzdrževanja kopij. Zdaj v hollywoodskem muzeju pregleduje film za filmom, da bi čimprej restavrirali tiste, ki so začeli propadati. V zbirki je nekaj filmov, ki doslej niso bili znani javnosti.

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

Pogosto omenjamo francosko revijo Cahiers du cinéma, ki jo je vse do svoje smrti urejal ugledni teoretik in kritik André Bazin. Iz kroga okoli Cahiers du cinéma so izšli vodilni ustvarjalci, ki pripadajo tako imenovanemu novemu valu. V letošnjem juliju je doživela revija pomembno spremembo.

Že lani, posebno pa v izredni številki, ki je bila posvečena novemu valu, so najvidnejši novovalovci (npr. Godard, Truffaut, Chabrol itd.) svoj krog, kateremu pridružujejo pravico do naziva »novi val«, ostro razmejili od množice mladih filmskih ustvarjalcev, ki so se vključili zadnja leta v francosko filmsko proizvodnjo. Cahiers du cinéma so že doslej odločno stali na strani ustvarjalcev, ki so izšli iz kroga revije. Zdaj je skupina pritegnila med svoje sodelavce nekaj mladih (Dossia Mage, Claude Makovski) in nadomestila dosedanja glavna urednika (Eric Rohmer in Jacques Doniol-Valcroze) z uredniškim odborom, ki ga sestavljajo Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Pierre Kast, Léonard Keigel, André-S. Labarthe, Dossia Mage, Claude Makovski,

Louis Marcorelles, Luc Moullet,
Jacques Rivette, Eric Rohmer in
François Truffaut. Uredniški odbor

(Cahiers du cinéma, 145/63)

KOMERCIALNOST GRETE GARBO

GRETA GARBO je še vedno priljubljena pri gledalcih. Nedavno so v londonskem kinematografu Empire pripravili retrospektivo filmov, v katerih je Greta igrala glavne vloge. Prireditve so začeli s filmom Ninočka. Zasluzek kinematografa je presegal vsa pričakovanja. Že prvi teden prireditve je bil za 50 % višji od dosedanjega tedenskega dohodka kinematografa. Prvi dan projekcije so prodali vstopnic za deset milijonov dinarjev, medtem ko je npr. sloviti novi italijanski film Štirje neapeljski dnevi dosegel le sedem milijonov dinarjev prvi dan.

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

CAR HOLLYWOODA MRTEV

ERIC JOHNSTON je bil najpomembnejša osebnost ameriškega filmskega stroja — predsednik Motion Picture Association of America. Združenje ameriških filmskih producentov je po svojem vplivu oficialna državna organizacija filmske proizvodnje in distribucije filmov po svetu. Do velikega ugleda jo je pripeljal prav Johnston, ki je po drugi svetovni vojni, odkar je vodil MPA, opravil marsikatero pomembno državniško uslugo za ameriško vlado. Avgusta letos je nenadoma 67 let star umrl in tako je nehala izredno uspešna pot moža, ki je značilen za razmere v ZDA. Od malega prodajalca na tržnici se je povzpел najprej na mesto predsednika trgovske zbornice ZDA. Leta 1958 je bil imenovan — tedaj že predsednik MPA — za Eisenhowerjevega posebnega odposlanca za Bližnji vzhod, že prej pa je bil trem zadnjim predsednikom svetovalec bogatih izkušenj. Poleg tega pa bo ostal zapisan v zgodovini ameriškega filma kot pobudnik kodeksa ameriške filmske proizvodnje in filmske cenzure. Zanimivo je, da od avgusta niso mogli najti Johnstonu namestnika. Govorili so, da bodo izbrali Nixona, nekdanjega

podpredsednika ZDA. Ostalo pa je le pri govoricah. Prestol »carja Hollywooda« je še vedno prazen...

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

»COSA NOSTRA« IN FRANK SINATRA

»Ne zanima me, če so prijatelji, ki si jih izberem, svetniki ali razbojniki!« je zavrnil nedavno Frank Sinatra, ki mu med drugim tudi pravijo »veliki mojster hollywoodske mafije«, državnega tožilca Edwarda Olsena. Le-ta ga je želel zaslišati o ljudeh, ki zahajajo v igralnico Cal-Neva, posebno pa o Samu Giancanu, poglavarju podzemlja v Chicagu, ki da je pogostni gost zabavišča na meji med Kalifornijo in Nevado. Cal-Neva, igralnica in zabavišče najbolj mondenega tipa, je Franku Sinatru namreč posebno pri srcu... prinaša mu namreč kot lastniku izredno visoke dohodke. Če je res, da je Sam Giancano organizator tajne organizacije podzemlja »Cosa nostra« v Chicagu, se lahko dogodi, da bodo oblasti Sinatru zabavišče in igralnico, ki je služila Giancanu za shajališče, zaprle.

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

REKORDI DRUŽBE COLUMBIA

Ameriška filmska družba Columbia je posekala vse svoje dosedanje dobičarske rekorde. S prodajo svojih filmov in filmov, ki jih je prevzela v svojo distribucijo, je v zunanjem svetu dosegla 50 milijonov dolarjev. Tako je za sedem milijonov dolarjev preseгла svoj dosednji najvišji dobiček. Največja komercialna uspešna sta bila filma Lawrence Arab-ski in Mondo cane. Oba filma je družba kupila za minimalno vsoto — namreč za 96.000 dolarjev. Podpredsednik distribucije družbe Columbia Mo Rothman je povedal, da jim je ta denar vrnila eksploatacija obeh filmov v dveh kinematografih v Hong Kongu. Računajo, da so samo v Angliji za oba filma pobrali 140 tisoč dolarjev. Nedavno so kupili Fellinijev film Osem in pol in plačali zanj (s pravico prodaje po vsem svetu razen v ZDA, Kanadi in Italiji) 1.200.000 dolarjev...

(La Fiera del Cinema, okt. 1963)

KRITIKE

SAMORASTNIKI

Po noveli Prežihovega Voranca scenarij Vojko DULETIC. Režija Igor PRETNAR. Kamera Mile DE GLERIA. Scenografija Mirko LIPUŽIČ. Glasba Bojan ADAMIČ. Igrajo: Majda POTOKAR, Rudi KOSMAC, Vladimir SKR-BINSEK, Savka SEVER, Vida JUVAN, Maks FURIJAN, Stane SEVER, Lojze ROZMAN. Proizvodnja Triglav film, 1963. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Od letošnjega puljskega festivala sem je bilo o Samorastnikih napisanih toliko besed, da je v resnici težko povedati kaj novega v kritiki o tem filmu. Bil je eden izmed treh slovenskih filmov, ki so jih za letošnji Pulj pripravili obe domači filmski proizvodnji. Rad bi se omejil predvsem na eno izmed vprašanj, ki se mi vsiljujejo v premišljanje o celokupnem kompleksu Samorastniki.

Med in po puljskem festivalu so nas slovenski dnevnik in tednik skušali pregovoriti, naj zavzamemo do Samorastnikov določeno stališče. Nekako takole: nikar ne mislite na Prežih, ker če ne boste mislili nanj, boste odkrili, da so Samorastniki dober film, ki ga odlikuje svojevrstna stilna doslednost, nekaj odličnih kreacij, funkcionalna kamera in zelo dobra

glasba ... Toda na Prežiha ne smete misliti ... Oprostite, po takšnih napovedih iz Pulja, kjer so Samorastnikom prisodili vrsto nagrad, sem po vsakem ogledu filma moral vedno več misliti na Prežihovega Voranca, katerega ime je tudi zapisano v glavi filma. Prav po tem (pa tudi po poprejšnjih objavah scenarija) sklepam, da so tudi ustvarjalci filma mislili na Prežiha in na njegovo povest o samorastnikih. Z drugimi besedami: zdi se mi, da je potrebno spregovoriti o tako imenovanem problemu prenosa (če hočete tudi adaptacije) nekega literarnega dela v film.

Literatura in film sta dva avtohtona medija in najodločneje odklanjam mnenje, da je vloga filmskega medija ob filmskem prenosu nekega literarnega dela omejena samo na stripovsko ilustracijo literature. Predvsem se mi dozdeva, da ni pravila, ki bi veljalo kot nekakšno zanesljivo vodilo v zahtevnem poslu, kakršen je prenos literarnega dela v film oziroma adaptacija literature za potrebe filma. Tudi pojma kot »zvestoba literarni predlogi« ali celo »zvestoba duhu literarnega izvirnika« sta dokaj neoprijemljivi napotili. Truffaut je še pred svojim filmom Jules in Jim dejal, da so v tem »dvoboju dovoljeni vsi udarci, samo nizki ne«, se pravi, da je dopustil filmskemu ustvarjalcu (scenaristu, režiserju, scenografu, igralcu itd.) široko svobodo. Za to pa je seveda ustvarjalec dolžan plačati določeno ceno. Rekli bi lahko, da sta adaptacija literarnega dela za film (scenarij) in njena filmska upodobitev (realizacija) uspeli, če smo dobili: smiselno in umetniško enake vrednote v filmu, kot žive v literarnem delu; če je filmsko delo smiselno kakor literarni vir, a je filmska upodobitev zaživela na umetniško višji ravni (v tem primeru gre filmskim ustvarjalcem priznanje); če je v filmski upodobitvi ohranjen smisel (vsebina) samo deloma in je pred nami torej film, ki se je ob literarnem delu samo navdihoval, a je zato njegova umetniška vrednota prav tako visoka. To so v navidez zapletenem problemu »literatura-film« po mojem mnenju vsi »dovoljeni udarci«; skušal sem jih razvrstiti — prav ob misli na Samorastnike — v tri »kategorije«. Med »nizke udarce« štejem predvsem pomanjkanje okusa, neutemeljene okrajšave, ki degradirajo značaj literarne umetnine, kakor tudi osladnost in temu podobno.

Kadar govorimo o problemih v odnosu literatura-film moramo vedno upoštevati da razpravljamo o dveh specifičnih, samoniklih ustvarjalnih medijih in da je torej važno samo eno: primerjati umetniško moč literarnega in filmskega dela. Ne jemljem torej v poštev tiste vrste adaptacije in prenosa, ki bi ju bilo primerneje imenovati dramatizacija in uprizoritev dramatiziranega literarnega dela (katerekoli zvrsti), pri teh sta npr. zelo znana francoska scenarista Jeane Aurenche in Pierre Bost (npr. Pastoralna simfonija, Rdeče in črno, Gervaise itd.). Moderna filmska teorija zahteva drugačen odnos — enakovredno ustvarjalno intenzivnost, ki naj prinese enega izmed omenjenih rezultatov. Edino merilo je tedaj film kot celota. Ta pa ni tako bistveno povezan z virom navdihov v literaturi, kot z ustvarjalno potenco vseh tistih filmskih ljudi, ki so film ustvarjali, predvsem pa režiserja. Globina njegove ustvarjalne moči in investicije bosta v filmu, ki ga je ustvaril po ali ob literarnem delu pokazali v kolikšni meri njegovo delo pomeni enako umetniško vrednoto v filmski umetnosti, kakor jo predstavlja roman, novela, pesem, črtica, povest v literaturi. To skicirano premišljanje o problemu adaptacije in prenosa literature v film naj sklenem z morebiti nekoliko nenavadno ugotovitvijo — da je pred nami samo navidezen problem. Pravo in osnovno vprašanje je avtor. Od njega je odvisen rezultat ustvarjalnega procesa, pa naj gre za prenos literature v film, ali za snemanje filma po izvornem scenariju. In pripravimo se še toliko

(teško je pozabiti vse, kar je bilo izrečenega v zvezi s Samorastniki) — avtor filma je režiser.

