

## FILM

### »FILM — TO JE LJUBEZEN DO BLIŽNJEGA«

(Zapiski o italijanskem neorealizmu)

*Misliti — je za nas Italijane dejanje, ki neizmerno utruja, ker je nasprotno naši naravi. Sestavljeni smo namreč iz mesa, krvi in srca. Nekega dne v naši zgodovini pa so nas prisilili misliti in živeti celo po logiki, ki ni bila naša in nas je ubijala. Naša logika je namreč tista, ki je sijala iz široko odprtih oči naših etruščanskih prednikov, to je namreč logika magičnosti, usode in ljubezni.*

Carlo Coccioli

Nekako utrdilo se je že mnenje, da odpira film »Rim — odprto mesto« (1944—1945) vrata italijanskemu neorealizmu in da je Roberto Rossellini začetnik velikega obdobja, o katerem so razpravljali bolj na široko in bolj podrobno, kakor o katerem koli v razvoju filmske umetnosti. Toda ocenjevati italijanski neorealizem kot izoliran fenomen umetniškega izpovedovanja ali celo kot obdobje in smer, ki jo je započel en sam človek, je v bistvu zgrešeno, kajti že leto 1945 je prineslo še v fašistični Italiji filmsko delo »Otroci nas gledajo« — tedaj sicer zelo znanega gledališkega in filmskega režiserja Vittoria de Sice —, ki je bilo jasen glasnik umetniške smeri, katera je zaživela šele po koncu druge svetovne vojne. Temu glasniku so sledili še nekateri filmi, in ti so prav tako kot »Otroci nas gledajo« napovedali obetajoče prebujenje umetniške ustvarjalnosti, ki v svojem polnem razvoju predstavlja logično zvezo z ustvarjalnostjo francoske in deloma tudi evropske filmske avantgarde.

Ta je namreč po enem svojih najvidnejših režiserjev — Jeanu Renoiru — v svojem umetniškem razvoju dosegla svojevrstno kulminacijo v filmu »Toni«, ki resda ni najboljši predvojni Renoirov film, vendar je vrednost tega svojevrstnega dela dobila svoje mesto šele v razvoju filmskega realizma. Estetski in moralni principi, ki jih je Renoir uveljavil v svojem »Toniju«, so namreč našli nadaljevanje in razmah v povojnem italijanskem neorealizmu, ki je seveda estetiko »Tonija« razvil, očistil in izoblikoval v smer, katera je — čeprav Zampa zatrjuje, da neorealizem ni gibanje ne umetniška šola — vtisnila ne samo pečat povojnemu italijanskemu filmu, temveč tudi filmski ustvarjalnosti v svetu (vdor realizma v ameriški film, neorealistični odmevi v Indiji in celo podoben odmev v jugoslovanskih »Čeveljeh na asfaltu«). Prvi pa je dosledno nadaljeval estetske in moralne principe »Tonija« leta 1942 Luchino Visconti v filmu »Obsedenost«, kar smatrajo nekateri (n. pr. A. Bazin) za logično posledico dolgoletnega sodelovanja z Renoirom. Tako je Luchino Visconti dejansko tista vez, ki predstavlja most med francosko avantgarde (z vsemi pozitivnimi usledinami evropske avantgarde v njej) in pa zlato periodo realizma med obema vojnama in prvimi manifestacijami teh pobud v italijanskem neorealizmu. To so zgodovinsko-umetniška dejstva in jih vkljub nekaterim poizkusom — ki se bomo z njimi srečali pozneje — ni mogoče izpodbiti.

