

*Novosti in revije*

# ekran 67



45-46

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu: NAROČNINA letno 18 N din. Posamezna številka 2 N din. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Pošt-nina plačana v gotovini. — Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad



# k a z a l o

## AKTUALNO

Ekranov Žaromet petič podeljen . . . . . 147

## PULJ 1967

To je bila dobra stara kinematografija  
 To je zdaj mladi pokončni film v Evropi  
 (Branko Šömen) . . . . . 175  
 Objektivnost opazovane resničnosti (Vojko  
 Duletič) . . . . . 184  
 Kam po Areni? (Viktor Konjar) . . . . . 191  
 Nagrade uradne puljske žirije . . . . . 196

## NAŠE FLMSKE TEME

Za družbeno kritiko — intervju z Jožetom  
 Pogačnikom (Ivica Bozovičar) . . . . . 197

## NOVI FILM PO SVETU

Bitka za novi film (Louis Marcorelles) . . . . . 200  
 Besednjak mladega brazilškega filma . . . . . 214

## FESTIVALI

Cannes 1967 (Matjaž Zajec) . . . . . 234  
 Pesaro 1967 (Toni Tršar) . . . . . 255  
 Krakov 1967 (Branko Šömen) . . . . . 262  
 Berlin 1967 (Toni Tršar) . . . . . 272  
 Rapallo 1967 (Vladimir Petek) . . . . . 280  
 Trst 1967 (Boris Grabnar) . . . . . 284  
 Moskva 1967 (Matjaž Zajec) . . . . . 288

Na prvi strani ovitka: posnetek iz Antonionijevega filma BLOW UP (FOTOGRAFSKA POVEČAVA), prvonagrajenca festivala v Cannesu

Na zadnji strani ovitka: Ello Petri je za svoj tretji film VSAKEMU SVOJE prejel v Cannesu nagrado za scenarij



## TELEVIZIJA

Jutri bolje kot včeraj . . . . . 296

## KRITIKA

Grajski biki (Matjaž Zajec) . . . . . 298

»Tvrđava siledžija« (Franček Rudolf) . . . 302

Grom in pekel (Ingo Paš) . . . . . 306

Sanjave zvezde Velikega voza (Franček Rudolf) 308

Mož iz Hong-Konga (Ingo Paš) . . . . . 311

Ob sedmem pečatu (Slavoj Žižek) . . . . . 314

## FILM, KLUBI, ŠOLA

Gottwaldovo 1967 (Mirjana Borčič) . . . . . 323

Pakrac 1967 . . . . . 327

Pitomača 1967 (Marjan Ciglič) . . . . . 328

Gradivo za pogovor: Ono . . . . . 330

## TELEOBJEKTIV

Georg Wilhelm Pabst (Vitko Musek) . . . . . 336

Françoise Dorleac (bš) . . . . . 342

Jayne Mansfield (bš) . . . . . 343

Spencer Tracy (Vitko Musek) . . . . . 344

Vivien Leigh (bš) . . . . . 347

Filmske knjige: Duško Stojanović — Filmski  
medij (mkv) . . . . . 347

# a k t u a l n o

## nagrada ekrana »žaromet« petič podeljen

Žirija Revije za film in televizijo Ekran, Ljubljana, v kateri so bili:

Žika Bogdanović,  
Vojko Duletič,  
Marija Majdak,  
Božidar Okorn,  
Rapa Šuklje,  
Branko Šömen,  
Toni Tršar in  
Vladimir Vuković,

je pri iskanju novih strujanj v jugoslovanskih filmih LJUBEZENSKI PRIMER in NA PAPIRNATIH AVIONIH sklenila z večino glasov izročiti nagrado ŽAROMET filmu Živojina Pavlovića

### **PREBUJENJE PODGAN**

zaradi občutka intenzivne svobode in resnice, ki preveva film, zaradi maksimalnega približanja življenju in zaradi iskrenosti, s katero je podana globoka, humana tema.



# pulj 1967

to je bila dobra stara jugo  
kinematografija

to je zdaj mladi pokončni film  
v evropi

Novi jugoslovanski film je individualna obdelava osnovnega materiala — človeka, ujetega v konkretni filmski prostor kot konkretna iluzija resničnosti. Vsebina človeških akcij, emocij in miselnosti ni več podana niti ekskluzivno **črno** niti izjemno **belo**, marveč **sivo** kot možnost objektivnega vrednotenja problemov posameznika in družbe. Ta tretja barva ali tretja, globinska dimenzija pri formulaciji človekovega eksistenčnega vsakdanjika z namenom SPREMENITI in družbeno zgodovinske determinante konkretnega časa, je bistveno prevrednotila nacionalno kinematografijo in se preobrazila v miselno nov jugoslovanski film.

Nacionalna kinematografija je namreč še vedno pojem bolj ali manj kontinuirane filmske proizvodnje s sedeži v Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Sarajevu, Skopju, Titogradu in v zadnjem času morda še v Prištini: je nekakšna nujna programska politika posameznih socialističnih republik gojiti film kot integralni del javnega, kulturno zabavnega življenja z željo, da bi se posamezni filmski dosežki vpisali v nacionalno zakladnico vsega vrednega, dragocenega in enkratnega. Posamezne nacionalne kinematografije se še vedno razvijajo pod pritiskom nujnosti in golega boja za obstoj tako imenovane »profesionalnega filmskega kadra«, ki se je po dvajsetih letih

neuspehov in delno uspehov samozvano označil za potencialno ustvarjalno silo naše kinematografije. Temu, čedalje bolj trhlemu in neživiljenjskemu stališču dela jugoslovanske filmske dejavnosti se je v zadnjih treh, štirih letih postavila ob stran dejansko avantgardna, profesionalna in amatersko izšolana skupina ustvarjalcev, ki se ob filmih zavedajo svobodne ustvarjalne možnosti in se ji »posvečajo iz želje po ustvarjanju« (K. Marx) in ne pod pritiskom drugih, najčešče ekonomskih nujnosti, ki z resnično umetnostjo nimajo ničesar skupnega.

Za razliko od standardne filmske proizvodnje s takšnimi razpoznavnimi znaki, kot so bili naivnost, sentimentalnost, konservativnost, stilno zanesenjaški konformizem in včasih vendarle presunljiva lepota kakšne filmske sekvence ali filmske misli — je novi film **izraz svobode**, kakor je zapisal Žika Bogdanović. Še več: za razliko od včerajšnjega filma, ki je PRIPOVEDOVAL — pa bi zato potreboval poseben nekrolog! —, novi film IZPOVEDUJE.

Dosedanje **kolektivno** filmsko ideologijo so zamenjale številne **INDIVIDUALNE** filmske ideologije.

To pa pomeni, da republiška ali nacionalna kinematografija ni več nositeljica kompletne filmske proizvodnje, marveč postaja čedalje bolj odvisna od posameznih ustvarjalcev, ki jim je film sredstvo za izpovedovanje lastnega sveta.

Ta, vsekakor kvalitetna metamorfoza znotraj celotne filmske proizvodnje ni prišla čez noč: vendar je značilno, da se je pojavila naenkrat in s takšno izpovedno silovitostjo, da je v trenutku raztrgala dosedanje vezi filmske politike in se spremenila v nositeljico ekskluzivnih filozofskih, moralnih in estetskih iskanj in dognanj, do kakršnih se druge umetnosti ves ta čas niso mogle povzpeti.

Šele zdaj in tu je sedma umetnost postala kompletna in ekskluzivna.

Letošnji, štirinajsti festival jugoslovanskega filma je pokazal otipljivo ZRELOST naše kinematografije, ki se je s filmi petih, šestih avtorjev ovedla sama sebe ter se predstavila kot pobornik estetske in filozofske koncipirane avtorske ustvarjalnosti. Novi film je golo slikanje in literarno pripovedovanje zamenjal s kvalitetnim razmišljanjem. V vrhu jugoslovanskega filma se režiserji več ne ukvarjajo s shematično in tezo koncipiranimi življenjskimi prvinami. Režiserji niso več enostranski apologeti posameznih družbenih stanj, marveč kvalitetni analitiki vrednosti in pomanjkljivosti družbenih normativov in procesov. Najboljši jugoslovanski filmi se prav tako kot konstruktivni politični referati ali estetsko filozofske razprave lotevajo življenjskega srča neposredno, pokončno in gledano s kritičnega stališča: uspešno!

Letošnji filmi nosijo v sebi posebno ustvarjalno vzdušje, avtorjevo izvirno inspiracijo in individualni prerez skozi jabolko življenja in spora. Film je postal izraz iskrenosti, postal je možnost atrakcije, spremenil se je v radost nad življenjem ter se opredelil za življenjske izseke, vzpone in padce, neuspehe in zmage: za VSE!





Pulj 1967. Od leve proti desni: Toni Tršar, Dušan Makavejev, Duško Stojanović, Aleksander Čolnik (intervju za ljubljansko televizijo)

Predvsem pa se je film začel ukvarjati s ČLOVEKOM.

Na najbolj pripraven način spoznaš tuje mesto, če si ogledaš, kako ljudje v njem delajo, kako se ljubejo in kako umirajo. V našem mestu delajo vse te tri stvari obenem, in sicer enako zagnano in enako neprisotno. To se pravi, da je ljudem dolgčas in da si prizadevajo privaditi se navadam. (Albert Camus, Kuga)

Zanima me predvsem človek v naslednjih filmih jugoslovanskih avtorjev: **Prebujenje podgan**, Živojin Pavlović; **Praznik**, Đorđe Kadijević; **Jutro**, Puriša Đorđević, **Breza**, Ante Babaja; **Ljubezenski primer**, Dušan Makavejev; **Zbiralci perja**, Aleksander Petrović; **Na pirnatih avionih** in **Zgodba, ki je ni**, Matjaž Klopčič.



Novi jugoslovanski film, ki je postavil človeka v ospredje dogajanja, njegove akcije in miselne poti ne analizira več z DRAMATURGIJO vzročnosti in odvisnosti, marveč s STRUKTURO asociativnih zvez in nepovezanosti. Vnaprej prirejena dramaturška teznost se ondi umika spontanemu, trenutno kreativnemu procesu, ki je za razliko od klasične dramaturgije pokazal kvaliteto, originalnejšo ustvarjalno ZRELOST. Izbor teme, SELEKCIJA življenjskega gradiva dobiva v teh filmih dimenzije UMETNOSTI.

Seveda je življenjsko gradivo že razdeljeno v delo, ljubezen in umiranje ali, če uporabimo filozofski slovar: v eksistenco, erotiko in smrt.

Usodnosti jugoslovanskih filmskih junakov so izredno plastične, prikovane v našem svetu, našem času in v našem okolju. Čeprav so morda v prvem srečanju z nami »brez življenjskega vzorca« (Rapa Šuklje), jih vendarle DELO kategorično determinira in spravlja na skupni imenovalec

neosveščene,  
absurdne

človeške eksistence. Tako je Velimir Bamberg iz filma PREBUJENJE PODGAN z muko vrgel čez hrbet leta Informbiroja in skušal živeti od šivanja kravat, kar pa je bilo premalo, da bi lahko v miru ali spodobno živel: gre torej za absurdno situacijo, v kateri je človek v svojem bistvu pasivni upornik, »ker ne pristane na obstoječi svetovni red, obenem pa ga tudi ne more niti ne želi spremeniti« (Albert Camus, Sizifov mit). Ker ima Velimir Bamberg določeno iluzijo o etičnih normah, dobro ve, kaj lahko in česa ne sme storiti, da ne bi zopet prišel v konflikt z nekaterimi ideološkimi in moralnimi normami. Tako je njegova tragičnost v tem, da mora počenjati tisto, česar noče (skrivati inkriminirano orožje, razpečavati pornografske fotografije). Delo, ki ga karakterizira kot »malega človeka«, ga dela nesvobodnega, saj je človek svoboden le, če mu pomeni delo urenitvenje lastne osebnosti. Bambergu je delo muka, zato je že skoraj na tem, da se alienira, vendar se v zadnjem trenutku zateče v množico, kjer postanejo njegove dileme anonimne. Tako je Pavlovičev junak nosilec absurda, njegov film pa pesimističen, ker za svojega junaka ne vidi nobenega izhoda, rešitve.

In podgane?

Mar niso takoj na začetku filma navzoče zaradi režiserjeve filozofske ideje, ki naj bi nas napotila na misel o odvečnosti človekove eksistence, o življenju, ki se živi mimo in izteka v komemoracijo nad samim seboj?! Da: hudo je, če pijan vidiš bele miši, toda grozljivo je, če se trezen zavedaš sivih podgan!

Drugače Dušan Makavejev. V svojem filmu LJUBEZENSKI PRIMER je postavil NJO in NJEGA v materialno neodvisen položaj in pokazal, kako si v dani situaciji dva mlada človeka prizadevata pri-

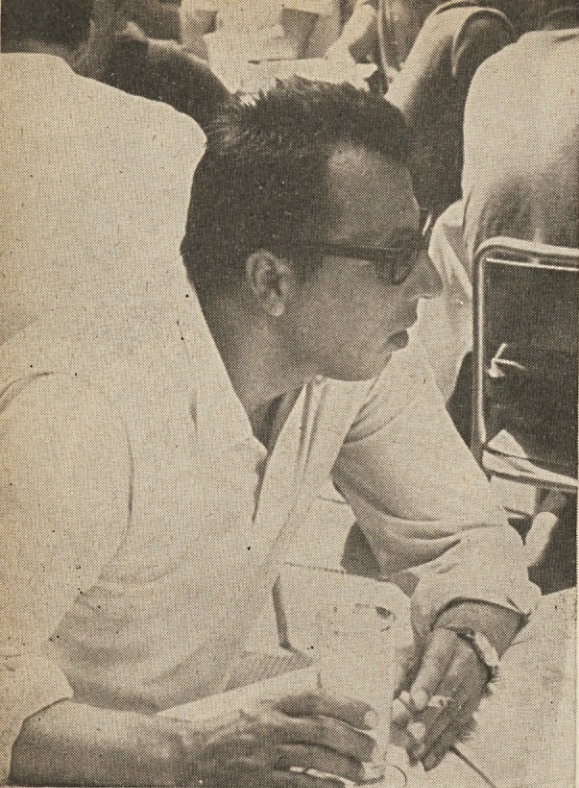




Režiser filma **JUTRO** Puriša Dorđević

vaditi se navadam! Seveda se ONA temu zavestno upre. ON pa, ki nima o življenju nobenih iluzij, saj ga delo — deratizacija, ta veliki in razburljivi lov na podgane, ki me je v nekem trenutku spominjal na objestnost nemških vojakov, ki so se v zadnji vojni slikali z odsekanimi partizanskimi glavami v naročjih!!! — konformistično opredeljuje do življenja: živeti bi hotel tako ko drugi, s tušem in bojlerjem, z nedeljsko pito in madžarsko narodno pesmijo na njenih ustnicah. Kako je to lepo! Tako lepo! In ko gledata, kako se na TV zaslonu rušijo cerkveni zvoniki, se niti ONA, še manj pa ON ne zavesta, da so sicer moralni tabuji vrženi s prestolov starokopitne miselnosti, toda namesto njih še ni postavljeno NIČ konkretnega in vzglednega. Človek, ki ruši ali se za rušenje opredeljuje, mora SAM najti adekvatne rešitve in ideale, kajti brez njih ni mogoče sedeti z dekletom sam v sobi, še manj spati. Ideale si je treba stalno izmišljati in prav tu je NJEGOVA, igralčeva miselna nemoč. Ta trenutek ustvarjalnega procesa je razmišljanje o idealih nesmiselno, jalovo. Njena slučajna smrt na koncu filma ga ni streznila, čeprav se je ta smrt poistovetila z ubijanjem podgan! On je bil pač le odličen usluž-





Režiser filma BREZA Ante Babaja

benec pa slab ljubimec, kar samo potrjuje avtorjevo tezo o strukturnosti človeške narave: na človeku je, da si ustvari lastno svobodo, s pomočjo katere bo produktiven pri delu in ljubezni, kajti Dušan Makavejev je režiser, ki združuje v filmu delo in ljubezen, ker bi bil rad režiser politično angažiranih filmov in ustvarjalec filma o ljubezni.