V primeru Samorastnikov gre za prenos enega izmed literarnih del, na katero smo Slovenci ponosni (in zato tudi občutljivi). Dve objavljeni verziji scenarija (ki se bistveno ne razlikujeta, pač pa govorita o nenehnem popravljanju scenarija) nudita dovolj oprijemljivo podobo o scenaristovem odmiku od Prežihove novele. Baje so bile »dramaturške vrzeli« v Prežihovem tekstu vzrok, ki je zahteval manjše, nekajkrat pa tudi bistvenejše odmike. Kljub temu je scenarist skušal ohraniti poteze protagonistov Prežihove zgodbe takšne, kot jih je zarisal Voranc. Ko je sedaj pred nami realizacija tega scenarija, lahko ugotovimo, da so klice melodrame, ki so opazne že v scenariju, dokončno prevladale in s svojimi ceninimi efekti prekrile misel o pankrtski materi, predvsem pa Prežihovo idejo. Prežih ni napisal solzave melodrame, pa tudi problem nezakonske matere ga ni zanimal kot centralna tema. Rekli smo, da so v prenosu literature v film »dovoljeni vsi udarci, samo nizki ne«... Odločitev za melodramo po formi in vsebini, ki je predvsem bistvena značilnost režiserjevega koncepta in ustvarjalnega postopka (samo tako je opravičen izbor igralcev, samo tako je mogoče razumeti režiserjevo vodstvo igralcev, zato je prišlo do prevrednotenja posameznih oseb itd.), je za moj okus »nizek udarec«. Vse v filmu je dosledno in zvesto podrejeno zgrešenemu osnovnemu konceptu o Prežihovi noveli. Zato na Slovenskem ni bilo primernejše in drugačne Mete, kot je Majda Potočkarjeva, zaradi tega ni bilo mogoče najti drugega Karničnika, kot je Vladimir Skrbinšek, kakor ni bilo bolj primerne Ožbeja, kot je tisti, ki ga je pod režiserjevim vodstvom izoblikoval Rudi Kosmač. Zato sicer nenavadna, pri nas tako redkokdaj okusna scenografija, ki pa me bolj spominja na scenografsko fakturo gostilne in samostana Kawalerowiczeve Matere Ivane Angelske kot pa na domačijo slovenskega kmeta-svobodnjaka... Pa vseh drugih »zato« na koncu še: zato mora biti Metino naročilo (ne pa oporoka samorastnikom, kot o tem pripoveduje Nana pri Prežihu) petim pankrtom prilepjeno kot »reklamna etiketa« prizoru, ki bolj spominja na družinsko fotografijo, kot pa na finale filma o Hudabivški Meti in Ožbeju Karničniku... Treba bi bilo torej ugotoviti, koliko je film Samorastniki dosledna in dobra melodrama, pa pri tem pozabiti, da so bile ambicije, še bolj pa naše želje, drugačne. Znano je tudi, da so ustvarjalci želeli dati našemu domačemu filmu po izpovedni moči, po moralni in etični dimenziji, predvsem pa po idejni in umetniški plati enako močan filmski ekvivalent, kakor ga v literarnem ustvarjanju predstavlja Prežihova novela Samorastniki. To pa jim, žal, ni uspelo. **Vitko Musek**

NEVARNA POT

(OPASAN PUT) — jugoslovanski film. Scenarij Anton INGOLIČ in Mate RELJA. Režija Mate RELJA. Kamera Branko BLAZINA. Igrajo: Zlatko KOVAČIČ, Marinko ČOSIČ, Zoran RELJA, Hermina PIPINIČ, Zlatko MEDUNIČ. Proizvodnja Jadran-film, Zagreb 1963.

Daljna in negostoljubna Sleziija. Cerkev, pošastna v svojem na pol razpadlem, razjedenem jezuitskem baroku. Zavoljo pomanjkanja primernejšega prostora so jo hitlerjevski gavljaterji brez očitkov

vesti spremenili v koncentracijsko taborišče in stlačili vanjo množico sestradanih in izmučenih Slovencev. Jesen 1944. leta.

V zmedenih blodnjah mala umirajoča Milica neprestano sanjari o sočnih rdečih jabolkih iz svoje daljne slovenske domovine. Obupana mati ji ne more dati ničesar, razen pičlega logoraškega obroka. Osemletni Slavko bi mali bolnici zelo rad prinesel jabolko, ki si jih tako želi, ker upa, da ji bodo pomagala ozdraveti. Skupaj z nekaj starejšim Jankom brž skujeta načrt, kako bosta ušla iz taborišča. A to je šele začetek njunega velikega podviga, na dolgi in težavni poti bosta morala premagati še mnogo težav...

Na prvi pogled vzbujata film misel, da gre za eno izrazito mladinskih del, toliko bolj, ker si je Nevarna pot nedavno tega v Benetkah priborila v kategoriji mladinskih filmov najvišje beneške priznanje, »zlatega leva«. Vendar to najnovejše delo Mata Relje istočasno izpričuje tudi neke globlje ambicije: ko pripoveduje o avanturah svojih junakov-dečkov, želi povsem opredeljeno veljati tudi za film o vojni oziroma film o mladini, za film, ki s polno pravico skuša pritegniti tudi pozornost odraslih gledalcev. Seveda pa nam to nikakor ne daje pravice, da vztrajamo pri ostri razmejivti, ker pač ne gre za velike razločke, ampak le za rahle nianse. Ta zadržana dvojna svetloba Nevarne poti bo pritegnila k Reljinemu filmu mlajše pa tudi starejše gledalce, kar po eni plati lahko pomeni prednost, po drugi pa dokajšnjo pomanjkljivost, nehomogeno dvojnost, ki lahko večino moti, le malokoga pa zadovolji.

Toda nekega filma ne gre opredeljevati samo s tega psihološkega vidika. Za presojo je neobhodno definirati oblike in pomen scenarija, režije, igre, fotografije.

Ce upoštevamo ta vrstni red, bomo opazili, da se scenarij v glavnem drži klasične dramaturške sheme, to se pravi klasične realistične metode, v tem primeru zelo dobro prilagojene snovi, o kateri je govora. Vendar se ambicije avtorjev filma niso zadovoljile samo s tem; zdelo se jima je neogibno potrebno, da v kompozicijo scenarija vpleteta nekoliko poetičnih in alegoričnih metafor. To sicer ne zveni napak; videti pa je bilo dokaj izumetničeno ali boljše rečeno, naivno, kot vsak čez mero pojasnjujoč vrinjen simbol. Ob tem se ni niti malo težavno spomniti nekaterih vzorov, ki so jima bili povsem očitno v mislih, kot Clementovih Prepovedanih iger, Stigličeve Doline miru in Ivanovega otroštva A. Tarkovskega.

Režija očitno ni skušala razbiti teh že v scenariju začrtanih okvirov. Popolnoma v skladu z vsem tem je Relja, dosledno uporabljajoč preizkušen realistični jezik, predvsem želel pluti po mirnih in varnih vodah. To mu je lepo uspelo, lahko pa tudi rečemo, da je zelo dobro poiskana vizualna podlaga za nekaj poetičnih simbolov na koncu filma. Po drugi plati, z ozirom na osnovno idejo filma, je režiji Nevarno pot uspelo ustvariti kot mladinski film le toliko, kolikor obravnava surove vojne doživljaje dvojice preganjanih dečkov. Toda, pod to površinsko tančico se srečamo s sliko vojne nasploh; tako pa Nevarna pot postaja film o vojni in v svojih nadaljnjih humanih, moralnih, zgodovinskih in političnih premisah tudi protivojni film. To mu vsekakor ni v škodo, nasprotno — prav kakor podobna zadeva niti malo ni okrnila Clementovih Prepovedanih iger; seveda pa s tem odločilnim razločkom, da je Clement svoje delo znal dvigniti v pretresljiv in nepozaben simbol, kar Relji v tem primeru ni prepogosto uspelo. S tega stališča so seveda opazne tudi neke bistvene pomanjkljivosti njegovega filma, ki ponekod sicer sugestivno zazveni s svojo toplino, iskrenostjo in neposrednostjo, čigar večje pretenzije in polet pa popolnoma onemogoča nerazvita literarna osnova.

Točno v teh mejah so se gibali tudi Reljni igralci, katere je režiser vodil s pedagoško občutljivostjo in smislom.

Izkušeni in spretni Blažina je večje porabil efekte svetlobe in sence ter s tem uspel doseči visok rezultat v začetnem delu filma, ko se dejanje odvija v interieru grozljive cerkve. Blažina je uspešno opravil svojo nalogo tudi v preostalem delu filma.

M. Milošević

MOŽ S FOTOGRAFIJE

(ČOVJEK S FOTOGRAFIJE) — jugoslovanski film. Scenarij Dragoslav ILIĆ. Fotografija Milorad MARKOVIĆ. Režija Vladimir POGAČIĆ. V glavnih vlogah: Nikola MILIĆ, Olivera MARKOVIĆ, Milan PUZIĆ, Janez VRHOVEC. Proizvodnja Jadran-film. Distribucija Kinema, Sarajevo.

Vladimir Pogačić je znano ime jugoslovanskega filma in bilo je obdobje, v katerem je bila vsaka premiera njegovega filma veliko doživetje. Nato je njegovo ustvarjalnost zajela kriza, ki traja še danes, v filmu Karolina Reška pa je doživela vrh. Na letošnjem filmskem festivalu v Pulju je bil predvajan njegov film Mož s fotografije. Uradnih priznanj ni bil deležen. Nekateri tuji opazovalci so film ugodno ocenili.

Skoraj v vseh svojih filmih Pogačić vztrajno govori o malem, nevtralnem človeku, ki ga dogodki od zunaj postavijo pred odločitev, ki je zanj vprašanje življenja ali smrti. Človek s fotografije pripoveduje o Žiki Tasiću, ki se je med okupacijo ukvarjal z drobno črno borzo, da bi nasilil svoja dva otroka. Nenadoma pa ga dogodki potegnejo iz vsakdanjosti in ga razpnejo med dve skrajnosti. Okupatorji in ilegalci se potegujejo za njegovo sodelovanje in ga zahtevajo. Mali človek hoče ostati nevtralen. Sele izključno humana in nehumana stran dogodkov izven njega doseže, da ta neznatni človek preraste svoj egoizem in se zavestno žrtvuje in se tako iz vsakdanjosti dvigne v tragično osebnost, v simbol.

Kvalitete Pogačićevega režijskega prijema so znane in priznane; dosledno izpeljane v opisnem realizmu skušajo ujeti resničen odraz dobe in atmosfere, v kateri se dogajanje razvija. Posamezne sekvence se po vtisu dvignejo do drobnih filmskih mojstrovinj; kot celota pa se režijsko stališče poizkuša ograditi in ostati v mejah objektivnega opisa. Pri tem filmska izrazna sredstva niso vedno najbolj smotrno uporabljena in gledalec največkrat ostane neprijeten ob koncu filma.

Scenarij Dragoslava Ilića ima posluš za Pogačićeve izpovedne želje; poleg tega je pripoved v prvem delu filma in v razrešitveni konici dinamična in podrejena moči slike; osrednji del — nihanje pred odločitvijo — pa je presvobodno prepuščen dialogu in filmski pripoved razpada v radijsko igro. In tako tudi po tej plati gledalec ostane ob strani.

O malem, neangažiranem človeku, ki se mora odločiti, je Pogačić že govoril v filmu V soboto zvečer; v filmskem izrazu, ki mu je takrat prinesel največji jugoslovanski uspeh; isti filmski izraz mu je še prinesel mednarodni uspeh v filmu Veliki in mali in v filmu Sam; v Karolini Reški pa se je ta filmski izraz pokazal kot neuspešen; v filmu Mož s fotografije pa se je že preživel.

Vojko Duletić

1246

RAZKOŠJE V TRAVI

(SPLENDEUR IN THE GRASS) — ameriški barvni film. Scenarij William INGE. Režija Elia KAZAN. Direktor fotografije Boris KAUFMAN. Glasba David AMRAM. Igrajo Warren BEATTY, Natalie WOOD, Pat HINGLE, Audrey CHRISTIE. Distribucija Vesna-film, Ljubljana.

Kdo je kdajkoli pozabil, kdo ne nosi v sebi za vse življenje nemira mladosti, nepozabnih ur sreče prve velike ljubezni, besed nikoli uresničenih načrtov? Pot se obrne v drugo smer, nenadoma se vse zasuče in življenje steče v svoj nepremakljivi tir. Mladostni ideali — za njimi ostane spomin kot na minljive sanje, nedosegljive iluzije — se ne povrnejo nikoli več. In vendar so znamenje, ki ostane za vedno, ki ga ni moč izbrisati, še vedno trepečejo v krvi in burkajo srce — premočne so njihove korenine in pregloboko so pognale v zavest.

Mladosti, temu razkošju v travi, kot jo je po verzih pesnika Wordwortha simbolično imenoval, je znani ameriški režiser Elia Kazan posvetil svoj film. V hrupno ameriško življenje dvajsetih let, obdobje začetkov jazza in hlepenja po bogastvu in v okolje provincialnega mesteca postavljena zgodba o ljubezni dveh mladih v svojem teku čedalje bolj prerašča okvire zgolj narativne pripovedi, postaja vse bolj prizadeta izpoved ustvarjalca, povzdigne se v simbol. Simbol tiste mlade, iskrene ljubezni, tiste nepovrjene sreče, ki jo tako zlahka zrušijo zasebne želje staršev, ustaljeni nazoni okolice in navade življenja. In Kazan je nedvomno prvi, ki se zaveda občutljivosti odnosov med mladimi, rahlega tkiva, ki zapreda njihove sanje — vselej je prisotna, zaznavna njegova privrženost mlademu človeku, za vsakim kadrom je čutili neizgovorjeno misel: pustite mladim njihovo srečo, njihove sanje, pustite jim, da si sami izberejo pot.

Ta misel je kot moto ustvarjalčeve izpovedi podčrtana tudi v dramaturški zgradbi filma. Zakaj prav s tem, da sta scenarist in režiser vzela za sredino dogajanja okolje in dobo, ki sta ju označila s potezami hlantanja za hitro obogatitvijo, lahkotnim življenjem ter malomeščanske miselnosti in prav takšne morale, sta poudarila veličino iskrenega čustva in tragičnost njegove neuresničitve. Besede, ki jih izgovori v trenutku skesanosti mati svoji hčeri, njena prošnja za odpuščanje je zato namenjena vsem — v opozorilo in osvestitev.