Spričo teh zgodovinskih resnic pa nikakor ne moremo zanikati trditve, ki jo je postavil Luigi Zampa v pogovoru med svojim obiskom v Jugoslaviji: »Neorealizma ne moremo imeti niti za gibanje ne za umetniško šolo. Neorealizem je filmski izraz one iskrenosti, ki se je prebudila kot reakcija na obdobje fašizma v Italiji, na obdobje, ko so bili ljudje prisiljeni skrivati svoje misli, prisiljeni lagati — skratka: deformirati stvarnost. Njegova moč se razodeva posebno v iskrenem obravnavanju družbenih problemov v Italiji.« Za Zampo je bila ta spontana reakcija progresivnih italijanskih filmskih umetnikov (Coccioli jo imenuje »logika, ki je sijala iz široko odprtih oči naših etruščanskih prednikov«) pomembnejši fenomen neorealizma kakor pa estetske pobude in impulzi, ki so se pretakali preko Viscontija iz Francije v Italijo, ki si je že v času fašizma boječe in vendarle s pogumom iskalcev utirala pot in se pripravljala na čas, ki ga je Zampa izredno modro označil za »reakcijo na obdobje deformacije stvarnosti«. Zampovo stališče izvira in je zakoreninjeno v usodi italijanskega filma nasploh, ta pa je tesno povezana z družbenim in političnim razvojem Italije. Za ta razvoj pa je, kakor lepo dokazuje v svojem bistrem delu o italijanskem filmu Carlo Lizzani, značilno, da je fevdalno usmerjeni vladajoči razred, ki se je z vsemi sredstvi (celo s fašizmom) boril vedno proti demokratizaciji, vzel zelo hitro v svoje roke tudi kulturno politiko in se na ta način polastil zelo naglo tudi filma, v katerem so se njegove težnje manifestirale v laži-zgodovinskih filmskih kolosih (»Quo vadis«, »Poslednji dnevi Pompejev« in v novjšem času »Odisej«, »Vojna in mir«), ki so sicer začeli polagoma ljudi utrujati in so pripeljali celo tako daleč, da je publika dosledno odklanjala domači film ter se vdajala ameriškim filmskim sanjarjenjem. Fašizem je še bolj izoliral intelektualce od množic: en del intelektualcev je dobil v svojo službo, ostali večji del pa je prisilil k molku in k temu, da se je odpovedal samostojnim političnim stališčem ter se večinoma abstiniral od antifašističnega boja italijanskih progresivnih krogov. Najboljša režiserja drugega obdobja italijanskega filma (1950—1940), Blasetti in Camerini, sta mogla v tem vzdušju ustvarjati le »dobre malomeščanske filme«, ker so bili le-ti ljubi skrajno konservativnemu režimu. Samo zaradi protislovij, v katere je od časa do časa zapadal fašizem, je uspelo v »trenutkih slabosti« ustvariti pomembnejša dela, kakor je bil n. pr. Blasettijev film »1860«. Toda fašizem je postajal vse bolj nestrpen in nič več se ni bil pripravljen zadovoljevati z »ljubkimi filmi«. Zahteval je filme idej in poveličevanja fašizma, o katerem je bilo treba govoriti tudi v najbolj osladnih »mandolinskih filmih«.

Šele vstop Italije v drugo svetovno vojno je iztrezil in prebudil mnoge intelektualce iz njihovih sanjarij, v katere so se zatekli kot v najbolj udobno pasivno rezistenco proti fašizmu. Šele v tej dobi lahko zapazimo v italijanskem umetniškem ustvarjanju prve poskuse, utreti malemu italijanskemu človeku z vsemi njegovimi težavami in vprašanji pot v književnost in film. Začeli so se oglašati režiserji kakor Castellani, Chiarini, Lattuada in Camerini, ki bodo pozneje povedali svojo veliko besedo v neorealizmu, katerega je po Viscontijevem drznem dejanju iz leta 1942 nalahno že 1943 oznanjal Vittorio de Sica s filmom »Otroci nas gledajo«, za njim pa De Robertisov film »Možje na dnu« in Blasettijevi »Stirje koraki v oblake«. Tudi mladi filmski kritiki so začeli ostro odklanjati zlagane filmske zgodbe režimu vdanih režiserjev, opozarjali so na neizčrpne vire filmskih snovi, ki se skri-