Šel je čez svoje zmožnosti in naredil film o NAS.

In podgane?

Ni smisel življenja v tem, da se razmnožujemo tako hitro kot podgane: ljubezen nosi v sebi konstantne vrednosti in zaradi površnosti, malomarnosti in pretiravanja jo lahko kaj hitro zgubimo. Mi smo sicer junaki vojne, heroji dela — pa slabi ljubimci (?!).

Babajin film BREZA je film o zemlji in o vsem, kar premore zagorski kmet — to je film PREDMETNEGA sveta, kjer je življenje determinirano s historično vrednostjo POČASNOSTI. Babaja je predstavil zagorske kmete tridesetih let kot počasno misleče ljudi. V tem ilnatem svetu, naivnem in nedotaknjemem se celo umira počasi in pogrebniški hodijo na pokopališče neskončno dolgo.



SMRT in ne ŽIVLJENJE osvešča v filmu vaškega bebca, tako imenovanega Svetega Jožeka in lepega lovca, vdovca, ki drugi dan po ženini smrti gre na svadbo, kjer nosi državno zastavo. Sveti Jožek je v filmu človek, ki doživlja svoj realni svet v sebi: izpoveduje se dekletu, v samoti in v kipcu. V izrezljanju kipa najde edino zadovoljstvo, s njim izpričuje lastno eksistenco. Mladi lovec in mož se šele ob mrtvi ženi, torej ob **mrtvem predmetu**, zave samega sebe, čeprav prej še neosveščeno nosi državno trobojnico in se raduje. In prav tu se mi zdi, je Babaja ostal sebi najbolj zvest: kajti ta del filma govori o njegovem izjemnem smislu za satiro, ki se je tudi v tem filmu ni odrekel, samo funkcionalno jo je zakril.

Dorđe Kadijević je v PRAZNIKU predstavil četniškega koljača, ki mu je ubijanje poklic in ga to kot človeka izloča iz družbe. To je človek, ki najde zadovoljstvo v ubijanju in spremeni klanje v obred. Mi sicer ne vemo, ali dela to prostovoljno ali pod prisilno nujnostjo: s takšnim delom se odtuji celo svojim bojnim tovarišem in predstavlja izjemno negativno figuro v novem jugoslovanskem filmu.

Petrovićev film ZBIRALCI PERJA skuša prenesti SVOBODNE odnose neosveščenih Ciganov na področje širših ljudskih potreb in pri tem spremeniti v sodobne simbole ideale svobode brez predsodkov, ki jih normalen, civiliziran človek nima več, čeprav si jih želi, saj je bil nekoč njihov avtor. Avtorjev glavni junak cigan Bora si svobode in življenja ne prisvaja, marveč ju preprosto ŽIVI. Ljubezen in maščevanje sta njegovi najmočnejši življenjski čustvi ter satisfakcija, ki ga stalno žene v akcijo. Eksistenca glavnega junaka ni vezana na nobene norme in relativnost življenja v filmu ni slučajna, saj je vzorec za življenje. In ko Olivera Vučo poje, da je srečala tudi srečne Cigane, ji verjamemo, kajti v trenutku se zavemo, kako malo je potrebno za srečo in koliko čustvenega in razumskega napora, da jo obdržimo. Misel, ki je v Petrovićevem filmu najlepša.

Matjaž Klopčič se približuje človeku in njegovi kvalitetni eksistenci s pomočjo Trojanskega konja, ki si ga je pred tem izmislil in postavil na takšen kraj, kjer ga bodo ljudje gotovo srečali in se mu radovedno približali. Njegov glavni junak v filmu ZGODBA, KI JE NI je zato najbolj dovršen zavestni mislec, ki v določenih srečanjih potegne za sabo celo gledalca. Zaradi intenzivnosti pripovedi bi bilo morda bolje, če bi režiser izbral nasprotno izhodišče: svojega junaka ne bi smel nastaviti ljudem in situacijam, marveč ga vreči med nje. Tega ni storil, ker pozna dobro samo svojega, skonstruiranega junaka, ne pa tudi heterogene družbene situacije ali točnejše, posameznih družbenih skupin. Škoda: njegov sezonski delavec je imel vse možnosti, da bi postal moderni hlapec Jernej!

V svojem drugem filmu NA PAPIRNATIH AVIONIH avtor ni več tako ambiciozen: ko da bi se zbal samega sebe, se je ko polž umak-

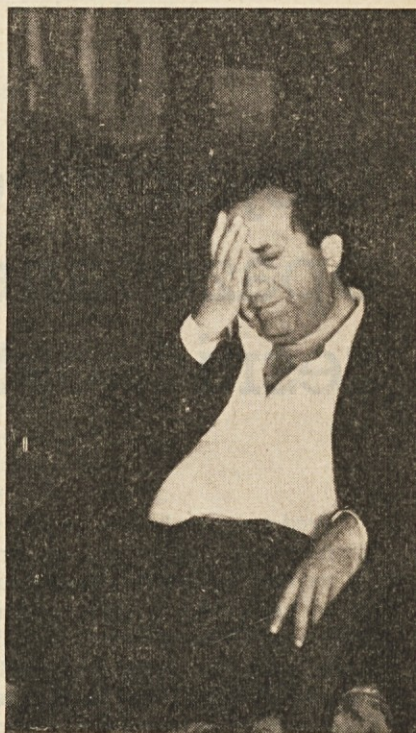




Aleksander Petrović, režiser filma  
ZBIRALCI PERJA med intervjujem za  
ljubljsko televizijo (Foto: Dušan  
Prebil)







nil v svojo lupino in mikrokozmos ter nam predstavil ljudi v ja-rem akvariju. Družbeno angažiranost in konkretnost sodobnega sveta je prenesel na področje čustvenega življenja in ker mislim pisati o ljubezni in erotiki v novem jugoslovanskem filmu posebej, naj krog svojih misli sklenem z ugotovitvijo, da se trenutno slovenski film loči od beograjskih in zagrebških filmov po OPREZNOSTI ustvarjanja in življenja, ki ga mnogi še vedno živijo OPREZNO.

Zato v jugoslovanskem novem filmu cenim vse tisto, kar je pokončno in za čemer stoji osebnost, ki kot človek vidi najdlje, kot umetnik najgloblje in ki zna ovrednotiti vrednote svojega časa in svojega življenja nekompromisno in pokončno.

# Objektivnost opazovane resničnosti

Pred menoj je bel list papirja v pisalnem stroju, za menoj 14. filmski festival jugoslovanskega igranega filma. Izprašujem se, kaj naj napišem o pregledu, ko pa se sam ukvarjam profesionalno s filmom kot režiser in scenarist. Rad bi se prebil — skozi vtise, ki so jih zapustili filmi v meni — do bistva, do drevesa spoznanja, do sadeža, v katerega je treba ugrizniti, a še ne vemo, ali je že zrel ali šele zori ali že gnije. Ne zunaj ima lepo, zdravo barvo. Po vsakem filmu se je znova in znova postavilo vprašanje: resničnost in ustvarjanje.

Dvanajst jugoslovanskih režiserjev je predstavilo svoj prvi film.

— Film je kurbin sin! —

— Jaz bolje vem kot vsakdo drug, da je to samo film, izum, gola izmišljenost; čeprav nam nisi prihranil z nobeno podrobnostjo. Toda resničnost je videti drugačna in poznam jo. Ti si srečen, kajti jaz ne bom znal biti nikdar tako nesposoben, da bi zmozel resničnost pripovedovati kot ti. — (Tekst iz filma Osem in pol)

— Mislijo, da improviziram. To je zmotno. Raje bi poudaril, da je v meni nenehna pripravljenost, da ostanem odprt za nenehne spremembe, dopolnila, domisleke, ki nastajajo manj iz mene kot iz situacije, ki jih ustvarja film sam v svojem območju in iz katerega živi navzven in dobiva obliko. —



— Pri ustvarjanju filma mi je všeč, da govorim predvsem o sebi, zato delam predvsem filme, v katerih lahko pripovedujem o doživetjih iz svojega življenja in to na tako odkritosrčen način, da je videti že indiskretno, in s svojimi spoznanji mogoče celo sprožim nepredvidene občutke, po katerih nihče ni vprašal in niso sprejemljivi. —

— Zgrešiš samo en korak, neko mero v pravilu igre; kot rimo v pesnitvi in nevarnost je lahko smrtonosna. —

— Vedno, zmerom sem bil t o j a z , ki sem govoril iz mojih oseb, vendar vedno z drugim glasom. —

(Fellini)

In še ena misel: Razmišljajoči subjekt in umišljeni objekt se ravno tam dvigneta v novo vrednost in spoznanje, kjer sta si snovno istovetna; tako romantična teorija kritike. V kritiki samokritike pa je postavljena močnost r e s n i c e pod vprašaj in s tem dobi resničnost nov smisel. —

Zakaj teh nekaj uvodnih misli iztrganih, izposojenih pri Felliniju; ker mnogi letošnji jugoslovanski filmi komunicirajo na ravni sodobnega filma v svetu, ali pa se ob njem drobi njih navidezna vrednost in nepogojenost v času.

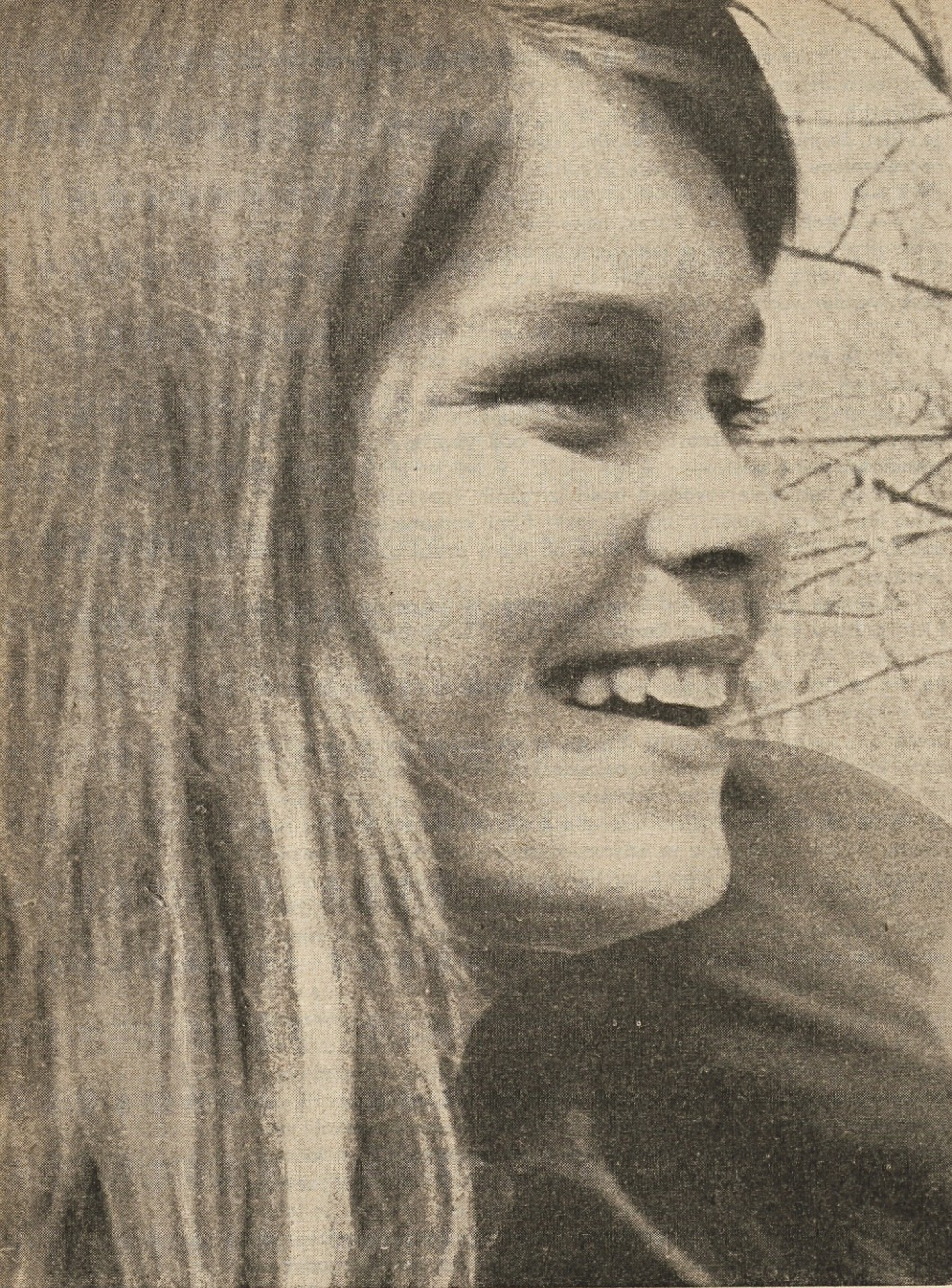
Estetska merila so vodila tudi letošnjo žirijo pri izbiri filmov, ki so prišli v konkurenco. Razglasitev nagrad so spremljali protesti. Združenje filmskih kritikov Jugoslavije je tudi protestiralo: zahteva, da se prihodnost jugoslovanske kinematografije dokončno preda v roke ljudem, ki jo ustvarjajo. (Rdeče podčrtane besede protesta: . . . sitni i regionarni interesi morajo pasti pred stvaralačkim, kulturnim interesima jugoslovenskog filma u celini.)

Vrnilo se od »klime nepoverenja, sumni i zlih strasti, koje su zahvatile ovogodišnji Puljski festival« kot trdi protest; nazaj k filmskemu platnu, k f i l m u in vtisom, ki so jih zapustili in pritiskajo z vprašanjem: . . . do kam je prišel jugoslovanski film.

Naj dam besedo Bazinu iz njegove knjige Kaj je film?, da bi skozi njegova razmišljanja pripeljal sebe k drevesu spoznanja, do sadeža in ne bi prezgodaj ugriznil vanj.