Zgrajen na tem notranjem nasprotju je film že od vsega začetka vseboval nevarnost površinske obdelave, interpretacije zgolj zunanjega dogajanja in zlasti tudi tipizacijo likov. Očitno je, da se je Kazan kot umetnik in rahločuten poznavalec filmskega jezika te nevarnosti zavedal. Zakaj povsod je čutili njegovo hoteenje, da bi dal samemu dogajanju pa tudi posameznim likom širše, občečloveške dimenzije. Kazan je daleč od tega, da bi se postavil za sodnika nad ljudmi, da bi jih belil in črnil. Njegovi ljudje, naj so v svojih stremljenjih še tako bedni in egoistični, ohranjajo še vedno tisto osnovno človeško noto, zaradi katere jih ne moremo enostransko obsojati; dovolj so nam blizu, da jih lahko vsaj razumemo, čeprav ne moremo istočasno tudi čutili z njimi. V njihovi zaslepljenosti je celo sled tragičnega: njihovo ravnanje, ki vidi pred seboj le neposredno korist, se naposled obrne zoper nje same. Ne pretrgajo le mlade vezi, temveč prav ob tem izpodkopljejo temelje lastni sreči: spoznanje, da so zgre-



šili, da je bilo vse njihovo ravnanje nesmiselno in celo škodljivo, jih pritira v propast. Kljub temu pa so režiserju ostali nedosegljivi razčlenitev in poglobitev posameznih likov, poseg v njihovo psiho in s tem prikaz tistih notranjih vzgibov, ki so bili odločilni za njihova dejanja. Zasebni interesi staršev, njihovi načrti glede lastnih otrok in na drugi strani svojeglavost mladega človeka, njegove blodnje in iskanja lastnega mišljenja in mesta v svetu, ki ga obkroža, njegovo podrejanje staršem in njegova upornost, vse to je nakazano in razloženo s splošnimi pogoji dobe in okolja. V prvi plan pa je stopila fabula, zunanji razvoj dogodkov, ki tudi nosi vso težo izpovedi.

Kaj predstavlja ta film? Je otožen pogled nazaj na mladost, opozorilo sodobnikom, ali kaj več? Zakaj,

čeprav nič ne povrne ure razkošja

v travi,

sijaja v cvetici, ne bomo žalovali,

temveč bomo našli moč v tem,

kar ostane.

S temi kratkimi stihi pesnika Wordswortha je Kazan razkril svoj pogled. Ne ozira se le nazaj, v njem je tudi (razveseljiv) pogum — za bodočnost.

Ingo Paš

JULES IN JIM

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

Truffaut pripoveduje, kako je bil za trdno prepričan, da bo filmska priredba Rochéjevega romana njegov prvi film. Vemo, da se je zgodilo drugače, in da sta filma Štiristo udarcev in Streljajte na pianista pri ljubiteljih filmske umetnosti potrdila ugled Truffaut — režiserja. To nič ne zmanjšuje njegove vneme in ljubezni za roman, ki je literarni prevenc štiriinšedemdesetletnega popotnika, prijatelja slikarjev, glasbenikov in pesnikov ter prevajalca Rochéja. Roman je izšel pri Gallimardu 1953. leta in Truffaut — filmski kritik ga je odkril slučajno. Roché je uporabil posebno metodo pisanja za ta svoj roman, ki sodi ves v impresionizem — starčevi spomini na prijateljstvo in ljubezen so ujeti v vrsto drobnih utrinkov in te bi lahko primerjali z metodo pointilizma v slikarstvu. Čeprav je Truffaut v transpoziciji za potrebe filma opustil marsikaj iz zajetnega romana (ne samo posamezne epizode, temveč tudi nekatere za Rochéja zelo važne osebe — npr. namesto nenasitne Nemke Kathe je zrasel lik Catherine, ki je bolj cerebralno kot afektivno bitje), je pointilistična Rochéjeva metoda vendarle ostala tudi v Truffautovem filmu. Rochéjev roman in Truffautov film bi lahko imenovali brata. Truffaut je v mediju filmske umetnosti našel Rochéjevi literarni metodi analogen filmski prijem, saj mu je bilo najvažnejše ohraniti nedotaknjeno tkivo in predvsem vzdušje romana, si pa pustiti popolno svobodo glede strukture filma. (Ta Truffautova metoda je tembolj mikavna, ker smo videli pri nas v istem času zanimiv

primer filmske transpozicije Prežihovega Voranca.) Pointilistična Truffautova filmska metoda (če jo smem tako imenovati) je sijajno pričarala atmosfero pariških bohemskih krogov pred prvo svetovno vojno, še bolj mojstrsko pa je bila soudeležena v večini dokumentarnih sekvencah vojne (z izredno domisljico kinoskopske, torej deformirane uporabe dokumentarnih posnetkov klasičnega formata), da bi nato povojna perioda ob premišljenem opuščanju izpovedovanja v kratkih odlomkih čimbolj pridobila na notranji intenzivnosti, iz katere vse močneje raste lik Catherine.

Claude Mauriac (šteje med najbolj zanimive francoske filmske kritike, a si je pridobil tudi že ime literarnega ustvarjalca) je v *Le Figaro Littéraire* zapisal, da mu osebnost pisatelja Rochéja ni znana in da tudi ni bral njegovega romana, pa si je ob Truffautovem filmu vendarle ustvaril zelo jasno podobo o tem štiriinšedemdesetletnem starcu, ki na večer življenja v svoji samoti obuja spomine na najlepša življenjska doživetja; iz njih se pravzaprav poraja podoba njegovih osebnih, predvsem čustvenih skrivnosti. Reči želim, da je bil za Truffauta gotovo najbolj privlačen avtobiografski poudarek Rochéjevega romana. To komponento je namreč Truffaut ohranil namenoma, saj mu je odprla široke možnosti za transpozicijo literature, za tako transpozicijo, ki je po svojem filmskem značaju izven formalnih okvirov. Prav zaradi tega pa je nenavadna, privlačna, truffautovska, vendar lahko na prvi pogled tudi vzbuja primitivno, predvsem pa od resnične podobe filma sila oddaljeno mnenje, da je Truffaut z *Julesom* in *Jimom* ustvaril povprečno filmsko dramo na temo tradicionalnega ljubezenskega trikotnika, ki se v tem primeru od časa do časa izpreminja v večstraničen lik... Truffaut je samo prenesel težišče in izbral Julesa (namesto Jima kot Roché) za posredovalca doživetja fenomena, kakršne je bila Catherine. O njej je s ponosom dejal, da je »kraljica«, ki ni »posebno lepa niti preveč inteligentna, a je ženska. Zato si jo žele vsi moški.«

Fenomen Catherine je v središču Truffautovega filma. Režiser je pred njegovo smrtjo začutil, da je Catherine kot nenavadna ženska, izven vseh formalnih okvirov, živela v starcu s tolikšno silovitostjo še na pozni večer njegovega življenja, da je zavoljo nje napisal svoj roman. In samo tu se je mogoče filmu približati in občutiti njegovo veliko lepoto. Jules in Jim ni film o ekscesih ženskosti, kakor so ga skušali tolmačiti nekateri, ampak izpoveduje Catherineino hotenje, da bi bila enako ali pa še bolj odločna kot njeni moški prijatelji in znanci (samo tako je mogoče razumeti, odkod njena domisljica, da se preobleče v moškega in nastopa kot Thomas). Ona sama želi voditi ne le svoje čustveno in erotično življenje, temveč tudi čustveno in erotično življenje moških okoli sebe. Ta težnja pa je tudi za Truffauta problematična. Zavoljo tega doživlja Catherine trenutke in obdobja osebnega zadovoljstva in notranjega miru samo tedaj, ko čuti v sebi, da se njene težnje uresničujejo. Ponovno srečanje z Jimom je postalo zanjo usodno; doslej je namreč vedno srečavala ali moške takšnih notranjih kvalitet, kot je bil Jules, pogosteje pa površneže, kot je bil Albert. (Jules je po mnogih zunanjih potezah, še bolj pa po svoji prijaznosti, dobroti, čistosti, umirjenosti, odsotnosti egoizma, sposobnosti filozofsko treznega razumevanja vseh stvari podoben budističnem menihu, a je vendarle mnogo bolj odločen kot Jim, posebno še v svoji ljubezni do Catherine.) Jim ne sodi niti v eno ne v drugo kategorijo. Jim je predvsem neodločen in njegova neodločnost je pognala Catherine v smrt. Samo smrt ji je namreč pomenila rešitev iz samote. A še v tem trenutku hoče ona odločiti o sebi in o tistih, ki so povezali svoje življenje z njenim. (Catherine



VESNA
FILM

Rules in ...

je po Truffautu karakterizirana tako, da bi bilo njeno odločitev, ko skupaj s seboj ubije tudi Jima, preveč primitivno imenovati maščevanje.)

V nekem pogovoru Truffaut zatrjuje, da se je Roché popolnoma strinjal s takšno Catherine, kot jo je v filmu Jules in Jim predstavil režiser. (Baje je pisatelj celo omenil, da je bila Cathi po zunanosti zelo podobna Jeanne Moreau. To bi opravičilo dejstvo, da se ni oddaljil od pisateljve osebne, notranje podobe junakinje.) Truffaut je vendarle posredoval zelo nenavaden lik ženske, kateremu je Jeanne Moreau s svojim igralskim talentom dodala novo dimenzijo enkratnosti, pristnosti, doživetosti. Ta kreacija jo uvršča med vodilne filmske igralka našega časa. Osrednji položaj Catherine v zgodbi o »velikem prijateljstvu in velikih ljubeznih« sta dosledno spoštovala Oskar Werner in Henri Serre. Kljub temu se je Oskar Werner (ki se ga spominjamo kot nežnega Mozarta) razodel kot silno svojevrsten karakterni igralec, kakršnih je verjetno danes v filmskem svetu zelo malo.

Ko sem večkrat premišljal, kako naj bi označil ta tretji Truffautov film, sem uvidel, da je oznaka pesnitev premalo. Pri francoski filmski kritičarki Madeleine Garrigou-Lagrange sem naletel na oznako, ki polno zajema vse, kar želim o Julesu in Jimu povedati — himna življenju in mladosti. Nikjer namreč ni zapisano, da se mora vsaka himna izpeti v mogočen forte sreče, veselja in zmagošlavja. (Sicer pa, ali ni delček zmagošlavja v mali Sabine, ki na njenih ustnicah igra tisti zagonetni nasmeh življenjske radosti kot na Catherininih...)

Vitko Musek



SALVATORE GIULIANO

SALVATORE GIULIANO — italijanski film. Scenarij F. ROSI, S. CECCHI, D'AMICO, E. PROVENZALE. Fotografija G. DI VENANZO. Glasba P. PICCIONI. Režija Francesco ROSI. Igrajo: Frank WOLFF, Salvo RANDONE. Proizvodnja: Lux-Vides-Galatea, 1962 (Franco CRISTALDI). Distribucija: Vesna-film, Ljubljana.

Afera Salvatore Giuliano, ki se je vlekla od leta 1943 vse do leta 1950, ko je bil bandit umorjen, je bila po svojih socialnih, političnih in etičnih implikacijah tako pomembna, da takega filma skoraj ne moremo položiti na tehtnico umetnostne kritike, ne da bi ga prej ocenili po tem, s kolikšno mero družbene zavzetosti je avtor obdelal svojo temo.

Da Rosi priznava nujnost te zavzetosti in socialne, ne zgolj kronistične aktualnosti, potrjujejo njegovi prejšnji filmi in tako tudi zadnji, Roke nad mestom; nagraditev tega dela na letošnjem beneškem festivalu ni le pohvala formalnih odlik filma, ampak pomeni priznanje kulturne storitve v najširšem pomenu besede.

Toda afirmacija še tako vzvišenega in plemenitega namena je vendarle premalo, da bi se debata z njo zaključila, in to velja tudi za prejšnja dela.

S tehniko in, lahko bi rekli, s prepričevalnostjo dokumentarca pokaže film v uvodu nekaj izsekov iz situacije povojne Sicilije: nastanek separatizma; imenovanje Giuliana za polkovnika EVIS (sicilske separatistične vojske); in naposled likvidacijo separatizma na vojaškem področju, delo, ki ga je opravila, predvsem z amnestijo, prva vlada osvobodjene Italije. Tu spet vidimo podobo Sicilije, negibne v svoji revščini, ob njej pa prisotnost Italije, bolj mačehovske kot materinske, tako da tudi nas skoraj zapelje demagogija separatistov, ki je privabila v svoje vrste toliko nemirnih mladeničev. Spomnimo se na prizore množičnih aretacij, ki jih izvaja redna armada v Giulianovem »kraljestvu«.

Toda med okoliščinami, ki so privedle do pojava »Giuliano«, film ne omenja odločilnega dogodka, ki bi bil vse pojasnil: vse od politične narave sicilskega separatizma do pokola pri Portelli della Ginestra; kako je mogel bandit postati polkovnik osvobodilne vojske in kako se je mogel tako uspešno izmikati silam javnega reda kljub svojim številnim, neposrednim in posrednim stikom z visokimi policijskimi uradniki in pomembnimi politiki.

V mislih imamo namreč veliko zmago, ki jo je v Garibaldijevem znamenju izbojeval Ljudski blok (Blocco del Popolo) na pokrajinskih volitvah; s to zmago so se socialisti in komunisti uveljavili kot najmočnejša politična skupina Sicilije. Ne smemo pozabiti, da je bilo od 1. maja do 22. junija 1947 razen pokola pri Portelli della Ginestra veliko napadov na sedeže KPI; napadale so vojaško organizirane skupine pod Giulianovim poveljstvom.

Treba je poudariti, da volivna zmaga socialkomunistov ni bila osamljena in slučajna epizoda, ampak izraz mogočnega gibanja sicilskih kmetov, ki so z zasedanjem zemljišč pri koreninah omajali fevdalno zgradbo kmetijstva: mafia, glavna opora te zgradbe, je s tem postala neprimerna, anahronistična in pokazala se je potreba po novih oblikah boja proti kolonom, bajtarjem, dninarjem.