vajo med preprostim italijanskim ljudstvom, in s tem po svoji strani pripravljali tla neorealizmu (posebno odločen je bil poznejši neorealistični režiser De Santis). Najbolj pogumno pa sta vsekakor nastopila de Sica in Visconti. De Sica je popolnoma ignoriral vse fašistične parole in ironiziral malomeščansko okolje. Njegov sodelavec je bil tedaj že Zavattini, ki se pozneje tako rekoč ne bo več ločil od njega. Še pred de Sico pa je Visconti s svojim filmom, ki se je odigral v italijanskih revnih vaseh, obiskanih hotelih in železniških vagonih tretjega razreda, izzval ogorčene debate, a hkrati tudi utrl pot filmskemu realizmu v Italijo. Zlom fašizma je sprostil vse sile. Ni šlo samo za utrjevanje svobode, temveč tudi za odstranjevanje socialne nepravilnosti. Razredna nasprotja so se kaj hitro zelo jasno izoblikovala in v tem vzdušju se je rodila nova italijanska filmska smer — neorealizem.

Kaj si je mogel film želeti več kakor ravno to atmosfero: konflikt med razredi, spopad posameznikov z vladajočo družbo? Tu je tematska, idejna in dramaturška osnova najboljših neorealističnih del, kakor so »Tatovi koles«, »Sciuscia« (de Sica), »Kronika siromašnih ljubimcev« (Lizzani), »Rim ob enajstih« (De Santis), »Paisa« (Rossellini), »Tragičen lov« (De Santis), »Pod rimskim soncem« (Castellani), »Živeti v miru«, »Težka leta« (Zampa), »Izgubljena mladost« (Germi), »Zemlja se trese« (Visconti), »Brez milosti«, »Mlin na Padu« (Lattuada), »Čudež v Milanu« (de Sica), »Ni miru med oljkami« (De Santis), »Pot upanja« (Germi), »Nedelja v avgustu« (Emmer), »Železničar« ((Germi), »Streha« (de Sica) itd. Družbena problematika, ki je bila neposredno po vojni polna najbolj težkih in zapletenih anomalij, je silila iskrenega umetnika — ustvarjalca te pestre in hkrati težke tematike k obsodbi razmer in sistema. Iskrenosti italijanskim neorealizmom ne moremo odrekati, očitamo pa lahko nekaterim med njimi, da so obstali večkrat pred vprašanjem izhoda iz težke situacije, kajti večkrat si niso upali ali pa niso znali stopiti tako pogumno do konca kakor drugi med njimi. V težkem vzdušju let po koncu druge svetovne vojne so torej zoreli tisti neorealistični filmski ustvarjalci, ki danes pred svetom pomenijo z mladimi eno izmed najbolj zanimivih ustvarjalnih skupin v filmski umetnosti in sodobni umetnosti nasploh. Težko bi bilo analizirati v okviru takšnih zapiskov najvidnejše med njimi, zato se naj vsaj nekaterih, mimo katerih ne moremo, dotaknemo z nekaj besedami.

Luigi Zampa sicer ni najbolj originalen med neorealističnimi režiserji, toda neorealističnemu filmu je dal tisto preprosto globino, zaradi katere je doživel izreden uspeh film »Živeti v miru«. Znal je spregovoriti — in v tem je bogastvo njegove umetnosti — o zdravju, svežini in veliki moči ljudstva, ki je moralo in še mora trpeti na svojih ramenih najrazličnejše sisteme, a se ti v njega niso nikoli uspeli vrasti, ker so mu bili tuji, ker niso bili nikoli blizu življenju, ki ga je živelo to ljudstvo, ker življenja tega ljudstva niso mogli doumeti. V tem spoštovanju zdravja in moči ljudstva je izzvenel njegov film »Težka leta« v izredno mogočno apologijo človeka.