Bazin: Pred vsem pogledjmo, do kam je prišel film d a n e s . Od konca ekspresionistične krive vere, a posebno s pojavo govorečega filma, lahko menimo, da je film vedno bolj težil k realizmu. S tem mislim, v glavnih potezah, da je hotel podati gledalcu čimbolj izpolnjeno iluzijo resničnosti, ki odgovarja logičnim zahtevam filmske zgodbe in stvarnim mejam tehnike; . . . torej bomo imenovali »realistični« vsak sistem izražanja, vsak način pripovedništva, ki teži, da na filmskem platnu pokaže v e č resničnosti. Resničnosti seveda ne bi smeli razumeti količinsko. Isti dogodek, isti predmet je lahko podrejen večjemu številu predstav; vsako izmed njih opušča ali zadrži kako posebnost, ki nam pomaga, da prepoznamo dogodek na filmskem platnu . . . Prvotna resničnost je zamenjana z iluzijo resničnosti, ki je sestavljena iz kompleksov abstrakcije (črno in belo, platno je ploskovito), iz konvenzije (na primer zakon montaže) in





JUTRO. Režija Puriša Dorđević. Na slici Neda Arnerić. Za vlogu v  
v filmu JUTRO je prejel Ljubiša Samardžić v Benetkah nagrado Volpi za





najboljšo moško vlogo. Poročilo Rape Šukljetove iz Benetk bomo objavili  
v prihodnji številki



studenca resničnosti. Ta iluzija je neizogibna in kmalu pripelje, da se gledalec preneha zavedati same realnosti, ki se v njegovi zavesti istoveti z njeno predstavo na filmskem platnu. Filmski ustvarjalec, se, ko je dosegel to podzavestno sodelovanje gledalcev, sooči z veliko preizkušnjo in skušnjava, da vse bolj in bolj zanemarja realnost. Ko se temu pridružita še navada in lenoba, se zgodi, da niti on sam nič več ne razlikuje, kje se začno njegove laže in kje se končajo. S tem ne mislimo, da ga je treba karati, ker laže, saj »laž« sestavlja njegovo umetnost; temveč samo to, da jo ne obvlada, ker postaja z lažjo zaslepljen in tako onemogoča vsako nadaljnje osvajanje resničnosti. —

Ustvarjalci novega jugoslovanskega filma se tega zavedajo tako daleč, da so gledalci postali ogorčeni, ker niso dobili običajnega kruha in iger v areni.

Bazin: . . . sedaj vidim, da nisem pripovedoval »zgodbe«. (Pri tem Bazin misli na film *Il Bidone*) . . . ta film je sestavljen ali bolje povedano u s t v a r j e n kot roman: iz same notranjosti osebnosti. Fellini si vsekakor ni nikdar izmislil neke situacije zaradi njene logike, a še manj zaradi njene dramske nujnosti. Dogodki se porajajo, popolnoma nepredvideno, a vendar so neogibni; kot bi bili neogibni tudi tisti, s katerimi bi jih Fellini zamenjal.

Če bi moral ta svet primerjati z nekim poznanim svetom iz romana, potem bi brez pomisleka, čeprav se v posameznostih postavljata drug nasproti drugemu, pomislil na svet Dostojevskega. Ravno tako kot pri ruskem romanopiscu so tudi pri Felliniju dogodki v realnosti samo orodje, ki omogoča tavanje duše in tu se ne dogaja nič, kar v osnovi ne bi imelo pomena za njeno rešitev. Dobro in zlo, sreča in trpljenje iz te perspektive so samo še zelo relativne kategorije v odnosu do brezpogojne alternative, v katero so ujeti ti junaki, a katero je treba imenovati, pa čeprav samo v metafori: alternativa rešitve.

Alternativa rešitve v letošnjih filmih: Prebujenje podgan, Zbi-ralci perja, Ljubezenski primer, Praznik, Jutro, Kaja, ubil te bom, Na papirnatih avionih, Breza.

Bazin še dodaja v poglavju *Revolucija zgodbe*: . . . dajanje prednosti dogajanju nad zapletom je privedlo De Sico in Zavattinija, da sta zaplet zamenjala z mikro-dogajanjem, sestavljenim iz neskončno razdrobljene pozornosti posvečene pomenu tudi najnavadnejšega dogodka. V tem trenutku so bile obsojene vse razvrstitve vrednot po stopnjah, pa naj bi pripadale psihološkim, dramskim ali idejnim zahtevam. To ne pomeni, da se režiser mora odreči odbiranjju tistega, kar hoče pokazati, toda te izbire ne dela, da bi se skliceval na neko dramsko organizacijo a priori. Pomembna sekvenca je v tej novi perspektivi tudi neki dolg prizor, »ki ne služi nikomur« po kriterijih tradicionalnega scenarija . . . —



Tudi v filmih naših avtorjev imajo prizori logične povezave, »pomembni« preobrti, dramske prelomnice nalogo da spajajo, medtem ko na dolgo opisane sekvence, navidezno brez pomena za razvoj »dogajanja« izdelajo prizore, ki so resnično pomembni in nekaj odkrivajo.

Do sem se Bazinova razmišljanja lahko povezujejo in prenesejo na ustvarjalni proces jugoslovanskih avtorjev; in še . . . : Do končne krize, ki junaka uniči ali reši, ne pride s postopnim razvijanjem drame, temveč se okolnosti, s katerimi je bil na neki način zadet, naberejo v njem kot energija vibracij v nekem telesu, ki odmeva. On ne evoluirá, on se spremeni, dviga se in pada, da bi končal kot ledena plošča, ki se je nenadoma premaknila.

Toda ne odkrivajo se pri tem, kar navadno imenujemo psihologija. Ta junak ni karakter, je neka oblika eksistence, način življenja, ki ga režiser zmore razčleniti s pomočjo njegovega ponašanja. Ta antipsihološki film prodre medtem globlje in globlje kot psihologija, prodre celo v njihove duše. Fellini je končno napravil smešno tisto analitično in dramsko tradicijo v filmu in jo zamenjal z osnovno fenomenologijo bitja, kjer so najnavadnejši premiki človeka tudi lahko znak njegove usode in njegove rešitve.

In jugoslovanski ustvarjalci sledijo po svoji poti: . . . Prebujenje podgan, Zbiralci perja, Ljubezenski slučaj, Praznik, Jutro, Kaja, ubil te bom, Na papirnatih avionih, Breza.

Bazin: . . . toda tu pridemo na mejo realizma in Fellini nas goni še dalje, odvleče nas na drugo stran. Vse se odigra, kot da mi, ko smo prišli do te stopnje zainteresiranosti za zunanost, sedaj nič več ne opažamo osebnosti med predmeti, temveč opazujemo skozi njih. Rekel bi, da je svet neopazno prešel iz pomena v skladnost in se je nato iz skladnosti istovetil z »nadnaravnim«. Žal mi je, da uporabljam to dvoumno besedo, ki jo gledalec zmore po lastnem izboru zamenjati s kakšno drugo besedo, ki ustreza . . . poezija, nadrealizem, magija. . .

Tu pa se jugoslovanski novi film odmika, zapušča Bazinov pogled na svet. Kam nas gonijo naši ustvarjalci, nas bodo vlekli na drugi breg? Imajo drugi breg, ga hočejo imeti? Tu se ustavi vprašanje. Odgovor se izmika. Hočejo urediti — alternativo rešitve na tem bregu? Imajo sploh to alternativo?

Je to samo zainteresiranost za zunanost brez notranjega odmeva: nagrada v Cannesu filmu Zbiralci perja, nagrada v Berlinu filmu Prebujenje podgan, nagrada v Moskvi filmu Zaščitnik; film Jutro je uvrščen v letošnji festival v Benetkah.

In če obstaja drugi breg, kaj bomo odkrili skozi filme? . . . Bo to poezija, nadrealizem, fantastika ali bo to nestrpnost, nered, oboževanje nasilja v imenu alternative rešitve ali bo to nekaj tretjega?

V zahodnonemški strokovni reviji FILM ocenjujejo nemški kritiki Prebujenje podgan: . . . do oboževanja nasilja v smislu Ge-nea je samo še korak.



Puriša Dorđević dobi naslednjo oceno za režijo filma Sen: ... njegovo delo sestavljajo lirizem in simbolika, agresivna ironija, relativnost in absurdna poezija.

Ljubezenski primer: ... sarkazem, predrznost, jedkost, ki ne prebudi nobene emocije zaradi sarkastičnega načina pripovedi in cinične montaže Makavejeva.

SLOVENSKI film v tem trenutku ob primeru Na papirnatih avionih. Filmski režiser, ki stoji na intelektualnem ali čustvenem področju mora prinesiti neizpodbitne dokaze, brez filmskih laži; dokaze, ki ogrožajo njegov notranji mir in svet in usmeriti bi jih moral k cilju, v katerem bi bila mogoča ali vsaj vidna osvoboditev tudi za druge. Alternativa rešitve samo za ustvarjalca je v nepremostljivem nasprotju z neukrotljivo nacionalno vitalnostjo in prizadetostjo ustvarjalcev iz Beograda, katerim je uresničitev na tem bregu, to se pravi, v tej družbi, postala že prava obsedenost. Tudi bo v nasprotju z intelektualno bolj strpnimi ustvarjalci iz Zagreba, kateri hočejo preteklosti in sedanjosti dati pravo resničnost.

Ali je jugoslovanskemu filmu za razvoj še potrebno, da razmišlja z Bazinom?

Bo našel sam drugačno rešitev, svojo razlago sveta v sedanjem času; ustvarjalci se niso še dokončno izrekli. Razvoj še ni končan. Kdor ne bo šel z njim, je odpisan. Slovenskemu filmu slabo kaže.

**VOJKO DULETIČ**



# kam po areni?

Doživeti puljski teden pomeni doživeti jugoslovanski film. Toda kaj pomeni doživeti jugoslovanski film?

Resume, ki sledi vsakoletnemu puljskemu tednu, se ob soočenju s filmi, ki so nam dani v doživljanje, ne more izogniti odgovorom na vso dolgo skalo vprašanj, s kakršnimi preverjamo ta posebni aspekt naših spoznanj o življenju, ki nam ga je dano živeti. Film seveda ni edino sredstvo, namenjeno tej funkciji, saj so v njej neposredno angažirane še druge kreativne dejavnosti, zlasti književnost, gledališče, filozofija pa celo žurnalizem, vendarle pa je — predvsem glede na svojo izrazito komunikativnost — nenadomestljivo pomemben. Pri tem se sicer ne moremo izogniti dejstvu, da velika večina filmov ne služi izpovedovanju človekove odzivnosti na objektivni svet, pa tudi ne dejstvo, da mnogi med nami nasproti sredstvom umetniškega ali miselnega sporočanja spoznanj ne občutijo nikakršne afinitete, angažiranosti v življenju z dejanji, občutki in mislimi, ki s poglobljeno zavestjo oziroma čustvovanjem nimajo malone nikakršne zveze; književnost, filozofija ali film kot mediji globlje dimenzioniranega sporočanja o človeku v svetu zanje niso eksistentni ali pa jim ne pripisujejo nobene vrednote, jih torej preprosto ne potrebujejo. Iz kreativne domišljije porojena beseda, zvok ali slika jih zanimajo samo kot sredstvo za zabavo, nikakor pa ne kot sredstvo za globlje dimenzionirani odnos do življenja. Takih



naročil in takega sprejema je v kar najbolj izdatni meri deležen tudi film. Milijonske množice gledalcev pojmujejo kinematograf kot zabavišče, kar seveda že desetletja rojeva ustrezno proizvodno ponudbo: filme, namenjene relaksaciji utrujenih in zabave željnih ljudi. Ker je po njih največje povpraševanje, imajo kajpak tudi večinsko prioriteto. Drugi vir naročil, ki konstituira filmsko proizvodnjo, so ideološko-politično zastavljeni koncepti vplivanja na zavest množic. Vladajoči režimi se dodobra zavedajo učinkovitosti filmskega medija in ga v dobršnem delu izrabljajo v svoje jasno začrtane namene. Potreba po filmu kot izpovedi človekove eksistenčne problematike pa je v situaciji, ki jo doživljamo, vselej spet v manjšini; in tudi filmi, ki skušajo ustreči tej potrebi s kreativno izpovedjo spoznanj o življenju, so v okviru filmsko proizvodnih dejavnosti najpogostejše potisnjeni na tretji tir.

Raznotera povpraševanja terjajo raznotero ponudbo. Ogorčeno upiranje tej in taki raznoterosti bi pomenilo nekaj takega kot upor proti polnosti življenja. Vendar ne gre za to. Upreti se velja samo tistim tendencam, ki so brezbrizne nasproti kreativnosti in zavračajo sleherno izpovedno dimenzijo. Nosilec teh tendenc je večinska kinematografska publika v sodelovanju z organizacijsko-poslovnimi vodstvi filmskih produkcij. Toda boj za umetniško angažirani film se bije na obeh ravneh: med gledalci in med proizvajalci.

Nas je puljski teden vzpodbudil, da ocenimo, kako se v tej situaciji obnaša jugoslovanska filmska proizvodnja; kolikšne so njene kapacitete, kakšni so njeni estetski kriteriji, njeni koncepti in njen učinek v našem življenjskem prostoru? Kolikšen je njen delež ob vseh ostalih vplivih, ki delujejo na nas, naj imamo v mislih vsa področja pisane besede, radijsko-televizijskih programov in spontanih tokov zavesti ali razsežno filmsko ponudbo, ki vre z vseh strani sveta? Predvsem želimo ugotoviti, ali je ustvarjalno angažirani del znotraj naše filmske proizvodnje enakovreden pendant kreativnim prizadevanjem na ostalih področjih iskanja globljih spoznanj o človekovi eksistenci. Ali zaostaja ali sega morda celo dalj?

Bistveno vprašanje pri tem je, ali si naša filmska proizvodnja sploh prizadeva vključiti ustvarjalce, ki bodo skušali skozi filmski medij izpovedati in sporočiti spoznanja o nas in naših življenjskih resnicah. Film i zadnjih nekaj let pa tudi letošnjega terjajo v odgovor absolutni: da. Zavestne sile, ki organizirajo jugoslovansko filmsko proizvodnjo, so se določno opredelile za stimuliranje ustvarjalno angažiranih filmskih delavcev. O tem ni za zdaj nobenega ne sporazuma: film je ustvarjalno delo, ne obrt. Pomembnejši pa je drugi aspekt zastavljenega vprašanja: kakšni so naši filmski ustvarjalci? Ali občutijo našo eksistenčno problematiko globlje od nas, jo znajo izpovedati celovito in v vseh njenih dimenzijah? Ali zmorejo posneti filme, ki nam bodo pomagali živeti, ki nam bodo razkrivali bistvo pojavov, nas vznemirjali in angažirali in nam povedali več, kot vemo in čutimo — povedati tudi tistim med nami, ki si doslej niso prizadevali odkrivati novih resnic?



Kaj smo videli v puljski Areni?

Videli smo šestnajst filmov izmed enaintridesetih, kolikor so jih v tem letu zmogle jugoslovanske filmske kapacitete: šestnajst boljših, torej kakovostni izbor po merilih žirije, ki ji je bila zaupana prva groba selekcija. Ne zastavljamo si vprašanja, ali je svoje delo opravila povsem dognano. Utegne biti pač res, da bi bil lahko izbor še ožji, ali pa — navsezadnje — celo širši. Vendar pa nobena od sicer možnih, čeprav ne uporabljenih variant ne spreminja bistva stvari: filmi so tu, delo je opravljeno, misli so sporočene.