Ker je zanemarljivo dejstva, ki bi nam pokazala, kako so veleposestniki upali, da bodo s separatizmom odtegnili Sicilijo procesu



Salvatore (Frank Wolf) je mrtev ...

SALAVATORE GIULIANO; pokol pri Portelli

veitalijanskega demokratičnega prepورا, ostaja Rossijev film pomanjkljiv kot dokument in zato pomanjkljiv tudi v sodbah, ki jih implicitno daje. V filmu je sicer čutiti moralno obsodbo separatizma, ki jo narekuje Giulianova zločinska dejavnost, a to je le obsodba načinov in metod s stališča preproste človeške spodobnosti.

Spregovoriti moramo nekaj besed tudi o procesu v Viterbu zoper izvršilce pokola pri Portelli, pri katerem je bilo 11 mrtvih in 56 ranjenih. Rosi resda položi nekemu advokatu v usta trditev, da ne bomo odkrili pravih krivcev, tistih, ki so pokol naročili, dokler ne bomo imeli dovolj državljskega poguma, da bi šli stvari do dna. V filmu pa, povsem nerazumljivo, ta pogum tudi tu uplahne. In vendar so se advokati obrambe borili s skrajno jasnostjo, vztrajnostjo in odločnostjo, zato da bi prav to, edino zares pomembno plat afere Giuliano, iztrgali iz goste teme, v katero so jo skušali nekateri zaviti.

Tu se moramo vprašati, kdo je pravzaprav bil Giuliano.

Njegov življenjepis nikakor ni življenjepis junaka. Leta 1943, še ne dvajsetleten, se je Salvatore začel skrivati, ker je ubil dva karabinerja, ki sta ga zalotila pri nedovoljeni kupčiji z žitom. Pod ameriško okupacijo se mu je posrečilo osvoboditi iz zapora v Monrealeu, prestolnici svojega »kraljestva«, sedem kriminalcev: ti so postali jedro njegove bande. To je Giulianov curriculum do časa, ko je bil imenovan za polkovnika separatistične vojske.



Teh dogodkov film ne pokaže. Rosi se je skrbno varoval, da ne bi zašel v pripovedovanje Giulianove intimne zgodbe. Niti enkrat nam ga režiser jasno ne pokaže, ne živega ne mrtvega. Kajti ko bi bil to storil le enkrat, ga ne bi mogel več zapustiti, ampak bi bil moral ustvariti iz njega lik v najpristnejšem pomenu besede.

Skopa fizična prisotnost tega bandita brez obraza dobi tako svoj pomen in tudi sama postane sodba o realnosti, v kateri se Salvatore giblje. Po tem postopku poudarek ne pade na banditovo osebnost, ampak na situacijo oziroma, v filmu, na del situacije, iz katere je izšel. V Rosijevem Salvatoru ni drame; to je človek iz enega kosa, ves črn; človek, kakor ga je orisal njegov pribočnik in morilec Pisciotta na procesu v Viterbu, ko je o njem dejal, da »se je hotel boriti proti komunizmu do zadnje kaplje krvi«. In vendar je Salvatore tudi človek, ki se je dal intervjuvati in fotografirati dopisniku zelo razširjenega lista; človek, ki je pisal spomenico v pojasnilo in zagovor svojega početja.

Ko se je lotil afere Giuliano, je imel Rosi pred seboj dve poti: ali tako imenovano objektivno dokumentiranje ali pa historično pripoved z osrednjim junakom. Ker pa je v svoji rekonstrukciji izpustil nekaj pojasnilnih dejstev in nam po drugi strani prikazal povsem črnega Giuliana, ne živega lika, ampak karikaturu, ni šel režiser dosledno ne po eni ne po drugi poti. S stališča oblike, ki smo jo tu hoté zanemarili, pa nam je vendarle dal film ne-spornih odlik.

Giorgio Sestan

FILM
ŠOLA
KLUBI

ZA PRIJATELJE DOBREGA FILMA OD 16 DO 60 LET

Iz pogovora z gospodom Kellerjem, ki je predsednik delovne skupnosti zahodnonemških mladinskih filmskih klubov in podpredsednik Zveze nemških filmskih klubov, sem hote zapisala za moto svojega zapisa eno njegovih misli, ki je obenem vodilo za delovanje nemških filmskih klubov: Filma ne smemo zlorabljati, neposredno naj učinkuje!

Reiner Keller je ravnatelj ene velikih aachenskih osnovnih šol, pedagog, ki se že od leta 1946, odkar je znova smel stopiti pred učence — ker se hitlerjevski pedagogiki ni podredil, se je preživil kot prodajalec — zavzema za filmsko kulturo mladih.

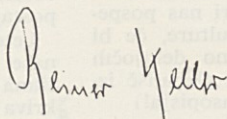
»V filmu sem zagledal veliki medij neposrednega vpliva na mladega človeka. Vedno sem tudi zagovarjal tezo, da je pravi film za mladino tisti, ki si ga lahko ogledaš v kinu.«

Sčasoma je iz zametka aachenskega koncepta o filmskovzgojni dejavnosti med mladino, ki jo je podprla vrsta uglednih na-

prednih pedagogov, zrasla zveza nemških mladinskih filmskih klubov, ki jih je trenutno 200. Ti klubi se v marsičem razlikujejo od našega pojmovanja debatnih filmskih klubov. Predvsem so zelo močni po številu članstva. Status kluba pri Zvezi klubov je priznan samo v primeru, če ima klub najmanj 150 rednih članov s članskimi izkaznicami in z rednimi mesečnimi prispevki. Članarina res ni visoka, po 1 marko na mesec, vendar zadošča, da si pri vsaj 150 članih klub nemoteno nabavlja filme za redne tedenske predstave in da ostane še nekaj denarja za najemnino dvorane, za propagandne materiale in za druge tekoče izdatke. Mentorstvo nad posameznimi mladinskimi klubi, katerih člani so pa lahko tudi starejši ljudje, prevzame vselej pedagog, ki ima v Nemčiji poseben naziv: Jugendpfleger. Ta dela običajno z mladino v njenem prostem času in opravlja kot državni uslužbenec samo to delo. Mentorji film-

POGOVOR O FILMSKIH KLUBIH V ZAHODNI NEMČIJI

»DER FILM DARF NICHT
MISSBRAUCHT WERDEN,
ER SOLL
UNMITTELBAR WIRKEN«



skih klubov morajo biti dovolj razgledani po svetu filma, predvsem pa morajo spoštovati skupna načela Zveze filmskih klubov in orientacijski program filmov za posamezna obdobja.

Težave nastajajo pri izposoji filmov. (Pomislila sem na Poljake. Kolikšne olajšave imajo na Poljskem debatni filmski klubi zaradi centralnega fonda filmov, namenjenih debatnim klubom!) Na Nemškem si izposojajo filme za klubske predstave pri privatnih distributerjih, ki zahtevajo od 50 do 150 DM izposojnine za posamezne filme! Torej nimajo, kot meni g. Keller, prav nič posluha za podporo filmskovzgojne dejavnosti. Izjemno ugodne pogoje predstavljajo za klube le tisti filmi, ki jih posreduje klubom država s posebnimi razlogi (vzgojni filmi). Prav letos je Zveza nemških klubov predložila parlamentu resolucijo, v kateri se zavzemajo za širši izbor filmov in odklanjajo omejitve tematike oziroma zvrsti.

Privatni distributer menda ne kontrolira prestrogo, kolikokrat zavrete izposojeni film v enem dnevu — če ima mesto recimo dva kluba, brž izkoristijo priložnost za dve ali več projekcij — zelo natančni pa so pri ugotavljanju poškodb filmskega traku. Ker bi klubi ne zmogli plačevati morebitne nastale škode, se mora vsak klub obvezno zavarovati pri ustreznih zavarovalni družbi, ki prevzame za film vso odgovornost. Seveda pa je zavarovalnina dokajšnje finančno breme za klub.

Zanimivo je bilo slišati mnenje o tako imenovanih »fan-klubih« (o njih bomo pisali v eni prihodnjih števil Ekran!), ki so bili zlasti pred tremi ali štiri leti močno razširjeni po Nemčiji in jih Zveza mladinskih filmskih klubov sploh ne priznava za klube. Kakorkoli že komentiramo tak odnos — meni bi se zdela akcija »prijateljskega prepričevanja«, da je bolje biti debatni klub z registriranim mestom v Zvezi — bolj simpa-

tična — pa čas sam opravlja svoje delo. Skoraj fanatični oboževalci posameznega filmskega idola se polagoma ohladijo, delo njihovega kluba bolj in bolj pojema in končno navadno tudi ugasne, posebno, če medtem zbledi tudi slava čaščenega zvezdnika ali zvezdnice. Fan-klubi so nastajali čisto neorganizirano in tudi notranje življenje teh klubov ni imelo nobene prave zveze s poglavji filmske kulture.

Oglejmo si nazadnje še klubske programe.

Gospod Keller mi je dal vrsto časopisnih izrezkov, iz katerih lahko razberemo poleg zanimivosti o delu klubov tudi to, da se lokalno in dnevno časopisje zelo zanima za akcijo: Prijatelj dobrega filma od 16 do 60. (Nemara bi tudi pri nas pospešili rast filmske kulture, če bi o izkušnjah uspešno delujočih klubov ali filmskih gledališč izvedeli kaj več iz časopisja!)

Videti je, da je posameznim klubom omogočena zelo demokratska odločitev za »letni program«, kakor ponekod imenujejo načrte kluba. Nikjer nisem opazila »šole slabega okusa«, temveč nasprotno, veliko prizadevanja, da bi bil program zanimiv, bogat, zahteven, hkrati pa vsaj delno stilno ubran. Neki klub se je, recimo, odločil za retrospektivni program del Renéja Claira, obenem pa za ciklus sodobnega italijanskega filma. Oba programa imata svoj določeni vrstni red projekcij, vmes pa zavrtijo članom kluba še filme izven rednega delovnega programa. Enkrat na mesec ali na tri tedne je torej na vrsti kakšen aktualen novejši ali tudi najnovejši film nesporne umetniške vrednosti, ali pa delo, ki je »dvignilo največ prahu«.

Naj omenim nekaj filmov, ki bodo letos izpolnili klubske večere mladih ljubiteljev dobrega filma v mestih Bielefeld, Darmstadt, Aachen, Datteln, Wolfsburg:

De Sica: Tatovi koles, Fellini: La strada, Welles: Proces, Stiglic: Deveti krog, Čuhraj: Čisto nebo, Wicki: Most, Bergman: Divje jagode, Clair: Pod strehami Pariza, ob tem pa še vrsta najnovejših filmov iz Amerike, Italije, Japonske, Vzhodne Nemčije, Francije in Sovjetske zveze. Ne kaže vsega naštevati. Presečna nas širina izbora, ki, kakor smo rekli, nekako poživlja stilno zaključene študijske programe o poglavjih iz filmske zgodovine, o zvrsteh ali o posameznem avtorju.

Vsak film uvedejo pred projekcijo s kratkim predavanjem, po projekciji pa povabijo vse, ki bi o filmu želeli razpravljati, na diskusijski večer v mladinski klub.

Udeležencev na diskusijskih večerih ne zmanjka, pretesni pa postajajo klubski prostori.

Letošnji poziv: Včlanite se v naše klube, prijatelji dobrega filma od 16. do 60. leta! ne prikriva želje, da bi se kritičnost in zahtevnost mladih in mlajših ljubiteljev dobrega filma razširila še na drugi del filmskega občinstva. »Pridite,« vabijo v Darmstadt, »naš mladinski filmski klub želi postati — kakor tudi drugi nemški in inozemski podobni klubi — skupnost prijateljev dobrega filma, ki zahteva kritično mislečega in filmsko izobraženega gledalca.«

Delo nemških filmskih klubov mi je zelo všeč, kljub temu, da spočetka nisem bila preveč ogreta za prvi in osnovni pogoj pri ustanovitvi kluba: najmanj 150 članov! Zdelo se mi je, da je ta pogoj le pretiran, kajti kdo pa ve, ali je povsod, kjer se mladi zanimajo za dobre filme, že od vsega začetka vsaj 150 zagotavljenih članov kluba!

Gospod Keller je moj pomislek dobro razumel, toda razlog, ki smo že seznanjeni z njim, togost in neuvidevnost distributorjev oziroma primanjkljaj dobrih filmov pri sami Zvezi klubov za zdaj onemogočata drugačno delo.

Jovita Podgornik

MANNHEIM 1963

ZA PEDAGOGE

Gradiva in vtisov z večdnevnega posvetovanja filmskih pedagogov, ki so se zbrali v preteklem oktobru že tretjič zapovrstjo kot gostje mannheimskega festivala kratkega filma, je toliko, da se kdaj lahko ustavimo v kratkem zapisu le pri namenih in zaključkih te pomembne prireditve. Letos je bila vodilna tema OSVEŠČANJE IN OBLIKOVANJE MNENJ MLADIH LJUDI OB DOKUMENTARNEM FILMU, hkrati pa so se udeleženci iz dvanajstih držav — Belgije, Francije, Finske, Italije, Holandije, Jugoslavije, Luksemburga, Nemčije, Norveške, Avstrije, Švedske in Švice — seznanili še s problemom filmov najmlajših avtorjev, otrok in mladine, in s poročili o stanju filmske vzgoje v posameznih deželah.