Najbolj čist med neorealisti je vsekakor Vittorio de Sica, mož, ki danes pred svetom pomeni inkarnacijo neorealističnih teženj, čeprav so poleg njega še drugi, ki mu stojijo tako rekoč kot enakovredni ob strani ali ga celo prekašajo. Za njega je čar filmskega realizma v čistosti človeka, ki nima potrebe po atraktivni izumetničenosti. »Boječi pogled otroka, ki zre s strahom v življenje, ki šele prihaja; pogled otroka, ki se srečen smeje življenju, ki

prepeva od radosti — takšni otroški pogledi so vredni tisočkrat več kakor še tako preštudirani pogled vseh lepotic, ki jih je zbral Hollywood...» je ob neki priložnosti zapisal de Sica in dodal: »Film, ki hoče biti umetnost, mora nadaljevati pot, ki mu jo narekuje realnost človeka in družbe našega časa. Ta realnost življenja daje filmski umetnosti smisel, oblikuje njen nacionalni značaj in jo dviga na raven univerzalnih vrednot. Zato mora film pogumno stopati naprej, mora se neustrašno boriti z vsemi ekonomskimi in političnimi zaprekami, z nezaupanjem in sovraštvom, ki spremljajo resnično filmsko umetnost. Danes nima nihče izmed nas pravice, izrabljati filmsko kamero, to čudovito izrazno sredstvo, za izpovedovanje banalnosti.« Zaradi takšnega jasnega nazora o vlogi filma, posebno neorealističnega, je film »Sciuscia« drama izrabljenih otrok, drama posebnega vrednotenja prijateljstva in izdaje tovarištva, a »Tatovi koles« so morebiti res za površnega gledalca na zunaj »prozični«, v bistvu in po svoji vsebini pa drama malega človeka, ki je polna humanizma in mojstrsko oblikovane psihologije. Takšen je de Sica v vseh svojih delih, tudi v svoji »Strehi«. Po svoji poetični koncepciji sta Vittorio de Sica in Cesare Zavattini (morebiti najbolj idealna sodelavca v sodobnem filmskem ustvarjanju) prerasla vse ostale neorealiste in si ustvarila svojski stil, ki ga nekateri označujejo kot »poetični realizem« (ta se je posebno izrazil v »Čudežu v Milanu«).

De Sici se je zelo približal Renato Castellani. Toda že njegov zgodnji film »Pod rimskim soncem«, ki predstavlja, kot zatrjuje Lizzani, svojsko zvrst filmske komedije, je pokazal, da mu ni bil učitelj le de Sica, temveč da mu je bil v enaki meri mentor Charles Chaplin. V njegovih filmih je mnogo elementov Chaplinovega »smeha skozi solze«. Castellani pa je poleg tega znal za de Sico v največji meri izvabiti svojim igralcem-laikom toliko emocij, da zaradi spontanosti teh emotivnih reakcij prav lahko doumemo, zakaj neorealisti tako težijo k laičnim igralcem.

Pietro Germi, ki je nastopil leta 1949, je zelo močno razširil horizonte italijanskega neorealizma. Njegova filma »V imenu zakona« in »Izgubljena mladost« sta prinesla tako bogato skalo novih in svežih komponent v neorealistično oblikovanje, da je bila več kot skromna njegova trditev, ki mi je z njo odgovoril lani v Cannesu na neko vprašanje, češ da si ne upa trditi, da bi že dosegel horizonte neorealizma. Ta »umetnik s srcem« (kakor ga radi imenujejo), ki ni samo režiser in scenarist, temveč tudi odličen igralec, je kronal svoje ustvarjenje z »Železničarjem«, v katerem je razkril toliko posluha za najdrobnejše intimnosti človekovega srca, da smo le redko v neorealizmu zasledili takšno bogastvo psihologije. Njegova interpretacija v telefonskem pogovoru s hčerko pa je mojstrovina filmske igre.