V Areni smo gledali predvsem sodobne filme, sodobne v tematškem, idejnem in dramaturško-estetskem pogledu. Vmes so bila tudi dela, ki v ta sklop ne sodijo, pa jih zato tukaj ne kaže jemati v pretres.

Sodobnost v filmu pomeni neposredno ustvarjalno angažiranost. Sodobnost v filmu pomeni prisotnost spoznanj o življenju. In pomeni odkrivanje novih področij sveta. Sodobnost v filmu je znamenje mladosti.

Jugoslovanski film v svojih najboljših izsečkih, kot nam ga je predstavil festival, te mladosti premore veliko. Režiserji so mladi, angažirani intelektualci, vključeni v avantgardne težnje svoje generacije, kritične nasproti preteklosti te dežele, nasproti lastnim stranpotem in nasproti vsem zablodam ali tabujem. Gre za generacijo, ki si je po vsem mučnih preizkušnjah življenja poiskala distanco do sveta in živi brez vsakršnih utvar, neutesnjeno in odprto. Spoznanja, ki nam jih sporoča, postajajo tudi naša spoznanja.

V Areni smo videli Jutro, Zbiralce perja, Prebujenje podgan, Zgodbo, ki je ni, Papirnate avione, Ljubezenski primer, Protest. . . vsaj sedem, osem, morda celo deset filmov, ki so se hoteli dotakniti speče zavesti v nas in nam sporočiti nova spoznanja. Ta ali oni režiser ve več o življenju, globlje je zajel vanj, močnejše simbole je uporabil za svoje umetniško sporočilo kot njegov kolegi in tekmeči; nekateri so se odločili za filmsko izpoved, drugi za filmsko pripoved; tem je ustrezala ustaljena, drugim avantgardna filmska dramaturgija. Skupna težnja mladih ustvarjalcev, ki so naskočili in osvojili Areni, čeravno jim je ostala nenaklonjena, pa je vendarle očitna: zapisati želijo resnico o našem življenju, o naši sodobnosti, svoj aspekt resnice, upirajoč se vsem lažnim konstrukcijam, prikrievanjem in konvencijam. Marsikatero hotenje je še nedognano in polovičarsko, na ravni eksperimenta; nekajkrat se je med zamisel in njeno izvedbo vrnila oblikovalna nemoč; tu pa tam se je stremljenje po avtorski suverenosti sprevrglo v larpurlartistično izživljanje. Toda vse to je manj bistveno. Bistvenega pomena je ustvarjalna angažiranost, ki jo je letošnji Pulj izpričal v izdatni meri. Jugoslovanski film želi biti enakovreden iskalec spoznanj o resnicah našega bivanja.

Ne sicer kvantitativne, pač pa kvalitativna premoč teh teženj v festivalskem programu (omenimo samo Zbiralce, Jutro in Prebujenje



nje podgan) je seveda povzročila pri kritičnih gledalcih oster odklon od vsega, kar kaže v naši filmski ustvarjalnosti znamenja ustajenosti ali izčrpanosti. Gledati smo morali namreč tudi nekaj filmov, ki so samo bleda, konvencionalna in zapozneta ponovitev že znanih in spoznanih resnic. Ti filmi ne le, da ničesar ne sporočajo, pač pa so jalovi in ponarejeni tudi v svoji strukturi. V Areni smo jih doživeli kot konstrukcijo aktualne resničnosti, ki pa še zdaleč ni resničnost sama. Gre predvsem za Iluzijo, Četrtega sopotnika, Kam po dežju pa tudi za Protest, čeprav se je v tej četvorki pripovednih in na tezo speljanih filmov še najbolj pregnetel z avtentičnostjo. Tem filmom sicer ni mogoče odreči družbene aktualnosti, saj obravnavajo bistvene probleme jugoslovanske sedanosti: protest proti razvrednotenju posameznika, proti popredmetenju interesov, proti vseh vrst moralnim deformacijam. In vendar nas s svojim šablonskim pristopom k problemom niso mogli ogreti. Čutiti je, da so si jih zamislili producenti, ne avtorji; producenti pa ponavadi zamudijo vlak. Vsi ti filmi bi nas bili pred leti vznemirili in angažirali, kajti tudi izdelani bi bili drugače, z večjo izpovedno svežino; zdaj je njihova potencialna substanca izpraznjena in puščajo nas hladne.

Najboljše, kar je predstavil letošnji festival, so sveže filmske izpovedi. Imamo režiserje (Petrovića, Pavlovića, Dorđevića, Berko-  
vića, Mimico in še nekatere), ki doživljajo svet z intimnimi očmi, sproščeno, sveže in polno, svoja doživetja in spoznanja pa nam znajo posredovati odprto, brez sleherne uklenjenosti v konvencije in povrhu vsega še v filmsko-estetskem smislu moderno. Njihova prisotnost obvezuje naš film tudi za vnaprej. Premagali so okostenele okvire naše filmske produkcije, ki avantgardnim prizadevanjem dolga leta ni dala dihati. Letošnja Arena je v tem oziru nova opora za zaupanje, čeprav še ne neizogiben dokaz.

Kakšen pa je učinek jugoslovanskega filma med milijonsko množico gledalcev?

Jugoslovanski film že dolgo ni več v zibelki in nikomur več ne pride na misel, da bi ga bilo treba pestovati, torej obravnavati s posebnimi, milejšimi merili. Ta okoliščina je prav gotovo odločilna za njegovo uveljavljanje. Pred leti smo našim filmskim avtorjem pomanjkljivosti bodisi velikodušno in prizanesljivo odpuščali, ali pa smo v njihovem delu z napakami vred zavračali tudi vse, kar je bilo vrednega. Domači film je imel takrat razmeroma malo privržencev; s svojimi spodrsljaji se je nemalokrat izrazito diskreditiral. Zadnja leta pa so prinesla rehabilitacijo. Dandanes je jugoslovanski film enakovreden tekmeč svojim vrstnikom, ki prihajajo k nam z vseh vetrov sveta. Njegovo jugoslovansko državljanstvo ga niti ne rešuje niti ne spodbija več; znašel se je sredi enakovredne konkurence in se spopadel z njo na najbolj neposreden način — s prizadevanji po kvaliteti, po učinkovanju, po sodobnem filmskem izrazu. Veseli smo ga, če je dober, nejevoljni, če je slab.



Ta spremenjeni in prav gotovo veliko objektivnejši status je doživel svoj posebni odsev tudi v letošnji reakciji puljskega občinstva. Bilo je — na začudenje avtorjev in kritikov — veliko bolj kritično kot prejšnja leta, nič več strpno in prizanesljivo, kadar mu kaj ni bilo všeč. Celu huje: Arena je izžvižgala dobršen del festivalskega programa.

Res pa je, da nezadovoljstvo festivalske publike ni doletelo samo vsebinsko in oblikovno siromašnih filmov, ki so se po krivdi uradne žirije vrinili v program, pač pa tudi nekatere avantgardne stvaritve, s katerimi preprosto ni mogla komunicirati. Množica v Areni se je tako prvič predstavila kot dvorezen nož: občutljivo reagira na vse, kar je že zastarelo ali še ne dognano; hkrati pa ne premore nobene pripravljenosti na srečanja z globljimi dimenzijami resnice: Zbiralce perja je sprejela hladno, Prebujenje podgan še hladneje.

Gledalec iz množice bo tako v sodobnem jugoslovanskem filmu našel le malo zadoščenja. Konvencija ga utruja, avantgardnim prizadevanjem ni kos. Kaj storiti? Nikakor namreč ne bi bilo prav, da bi renesansa, ki jo doživlja jugoslovanska ustvarjalnost in je bila ob njej že izpeljana zdrava selekcija v organizacijsko-proizvodnih in kadrovskih okvirih, ostala pri gledalcih neopažena. Ne bilo bi prav, ko bi se naš film in njegovo občinstvo na točki, ki ju je zblížala in sta se ob njej medsebojno oplemenitila, zapletla v nesporazum in se pričela spet razhajati.

Tu pa smo že na robu novega, še neobdelanega poglavja. Govoriti bi bilo treba o filmski — pa ne samo filmski vzgoji.

Je morda to odgovor na zastavljeno vprašanje: kam po Areni?

**VIKTOR KONJAR**



# nagrade

## 14. filmskega festivala jugoslovanskega filma

Velika zlata arena za najboljši film festivala je dodeljena ZBIRALCEM PERJA Aleksandra Petrovića v proizvodnji »Avala filma«.

Veliko srebrno areno je dobil film JUTRO Puriše Đorđevića v proizvodnji »Dunav filma«.

Srebrno areno si delita BREZA Ante Babaje v proizvodnji »Jadranski film« in NA PAPIRNATIH AVIONIH Matjaža Klopčiča v proizvodnji »Viba filma«.

Zlato areno za najboljšo režijo in 6000 novih dinarjev si delita Aleksander Petrović za film ZBIRALCI PERJA in Puriša Đorđević za film JUTRO. Srebrno areno za režijo in 3000 N dinarjev je dobil Živojin Pavlović za film BREBUJENJE PODGAN v proizvodnji Filmskih delovnih skupnosti Beograda. Žirija je dala posebno priznanje Dušanu Makavejevu za film LJUBEZENSKI PRIMER v proizvodnji »Avala filma«.

Zlato areno in 4000 novih dinarjev za scenarij je prejel Puriša Đorđević, avtor JUTRA.

Zlata arena za žensko vlogo ni bila podeljena. Srebrno areno in 2000 novih dinarjev sta si delili Snežana Nikšić za vlogo v filmu »Na papirnatih avionih« in Milena Dravić za vloge v filmih »Jutro« in »Nemirni«.

Zlato areno in 3000 novih dinarjev za moško vlogo je prejel Bata Živojinović za vloge v filmih »Zbiralci perja«, »Breza« in »Praznik«.

Srebrno areno in 2000 novih dinarjev je dobil Bekim Fehmiu za vloge v filmih »Zbiralci perja« in »Protest«.

Nagrado za najboljšo kamero in 2500 novih dinarjev je dobil Tomislav Pinter za svoje delo v filmih »Zbiralci perja« in »Breza«.



# NAŠE FILMSKE TEME



intervju z  
jožetom pogačnikom

za  
družbeno  
kritiko

**Vprašanje:** Do zdaj, tovariš Pogačnik, ste slovenski javnosti znani kot avtor številnih kratkometražnih filmov o našem življenju. Zdaj ste posneli svoj prvi celovečerni igrani film Grajski biki. Kaj nam lahko poveste o svojem ustvarjalnem izhodišču in o temi filma?

**Odgovor:** Vprašanje je precej obsežno, se vam ne zdi? Prav, poskušaj bom odgovoriti. Poglejte, nacionalna revolucija in porevolucijski čas, tako doživljam vsak dan, sta na široko odprla naš slovenski prostor in razširila vse njegove dimenzije. Živimo v burnem in modernem svetu. Seveda pa s tem ne mislim le na sončno stran našega življenja. Veliko temeljnih problemov je danes bolj številnih in težjih kot kdaj poprej.



Seveda pa sem prepričan, da naša skupnost ne more polno zaživeti in se razvijati skladno, če ne rešuje vseh vprašanj, ki se v njej porajajo. Pri nas pa, tako vidim, ostaja veliko problemov zapredenih, potisnjenih na rob, mimo njih hodimo in jih nočemo videti, ali pa jih zapiramo v dosjeje, kakor da bi jih naš molk lahko pregnal iz resničnosti.

Sodim, da je taka utvara zaman. Z resnico je treba na dan, treba je opozarjati, kako aktualno je vsako vprašanje za danes in morda še bolj za jutri.

Prosim, ne razumite me napak. Ne gre mi za družbeno kritiko tiste vrste, ko kritik stoji ob strani in sodi. Take vrste psevdohumanizma se pravzaprav bojim. Veliko važnejše se mi zdi s svojim delom sprožati, odpirati, aktivirati, skratka sodelovati v ustvarjanju polnokrvne celote našega življenja. Zato mi niso blizu tisti modeli, ki določenim pojavom dajejo prednost, druge pa potiskajo v ozadje.

Omenili ste moje kratkometražne filme. Med šestnajstimi, ki sem jih naredil do zdaj, jih večina obravnava karseda stvarna vprašanja našega življenja. Rečem lahko: To so dokumentarni filmi s senčne strani ulice. Dovolite, naj jih nekaj navedem: Sestra, Primer strogo zaupno, Na stranskem tiru, Naročeni ženin.

Vidite, s celovečernim igranim filmom Grajski biki svoje delo pravzaprav nadaljujem. Prav gotovo velja to za problemsko stran filma, saj so Grajski biki film, ki enako kot Primer strogo zaupno sega v vzgojne zavode in skuša ujeti človeške podobe mladih ljudi, ki živijo za njihovimi zidovi.

**Vprašanje:** Mislite, da je za filmskega režiserja nujna takšna pot, kot ste jo začeli vi in kaj menite o možnostih dela filmskega režiserja v okviru slovenskega filma?

**Odgovor:** Sami lahko opazite, da tema Grajskih bikov že sama po sebi ponuja karseda širok in avtentičen izrazni register. Prosim vas, upoštevajte to mojo misel. Zdi se mi važna namreč zato, ker film zame ni, noče biti in, upam, nikoli ne bo mogel biti ekshibicija formalne narave. Za cilj — in hkrati za metodo — svo-

Sredstvo je, ki ga namenoma in po načrtu posvečam odkrivanju resnice v našem življenju. Temu konceptu sem ostal zvest od svojega prvega dokumentarca. Zato tudi vnaprej — rečem lahko — odklanjam vsak poskus, da bi Grajske bike spravljali v kakšen stilni ali stilistični predalček. Prepričan sem, da je stil le funkcija tega, kar sem hotel na najbolj neposreden in izrazit način pokazati. Je samo filmska funkcija mojega razumevanja našega sveta.

Iz takega aspekta sem izhajal, ko sem se lotil realizacije filma. Z istega stališča sem izbiral sodelavce, igralce in prizorišča.

Zato, se bojim, Grajski biki ne bodo osrečili tistih, ki iščejo v filmu potrdila za svoj morda nekoliko izumetničen, od raznovrstnih, ne posebno resničnih modelov odvisni okus. Toliko bolj močno pa upam, da bo večina gledalcev spoznala v njem naš svet in občutila svoja vprašanja.

**Vprašanje:** Kako si zamišljate svoje prihodnje delo?

**Odgovor:** O kakšnih posebnih svetlih perspektivah bi najbrž težko govorili. Zaenkrat pripravljam po lastnem scenariju dokumentarni film o ljubljanskih smetarjih.