Med posvetovanjem smo gledali 36 kratkih, a tudi daljših filmov iz 17 držav, obravnavali 17 referatov oziroma poročil, hkrati pa smo razdeljeni po skupinah z nemškim, francoskim ali angleškim občevalnim jezikom živo razpravljali o nakazanih problemih.

Kot pedagogi smo se želeli približati dokumentarnemu filmu ne le ob premišljevanju o njegovem vplivu na mladega človeka, temveč



tudi ob znanih dejstvih, da je dokumentarec pravzaprav hudo zapostavljen v mladostnikovem interesu za film. (Vse simpatije ima igrani film!) Posvetovanje je obravnavalo tudi možnosti uporabe dokumentarnega filma pri pouku ali nasploh v življenju mladine; ob tem smo spoznali nekaj zanimivih metod in opozoril za pedagoga.

Tri izhodiščne definicije, ki so izzvale dokaj burno razpravo, so se pokazale v uvodnem referatu:

Dokumentarni film je:

1. Ustvarjalna interpretacija danega. (Grierson)
2. Dokumentirano stališče. (Vigo)
3. Objektivna upodobitev resničnosti. (Sovjetska šola)

V razpravi je bilo precej glasov naklonjenih mnenju, da je lahko igrani film z dokumentarnimi potezami neprimerno močnejše doživetje kot film z originalnim slikovnim gradivom. Končno pa je razprava potrdila dvojje izhodišče za ocenjevanje dokumentarnega filma:

a) Subjektivna dokumentacija. — Filmski ustvarjalec ima neko jasno izhodišče, iz katerega vidi in vrednoti resničnost; ta fiksirana pozicija pa mora biti jasno izražena in mislečemu filmskemu obiskovalcu opazna kot odmev avtorjevega koncepta.

b) Objektivna dokumentacija. — Objektivna resničnost je tako kompleksna, da jo en sam dokumentarni aspekt komaj utegne izpovedati dovolj objektivno. Objektivnost filmskega dokumenta bi bila omogočena šele tedaj, če bi filmski ustvarjalec pokazal več aspektov resničnosti in tako omogočil gledalcu identifikacijo problema po lastni presoji oziroma izbiri.

Zdi se mi, da je sprožila tolikšen poudarek definicije in presoje dokumentarnega filma množična proizvodnja kratkega filma v zahodnih državah, posebej še v Zahodni Nemčiji. Sto in sto kratkih filmov z oznako »dokumenta« se zvrsti pred filmskim občinstvom ob rednih programih v kinematografih

ali na televizijskih zaslonih. Tudi šole so ponekod nekritično uvajale predstave »dokumentarnih« filmov brez ustrezne presoje izbora. Tako je postala pomembnost pravega dokumentarca marsikje razvrednotena, interes mladine pa se je ob množičnosti »neangažiranih« kratkih filmov še bolj približal igranemu celovečernemu filmu.

Na posvetovanju smo v nadaljnji razpravi soglasno ugotovili, da ima dokumentarni film pomembno vlogo pri oblikovanju mladostnikove razgledanosti, osveščenosti in vzgoje le tedaj, če mu smotrno odredimo izbor in če ga primerno približamo mlademu gledalcu. Pri tem bi ne smeli nikoli pozabiti na to, da mora tudi dokumentarni film, naj je kratek ali daljši, učinkovati na mladega gledalca kot celotno enkratno doživetje, torej kot zaokrožena tema, izražena z govornim filmom. Zato nismo mogli v celoti pritrditi metodi skupinskega dela ob filmu Goebbels spricht, kajti opozorjeni na raznolike naloge v posameznih skupinah smo celo odrasli iskali v filmu predvsem motive za svoje naloge, namesto da bi se mu predali. Spoznali smo, da je raziskovanje idejnih, oblikovnih oziroma filmsko izraznih posebnosti možno tudi pri dokumentarnem filmu šele po vsaj dvakratnem ogledu, nikoli pa ne kaže onemogočiti pristnega filmskega doživetja s premalo preišljenim uvodom.

Zanimiv izbor 36 dokumentarnih filmov je slehernemu udeležencu mannheimskega posvetovanja potrdil mnenje, da omogoča filmsko-vzgojno delo ob dokumentarnem filmu izredno bogate in hvaležne delovne smeri. Prav gotovo je filmološka izobrazba ob dokumentarcu tudi možna (spoznavanje filmskega jezika itd.), vendar naj ne bo prva, kakor so nekateri doslej predlagali. Dokumentarec ponuja privlačno tematiko za obravnavo v urah materinega jezika, zgodovine, zemljepisa, fizike, kemije, likovne izobrazbe, glasbe, telesne vzgoje itd., čeprav je zmotno misliti, da ima pri tem funkcijo šolskega, poučnega filma. Dokumentarni film

govori močnejše kot didaktično zasnovana in filmsko upodobljena snovna enota.

Le nekaj poudarkov teh prednosti:

- širjenje znanja in izobrazbe;
- premestitev preozkih osebnih pogledov na posamezne probleme;
- spoznavanje sočloveka v najrazličnejših variantah in obravnave te tematike (socialni, moralni konflikti itd.);
- zrcalna podoba lastnih reakcij

ob neki temi, torej povod za aktivno osveščanje osebnosti;

— spoznavanje življenjskega in filozofskega koncepta različnih družbenih ureditev.

Dokumentarni film je seveda še mnogo več. In če smo se mu v oktobrskem Mannheimu resno in spoštljivo približali, terja od nas v prihodnje predvsem mnogo več pozornosti in upoštevanja svoje — pri nas žal tako zapostavljene — prisotnosti.

Jovita Podgornik



Tempora mutantur...; William Holden

POLJSKI FILMSKI KLUB ILUZJONIK IŠČE PRIJATELJEV

Dobili smo pismo mladinskega filmskega kluba Iluzjonik iz Opolna na Poljskem. Njegovi člani si želijo dopisovati s katerim izmed slovenskih mladinskih filmskih klubov. Iluzjonik obstaja že četrto leto in ima v svojem rednem delovnem programu projekcijo izbranih filmov, ki jih vselej uvajajo s kratkim predavanjem, ogledu filma pa sledi obširna razprava. Vodstvo organizira tudi srečanja z različnimi poljskimi filmskimi ustvarjalci. V razgovoru z njimi postaja marsikatero vprašanje o filmski umetnosti jasnejše, pridobljena spoznanja pa koristijo pri poskusnem snemanju kratkih filmov na 8 mm trak. Klub pri tem nima drugih namenov, kakor da sam preizkusi različne izrazne možnosti filmskega pripovedovanja drobnih tem iz življenja. Scenarije pišejo sami.

Stiki s tem klubom bodo gotovo zanimivi. Izvedeli smo, da se bo z Iluzjonikom povezal mladinski filmski klub Samorastnikov iz Ljubljane.

Medsebojni stiki posameznih klubov so prav gotovo zelo koristni, zato želimo, da Samorastnikom sledijo še drugi. Na Poljskem delu-

je mnogo mladinskih filmskih klubov. Iluzjonik bo rad posredoval naslove. Naše uredništvo pa prosi, da nam pošljejo naslove klubi, ki bi si radi dopisovali z mladimi poljskimi ljubitelji filma.

VELIKO ZANIMANJE ZA FILMSKO VZGOJO V ŠOLI

V letošnjem šolskem letu se je zanimanje za filmsko vzgojo v šoli močno razširilo med prosvetnimi delavci v naši republici. Vse kaže, da zore pogoji za uveljavljanje bolj načrtnega in bolj poglobljenega vzgajanja in izobraževanja ob filmu. Zavodi za prosvetno pedagoško službo so organizirali vrsto posvetovanj in krajših seminarjev za učitelje slovenščine na osnovnih šolah. Program teh seminarjev je podprl republiški zavod za napredek šolstva, a tudi svet za film in televizijo pri Zvezi Svobod in prosvetnih društev Slovenije je marsikje pomagal. Do konca novembra so se zvrstili seminarji za področja zavodov prosvetno pedagoške službe na Jesenicah, Postojni, Kranju, Ptuju, Novem mestu, Ljubljani in Mariboru. Ponekod so predavali o filmu udeleženci letošnjega koprskega seminarja. Njihovih prispevkov smo še posebej veseli. Prejšnjim navodilom o upoštevanju fil-

ma pri pouku v reformirani osnovni šoli se je pridružil podrobnejši program za 20 snovnih enot, ki naj bi jih predelali v 7. in 8. razredu osnovne šole ne le pri urah slovenščine, temveč tudi pri zgodovini, fiziki, zemljepisu, med urami likovnega pouka — po dogovoru z učiteljskim zborom.

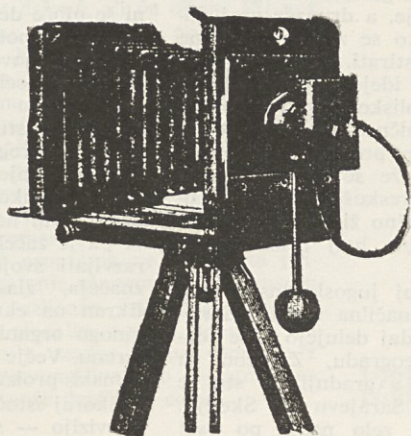
Upajmo, da se bodo tudi drugi zavodi za pedagoško službo pridružili akciji za enotno pojmovanje filmske vzgoje v šoli. Marsikje je še vedno čutiti oklevanje samo zaradi tega, ker šolniki niso dovolj informirani, kako začeti in kaj obdelati.

Čeprav letos opazimo živo zanimanje za film tudi v pedagoškem tisku, največkrat bolj spodbuja živa beseda, tovariška razprava o nalogah, izkušnjah in tudi o dvomih. Zato so posvetovanja oziroma seminarji bolj prepričljivi kot vrsta člankov in razprav.

POMOČ PIONIRSKEGA DOMA

Filmski oddelek Pionirskega doma je pripravil seminar o filmski umetnosti za prosvetne delavce ljubljanskega okraja. V petih mesecih se bodo zvrstila izbrana predavanja o filmski estetiki in fil-mologiji.

Razveseljivo pomoč in razumevanje za ta seminar je pokazala ljubljanska podružnica slavističnega društva s predsednikom prof. Pavlom Vozličem. Mnogo zanimanja za seminar so pokazali tudi študentje filozofske fakultete. Seminarju prisostvuje po 50 udeležencev.





TELEVIZIJA

IZOBRAŽEVANJE

Definirati pomen sodobne televizije za miselnost množic, natančno izmeriti vsa dejstva, ki so s tem v zvezi — pa povedati seveda še nekaj misli, ki naj bi na vso zadevo vplivale — je prav gotovo nemogoče. To bi pomenilo nekaj takega, kot na primer krtačiti konja med divjim galopom.

Televizija galopira. Mogoče res precej divje, a drugače vsaj danes — tako se zdi — sploh ne more eksistirati. Program mora biti, nove ideje doživljajo svoj razvoj v bliskovitem spreminjanju v resničnost — in so odveč in zavržene, preden so polno zaživele. In že se morajo roditi nove in preskušati svojo pogosto siromašno življenjsko silo v ognju vedno bolj nezadovoljne javnosti.

Za razvoj jugoslovanske televizije je značilna njena federalnost: za zdaj delujejo trije centri, v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, v gradnji pa sta še centra v Sarajevu in Skopju. Razvoj je zelo nagel po vsej

državi, čeprav nekoliko neenakomeren. Neenakomeren je tako glede rasti programskih storitev, kakor tudi glede naraščanja števila sprejemnikov. Končno je razvoj neenakomeren tudi glede strukture naročnikov v posameznih republikah, se prvi odnos posameznih poklicev in slojev v naši državi do televizije ni povsod isti. A o vsem tem ni še nihče delal analize. Bila pa bi gotovo potrebna in poučna.

Razvoj slovenske televizije je še prav posebno buren. V preteklem letu je program ljubljanskega studia kvantitativno presegel program beograjskega studia z njegovim vsakodnevним Dnevnikom vred. Zagreb je po količini nekoliko zaostal, zato pa je začel kar se da skrbno razvijati svoje oddaje zveznega značaja, zlasti Panoramo in Ekran na ekranu, ki zahtevajo mnogo organizacijskega dela na terenu. Večje uspehe ima tudi v filmski proizvodnji.

Skoraj istočasno pa je celotno televizijo — skoraj po vsej dr-

IN PONEUMLJANJE NA TV

žavi — zajela neka določena kriza. Ta kriza je nastala tako v samih delovnih organizacijah kakor tudi v odnosu javnosti do programa. Naraščati je začelo nezadovoljstvo z delovnimi odnosi, delovnimi pogoji in metodami na eni strani, na drugi strani pa so se začela množiti znamenja vse večjega in večjega nezadovoljstva s programom samim. Prav nič važno ni v tem trenutku mnenje nekaterih, da tisk baje povsem nekvalitetnemu programu ni znal zoperstaviti ničesar drugega kot — prav tako ali pa še bolj nekvalitetno kritiko.

Vsi ti pojavi imajo zanimivo in pestro ozadje, a vsaj nekaj te problematike si moramo — v najbolj splošnih potezah in samo teoretično — ogledati, če hočemo le približno razumeti, kaj se pri nas s televizijo dogaja.