Blasetti stoji ob strani de Sice kot izredno senzibilen filmski poet, a nasproti njegovi poeziji sta De Santis in Vergano, najbolj impulzivna glasnika socialne tematike v neorealizmu. V svojem oblikovanju sta bila oba, posebno pa Giuseppe De Santis, izredno pogumna in dosledna in prav zaradi tega je socialna tematika v prizmi njunih filmov (spomnim naj samo na »Rim ob enajstih« Giuseppa De Santisa) najbolj vznemirila in »spravila v slabo voljo« vladajoči razred. Visconti, ki je — kakor smo zapisali — vez med francosko avantgardo in neorealizmom, se je v svojih neorealističnih dramah najbolj približal klasični tragediji, kar je izrazil predvsem v »Ob-

sedenosti«, in jih napolnil z epičnim vzdušjem, za kar je najlepši primer film »Zemlja se trese«.

Svojevrstna postava med neorealisti je Alberto Lattuada, kajti pokazal je bogastvo globokih emocij, a predvsem si je ustvaril svojevrsten položaj s pogumom, s katerim je izpregovoril o moralnem razkroju povojne družbe v Italiji. Spomnimo se samo filma »Brez milosti«, pa nam bo povsem jasno, zakaj je danes njegov materialni obstoj v Italiji vkljub temu, da sodi med največje neorealiste, zelo nesiguren in tvegan.

Roberto Rossellini, ki mu je bolj po naključju in prizadevanju nekaterih visokih zaščitnikov v vladajočem razredu kot pa po njegovem umetniško-idejnem nazoru pripadla čast »prvega neorealista«, hodi še najbolj umirjena, logična in ravna pota splošnega humanizma, ki mu pa pogosto »uidejo« problemi, kateri močneje vznemirjajo druge neorealiste in odmevajo v njihovih filmih.

V zadnjem času se je razvnela v Italiji ostra debata o umetniških vzrokih krize italijanskega filma; bila je izredno živahna (veliko protestno zborovanje neorealističnih filmskih ustvarjalcev) in je zašla v nekaterih primerih tudi v hude kontradikcije (med katerimi je očitke, češ da je neorealizem »sramotni madež« v italijanskem filmskem ustvarjanju, verjetno najhujša). Če abstrahiramo vse takšne očitke kakor je omenjeni, potem je bilo bistvo teh razpravljanj vprašanje, kaj je neorealizem, temu pa sta se pridružili dve drugi, logično izvirajoči iz prvega, namreč, kje so izvori neorealizma in kakšne so možnosti njegovega razvoja in pa kakšno je razmerje, ki ga ima neorealizem do »realizma«.

Nekateri francoski filmski kritiki (posebno oni, ki se zbirajo okoli tednika »Arts« in ki so v zadnjem času posebno vneti za ameriške neodvisne in Hitchcocka) so se povzpeli do skoraj neverjetne trditve, da je »neorealizem izmišljotina obubožancev« in da sta si Rossellini in de Sica zaradi pomanjkanja denarja osebno »izmislila legendo o nekakšni neorealistični šoli«. Po njihovem mnenju naj bi bila končna karakteristika neorealizma povprečna filmska fotografija dokumentarnega značaja in improvizacija celotnega filmskega dela. »Mnenja« kritikov okoli tednika »Arts« so z veseljem uporabili nasprotniki neorealizma v Italiji. Pridružil se jim je celo »neorealist« Roberto Rossellini in v reviji »Bianco e nero« (nekdaj progresivno usmerjenem italijanskem filmskem mesečniku, ki pa je po odhodu Giuda Aristarca z vodilnega mesta v redakciji spremenil svojo smer) izjavil: »Po mojem prepričanju se je neorealizem rodil že pred filmom »Rim odprto mesto« predvsem v nekaterih dokumentarnih filmih na vojne teme, med katerimi sem zastopan tudi jaz z »Belo ladjo«, in pa v čistih vojnih filmih, kjer sem sodeloval pri filmih »Luciano Serra pilota« in »Uomo della croce«, predvsem pa v nekaterih kratkih filmih, kakor so n. pr. »Avanti c'è posto«, »Ultima carrozzella« in »Campo dei fiori«. Neorealizem, ki se je rodil brez zavednega pripravljanja, je prišel do svoje samozavesti v spopadih človeških in socialnih problemov vojnega in povojnega časa.« S temi svojimi »analizami« je skušal Rossellini podpreti v zadnjem času vedno močneje poudarjano zahtevo vladajoče družbe, da potrebuje italijanska filmska produkcija filme »za vsakdanjo rabo« in filmska dela, ki se naslantajo na literarne mojstrovine, in da si šele poleg teh lahko od časa do časa »dovoli kakšen realističen film«. Vsem tem kritikom neorealizma so od-