Seveda imava s Kozakom v načrtu tudi nov celovečerni film. Tukaj pa se težave začenjajo, zakaj po izkušnjah, ki jih imam sam, pa tudi moji tovariši režiserji, je v ustroju naše filmske proizvodnje žal nekaj elementov, ki nam v veliki meri otežujejo, da bi o svojem prihodnjem delu odločali sami. Z ene strani namreč se je slovenska kinematografija znašla v prav tragični finančni situaciji — saj je mogoče podjetjem izdelati le dva do tri celovečerne filme. Z druge strani pa je Filmski fond, ki le enkrat na leto odloča o repertoarju, v položaju, da — rečem lahko — monopolno razdeljuje sredstva. Bojim se, da je vsaka bolj izvirna, sveža, ven iz ustaljenih meril težeča ustvarjalna iniciativa na tak način resno ogrožena, s tem pa je ogrožena možnost s filmsko umetnostjo izražati in spoznavati svoj svet — se pravi graditi svojo kulturo.

jega filmskega dela sem si zastavil ostati v tistih okvirih, doseči tisto intenzivnost, tisto melodijo, ki jo naše življenje v resnici ima. Kakor hitro namreč zagledate posamezno usodo, dogodek ali človekovo dejanje kot življenjski problem — vaš in tudi lasten — se vam prikaže življenje pri nas v tako bogatem ritmu, da lahko brez vsakega formalnega, folklorističnega dokumentarizma in brez vsakega artizma neposredno prenašate tak problem na film. Zato, to bi rad poudaril, film zame sam po sebi ni namen, pač pa predvsem sredstvo.



NOVI FILM  
PO  
SVETU

**louis marcorolles**

# bitka za novi film

Danes se povsod po svetu govori le o »mladem filmu«, »novem filmu«, »novih filmih«. Naziv »mladi film« naglaša prav mladost tega gibanja, dejstvo, da hočejo mladi v vseh deželah sveta izraziti sami sebe v kinematografu, kot bi dejal Robert Bresson. Hočejo se bodisi upreti obstoječemu kinematografskemu redu, bodisi »ex nihilo« ustvariti svojo lastno nacionalno kinematografijo. »Novi film« s svojim dvojnim aristarcovskim (po imenu revije Guida Aristarca, slavnega italijanskega kritika in večnega šampiona »angažiranega« filma) in brazilskim obeležjem vztraja na historičnem značaju te spremembe, lokalizira jo v določeni dobi in določeni deželi. »Novi film« je očitno geografska množina historične ednine. »Novi film« («Nouveau Cinéma») je po mojem mnenju najboljša definicija pojava, ki ne izključuje generacije ali stila, bolje razjasnjuje estetsko in etično vrednost tega novega pogleda na film, s postavljanjem pridevnika pred samostalnik še jasneje potrjuje preloz z določeno preteklostjo.

Ta preteklost je bila preteklost minulih vrednot, gospodstvo, vsaj za nas zahodnjake, nekaterih držav, naj navedemo za primer v prvi vrsti ZDA, a tudi SZ, Francijo, Italijo, poleg tega še Veliko Britanijo, Švedsko, Japonsko. V togi distribucijski sistem, neenako razdeljen na velike kanale in male lastnike dvoran za predvajanje umetniškega in eksperimentalnega filma (d'Art et d'Essai), so zelo redko prišli tudi drugi filmi, razen onih iz navedenih dežel, a še to s težavo (Švedska se je omejila na Bergmana, Japonska na Mizogučija in Kurosawo, slavni Ozu se ni pojavil na naših platnih. Morda je to izviralo tudi iz naivnega prepričanja, da so film enkrat za vselej izumili in definirali Chaplin, Griffith, Eisenstein, da bo zvočni film vedno ostal nekak spodrseljaj v umetnosti, v prvi vrsti posvečen sliki, vizualni ilustraciji v sebi dokaj zaključenih zgodb, in da bo uporabljal in zlorabljal simbolično karikaturo videne stvari v škodo resnične in potemtakem govoreče stvari.

No, zdaj ko je film svetovna stvarnost, se je zavzela zanj nova generacija, nova če že ne po starosti pa vsaj po duhu, po ekonomskih in estetskih okolnostih, v katerih mora delati. Kritika slabo sledi, zelo slabo. Na dan pride, da so strukture difuzije filmov tragično neustrezne. Film kot umetnost, kot originalni in avtonomni način izražanja doživi največji vzpon, kar ga pomni po svojem rojstvu, v precejšnji meri pod vplivom televizije in elektronike. Vse se maje, vse se spreminja, vse se prenavlja.

Pričujoči skromni poskus za dokončno vzpostavitev reda je navdihnilo izkustvo, pridobljeno v zadnjih petih letih na Tednu kritike v Cannesu; na Festivalu novega filma v Pesaru; na Festivalu mladega filma v Hyères in na prejšnjih festivalih v Locarnu in Mannheimu. Snov zanj je dalo navezovanje pogostih stikov, često na mestu samem v glavnem z mladim brazilskim, kanadskim, madžarskim in češkoslovaškim filmom, a prav tako s turškim ali grškim, da ne govorimo o sedanjem preobratu v Nemčiji (trenutno le na zahodu, kolikor nam je znano), o prvih glavnih belgijskih in holandskih režijskih poskusih, o trenutnih željah Švicarjev, o dramatičnem položaju v Angliji in seveda še o dveh velikih neznankah, za kateri ne vemo, ali naj od njiju pričakujemo najboljše ali najslabše: »**New American Cinema**« Jonasa Meksa, Gregoryja Markopolusa, Stana Brakhagerja, Andyja Warhola, in težko dostopni **mladi sovjetski film**.

Ta poskus se morda v določeni meri obrača na nove gledalce, odprte za sveže zračne tokove z vseh štirih strani neba, ki jih ne zaslužnjuje nobena cerkev, nobeno bogoslužje, ki se zavedajo, da je najboljša umetnost zadnje tretjine XX. stoletja v pravem smislu revolucionarna. Rad bi bil precizen, z največjim številom dejstev, ki jih je mogoče kontrolirati; svež, neizzivalen tok, ki pravi mačku maček, ne, ker ga to veseli, temveč naивно upajoč, da bo pomagal spremeniti slabe običaje. Poudarek na materialnih, bolje finančnih vprašanjih, bo presenetil samo tiste, ki si še predstavljajo, da so filmi le plod duha in same ustvarjalne volje njihovih avtorjev. Če





HRABROST ZA VSAK DAN.  
Režija Evald Schorm

danes res obstaja kategorija umetnikov, ki še nadalje z dušo in telesom žive samotno usodo Cezanna, Nietzscheja, Mallarmeja, potem so prav mladi ali novi cineasti — ne da bi nameravali zmanjševati njihovo vrednost s primerjavami, ki so vedno tvegana zadeva.

#### »Novi film« in kritika

Danes predstavljajo »Nouveau Cinéma« v Franciji filmi držav Tretjega sveta, ki še niso našli svojega mesta v Panteonu kinematografske slave. Takoj po vojni je bil to italijanski neorealistični film, nato Antonioni in Fellini, ob koncu petdesetih let odkritje Ingmarja Bergmana, ki se je pojavil po dolgotrajnem prečiščevanju in je zaslovel dokaj pozno, potem ko je imel kariero že za seboj, v veliko veselje upravnikov in upravnih dvoran za predvajanje umetniškega in eksperimentalnega filma (D'Art et d'Essai). Kot epizoda se v to vključuje sloves Mizogučija, pred nedavnim tudi prodor Čehov. Kritika je v vseh navedenih primerih zvesto sledila, če že ni bila korak spredaj, nekemu drugemu, bolj neodvisnemu in bolj osebnemu filmu, in ga aktivno branila. No, kritika, ki so jo dogodki malce prehiteli in je končno do neke mere izgubila glavo v svojem malomeščanskem udobju, slabo spremlja ali sploh ne spremlja počasnega vzpona mladih kinematografij. Pozablja na to, da brez njenega tesnega sodelovanja, njene pozorne in učinkovite pomoči »novi film«, razen francoskega, italijanskega, ameriškega, včasih češkoslovaškega, lahko popolnoma izgine iz naših dvoran ali se celo nikoli ne pojavi tam.

Kako naj si razlagamo ta vedno očitnejši prepad med profesionalci, ki imajo odslej oblast resnično v svojih rokah in oklevajo, če naj jo uporabljajo, ali pa jo uporabljajo kar najbolj samovoljno, in med filmi, ki čakajo na njihovo dobro voljo, da bodo lahko naredili kariero? Menim, da so vzroki za to najmanj trije po vrsti: zvezd-



ništvo, pritisk, ki ga izvajajo redakcije in dezorganizacija v delu kritike kot rezultat tega, subtilno postavljahje pogojev s strani za tisk odgovornih gorečnežev tem istim kritikom, ki so ob tem nemnočni, vendar se po svojih najboljših močeh branijo s kontratero-  
rizzmom.

Od osvoboditve do leta 1958 sta dva kritika po prestižu in učinkovitosti močno izstopala med svojimi kolegi. Na prvem mestu je seveda André Bazin, ki je bil vzgojitelj nas vseh, ni bil niti genij niti kritik v pravem smislu besede, temveč neke vrste Jean-Henri Fabre, prežet z zlim duhom dialektike. Vedno je izhajal iz ene ali dveh često paradoksnih premis, s katerima je prefinjeno ocenil neki film ali skupino filmov. Spomnimo se njegovih mojstrskih študij o zrušenju Charlijevega mita (Charlot) v GOSPODU VERDOUXU ali v Stalinovem mitu — ta članek je prišel v zgodovino. Kot strukturalist, še preden je bilo to v modi, in kot popoln človek ni Bazin nikoli dvoril slavi, prodrl je — zdaj je čas, da to povemo — s svojo energijo, umrl je tako reven, kot je bil v življenju. Ni bil niti svetnik niti mučenec, temveč poštenjak v pravem smislu besede, po svoje pesnik. Na žalost André Bazin nima namestnika.

Drugi znameniti kritik tega obdobja, uganili boste, je bil Truffaut — rušilec starega, Truffaut-varovanec Andréa Bazina, kateremu dolguje vse, Truffaut, o katerem mi je prav ta Bazin rekel: »V devetih od desetih primerov se zmoti, toda desetič povzroči šok.« Šokantni »jezni mladenič«, sentimentalni, a neusmiljen, kadar gre za doseg cilja, je François Trauffaut začrtal pot precejšnjemu številu izpreobrnjenih kritikov, odkril je doslej zaničevani ameriški film, stopil je za kamero, bil za vzgled nekaterim bodočim cineastom, tako v Riu de Janeiru in Montrealu kot v Pragi in Budimpešti, ne da bi se tega povsem zavedal. Često je bil najjasnovidnejši analitik ekonomskih protislovij francoskega proizvodnega sistema.

Naredil je napako, ko je uvedel modo kritične poplave besed (gr. logorrhée), kulta absolutnega filma, gospodujočega nad zgodovino kot superstruktura. Je ustanovitelj šole in je v večji meri kot André Bazin nenadomestljiv kot začetnik tiste strahovlade, glede katere se je morda on sam premislil, a kjer se je nenehno inspiriralo na desetine na film norih ljudi. Utiral je pot zvezdništvu, viru sedanjega zla. Ne piše se več o filmu, temveč z namenom »izstopati« kot zvezdnik. Na koncu neke najbolj nenavadne dvojne igre, oblike shizofrenije pri polni zavesti kot posledice uživanja mamila L. S. D., se besede prekopicujejo, udarci lete, hladno razvrednotenje, povzdigovanje do nebes, torej do box-officea. Kak Michel Cournot, ki ga spoštujem, mi ne bo zameril, da občudujem njegov uspeh pri promociji filmov, ki bi brez njega nikoli ne prišli iz svojih škatal, kot so to zmagoslavne PLAVOLASKINE LJUBEZNI, nasprotno pa se mi upira, da na zadnjem canneskem festivalu ni bil sposoben napisati ene same besedice o desetih filmih Tedna kritike (Semaine de



la Critique). Na tej stopnji samovolje Cournot kratko in malo uničuje kritiko.

Zlo bi ne bilo tako strašno, če bi vsak tednik z *Nouvel Observateur* na čelu ne sanjal o svojem Cournotu. Zaradi ne dovolj koherentne politike na področju filma, ki je kak Jean Daniel in Gilles Martinet, Françoise Giroud ali Jean-Jacques Servan Schreiber niso zmožni voditi, se pojavlja težnja po zanesljivih, udobnih vrednotah. V resnici ne skušajo več braniti maksimuma osebnih filmov. Spremljajo bodisi vse dosežke komercialne proizvodnje (v glavnem hollywoodsko-francoske), česar Cournot ni delal, bodisi se slučajno ustavljajo ob takem ali drugačnem filmu, kar je zasluga vztrajnega prizadevanja atašeja za tisk, ki zna uveljaviti svojo avtoriteto pri raztresenem kritiku. Skratka, kritika gre vedno redkeje »iskat« filme in jih sama odkrivat, čaka, da jih ji servirajo na pladnju. Med cournotovskim terorizmom, ki je bil učinkovit, a je postal sčasoma nevzdržen, in med ravnodušnostjo toliko kolegov, ki jih zadržujejo druge obveznosti in od časa do časa pristanejo ali se zdi, da radi pristanejo na ogled kakega filma, so filmi mladega filma, ki ne spadajo v dobro definirane kategorije, često rezultat obupnih naporov, prepuščeni so umiranju, brž ko pridejo na svet, razen če bo prišlo do radikalne spremembe sedanjega sistema kritike.

Preveč kritikov se dolgočasi v kinu, preveč kritikov prav nič ne mara filma, če pa ga že imajo radi, so nezmožni razumeti svojo odločilno vlogo. Ali je treba uničiti kritiko ali se ji namesto tega odreči? Brez oklevanja se bom na dan, ko bo to izvedljivo, pridružil drugi hipotezi in bom kaj rad naredil harakiri, saj vedno manj verujem v nujnost obstoja te parazitske literature. Ali je mogoče, kot pravijo ljudje drugih poklicev, iti direktno od producenta k potrošniku, izogniti se ponovitvi tako žalostnih primerov, kot je bil primer zelo pomembnega madžarskega filma BREZ UPANJA Miklosa Jancsa, ki ga je *Le Figaro littéraire* prezrl, Jean de Baroncelli je opravil z njim v dveh vrsticah, čeprav je sicer velik občudovalec filma, a manjka mu časa in prostora, tri tedne po prvem predvajanju ga je kritiziral *Le Nouvel Observateur*, katerega glavni direktor bi raje spet spregovoril o Godardu? Glede na to, da ti trije časopisi skupaj s *Combatom* lahko utrejo ali podrejo pot filma k uspehu, vsaj v Parizu, in pospešijo njegovo predvajanje v provinci, glede na to, da gre za kvalitetno delo, glede na to, da zadeva madžarski film na vse težave tega sveta, če hoče prodereti na francosko tržišče, lahko rečemo, da je prav v tem primeru nastopila dokaj nezaželena fronta tišine, ki je ni moglo opravičiti približevanje Božiča in nujnejša opravila. Na srečo je imel film BREZ UPANJA dovolj močno hrbtenico, da si ni razbil glave, uveljavil se je s svojimi





kvalitetami, toda zasluženega uspeha, ki ga žanje danes v Londonu, ni bil deležen.

Dokler bo kritika sinekura, dokler odgovorni uredniki časopisov ne bodo imeli do filma vsaj minimum tistega spoštovanja, ki ga imajo do gledališča ali literature, bo prebavljivi film («le cinéma digestif» dobesedno: prebavni film) dobro očuvan. Nimamo nič proti prebavljivemu filmu, vsaj mladi cineast bolj ali manj sanja o tem, da bo nekega dne osvojil množice. Do takrat mu ne preostaja nič drugega kot izginiti, crkniti sredi ravnodušja. Vsaj v Franciji.