Televizija zajema pred svojimi ekrani tako rekoč celotno družbo, z vsemi njenimi na-

sprotji, ugajati mora vsakomur in se prilagoditi vsem zahtevam. Niti tisk niti radio v svojem razvoju nista doživljala tako strahovitega pritiska, kakor ga zdaj doživlja televizija. Družbe vseh družbenih sistemov televizijo intenzivno in temeljito kontrolirajo. Vsepovsod je televizija ali državni monopol ali finančno odvisna od največjih podjetij in trustov, ki so skoraj toliko kot država, ali pa oboje. Pri nas prav tako, kakor po vsem svetu, kajti če rečem, da je televizija pri nas (izjemoma) družbena lastnina in da nova ustava zagotavlja kolektivno samoupravljanje (ki na žalost pri nas še ni prida razvito), še vedno nisem povedal čisto nič takšnega, da bi to njen položaj v temeljih spremenilo. A pri ustvarjanju TV programa ne gre le za prilagajanje mnogovrstnim okusom in različnim željam posameznega gledalca ampak delujejo nekeje v ozadju — pa vendarle z nepremagljivo silo — protislovja naše družbe v celoti.

Televizijski program ima smisel in ustreza potrebam sadobnega človeka pod pogojem, če mu nudi:

prvič, informacije in s tem konkretno povezavo z družbo, ki ga obdaja;

drugič, izobraževanje v tisti smeri, ki jo je vsak posameznik ubral;

tretjič, umetniški užitek in spoznavanje vedno globlje resnice sveta. Pri tem seveda tudi zabavo, duševno rekreacijo ipd., primerno gledalčevemu razpoloženju, duševnemu nivoju, pokliki itd.

Nedvomno se vsaka televizija trudi, da bi po svojih najboljših močeh prispevala k takšnemu duhovnemu dviganju in bogatenju svojega občinstva. Vse sile so usmerjene k temu. Nihče neče delovati proti.

In vendar se televizijski program v svojih končnih konsekvencah pogosto sprevrča v nasprotje tega, kar želi biti: namesto da bi človeka plemenitil z vedno novim znanjem in poznavanjem sveta in ga s tem aktiviral v družbi, ga nasprotno, pasivizira, in — zlobneži so si izmislili to besedo — poneumlja...

Je to res? Če je res, zakaj tako? Če ni res, odkod potem takšno mišljenje?

Nedvomno se bomo vsi strinjali, da je naša skupnost (lahko bi rekli tudi politično vodstvo v njenem imenu) zelo zainteresirana za informiranost državljanov. Zato so ravno informativne oddaje na TV najbolj ustaljene, kratke, jasne, oficijalne in se gibljejo v najbolj ustaljenih oblikah. Tem oddajam — seveda če so strokovno na zahtevanem nivoju — nikakor ne moremo očitati poneumljanja. Če že tudi v njih iščemo protislovja, jih bomo našli prav tam kot pri vseh ostalih množičnih informativnih sredstvih: kakor tisk in radio je tudi TV žurnalizem, vklejen v

specifičnost protislovnih družbenih mehanizmov — včasih torej zaradi določenih političnih interesov v določenih situacijah to ali ono polepša ali pogorša, popravi ali pokvari, bolj poudari ali zamolči. Seveda to ni specifičnost televizije.

Tako splošno izobraževalne oddaje (v najširšem pomenu besede) kakor tudi umetniške, kulturne in zabavne — se razraščajo v tolikšno pestrost oblik, da jih v okviru tega članka ni mogoče popisati. Seveda nastopajo tudi tu podobne težave kakor pri informativnih oddajah. Specifično za televizijo je kvečjemu to, da so tu te težave večje kakor drugod. Vodstvo želi temeljito kontrolirati predvsem dramske in kulturne oddaje, katerih vpliv je prav gotovo izreden. Ta kontrola je pri nas prav tako temeljita kakor po vsem svetu. Zdi se, da je strah pred idejnimi spodrseljaji, še več — pred problematiko postal splošen po vsem svetu, kar velja tako za Vzhod in Zahod kot tudi za tiste države, ki niso niti Vzhod niti Zahod. Vseповsod poudarjajo svobodo in demokracijo, pri tem pa so cenzurne komisije skoraj izenačene z redakcijami... Pri delu velja načelo »varno in mirno, pa čeprav neumno...«

Posebno funkcijo odigrava tudi načelo »vse za vse«, ki ga televizije uresničujejo z absurdno doslednostjo. Skrajna posledica tega načela je, da postaja program kar najbolj neproblematičen, da se izogiba vsemu, kar bi utegnilo izzvati ugovore s kate-rekoli strani, da postaja nekritičen, plitev, prazen, za razmišljujočega človeka pa kmalu tudi nezanimiv. Površna privlačnost, pestrost, formalna domiselnost, bogastvo spektakla — to so ideali vseh televizij sveta. »Program želi biti vsem enako všeč, doseže pa le to, da ni nikomur nevéčen,« je duhovito označil situacijo angleški pisatelj Allan Prior.

O televiziji v Ameriki, kjer vse pojave nedemokratičnosti najbolj natančno javno analizirajo, beremo, da poznajo tam dvojno cenzuro. Prva, ki je oficialna in ki jo izvršujejo posebni organi po posebnem kodeksu, se nanaša na ves material, ki »nasprotuje dobremu okusu«: prepovedani so vsi samomori, dalje vse, kar bi žalilo nedotakljivost družine, zakona in doma, nedostojna in provokativna spolnost itd. Zato na ameriški televiziji ni videti strastnih poljubov, pač pa mnogo strastnega pretepanja, streljanja in boksanja. »Izgnali so strastno ljubezen in povečali so se ekscesi mržnje in nasilja,« piše znani teoretik televizije Erik Barnouw.

Druga vrsta cenzure se nanaša na vsakovrsten material, ki je sporen in ki lahko vsebuje vsakovrstne »sporne politične, socialne, verske ali psihološke probleme.« To ni oficialna, prava cenzura, temveč jo izvajajo kar uredniki in »Sponsorji« sami. (Sponsor je podjetnik, ki plača stroške radijske ali televizijske oddaje in reklamira v njej svoje proizvode.) Ta »cenzura« predstavlja po mnenju istega Erika Barnouwa veliko nevarnost za svobodo izražanja in demokratično izmenjavo idej. Izogiba se vsem spornim problemom predvsem zato, da bi za reklamirane proizvode ustvarila prijetno in nikomur zoprno okolje. Zato so vse takšne oddaje, zlasti seveda serijski filmi, ki jih gledamo tudi pri nas, in jih je cenzurirala naša socialistična cenzurna komisija, tako nedolžni, tako prijetno konvencionalni, tako brez aktualne problematike, da res ne morejo nikomur škodovati. V njih ni nobene družbene kritike, nobenih individualnih naprednih idej, nobene polemike z obstoječimi razmerami, z zakoreninjenimi zastarelimi predsodki, pojmi itd. Pač pa mnogo napetih dramskih prizorov, streljanja, lova, udarcev s pestmi in divjih voženj z avtomobili, letali in motornimi čolni...



Charlton Heston; igralca — mit igralca



Nihče seveda ne more ugovarjati in obsojati teh »nedolžnih kriminalk« in »lahke zabave«, a prav zaradi tega postaja televizija po vsem svetu izrazita konzervativna sila, ki pomaga le pri utrjevanju kulturne inertnosti in socialne negibnosti.

Seveda se tudi pri nas odlikujemo z veličastno previdnostjo, kadar gre za »sporne« zadeve. Morda ne bo odveč, če nekaj teh »skrivnosti« odkrijemo javnosti. Nedvomno so »Dialogi« Primoža Kazaka inteligentna kritika stalinizma, ki smo ga menda že preživeli. Drama je pri kritiki in pri občinstvu naletela na odobravanje. Televizija pa drame ni prenašala, prvič zaradi obiska nekega sovjetskega dostojanstvenika (ki je v svojih izjavah sam prav tako ostro kritiziral stalinizem), drugič pa zaradi bližajočih se domačih volitev...

Toda stalinizem je le še blizu in recimo, da se res motijo tisti »heretiki«, ki menijo, da kritika stalinizma ni več sporna. Nekoliko dlje časa je že mrtev Mussolinijev fašizem. Ena najmočnejših in umetniško najpomembnejših kritik tega fašizma v slovenski književnosti je nedvomno roman Franceta Bevka »Kaplan Martin Cedermac«. A že pripravljena dramatisacija ne bo uprizorjena, ker bi baje ogrožala naše dobre odnose (s sodobno, demokratično!) Italijo...

Nič nenavadnega ni, če na televiziji marsikaj »ne more skozi«, kar sploh ni problematično za gledališče, film, radio ali časopis. Čeprav so bile na pr. predstave literarno satiričnega kabareta Mestnega gledališča v Ljubljani »Mala žehča« in »Smešni grehi« zelo uspešne, splošno sprejete in ni bilo o tistih itak tako zelo krotkih satirah niti brati niti slišati pomembnih ugovorov, na televiziji vendar niso upali niti pomisliti na prenos. Televizija raje sama skrbi za svoje domače zabave in zapravi precejšnje število milijonov za oddaje z neproblemskimi popevkami... Strem-

ljenje po lahkem in plitvem zabavnem programu, hlastanje po kriminalkah brez idej in globlje problematike je pri nas prav tako na dnevnem redu kot povsod drugod.

Če zdaj pomislimo na našo novo ustavo in na našo demokracijo samoupravljanja — bi naša televizija lahko in nemara celo morala igrati v krogu ostalih televizij sveta neko izjemno vlogo: biti bi morala torišče naprednih idej, svobodnih informacij, napredno področje ustvarjalnih naporov in izmenjave misli in stališč. Pa ni. Če kdo le izusti misel o tem, že ga zavrnejo z odkritim posmehom...

Mogoče so vse te težave res samo posledica »objektivnih« razmer in se jim ni mogoče izogniti. Mogoče se bodo vse te razmere res sčasoma še izboljšale in bo televizija postala resnična, mogočna, napredna sila. Vendar pa moramo omeniti še druga, res objektivna notranja protislovja televizijskega programa, ki so takšna, da sama po sebi preprečujejo izobraževanju doseči v polni meri svoj namen.

Že pri sestavljanju programa za izobraževanje nalete sestavljalci na nepremostljive težave: potrebe posameznikov so preveč različne. V nobeni od strok TV ne more nuditi toliko, da bi podano znanje zadostovalo za določeni poklic, za resnično temeljito izobrazbo. TV program mora biti univerzalen. Če osredotoči pozornost v eni stroki, mora nujno zanemariti vse druge. Po načelu »vse za vse« nudi TV program običajno od vsakega nekaj in vsi morajo gledati vse. Človek se mora in more izobraževati samo v eni smeri, televizija pa mora razvijati svoj program v vseh smereh. Vsakomur nudi premalo tistega, kar bi potreboval, in obilico odvečnega, čeprav splošno zanimivega... Če gledaš samo televizijo — pre-

več vidiš in izveš — pa ostaneš zato ignoran...

Zdi se, da je tudi to eno izmed tistih notranjih protislovij televizije, zaradi katerega so nekateri začeli govoriti o »poneumljanju«. Vendar pa moramo takoj povedati še nekaj drugih okolnosti: če ima univerzalnost TV programa torej svojo negativno stran, velja to vsekakor samo za tiste gledalce, ki se puste premagati privlačni sili ekrana in po pet šest ur na dan prede in preleže pred njim. Oddaj ne izbirajo po objavljenih programih, temveč gledajo vse od začetka do konca. Zdaj nimajo več časa niti za knjige in časopise, ne hodijo več v gledališče in kino, niti na sprehode in izlete, ne v gostilne in kavarne, med znance in prijatelje... Marsikje je televizija tako temeljito posegla v družinsko življenje, da ga je v temeljih spremenila. Iz sredine družinskih sob so izginile mize, namenjene prehrani, pogovorom, branju, delu, pisanju, družabnim igram itd... zdaj so tu le še naslonjači in kavči in majhne mizice s pepelniki... Večerja je prenehala biti intimna družinska prireditev, člani družine ne gledajo več drug drugega in se ne pogovarjajo — vsi pogledi so usmerjeni samo v novega malika...

Pretiravanje? Za precejšen del našega novega televizijskega občinstva najbrž ne. Toda ali je tega kriva televizija? Ali je program kriv, če je mikaven, privlačen, če je v njem resnično »vse za vse«? Ali ni ta univerzalnost tudi nad vse koristna protiutež preveliki specializaciji sodobne poklicne izobrazbe? Tematsko univerzalni program razširja obzorja preozkih strokovnjakov, bogati splošno izobrazbo, seznanja strokovnjake z bogastvom in dejavnostjo drugih strok. Tudi preozka specializacija poneumlja — in ne samo njeno nasprotje — univerzalnost.

Seveda utegne univerzalnost TV programa pokazati svojo škodljivo stran predvsem tam,

kjer gledajo en sam program. Razvite televizijske mreže z več programi na mnogih kanalih se laže specializirajo. Področje vzgojne televizije se je marsikje že vključilo v šolsko in univerzitetno omrežje, na široko se uvaja sistem lokalnih in regionalnih oddaj. Razvita TV mreža lahko seveda mnogo uspešneje nudi vsakomur tisto, kar za svojo izobrazbo resnično potrebuje. Načelo »vse za vse« torej le izgublja svojo absolutno veljavo. A to je vprašanje tehničnega razvoja, vprašanje splošnega družbenega bogastva.