govorili zelo odločno italijanski filmski umetniki, ki so izpovedali, da se je neorealizem rodil zaradi tega, ker so filmski ustvarjalci živo čutili v sebi, da morajo po tolikih letih zlagane filmske produkcije začeti ustvarjati filme, ki bodo umetnine in v katerih bo italijanska stvarnost našla svoj filmski odraz in podobo.

Kakor v literaturi (Moravia, Vittorini, Pavese in Pratolini) in slikarstvu tako so se tudi v filmu začele vedno bolj pogumno oglašati realistične težnje že med krizo, ki jo je doživljal fašizem po ponesrečenih avanturah v Afriki, Španiji, posebno pa v drugi svetovni vojni. Toda te iskre-znanilke preroda italijanskega filma, ki se je sublimiral pozneje v neorealizmu, niso prihajale s filmi »Ultimo carrozzella« ali »Luciano Serra pilota«, kakor bi rad dokazal Rossellini, temveč v tedanjih Camerinijevih filmih, ki so še danes umetniška vrednota, pa tudi v sicer osamelih de Sicovih in Viscontijevih filmih, med katerimi se je posebno zadnji spustil pogumno v debato o realizmu in tvegalo celo spor s fašistično cenzuro. Tedaj sta trdno stala za temi znanilci preroda italijanskega filma tudi »Centro sperimentale di Cinematografia« in revija »Bianco e nero«, ki sta prav ob napadu vladajočega razreda na neorealizem v predlanskem in lanskem letu povsem prešla v desničarske roke in na desničarske kulturno-politične pozicije. To so neizpodbitne resnice in vsakdo, ki si hoče poiskati odgovor na vprašanje, kje so izvori neorealizma, ne bo mogel mimo njih. Zato neorealizem ni nekakšen čudežni fenomen v sedmi umetnosti, temveč logičen rezultat razvoja filmske umetnosti v Evropi, z vso tisto specifično časovno atmosfero, ki jo je ta razvoj doživljal. V vztrajnem prizadevanju, da bi v film vnesli realno življenje in vsakdanjega človeka (podobno stremljenje je bilo med osvoboditvijo in takoj po njej živo tudi v književnosti), da bi vnesli vanj splošno človeške in močno polemične teme ter tako izpovedali svoje mnenje o njih, je neorealizem dokazal svojo vitalnost, hkrati pa odgovoril tudi na (v sebi kontradiktorno) vprašanje, kakšno je razmerje, ki ga ima neorealizem do »realizma«.

Posebno zadnje vprašanje je zelo zanimivo in so ga morali razvozlati, kajti po nespornem uspehu neorealizma je Italija doživela obdobje neorealističnega epigonstva in laži-neorealizma, v katerem je prišlo tako daleč, da se je neorealističnega stila oprijela celo po Vatikanu dotirana filmska produkcija in med drugim ustvarila film »Nebo nad močvirjem«, ki je po svoji formalno-oblikovni plati tipičen epigon neorealističnega filmskega stila, vsebinsko pa s svojo mistiko vse prej kakor realna podoba življenja in ljudi (film namreč pripoveduje pod krinko realizma o Mariji Goretti, ki je bila v mladosti posiljena, pozneje pa zaradi tega proglašena za svetnico). In dalje, kaj je realističnega vkljub vsem podobam revščine in siromaštva v Rossellinijevem filmu »Evropa 51«, če pa je film poln one zlagane etike, ki jo posebno v zadnjih letih tako pogostoma srečujemo v dotiranih filmih, kakršen je n. pr. film »Zvesta senca« in v zadnjih konsekvencah tudi »Kruh, ljubezen in fantazija«. Končno je doživel spodrsljaj v zlagani realizem celo de Sica sam v »Postaji Termini«, koprodukcijski in realizmu odmaknjeni ljubezenski romanci. Realizem (in torej tudi neorealizem) ni samo perfektna dokumentarna fotografija, temveč je zanj bistveno, s kakšnih umetniških, življenjskih in idejnih izhodišč oblikuje filmski ustvarjalec svojo tematiko, pa naj bo to svet revežev ali svet bogatašev, naj gre za ljubezensko ali za psihološko zgodbo,