#### **»Novi film« in gospodarstvo**

Polemik François Truffaut je zaslovel v letih 1955—1958, ko je silovito napadal francoski proizvodni sistem, kjer si producenti in distributorji na veliko dele dobičke in samovoljno dvigujejo ceno filmov. Istočasno se je zavzemal za proizvodnjo filmov z mini-budžetom, snemanih za pet milijonov starih frankov. Ko je malo zatem on sam debitiral v režiji, mu je še uspelo zrežirati ŠTIRISTO UDARCEV (QUATRE CENTS COUPS) za okoli štiri do petkratno znižano ceno. Danes, ko dela v Veliki Britaniji za »spufan« ame-





**VSADANJOST ZA VSAK DAN.**

Režija Ewald Schorm

riški film, mu je bil po njegovih lastnih besedah potreben stodvajsetkrat večji znesek od idealistične postavke iz njegovih norih let. Morda je Trauffaut pozabil upoštevati dejstvo, da sedanji distribucijski sistem onemogoča podobnim mini-produkcijam prodreti na francosko tržišče.

Vendar je prav Trauffautov primer, ali bolje njegove sanje, v veliki meri inspiriral tiste, ki se v svetu ukvarjajo z »novim filmom«, ne da bi lahko objavili absolutno pravilo (mecen ali socialistična vlada dobre volje bo lahko nekega dne ugodila vaši kaprici v znesku ene milijarde starih frankov. Vendar boste izjema, ki potrjuje sto drugih »resnično« »beraških« izvirnih del.). Ta film z nizkimi stroški bo moral biti amortiziran, vsaj v kapitalističnem gospodarstvu; zahteva torej določene, trenutno neobstoječe distribucijske strukture na državnem, če ne tudi na mednarodnem nivoju. Socialistične države predstavljajo še en problem več, ker potvarjajo normalne podatke o tržišču in samovoljno predpostavljajo, da so rešena vprašanja, ki še zdaleč niso. K temu se bom še vrnil.

Ko primerjamo podatke iz različnih dežel, ugotovimo, da je film vrste »Nouveau Cinéma«, v smislu, kot ga bom skušal precizirati v zadnjem delu, popolnoma svoboden film, ki nasprotuje veljavnemu sistemu ali ustvari svoj lastni sistem tam, kjer ni še ničesar; tak brazilski, kanadski ali grški film stane med 10.000 in 100.000 dolarji (1 dolar znese okroglo 500 starih frankov). OS CAFAJESTES (1962) Ruya Guerre, ki je v Braziliji na komercialni način lansiral brazilski »cinema novo«, ni stal tedaj več kot 6000 dolarjev; O DESAFIO (1965) manj kot 10.000 dolarjev. Kanadski ali grški film se giblje med 20.000 in 35.000 dolarji. PUGNI IN TASCIA Marca Bellocchia dosega približno dvakrat tolikšno številko. Pri elementih primerjave lahko navedemo vsaj to, da je doseglo tako delo, kot je MURIEL, deloma posneto z denarjem ameriške družbe United Artists, vsoto 700.000 dolarjev, FAHRENHEIT 451 skoraj dvojno zgoraj navedeno vsoto. Best-sellerji Gérarda Ou-



ryja poskočijo na milijardo starih frankov. Nasprotno sta Luc Moullet in njegova BRIGITE ET BRIGITTE zahtevala manj kot 4 milijone starih frankov »cash«, rekord med vsemi kategorijami je v minulem letu dosegel holandski film JOSZEF KATUS Wima Verstappena, posnet na 16 mm trak za 2.500 dolarjev (okoli 1,250.000 starih frankov), zatem povečan na 35 mm po 4 tedenskem ekskluzivnem zmagoslavju, ki mu je omogočilo plačati precejšnje dodatne stroške. Najprej je film zavrnil direktor Mednarodne konfederacije umetniškega in eksperimentalnega filma (Confédération Internationale de Cinémas d'Art et E'ssai), holandski milijarder, lastnik številnih dvoran v Holandiji.

Toda celo film, ki stane manj kot 10.000 dolarjev, zahteva najhitrejšo možno amortizacijo, »condition sine qua non«, če se hočemo še naprej ukvarjati s tem filmom, za katerega smo često vse žrtvovali. Možnosti difuzije so tri: po vrstnem redu, dvorane za prikazovanje umetniških in eksperimentalnih filmov (težko si zamišljamo, da bi Gaumont-Palace ali Colisée odprla svoja vrata, na vsak način bi ti filmi tam ne bili na mestu), televizija, vzporedni kanali (filmski klubi, univerze, dvorane kulture). Trenutno ni nobene politike, vredne tega imena, ki bi branila ta tretji film (tiers cinéma), ki se ne uvršča niti v kategorijo JAMES BOND-NAIVNEŽ (CORNIAUD) — DOKTOR ŽIVAGO niti v luksuzni umetniški in eksperimentalni film Antonioni-Bergman-Resnais. Film »Nouveau Cinéma« se pojavljajo slučajno, Jacques Rivette me je zadnjič opozoril, da so v glavnem dobesedno žrtvovani, pri čemer lahko le predpostavljamo, da bodo imeli šanse.

Omejimo se na Francijo. Vsi vedo za sedanje širjenje minidvoran v Latinski četrti, nedvomno so prispevale k temu, da so se nove generacije, ki pa danes, z redkimi izjemami, vedno manj tvegajo, seznanile z dobrim filmom. Sistem deluje tako, da v najboljšem primeru potrošimo 1 ali 2 milijona starih frankov za reklamo in razne stroške ob začetnem predvajanju filma. Upamo, da se bodo kritiki blagovolili potruditi v zaželenem času, kar pomeni dovolj zgodaj, da bo njihov kritični prispevek, če jim bo film všeč, učinkovit. Spoštovati je treba tudi nekatere časove in prostorske kriterije. Če vzamemo konkreten primer, ČAS ILUZIJ, prvi film mladega madžarskega režiserja Istvana Szaboja, o katerem se je tisk v Locarnu in Benetkah pohvalno razpisal, v Franciji so ga z veseljem sprejeli, in ki je idealno ustrezal mladi in študentski klienteli, so začeli predvajati na koncu sezone, nekako junija 1966, v ekscentrični dvorani poleg Étoile. Torej v času in na kraju, ki nista prav v ničemer ustrezala bodočim gledalcem.

Čeprav zastavlja drugačne probleme, čaka slavni film Bernarda Bertoluccijsa PRIMA DELLA RIVOLUZIONE še vedno na dobro voljo ali bolje rečeno na muhe svojega italijanskega producenta in njegovega francoskega distributorja za dosego predvajanja in uspeha, ki ga bo prav gotovo žel. Govorim o delih, ki so v nekem smislu lahka, posvečena so bila na različnih festivalih in specialnih pro-



jekcijah. Kadar gre za povsem neznane filme, tudi če so izredno kvalitetni, pride do pravega pokola. Kdaj bomo našli tega preudarnega distributorja — uporabnika? Često gre za eno in isto osebo, sposobno voditi dolgoročno politiko, torej »preračunavati riziko«, amortizirati štiri ambiciozne neuspehe na en uspeh, in predstaviti vse svoje filme s potrebno skrbnostjo, ne na hitro? Toda morda je sedanja mreža umetniškega in eksperimentalnega filma, kljub osamljenim primerom dobre volje, sama nesposobna najti rešitev, ker jo pogojuje neizprosni zakon takojšnjega dobička.

Drugi vir možnih dohodkov za »Nouveau Cinéma« je televizija, ki na svojem drugem kanalu goji politiko izvornih verzij. Tode danes je povsem naravno in človeško, da obstaja na tem tržišču dumping, blago priteka. Na kakšnem kriteriju bo slonela ta politika difuzije kvalitetnega filma? Kakšno predstavitev mu nudijo? Kako je ta predstavitev povezana s predvajanjem filmov v dvorani? Bati se je, da se v določenih primerih pojavijo filmi na malem zaslonu enkrat za vselej in da se potem za vselej vrnejo v škafle. Tretji vir dohodkov sestavljajo brezštevilni kulturni kanali, filmski klubi, univerze (velikega pomena v Združenih državah), kulturni domovi, različni organizmi, ki konsumirajo film, imenovan »kulturni« film.

Posledica teh v glavnem razpršenih anarhičnih, protislovnih možnosti je često škoda povzročena racionalni difuziji filma. Tega zadnjega, ki bolj kot kdajkoli spominja na konzervno škaflo, če govorimo jezik Pierra Kasta, nam bodo ponudili slučajno, še preden bo prinesel avtorjem nekaj dobička, bodo pristavili svoj lonček še številni drugi. Ali je kaka krajša pot od producenta do gledalca? Pred očmi imam dve zelo konkretni perspektivi — niti malo se ne potegujem za očetovstvo — eno je predlagal Pierre Kast, druga je že posegla v dejstva po zaslugi skupine »New American Cinéma« Jonasa Mekasa.

Kast, če ne deformiram njegove misli, brani sistem abonmaja v specializirani dvorani, podobni T. N. P. ali malemu Odeonu, kjer gledalec na osnovi določenih temeljnih jamstev, osebnosti odgovornih ljudi in propagande okoli iniciative ve, da lahko računa na vrsto dobrih programov.

Ta isti pojav, razširjen po vsej Franciji in tudi v nekaterih dvoranah umetniškega in eksperimentalnega filma, spada v sistem, bodisi med domove kulture, bodisi med filmske klube, omogoča motrenje minimuma receptov za dela, o katerih često po krivem sodimo, da ne bodo prodrli, razen na televiziji (ki ima sicer posebne probleme v zvezi s cenzuro).

Bolj drzna in že realizirana je iniciativa skupine Jonasa Mekasa v Združenih državah Amerike, ustanoviteljev Distribucijskega centra





(Distribution Center), ki je šele začel delovati in katerega uspeh bi bil lahko odločilen za bodočnost neodvisnega filma. V tekstu, ki ga je Jonas Mekas revidiral in podpisa, je bilo objavljeno rojstvo tega Distribucijskega centra, prevzetega po modelu že obstoječe Zadruga cineastov (Cooperative des Cinéastev) specifično rezervirane le za filme skupine. Ta zadruga deluje že več let in zagotavlja čisti dohodek, ki znaša 75 % najemnine, ostalih 25 % se porabi za plačevanje stroškov administracije, ekspedita, itd. Pravkar ustanovljeni Distribucijski center teži k difuziji filmov vseh vrst in vseh formatov, torej tudi filmov »fiction« (films de fiction) 35 mm, ki predstavljajo bistvo mednarodnega Nouveau Cinéma, obrača se na javne dvorane, na privatne organizme, eventualno na televizijo.

Ali je mogoče, če ostanemo v Franciji, postaviti na noge podobno podjetje, vsaj deloma koordinirati njegove aktivnosti z aktivnostmi pravkar omenjenega kulturnega kanala? Tak proces predpostavlja natančne priprave, sodelovanje države na določeni stopnji. Ljudje poklica bodo zagnali vik in krik. Pustili jih bomo vpiti, na lep način jim bomo pojasnili, da niti za trenutek ne gre za invazijo na »celotno« tržišče. Gre za zagotovitev difuzije tega tretjega filma, tega Nouveau Cinéma, ki mu danes nočejo dati za njegov



obstoj nujno potrebnega kisika. Nobeno kapitalistično niti socialistično pravilo ne preprečuje odločnim osebam, ki ljubijo film in imajo majhen začetni kapital ter znajo prositi za pomoč Filmski center (Center du Cinéma), da bi tako kombinacijo postavili na noge.

Ob isti priložnosti bi bil olajšan direktni stik med ustvarjalci in občinstvom. Avtorjem filmov bi bil zagotovljen najčistejši možni dohodek. Socialistične dežele same, ki s pomočjo patentiranih predstavnikov preveč pogosto napadajo naše najslabše trgovce s filmskim blagom, bi morda začele spoštovati pojem »rentabilnost«, ki bi ga rade ignorirale.

Smo v pričakovanju radikalnega preobrata na tržišču, ki ga bo prej ali slej sprožila prodaja ali lokacija miniaturiziranega filma. Toda o tem šele sanjamo, medtem ko bi postale lahko perspektive Kast-Mekasa s potrebno voljo in vztrajnostjo pri nas že danes resničnost.

### »Novi filmi« in estetika

Težko je zelo na kratko definirati »Nouveau Cinéma«, ki se vse pogosteje pojavlja v mednarodni areni, a bi ne mogel biti oznaka za kršno koli blago. Ker si moremo in moramo iz vsega srca želeli rojstvo novega sistema proizvodnje, distribucije in kroženja filmov, ki bi nudil ugodno priložnost največjemu številu spoštovanja vrednih filmov, s čimer bi nas rešil poplave francosko-angleško-italijansko-germansko-ameriških zmazkov, je očitno, da bomo brez natančnih kritikov branili nebranljive filme v imenu elastičnega humanizma, paternalizma, ki se navsezadnje obrača proti svojim privržencem, in v imenu resnično neodvisnega filma. Morda se spodobi, da se spet vrnemo od obstoječega k temu, kar bi lahko obstajalo, in razkrijemo nekatere stične točke, določen skupni cilj.

Jaz sam bi kaj rad imenoval »Nouveau Cinéma« tako različna dela, kot so NON RECONCILIES (NESPRAVLJIVI) Jeana-Marie Strauba (Zvezna republika Nemčija), IT HAPPENED HERE (ZGODILO SE JE TU, Velika Britanija), MAČEK V VREČI (CHAT DANS LE SAC, Kanada), O DESAFIO (Brazilija). Ti štirje filmi imajo skupno le to, da so filmi s smešnim proračunom med 10.000 in 25.000 dolarjev, zaželeni so bili in zrežirani praktično s terorističnimi metodami, »proti sistemu«. Nosijo pečat tega začetnega terorizma, absolutno odklanjajo prebavljivo stran filma (coté digestif), ki v splošnem prevladuje v praksi. Vključujejo se v sedanji kinematografski prostor z abscisami in ordinatami, ki se radikalno razlikujejo od danes znanih. V njunih matičnih deželah, zlasti kar zadeva prva dva, predstavljajo revolucionarna dejanja brez posledic za Veliko Britanijo, a s težkimi posledicami za Nemčijo. Če hočemo na kratko osvetliti te podatke, se spomnimo, da je Jean-Marie Straub (NON RECONCILIES), begunec z onstran Rena, a po rodu iz Nancyja, posnel svoj film po naročilu, začel ga je, ne da bi imel kako



drugo pooblastilo razen tihega pristanka pisatelja Heinricha Eölla, ki mu je nudil izhodišče. Kevin Brownlow (glavni avtor filma IT HAPPENED HERE) je zasnoval in zrežiral svoj film v petih letih, najprej med vikendi, v svojih prostih trenutkih, svoje prve poskuse je financiral s svojim zaslužkom asistenta montaže. Za Gillesa Groulxa (MAČEK V VREČI) so v začetku domnevali, da je zrežiral televizijski srednjemetražnik, del omnibusa štirih filmov o letnih časih. Paulo Cezar Saraceni (O DESAFIO) je dobil pooblastilo za snemanje filma s tem naslovom, ki je dobil po državnem udaru 30. marca 1964 novo noto in dokaj različen ton.