Pravijo, da se je z razvojem televizije nekaj bistvenega spremenilo v odnosu med človeštvom in svetom: človek namreč zdaj ne hodi več zdoma v svet, da bi ga spoznaval, ga doživljal in skušal spreminjati, izboljševati — temveč ostaja kar doma, svet pa prihaja k njemu na obisk. Množice človeštva, prej aktivne ustvarjalke zgodovine, so se spremenile zdaj v pasivne in poneumljene posamezne gledalce, ležeče na kavčih pred pogosto lažnim, bledomigetajočim nadomestkom resničnosti...

To je seveda pretiravanje in napačna filozofija načelnih nasprotnikov televizije. Prepričani smo, da bo človek vselej našel dovolj časa za aktivno oblikovanje svoje sedanjosti in prihodnosti, za tisto družbeno aktivnost, za katero je potrebno takšno široko in poglobljeno znanje, kakršnega zna tako dobro in vplivno podajati samo televizija...

Največ pa, kar danes lahko storimo zoper baje škodljivo univerzalnost televizije, je samo nasvet: televizijo lahko resnično uživaš in koristila ti bo samo pod pogojem, če se ji znaš upirati... Načelni nasprotniki televizije vedo, da je to precej težko. Strah jih je — a ne televizije — temveč svoje lastne slabosti ..

ZA AMATERJE

V zadnjem času lahko zaznamujemo v kinoamaterstvu razveseljivo novost. V trgovinah so se pojavile 8mm snemalne kinokamere »QUARZ«, izdelek sovjetskega zavoda »OTK«.

Po kakovosti spada ta kamera v srednjo kategorijo. Odlikujejo jo predvsem nizka cena (28.500 din), enostavna uporaba in solidna izdelava. Zahtevnejšim amaterjem najbrž ne bo povsem ustrezala, je pa zelo primerna za začetnike in za one, ki ne postavljajo prehudih zahtev (uporaba različnih optik, teobjektiva, zooma itd.).

Kamera sama je izdelana kar moč enostavno. To je pri tehničnih predmetih prednost in gotovost, da bo delovanje za-

nesljivo in razne napake, ki jih dela snemalec na bolj zahtevnih kamerah, minimalne; čim bolj kompliciran je mehanizem, več je defektov in napak.

Kamero poganja pogonsko pero (4), ki se navija v smeri kazalcev na uri oziroma puščice. Če navijemo pero do konca, potegne 2 m filma, kamera teče 60 sekund, kar zadostuje za vsak posnetek, običajen v amaterskem filmu. Zaradi enakomerne teka pa je priporočljivo, da se navadimo naviti film po vsakem posnetem prizoru.

Z regulatorjem (1) lahko spreminjamo hitrost snemanja.

Možno je nastaviti sledeče brzine:

Brzina slik/sek	Čas eksponiranja sek	Maksimalni čas snemanja sek
8	1/16	60 sek
16	1/32	30 sek
32	1/64	15 sek

Normalna brzina je 16 slik/sek. Pri tej brzini torej eksponiramo film z 1/32 sekunde in temu primerno tudi odčitavamo na svetlomeru.

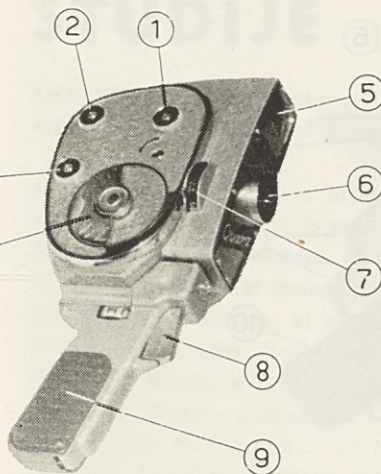
Običajni 2 x 8 mm film, ki je dolg 7,5 m in ga posnamemo po obeh straneh, da projekcijo za 7 minut. To je precej, če pomislimo, da se dolžina filmskih novic oziroma kratkega filma suče od 7–10 minut.

Z gumbom (2) nastavimo 3 faze snemanja.

Faza KS nam omogoča normalno snemanje,

faza 1, posamezni posnetki — trik,

faza CC, samosprožilo.



Objektiv je tako imenovani fix fokus, to pomeni, da nam razdalje ni potrebno nastavljati.

Objektiv - Jupiter — 24 ima 12,5 mm (pri 8 mm je to normalni objektiv) in svetlobno moč 1:1,9 ter je korigiran za kolor snemanje.

S pomočjo zaslonke se nam veča globinska ostrina v naslednjih mejah:

Zaslonka
1,9 2,8 4 5,6 8 11 16

Globinska ostrina

1,6 — ≈ 1,2 — ≈ 0,9 — ≈
0,7 — ≈ 0,5 — ≈ 0,4 — ≈
0,3 — ≈

K objektivu sta prirejena dva filtra, in sicer ZS—12, svetlorumeni s faktorjem 2 (pri uporabi tega filtra torej odpremo zaslonko za 2 stopinji bolj, kot kaže svetlomer, npr.: svetlomer kaže 8, zaslonko odpremo na 4) in ZS—5, rumenozeleni s faktorjem 3. Ta filtra uporabljamo pri črno-belem filmu v glavnem takrat, ko snemamo pokrajino ali oblake.

S tremi predležami lahko snemamo najbližje posnetke.

Ročica za zaslonko objektivu (7) je nameščena zelo pregledno in praktično na zunanji strani ohišja kamere. Števec (3) naravnoma, ko je film vložen, tako da puščica leži nasproti rdeče pike. Pri snemanju števec odšteva in nam številka kaže, koliko neposnetega filma je še v kameri.

V bližini števca se nahaja utor za kljukico, s katero lahko previjamo film nazaj in s tem imamo podano možnost za snemanje prelivov in dvojne ekspozicije. Paziti pa moramo, da pri previjanju nazaj pokrijemo optiko s pokrovom, naravnoma gumb št. 2 v pozicijo KC, pritisnemo prožilo (ki ga držimo ves čas previjanja) in s kljukico navijamo film nazaj v smeri puščice. Z vsakim drugačnim postopkom bomo pokvarili mehanizem.

Iskalo (5) je običajno Newtonovo iskalo, ki ima višinsko paralakso. To pomeni, da je v horizontalni smeri slika, ki jo vidimo in snemamo identična, pri bližnjih posnetkih pa je nekoliko premaknjena v vertikali navzgor. Vendar moramo to napako upoštevati le pri posnetkih, bližjih od 1 metra. V vseh ostalih primerih je razlika neznatna.

Kamera ima tako imenovani revolverski ročaj (9) s sprožil-

cem (8). S tem ročajem opremljeni aparat je v roki snemalca zelo stabilen, tako da lahko vse prizore, v katerih se osebe ali predmeti gibljejo, snemamo z roko. Panorame, arhitekturo, mrtvo prirodo, napise, bližnje posnetke itd., bomo seveda snemali na trdnem stojalu.

Na sliki 2 vidimo odprto kamero. St. 3 je zgornja os, na katero natakemo kolut (11) s svežim filmom. Film vložimo v smeri puščice, narisane na dnu kamere, mimo vratca, na spodnjo os (4). Pomikač (2) premika film naprej. Film pritiskajo ob vratca prožne sanke (5), ki

(nikdar ne s kovinskim, ker bi poškodoval polirano površino).

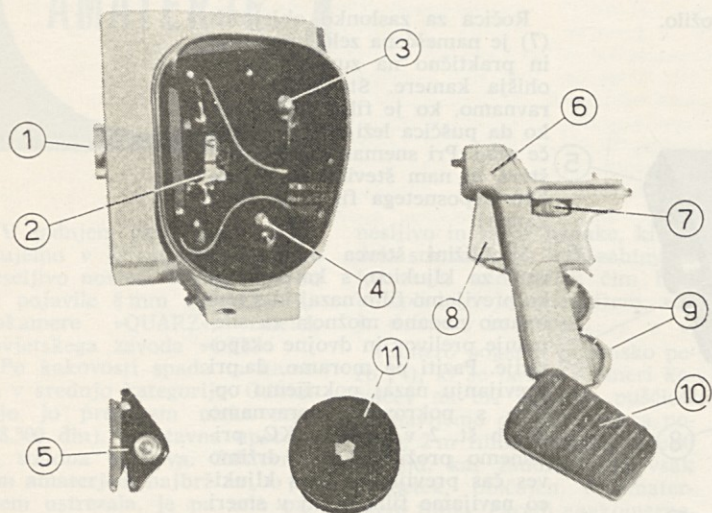
Ročaj (6) pritrđimo na kamero z vijakom (7) in sprožimo s prožilom (8). Platnice (10) se odpro in nam omogočajo dostop do filtrov (9).

Kameri je priložen tudi rezalec filma, ki ga uporabljamo, kot kaže sl. 3.

Za začetnike še nekaj nasvetov:

1. Pri ravnanju s kamero nikdar ne delajte s silo.

2. Pri snemanju na 8 mm film bodo najboljši srednji (ljudje od nog do glave) in bližnji (ljudje



so na sliki snete iz kamere. Sanke vzamemo iz kamere tako, da jih stisnemo ob vodilo, na katerem so pritrjene in potegnemo navzgor. S tem postanejo filmska vratca dostopna in jih moramo večkrat očistiti prahu in smeti.

Priporočljivo je kamero pogosto očistiti prahu s pomočjo čopiča. Smeti in ostanke filma, ki se včasih trdovratno prilepijo ob vratca ali sanke, pa odstranimo z lesenim predmetom

do pasu) posnetki, manj uspeli pa daljnji posnetki (totali, panorame).

3. Med snemanjem se navadite šteti sekunde. Scene naj ne bodo krajše od 4–8 sekund.

4. Film vlagajte v kamero in iz nje po možnosti v dušeni svetlobi (senci, veži, sobi), nikdar ne na soncu! Med snemanjem ne odpirajte pokrova.

5. Kamero čistite s čopičem, na lečah in filterih, ki jih očistimo z jelenovo kožico, naj ne bo smeti in prstnih odtisov.

ZAPISKI, MISLI, ESEJI, ŠTUDIJE

ANTONIONI M.: Ob Avanturi v Cannesu 1960	1—10
ANTONIONI Michelangelo: Snemanje filmov — to je moj način življenja	2—122
ARISTARCO Guido: Obraz in zrcalo	4—318
ASTRUC Alexandre: Kaj je režija	4—348
BAZIN André: Prepovedana montaža	4—338
BERANGER Jean: Tri metamorfoze Ingmara Bergmana	4—325
BESSIE Alvah: Clovek, ki ne obstoji	7/8—608
BOGDANOVIČ Žika: Katedrale naše domišljije	9/10—810
BUNUEL: Beleške o filmu (ob Viridiani)	1—18
CAPP AL: Rimska pomlad Ala Cappa	9/10—800
FAURE Elie: Ples in film	6—586
GODARD Jean-Luc: Montage, mon beau souci	4—346
HITCHCOCK Alfred: O igralcu	5—405
HITCHCOCK Alfred: Jaz sem O	5—426
KOCH Vladimir: Kinoteka v Ljubljani	9/10—926
KOS Janko: František Čap in slovenska filmska komedija	5—434
KOSMAČ France: Filmski trenutki v Nici	2—114
KOSMAČ F.: Od lepljenja do spajanja — štiri misli o montaži	4—350
KOSMAČ France: Kar vem o Renoiru	9/10—790
MALRAUX André: Zapis o psihologiji filma	2—130
MARTIN Marcel: Filmski jezik (zaključek)	6—556
MICHALEK Boleslav: Zgode in nezgode poljskega filma	6—502
MUSEK Vitko: Podoba našega kinematografa	6—582

OKORN Božidar: Psycho	5—421
PALCZEWSKA Danuta: Problemi filmske kulture na Poljskem	6—528
PAVČEK Tone: Tri filmska pisma	7/8—657
PETRIČ Vladimir: Svojskost hibridnosti zvočnega filma	9/10—822
PIANOWSKI L.: Pogovor z Andrzejem Wajdo	6—520
RENOIR: Odlomki iz Renoirovih razprav	9/10—776
ROBINSON David: Hvala bogu — še sem ateist	1—10
SKALAR Peter: Renoir	9/10—756
TRŠAR Toni: Razgovor s Polanskim	6—525
VRHOVEC Breda: Novi zakon o varstvu domačega filma	3—243
VUCICEVIČ Branko: Mehanizmi — ptice	9/10—788
*** : Avtorstvo v filmu — Razgovor s F. Štiglicem	3—207
*** : Hitchcock v svojih filmih	5—428
*** : Izjava Alvaha Bessieja	7/8—620
*** : Izpoved Bertolda Brechta	7/8—623
*** : Lov na čarovnice	7/8—749

PORTRETI

KOCH Vladimir: Mr. Alfred Hitchcock	5—406
MUSEK V.: Strastni iskalec (Portretna skica o Luisu Buñuelu)	1—4
MUSEK Vitko: France Štiglic	3—196
MUSEK Vitko: Ingmar Bergman	4—308
OKORN Božidar: Michelangelo Antonioni	2—103
OKORN Božidar: Joseph Losey: Usoda človeka je človek	7/8—596
PLAŽEWSKY Jerzy: Jerzy Kawalerowicz — nemirni ustvarjalec	6—512

FILMOGRAFIJE

Filmografija Luisa Buñuela	1—13
Filmografija Michelangela Antonionija	2—125
Filmografija Metoda Badjura	2—157
Filmografija Franceta Štiglica	3—199
Filmografija Ingmara Bergmana	4—335
Filmografija Alfreda Hitchcocka	5—429
Filmografija Josepha Loseya	7/8—628
Filmografija Jeana Renoira	9/10—792