za satiro ali za dramo. Realnost življenja se kajpak izpreminja s časom in razvojem družbe, toda to pravega realista in neorealista ne oprošča dolžnosti, da opazuje, sprejema, analizira in oblikuje realnost življenja v vsaki razvojni fazi z istim kritičnim odnosom in pogledom. In čeprav skušajo nekateri kritiki dokazovati — posebno po de Sicovi »Strehi« in Germijeve »Železničarju« ali Lizzanijevi »Kroniki siromašnih ljubimcev« — da doživlja neorealizem »preobrazbo«, so to zgolj domneve, izvirajoče iz površnega poznavanja silnic, ki so priklicale v življenje neorealizem in oblikovale njegov pogled na svet in njegov umetniški izraz. Neorealizem je povsem konkretna oblika realizma in samo takšen predstavlja nesporno enega izmed najbolj zanimivih in vsebinsko bogatih fenomenov sedme umetnosti.

Vitko Musek

## RAZGLEDI

### AMERIŠKA DOGNANJA O KOROŠKEM VPRAŠANJU

Politična geografija celovškega plebiscitnega ozemlja je tema, ki si jo je ameriški znanstvenik Richard R. Randall izbral za doktorsko disertacijo in jo predložil Clark univerzi, Worcester, Massachusetts.\* Tema zadeva tisti del slovenskega etničnega ozemlja, ki je bil že dvakrat predmet mednarodnega obravnavanja in ki je zaradi stališča velikih sil obakrat ostal z državno mejo ločen od matičnega slovenskega ozemlja. Prav gotovo je za slovensko in jugoslovansko javnost zanimivo, kako danes na koroško vprašanje gleda mlad ameriški znanstvenik, ki nedvomno predstavlja izvedenski naraščaj ZDA, velike sile, ki je obakrat odločilno sodelovala pri diplomatskem obravnavanju usode Slovenske Koroške. Zato bomo skušali v naslednjem podati najzanimivejša dognanja in misli, ki jih najdemo v Randallovi delu. Strokovna ocena Randallove disertacije je seveda stvar njegovih tovarišev po stroki.

Randall si je izbral koroško plebiscitno ozemlje za predmet svojega študija, ne ker bi ozemeljski spor tukaj bil bolj poučen primer medsebojnega prepletanja zemljepisnih in političnih faktorjev kot drugod, niti zato, ker bi trenutno (maj 1955) nasprotja tukaj bila najbolj važna. Poseben interes predstavlja zanj dejstvo, da »celovško plebiscitno ozemlje daje možnost, opazovati vse faze spora, t. j. avstrijsko stališče, slovensko stališče in stališče samega ljudstva — priložnost, ki danes ni možna nikjer vzdolž cele meje med Vzhodom in Zahodom. Glede na to možnost je malo vzroka, da ne bi bilo mogoče najti rešitev, ki bi zadovoljila vse... Ne bi bilo v čast niti Avstriji niti Jugo-

\* Richard R. Randall, *The Political Geography of the Klagenfurt Plebiscite Area*, A dissertation submitted to the Faculty of Clark University, Worcester, Massachusetts, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Geography. Rokopis, str. 354. (Dostopen v Inštitutu za geografijo SAZU in v Inštitutu za narodnostna vprašanja v Ljubljani.)