Tem štirim filmom so skupne določene politične ambicije, postavljeni so v poseben kontekst, brez najmanjše zveze z imenitnim brbljanjem hollywoodskih modnih del. So hkrati umetnine in na razmišljanju sloneča dela, čeprav nas bo morda često odbijala njihova ostrina, njihova izzivajoča stilistična pristranost. Predstavljajo zelo aktivno udeležbo gledalca. Ne bi jih mogli v naglici označiti za »fašistične«, »meketajoče progresistične«, kot se je to zgodilo tako enemu kot drugemu. Vrnimo se k pojmu terorizma, ki je nevaren, vendar pravilen, če ga predhodno orišemo: nasprotujejo definiranim gospodarskim strukturam in nič manj paralizirajočim umskim (mentalnim) strukturam. Strauba ne bomo razumeli, če že na prvi mah ne vidimo polovičnih meril, brbljavega realizma, dobrodušnosti — pod njenim plaščem je bilo zagrešenih toliko zločinov. Brownlowa, če nismo živeli v Angliji, v deželi »nice cups of tea« (»ljubkih čajnih skodelic«), bojevitega humanitarizma in ultraidealistične demokracije. Groulxa, če se ne znamo vživeti v Montréal in v frankofansko Kanado. Saracenija, če nismo na svoji koži občutili splošno razširjanje laži, ki sestavlja brazilsko buržoazno ureditev.

Ti avtorji bodo seveda odvrkli tradicionalne pripovedne oblike, psihološko stopnjevanje, resnice, ki so preveč vljudne, da bi bile poštene. Po eni strani bodo gotovo izhajali iz Resnaisove in Antonionijeve, zlasti iz Godardove dediščine. Bodo otroci »znanstvenega« in »zgodovinskega« XX. stoletja. Uporabljali bodo minimalno število poklicnih igralcev ali pa jih bodo načeloma izločili. Neposredno se bodo približali vsakdanjosti, življenju. Zapustili bodo studio, vrgli se bodo na dogodek in skušali odkriti nove pomene. Včasih jim bodo očitali določen nered ali vsaj zavračanje običajnih niti. Srečen tisti, ki mu tako kot Straubu uspe očarati z nekakšno nemškemu jeziku in nemškim stvarjem lastno magijo. Revež tisti, ki se mora kot Groulx izražati v ameriški francoščini, se nemudoma znajti na Pokrustovi postelji nacionalnega kartezianizma, itd.

Tem štirim delom je torej skupno to, da se vključujejo v dokaj natančno določeno stvarnost, da ostajajo deloma nerazumljiva ti-stemu, ki si dvakrat ne prizadeva za nujno potrebno prilagoditev na ravni vsebine in na ravni pripovedne tehnike (ker je beseda izrečena, si ne morem kaj, da ne bi omenil čisto revolucionarne študije z malce nevhvaležnim videzom, ki jo je Christian Metz v najnovejši številki Cahiers du Cinéma posvetil problemu »modernega filma«



in »pripovednosti«. Mislim, da smo že zdavnaj odkrili Ameriko, da imamo »sedmo umetnost«, »filmski jezik« in »sintakso« na dlani, enkrat za vselej definirane in kodificirane v Hollywoodu, medtem pa film še vedno skuša definirati samega sebe. Vsebina dobi neki smisel, najprej kot vizualni in zvočni pojav na platnu, v njej postavlja zvok na glavo vse pojme, ki smo jih v šestdesetih letih filma potrpežljivo nakopičili v umetnosti, kjer gospoduje simbolična vizualnost. Če torej na nekem bitju ne opazimo nič drugega kot pogled, kretnje, hojo, če ga ne slišimo dihati, govoriti, stapljati se z zvočnim ambientom, neločljivim od njegovega vsakdanjega bivanja, kaj v irednici sploh vemo o njem? Nadvse zadovoljni skačemo od junaka MAČEK V VREČI (CHAT DANS LE SAC), ki nenehno monologizira s svojo lastno tesnobo, k fašističnemu in bedastemu govoričenju angleških neonacistov, direktno snemanih v IT HAPPENED HERE (odlomek je za komercialno predvajanje izrezan), k resničnemu avtoportretu različnih oseb iz O DESAFIO. Moderni film, mislim namreč, da gre za moderni film, uvaja boleče, ne dovolj transcendirano, a za neki način izražanja (»medium«), včasih za pisavo, značilno nasprotovanje, kjer ima kvazi-fizični stik s stvarnostjo prednost pred neomejeno odmaknjenostjo v dobro znanih umetnostih. Tu se ne moremo vrniti k viru ali k resnični avantgardi. vsaj jaz ne, ki jo predstavljajo najnovejša ameriško-kanadska dela Pierra Perraulta (LE REGNE DU JOUR, KO KRALJUJE DAN) in Richarda Leacocka (IGOR STRAWINSKY, EIN PORTRÄT, Igor Strawinsky, portret) za analizo prednosti, ki jo ima v teh delih živa beseda, torej za opredelitev novih pripovednih metod, kjer kadriiranje, osvetljava, snemalni kot in montaža, opirajoča se na vizualne odnose, ne bodo več glavne sestavine. Kolikor nam direktne tehnike približujejo resnično življenje nam podobnih in postavljajo nove in strahotne zahteve po analizi in pripovedovanju, izhajajoč iz viška realizma, toliko lahko razumemo njihovo prisotnost, zavestno ali ne, v večjih filmih »Nouveau Cinéma«, z nekimi višjim definiranim smislom. Celo dela vzhodnega »Nouveau Cinéma«, na videz sicer bolj mirna, bolj klasična, v mislih imam predvsem Istvana Gaala in Istvana Szaboja (Madžarska), Miloša Formana in Evalda Schorma (Češkoslovaška), celo Jerzyja Skolimowskega (Poljska), so izšla iz tega ponovnega radikalnega zanimanja za prikazovanje sveta v kinematografu.

Očitno je, da bo tak bolj epidermičen film bolj vznemirjal . . . epiderme, šokiral bo tem bolj, čim bolj hoče biti film in čim bolj naredi iz gledalca udeleženca, malo drugače aktivnejšega, kot je ob tradicionalnih filmih v obliki lekcij o stvareh, ki so takrat veljale kot edini veljavni film. Nič manj očitno ni, da ta poskus približanja »Nouveau Cinéma« nikakor ni ekskluziven; pošteno namreč ustreza neki splošni smeri: ne bomo se vračali nazaj, da bi se spet pridružili dobremu staremu družinskemu hollywoodizmu. Eventualno bodo kritizirali aspekt geta, film za strokovnjake, zdi se, da ga naša definicija vsebuje. Napačna dilema, napačen problem.



Vsak najmanjši zmazek naj bi ne bil že sinonim za »Nouveau Cinéma« ali za kratko rečeno film. Ta dela bo treba z vedno večjo natančnostjo postavljati v njihov kontekst. (Zakaj tako lahko razumemo današnji francoski, angleški, italijanski ali ameriški film? Zato, ker poznamo vsa pravila igre, medtem ko ostajajo za nas Brazilija, Kanada, Madžarska ali nam še bližja druga Nemčija in druga Anglija, neznanke.) To pomeni, da bo prej ali slej konec francosko-ameriškega kinematografskega kolonializma, odprle se bodo nove civilizacije, novi problemi. To postane lahko vir bogatitve.

Končno naj bi »Nouveau Cinéma« računal in že računa z novim odnosom tako ustvarjalcev kot gledalcev, ki ga bom nazval obenem kritičen in poetičen. Kritičen, kajti resnic, vzetih pretežno iz knjig, ki so že od rojstva oblikovale našo zavest, ne sprejemamo v gotovini, »vse dajemo ponovno v razpravo«. Poetičen, ker poteka oblikovanje zavesti vzporedno z izbiro, torej umetnost. To prizadevanje za splošno širjenje kulture ima smisel le tedaj, če na osnovi obnovljenih struktur na vseh nivojih pomaga izoblikovati avtentične individue, močne umetnike, ne pa pasivnih potrošnikov.



# besednjak mladega brazilskega filma

## **ANDRADE (Joachim Pedro de)**

Roj. 25. maja 1932 v Rio de Janeiru, v družini književnikov in politikov. Študij v Franciji. I. D. H. E. C. v ZDA.

Posnel je več kratkometražnikov, med njimi ARRAIAL DO CABO (1959). Prva nagrada na Drugem festivalu latinsko-ameriškega filma.

Zrežiral je: 1959 O POETA DO CASTELLO; 1960 O SOLITARIO DE APIUCOS; 1961 O COURO DO GATO, eno od petih epizod v CINCO VEZES FAVELA. Prva nagrada na III. festivalu latinsko-ameriškega filma. Dolgometražniki: 1963 GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO; 1966 O PADRE E A MOÇA (Duhovnik in dekllica).

## **GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO**

Dolgometražni dokumentarec o brazilskem nogometu, gledanem z očmi enega od zvezdnikov, Manuela Francisca dos Santosa, imenovanega Garrincho.

## **O PADRE E A MOÇA**

Po Andradovi pesmi. Film bunueiovskega kova. Zgodba o nesvobodnem in čustveno zlomljenem duhovniku. Odvija se v enem od starih, nekoč cvetočih, a danes zapuščenih mest z nahajališči diamantov, kjer so le še bedni ostanki nekdanjega blišča in uničena bitja, ki so se odrekla novemu življenju. V tem svetu smrti, preteklosti in odtujenosti je resnično živo le mlado mesto.

## **DIEGUES (Carlos)**

Roj. 19. maja 1940 v Alagoasu, na brazilskem severozahodu. Študij prava na Katoliški univerzi. Ima naslov advokata, vendar nikoli ni opravljal tega poklica. Časnikar. Najprej asistent montaže, zatem scenarist.

Kratkometražniki (16 mm): FUGA, BRASILIA, DOMINGO (1960); 1962: ESCOLA DE SAMBA, ALEGRIA DE VIVER (epizoda iz CINCO VEZES FAVELA). Dolgometražniki: 1963 GANGA ZUMBA; 1966 A GRANDE CIDADE (Veliko mesto).



## GANGA ZUMBA

Dogajanje je postavljeno v 17. stoletje med afriške sužnje, ki goje sladkorno peso za bogate portugalske lastnike.

Antaova mati je mrtva. Antao je sin kralja Palmaresa, malega neodvisnega kraljestva, ki so ga ustanovili pobegli sužnji. Ker jih preganjajo belci, Antao in njegovi tovariši zbeže iskat svobodo.

»Ta upor črncev v 17. stol. sem izbral, ker sem hotel narediti film na temo svobode. Vedno sem se zanimal za črnsko kulturo. Roman dos Santosa sem uporabil kot nosilca dramatičnosti, marsikaj pa sem si tudi sposodil v legendi, v različnih legendah, ki omenjajo Gango Zumbo. Uradna zgodovina skoraj povsem ignorira te nadvse pomembne dogodke iz našega nacionalnega življenja, čeprav Ganga Zumba nikoli ni bil popolnoma pozabljen. Še danes v makumbah Pernambuka molijo za dušo Ganga Zumbe. Arena (satirično in polemično gledališče iz Sao Paula) je uprizorilo Ganga Zumbo, ki velja kot simbol boja za svobodo.«

### A GRANDE CIDADE (Veliko mesto)

Luiza pride v Rio, upa, da bo tam našla svojega zaročenca, starega vaquerera. Toda Jasao se dela, ko da je ne pozna. Luiza najde zaupnika v Calungi, ta jo izroči Ignaciju. Ugotovi, da je postal Jasao strahoten bandit. Pobotata se, a Jasao mora zbežati, ker mu je policija za petami. Čez nekaj mesecev se poskuša sestati z njo, a policija ga ubije, pri čemer tudi njegova zaročenka izgubi življenje.

»V tej zgodbi o revščini, o razbojništvu obravnavam mit o bogastvu, ki je baje v Rio. Zdi se mi očitno, da je naša nerazvitost še vedno vidnejša v mestih kot na podeželju.

S tem kar bi lahko imenovali »melodramatičen« vidik filma, hočem izraziti tudi dejstvo, da je ljudstvo močno, vendar nima zavesti in ideologije. Pozna svojo bedo, a ne pozna vzrokov svojega položaja.

V GANGA ZUMBI sem se odločil za svobodnejši ton. Več je pri-povedne svobode. Oseba Črnca, Luizinega vodiča skozi mesto in poetičnega komentatorja dogodkov, mi je omogočila, da sem se rešil dramatičnega realizma in poskušal najti lirično dimenzijo.

Načelno nisem pristaš mobilizacijskega filma, reklamnega filma. A naše občinstvo je še tako zelo nerazgledano na kulturnem področju, da ga je treba poskusiti vzgojiti. V Braziliji mora film nuditi občinstvu svojo kulturo, moč, svoje možnosti prikazovanja resnice. Ne gre za proces akcije, temveč za izoblikovanje zavesti. Ne vodi vojne, temveč gverilo.«

### FARIAS (Roberto)

Roj. v Rio de Janeiru 1935. Prvi filmi: Glasbene komedije. 1958: VILLE MINACCIATA, o delinkvenci mladostnikov. 1961: ASSALTO AO TREM PAGADOR (Napad na poštno kočijo) se dogaja v fevellas v Rio. 1964: SELVA TRAGICA (Tragičen gozd).



## SELVA TRAGICA

Zgodba se odvija v Matto Grossu, provinci v notranjosti Brazilije, pred nekako štiridesetimi leti, na plantaži matéja (paragvajskega čaja). Maté je čaju podobna trava, ki daje zelo okrepitevno pijačo, nad katero ima monopol ena sama družba. »Prostostrelci« so zaprti in prisiljeni delati za družbo. Tako prideta na plantažo dva moška in ena ženska. Nadzornik prisili žensko, da se mu preda. Vsi trije skušajo pobegniti. Na mejo prispe le starec, mladeniča ubijejo, žensko pa privedejo nazaj na plantažo, kjer bo morala biti na razpolago vsem.

## GUERRA (Ruy)

Roj. 22. avgusta 1931 v Laurenço Marques (Mozambik — Afrika). Študiral na Portugalskem in v Franciji.

Asistent kamere, asistent režije pri Rouquieru, Delanoyu, Patriceu Dallyju. Scenarist.

1960: OROS (nedokončan dokumentarec), 1961: O CAVALO DE OXUMAIRE (nedokončan dokumentarec), 1962: OS CAFAJESTES (Plaža poželenja — La plage du Désir), 1963: OS FUZIS.

### OS CAFAJESTES (Plaža poželenja)

Dva prijatelja — potepuh in mlad buržuj — skušata priti do denarja za vsakdanje potrebe in izsilujeta s fotografiranjem. Prvič poskusita srečo pri dveh dekletih, zapleteta se v ljubezensko igro, ki ju privede do nasilnega dejanja na plaži, kjer skuša eden od fantov snemati golo dekle, še prej pa ji njegov prijatelj skriva obleko.

### OS FUZIS (Puške)

Film se godi v Melagresu, mestu države Bahia. Dolga suša je povzročila lakoto. Lastnik trgovine s hrano pokliče pet vojakov, da bi branili njegovo trgovino pred napadom prestradanega prebivalstva. Nekega vaščana ubijejo pred truplom od lakote umrlega otroka; bes prebivalstva plane na dan.