KRITIKE, RECENZIJE

BOGDANOVIĆ Žika: Peščeni grad	7/8—718
DULETIĆ Vojko: Mož z zlato pištolo	6—566
DULETIĆ Vojko: Dvoboj na soncu	6—567
DULETIĆ Vojko: Sabrina	7/8—730
DULETIĆ Vojko: Zgodnja jesen	9/10—890
DULETIĆ Vojko: Zate živim	9/10—894
KLOPCIC Matjaž: Dnevi	7/8—721
KOSMAČ France: Lepi Antonio	7/8—724
KOSMAČ France: Kosilo v travi	9/10—892
Mkv: Poletje z Moniko	1—66
Mkv: Minuta za umor	1—68
Mkv: Igre ljubezni	1—81
Mkv: Matí Ivana Angelska	2—168
Mkv: Ljubim, ljubiš	2—173
Mkv: Nedolžni čarovniki — Samson	3—267
Mkv: Tistega lepega dne	3—271
Mkv: Stranpot (Zavoženo življenje)	3—274
Mkv: Alžirka Džamila	4—374
Mkv: Graščina strahov	4—377
MP-vk: Naivna dekleta	2—170
MARCHETTI Tine: Milijonarka	9/10—896
MILOŠEVIĆ Mića: Dvojni obroč	9/10—891
MUSEK Vitko: Ko so bila drevesa velika	4—375
MUSEK Vitko: Lola	5—470
MUSEK Vitko: Viridiana	6—564
MUSEK Vitko: Okus po medu	7/8—734
MUSEK Vitko: Znova odkriti bratje Marx	9/10—897
NOVAKOVIĆ Slobodan: Dva (Dnevi)	9/10—888
Ob: Alamo	1—71
Ob: Črni narednik	1—73
Ob: Betonska džungla	1—75
Ob: Najljubši učenc	1—77
Ob: Avantura	2—166
Ob: Rocco in njegovi bratje	3—266
Ob: Nenadoma v lanskem poletju	3—275
OKORN Božidar: Nuna	5—472
OKORN Božidar: Čas brez usmiljenja	7/8—728
SMOLEJ Bogo: Devet dni nekega leta	5—476
SMOLEJ Bogo: Profesor Hanibal	5—477
STAKA ACA: Maček pod čelado	7/8—729
Tt: Tisoč oči dr. Mabuseja	1—78

Tt: Senca slave	1—79
Tt: Groba sila	1—80
Tt: Avantura	3—269
Tt: Mein Kampf	4—378
TRŠAR Toni: V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj	4—372
TRŠAR Toni: Sredi noči	4—372
TRŠAR Toni: Rio bravo	7/8—732
*** : Sever — severozahod	2—173
*** : Nenadoma v lanskem poletju	2—173
*** : Lepa Američanka	2—175
*** : Vse za smeh	2—175
*** : Nazarin	2—176
*** : Krst Rakoc	2—177
*** : Obsedena ženska	3—277
*** : Kdo ste, gospod Sorge	3—277
*** : Nepredvideno	3—278
*** : Nürnberški proces	3—278
*** : Tigri potujejo	3—278
*** : Maščevanje Vikingov	4—378

ANKETE, RAZGOVORI

Nova pota filma (Réné Gilson, Marcel Martin, Michel Mardore, Pierce Billard, France Brenk, Aleksandar Petrović, Hrvoje Lisinski, Boštjan Hladnik)	1—21
Jugoslovanska kinematografija danes (Dušan Rink, France Stiglic, Brane Tuma, Tone Hojan, Beno Zupančič, Vladimir Koch, Bojan Štih)	3—218
Deset najboljših filmov na jugoslovanskih platnih v letu 1962 (Bogdanović Žika, Boglić Mira, Bogdanović Emilija, Colić Milutin, Emin Iljami, Pavlović Živojin, Novaković Slobodan, Vučićević Branko, Adamović Dragoslav, Lisinski Hrvoje, Tršar Toni, Ratej Olga, Okorn Božidar, Šuklje Rapa, Taufer Venio, Poč Miro, Bozovičar Ivica)	5—439

SCENARIJI

ANTONIONI Michelangelo: Pismo (Noč)	2—121
DULETIĆ Vojko: Samorastniki	7/8—690

TELEOBJEKTIV

ARISTARCO Guido: Filmski »sexy«	9/10—842
FERNANDEZ Emilio: Po revoluciji	9/10—856
KOCH Vladimir: Obisk pri Georgesu Sadoulu	7/8—683
KOSMAČ France: Did you smile today	4—367
MAHER Marjan: Večina gradiva izgubljena	2—154
Mkv: Anouk Aimeé	3—254
Mkv: Protislovja cenzure	3—260
Mkv: Melina Mercouri: ciganka sem	6—539
Mkv: Denar . . . denar . . . ali še ena podoba (koprodukcije)	9/10—852
MUSEK Vitko: Pomembna tridesetletnica	2—152
PALCZEWSKA Danuta: Iskanje sodobnih tem	2—139
* * * : Novo: Tistega lepega dne	1—38
* * * : Spet Hamlet	1—47
* * * : Polanski R.	1—47
* * * : Spektakl	1—48
* * * : Trije domači	1—50
* * * : Francija	1—51
* * * : Visconti in Fellini	1—53
* * * : Joan Crawford	1—55
* * * : Bergamo	1—55
* * * : Najdaljši dan	2—136
* * * : Dr. Charlie Chaplin	2—143
* * * : Novi ali stari	2—145
* * * : Laurent Terzieff	2—146
* * * : Peščeni grad	2—149
* * * : Novo: pet jugoslovanskih filmov	3—246
* * * : Se enkrat: Vojna in mir	3—252
* * * : »Oktober« v novi obleki	3—255
* * * : Film v številkah	3—258
* * * : Okrnjena Eva	4—356
* * * : Grenko-sladek optimizem	4—357
* * * : Oleg Striženov	4—359
* * * : Wehrmacht in Nemci	4—360
* * * : Mladi v italijanskem filmu	4—362
* * * : Novo: Samorastniki	5—448
* * * : Perspektive 1963	5—451
* * * : Stirje fantje ameriškega filma	6—540
* * * : Siva eminenca švedskega filma	6—544
* * * : »Stavka« francoskih filmskih producentov	6—545
* * * : Novo	6—547
* * * : Novo	7/8—664
* * * : Fedor Hanžeković — petdesetletnik	7/8—670
* * * : Nagrade (Srebrni trakovi za leto 1962; Nagrade ameriških režiserjev, Poljska priznanja za leto 1962; Oscarji)	7/8—671
* * * : Anne Bancroft	7/8—676
* * * : Gregory Peck	7/8—677

*** : Koledar mednarodnih filmskih in TV prireditve v l. 1963	7/8—679
*** : Veliki igralci sovjetskega filma	7/8—680
*** : Zapozneli blues	7/8—683
*** : Z vseh strani sveta	7/8—685
*** : Novo: Samorastniki	9/10—836
*** : Letos po Cannesu	9/10—849
*** : Očetje in sinovi pa tudi hčere	9/10—860
*** : Zmagovalca v Cannesu (Marina Vlady, Richard Harris) .	9/10—867
*** : Drobne novice	9/10—871

FESTIVALI

BOGDANOVIĆ Zika: Benetke 62	2—158
KAVČIČ Jane: Leipziške impresije	5—463
MILOSEVIĆ Mića: Sladko festivalsko življenje	9/10—872
SREMAC Rudolf: Nova formula Mannheima	3—262
TRŠAR Toni: Za festival — proti festivalu (Pula 1962) . . .	1—56
TRŠAR Toni: Oberhausen 63	6—548
*** : X. Festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma	7/8—633
MUSEK Vitko: Slovenski kratkometražni film na X. festivalu v Beogradu	7/8—634
ŠUKLJE Rapa: Neprekosljivi Zagrebčani	7/8—637
TRŠAR Toni: Beograjski poskus	7/8—640
DULETIĆ Vojko: Informativna sekcija	7/8—643
PETERLIĆ Ante: Tema NOB v našem kratkem filmu	7/8—648
*** : Nagrada na X. festivalu jugoslovanskega kratkometražnega in dokumentarnega filma	7/8—648

FILM, ŠOLA, KLUBI

Filmski klub doma TSS: Delo filmskega kluba v domu TSS .	6—578
FRUCHTER Norman: Dve uri na teden	3—279
PETERS J. M. L.: Dojemanje mladega gledalca v različnih starostnih obdobjih	9/10—912
PODGORNIK Jovita: Spoznanja in dolžnosti	1—83
PODGORNIK Jovita: Izhodišča	2—179
PODGORNIK Jovita: Napotki in spodbude	4—379
REZUN Viljem: Prvi koraki in prvi uspehi	6—580
ŠIMENC Stanko: Filmski vzgoji na rob	5—479
VRABEC Miroslav: Film in književno delo I.	7/8—736
VRABEC Miroslav: Film in književno delo II.	9/10—902

TELEVIZIJA

ARCY d'Jean: TV Realizator	3—286
BOGDANOVIĆ Emilija: Za vzgojno televizijo	9/10—918
GRABNAR Boris: Novi žurnalizem pri TV	4—385
GRABNAR Boris: Nekaj o »televizijski televiziji«	5—484
GRABNAR Boris: Televizija in tisk	7/8—746
*** : Televizijski pisatelj Paddy Chayefsky I.	9/10—921

LEKSIKON

mkv: Avantgarda	1—88
mkv: Actor's Studio	2—183
PALCZEWSKA Danuta - PEGIEL Juliusz: Trinajst poljskih režiserjev	6—569
*** : Novi val	3—295
*** : Nordijski film	4—392
*** : Thriller	5—490

ZA AMATERJE

CILAR Marjan: Osnova — Kamera	1—93
CILAR Marjan: Kamera Pentaflex	2—188
CILAR Marjan: Novi filmi ljubljanskih amaterjev	2—190
CILAR Marjan: Pota in smisel amaterskega ustvarjanja	3—302
CILAR Marjan: Snemanje amaterskega filma I.	4—399
CILAR Marjan: Snemanje amaterskega filma II.	5—495
CILAR Marjan: Izdelava fotografskih povečav iz 16 in 8 mm filma	6—591
H. A.: Diateke	3—304
*** : Amaterski drobiž	1—96

IN MEMORIAM

mkv: Cena slave (Marylin Monroe)	1—42
PETRIĆ Vladimir: Spomin na Charlesa Laughtona	5—459
*** : Charles Laughton	5—457
*** : Odšla sta dva naša prijatelja	7/8—716

VODNIK

*** : Program ljubljanske TV	1—90
*** : Ljubljanski kinematografi	1—90
*** : Revije:	1—98
	2—186
	3—299
	4—396
	5—493
	6—591
	7/8—752
	9/10—925
*** : Knjige:	1—92
	2—186
	3—300
	4—397
	6—589
	9/10—924
KINEMATOGRAFI	2—187
	3—301
*** : Prva knjiga o televiziji	5—492

PISMA BRALCEV

A. K.: Prej in potem	6—499
B. Roman: Kaj je novi val	2—98
BORC Andrej: Še enkrat: Če je bilo meni prepovedano	6—498
C. T.: Kaj je to playback	7/8—594
DPD Svoboda: Ni prostora	2—98
JEGLIČ P.: Če je bilo meni prepovedano	3—194
KOSMAC France: Posnetek, kader, kadriranje	5—403
M. H.: Koliko filmov doslej	6—499
PODGORNIK Jovita: Ozri se po filmskem plakatu	7/8—594
R. Janez: Programski sveti	3—195
S. G.: Fritz Lang in Ešnapurski tiger	2—99
S. Vlado: Kdo je snemal v getu	5—402
VETRIH Franjo: Kritika preveč posplošuje	4—306
Z. K.: Različne kritike Kozare	5—402
Z. P.: Hočem postati igralec	4—307



Med mnogimi novoletnimi voščili, ki jih je prejel Ekran, nas je razveselila posebno galska duhovitost Michela Mardora, enega izmed urednikov Cahiers du Cinéma. Vsem prijateljem se za voščila in želje za čimvečji uspeh Ekрана najlepše zahvaljujejo

Uredniki

Na naslovni strani: Jerry Lewis, svojski igralec, dandanes nedvomno eden najboljših ameriških in svetovnih komikov. V zadnjih letih Jerry tudi režira. Zadnji film: Dr. Jerry in Mr. Love

IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE: France Kosmač: Naše filmske hiše — Razvoj filma z nekoliko drugačne plati (prvi zvezdniki — začetki zvočnega filma — proizvodnja in okus občinstva v letih 1933 do 1936 — zabave filmskih umetnikov — film v Ljubljanskem zvonu — Osip Šest: kako postanem igralca) — Poročila s festivalov v Toursu in Leipzigu — Teleobjektiv: Pariška pisma Žike Bogdanovića — Doris Day — Kritike filmov: Mrk — Srečno, Kekec — Jules in Jim — Divje jagode — Salvatore Giuliano — Razen tega vse stalne rubrike in vrsta drugih zanimivih sestavkov



ekran 64

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

Potem ko ni uspel niti pri Jadran-filmu niti pri Triglav filmu, je Jože Babič posnel film V spopadu v Sarajevu. Glavno žensko vlogo v tem filmu igra zagrebška igralka Ana K.