»Moj film nima političnih namenov, ne priporoča nobene rešitve. Prav tako me ne zanimata industrializacija in agrarno vprašanje. Hotel sem le prikazati družbeno stvarnost brazilskega severozahoda, odnose, ki jih vsiljujejo tradicija, verski fanatizem, fatalizem, misticizem. Človek je tu portret religiozne kulture. Glavni problem je suša. Dokler vlada ne bo ničesar ukrenila, dokler ne bo nudila učinkovite pomoči in bila dovolj močna, da spremeni svoj odnos, tako dolgo bodo ljudje apatični in bodo potrpežljivo čakali na čudež. Nisem našel drugega sredstva za realizacijo tega filma. V filmu je ljudem všeč, da jih čustveno vznemiriš. Ni potrebno, da bi vedno vse razumeli, dovolj je, da jih spodbudiš k razmišljanju in pripraviš do tega, da o teh problemih razglabljajo po ogledu filma. Razen tega sloni moj stil na vedenju ljudi, s katerimi imam opravi-ti. Skušal sem najti stil svoje dežele.«



## **HIRSZMAN (Leon)**

Roj. v Rio de Janeiru, 22. nov. 1937, inženir, animator film-skih klubov. Kratkometražniki: 1962 A PEDREIRA DE SAO DIOGO (v Cinco Vezes Favea); 1964 MAIORIA ABSOLUTA, dolgotražniki: 1965 A FALECIDA.

Zulmira bedno živi v predmestju Ria in je obsedena od misli na smrt. Obiskuje vedeževalke, ki ji prerokujejo najhujše katastrofe, zdravnike, pogrebne slovesnosti. Njen mož je brezposeln in se za nima le za nogomet. Nazadnje ko ona umira, naroči možu, naj si za njen svečani pogreb nekaj sposodi pri bogatem sosedu. Sosed, njen ljubimec, se ubije, mož pa raje poskrbi za pogreb, ki pristoji revežem in pri nogometu zaigra denar za pokop.

»Po mojem mnenju se v tem filmu lotevam enega od značilnih problemov družbenega življenja velikih naselbin; v tem primeru so to predmestja Ria. Vsi v teh predmestjih živeči ljudje so neprilagojeni družbi, ki jih obdaja in je v polnem razvojnem poletu, in to toliko bolj, ker vidijo, kako se okoli njih pojavljajo in razraščajo oblike intenzivne potrošnje, ki je ne morejo biti niti malo deležni. Moja junakinja je pod vplivom vere, pobožnjaštva in praznoverja alienirana do take mere, da je postala povsem nečloveška. Na koncu jo priklepajo na življenje le še sanje: upa, da bo imela veličasten pogreb.

Junak sam se je predal strasti do nogometa (strasti, ki ji, mimogrede povedano, ne nasprotujem, saj ji tudi sam zapadam), strasti, ki povsem odtuja, vendar predstavlja neko bolj živo, bolj dinamično pribežališče.

Skušal sem pokazati te osebe s strogo realističnega, objektivnega vidika. Najvažnejše v življenju (in v umetnosti) je, da dobro spoznamo svojega bližnjega: meščana, delavca, kmeta, bogataša, reže, kogar koli že. Prav pri tem srečevanju, pri tem spoznavanju se začena civilizacija, kultura, akcija.«

## **KHOURI (Walter Hugo)**

Roj. 21. oktobra 1929 v Sao Paulu.

Univerza v Sao Paulu, Filozofska fakulteta.

1951: KAMNITI VELIKANI, 1957: ČUDNO SREČANJE, 1958: MEJE PEKLA, 1960: HUDIČEVA SOTESKA, 1962: OTOK, 1965: NOITE VAZIA.

NOITE VAZIA

(NOČNE IGRE ali NEPOROČENI)

Sao Paulo. Luis Augusto zapusti svojo ženo in sina, da bi kot vsako noč v družbi svojega ubogega prijatelja Nelsona poiskal naslodo in razburljivo doživljaje. Pri obhodu nočnih lokalov preživita turbobne nočne orgije v garsonieri, v družbi dveh deklet. NOITE VAZIA (dobesedno PRAZNA NOČ, film je bil predvajan na festivalu v Cannesu 1965 pod naslovom NOČNE IGRE, potem se je kot komer-



**Desno: PUŠKE.** Režija Ruy Guerra. Os fuzis — Puške — se nam predstavi kot počasno stopnjevanje grozot in blaznosti, ki se konča z najbolj divjim in najkrutejšim pokolom, kar smo jih kdaj videli v filmu

cialni film pojavil v Franciji pod naslovom Neporočeni) je bil posnet v 35 dneh za vsoto 50.000 dolarjev. Nedvomno je eden od tistih brazilskih filmov, v katerih prihajajo evropski vplivi najbolj do izraza. To ni gol slučaj. »Prav gotovo stil naših filmov ne more biti isti, kadar prikazujejo tragedije kot posledico nerazvitosti, ali psihološke in moralne krize, ki spremljajo civilizacijo izobilja. V Braziliji so kontrasti še mnogo večji kot med Milanom in Sicilijo. Podobno kot SALVATORE GIULIANO ne more imeti istega stila kot LA NOTTE, tako se tudi naši »urbani« filmi, posvečeni industrijski družbi, nujno močno razlikujejo od naših »ruralnih« filmov. Mené, ki sem rojen in sem živel v Sao Paulu, še posebno zanimajo konflikti, ki se pojavljajo v razkošnih nebotičnikih mojega rojstnega mesta, v teh simbolih velikanskih moči, dvigajočih se nad bedo velike večine. Manj se zanimam za socialno kot za družbeno plat, vendar imam z ostalimi mladimi brazilskimi cineasti nekaj skupnega, nočem biti niti turist v svoji deželi niti ne želim snemati folklornih procesij v Bahiji. Naša stvarnost je bogata in raznolika. Naš film mora biti tej stvarnosti zvest.«

### **ROCHA (Glauber)**

Roj. 14. maja 1939 v Vitoria da Conquista (Bahia). Filmska kritika. Kratkometražniki: 1957 UM DIA NA RAMPA (v sodelovanju s L. Paulinom); 1958 PATIO; 1959 A CRUZ NA PRAGA (Križ na trgu). Dolgometražniki: 1962 BARRAVENTO (Nevihta); 1963 DEUS E O DIABLO NA TIERRA DO SOL (Črni bog in Svetlolasi hudič); 1966 ZEMLJA V TRANSU.

#### **BARRAVENTO (Nevihta)**

Pripoved o življenju malega ribiča. Film je tudi dokumentarec o praznovanju teh ljudi, o macumbi: čudni mešanici krščanstva in religij afriških plemen.

DEUS E O DIABLO NA TIERRA DO SOL (Črni bog in svetlolasi hudič). Dejanje poteka v »sertau« (sertao), v nerodovitni, z grmičevjem obrasli pokrajini na brazilskem severozahodu okoli l. 1940. Revni kmetje in pastirji, žrtve fevdalne zaostalosti in sovražne narave, se bore za življenje.

Iz njihove bede vznikne upor s krutim obličjem krvoločnega misticizma, ki povzroči zmedo med starimi miti.

Bog postane hudič in hudič bog. Prebivalec »sertaa« živi v sušnem okolju in je obseden od misli na morje: priti do morja, kate-







rega gladina spominja na čisti odsev »sertaa« v vodi po deževju, ko ta ozeleni in obrodi.

Ta upor ima dve plati: **misticizem** barbarskih prerokov, imenovanih »beatos« (svetohlincev ali pobožnjakov), ki so nadvse skrivnostni in obljudljajo lačnim množicam »obljudljeno deželo«, in **na-silje** »cangaceirosov«, tavajočih bojevnikov, cestnih razbojnikov. Med njimi je najslavnejši stotnik Virgulino Ferreira, imenovan »Lampiao«, ki že trideset let kljubuje policiji petih držav brazilske federacije.

Upor je povzročil veleposestnikom in duhovnikom v tej pokrajini znatno škodo, kar je bila posledica dejstva, da so množice odrekle cerkvi pokorščino in zapuščale fevde fevdalnih posestnikov. Preroki so bili tudi sovražniki Republike, ustanovljene l. 1889, hoteli so restavrirati monarhijo s pokojnim cesarjem Pedrom III. na čelu, ki je postal neke vrste ljudski mit. »Cangaceirosti« pa so bili robati klativitezi z divjo moralo, slonečo na togih načelih pravice, resnice in ljubezni. Izživljali so se v pokolih.

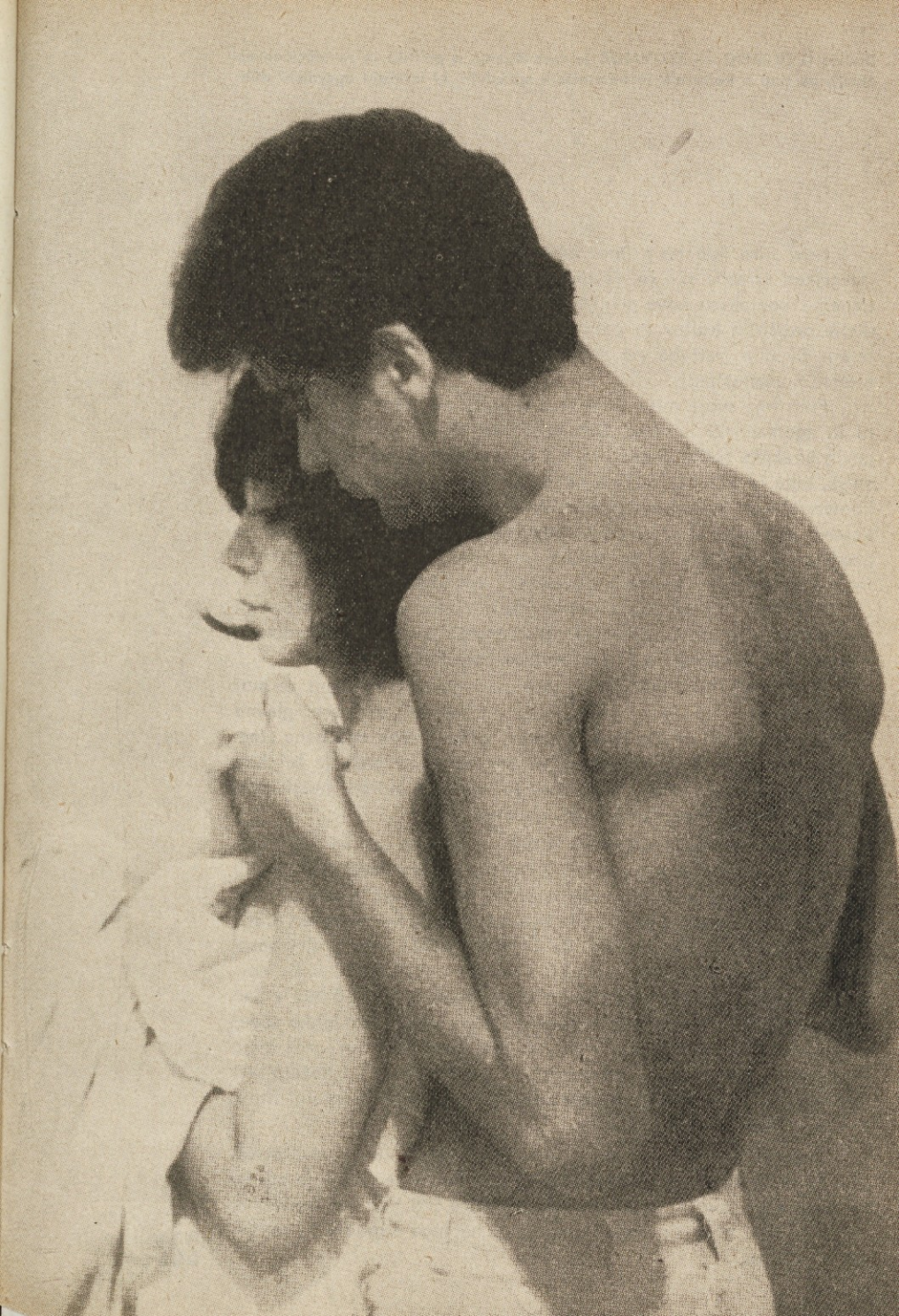
V »Lampiaovi« tolpi je Lampiau resnično enak le mladi lepi »cangaceiro«, gibčni in hitri, tajinstveni in krvoločni »Corisco« (Strela), ki je postal med ljudstvom malodane legendaren, po svojih dolgih pšeničnih laseh znan kot »Svetlolasi hudič«.

Film pripoveduje zgodbo o Manuelu, kravjem pastirju, in o njegovi ženi Rozi. Prisiljena sta zapustiti svoje zidine, da bi se pridružila Črnemu bogu, imenovanemu »beato« Sebastiao, ki je napovedal zlati dež s sonca. Po trudapolni poti srečata »Svetlolasega hudiča«, ki prerokuje novo vojno Sv. Jurija proti »zmaju« revščine, nepravčnosti in tiranije fevdalnih veleposestnikov. Prerokbe »Črne-ga boga« in »Svetlolasega hudiča« so vsebovale celo vizijo »sertaa«, spremenjenega v morje . . .

Preprosta zgodba iz ljudskega »romanceira« na severovzhodu Brazilije. Pripovedoval jo je slepi trubadur, obdarjen s posebno močjo, da »vidi« v temne labirinte bogov in mitov. »Črni bog« in »Svetlolasi hudič« sta univerzalni osebnosti Dobrega in Zla, eden je »prerok« Jezusa Kristusa, nenasitni maščevalec njegovega križanja, drugi Sv. Jurij, ljudski svetnik, ki hoče kaznovati vojake-ubijalce svojega šefa. Oba se zblížata v skupnem boju proti Antoniu das Mortes, »okrutnem zmaju«, plačanemu ubijalcu v službi zemljiške gospode.

»ČRNI BOG IN SVETLOLASI HUDIČ« je poskus ljudskega filma, temelječ na tradiciji romanceira, te dediščine portugalskega srednjega veka.







Desno: O DESAFIO — IZZIVANJE je razmišljanje o politiki in revolucionarni akciji, pa tudi o kulturnih in umetniških sredstvih, ki izražajo upornišk duh

Novi film, kot na primer brazilski film, ne more drugače kot integrirati izrazne oblike, lastne človeškemu, družbenemu in političnemu kontekstu nove civilizacije. Težko je zanikati vpliv in tradicije prejšnjih kultur in poskusiti takoj ustvariti novi film, v katerem bi bila potreba po spoznavanju vedno močnejša od čisto estetskih razmišljanj.

Film ima svoje mite. Sam zase je mit, mit, zaprt v svoj kritični in zgodovinski labirint. Demistificirati film s sproščanjem njegovih izraznih oblik, demistificirati stvarnost s pomočjo filmske resnice, taka je težka in dvojna naloga današnjega cineasta. Koncesije komercialnega in industrijskega filma kot tudi neodgovornost nekaterih avtorjev, ki jih zapelje magična privlačnost tehnike, vse to predstavlja negacijo edine oblike umetnosti, ki bi bila sposobna malo bolj zblížati človeka s človekom v modernem svetu.

Brazilski film ne pozna nečimrnosti. V okviru svojih skromnih možnosti skuša biti nov pogled na stvarnost, ki jo je zaznamovalo trpljenje, in zahteva, da jo vzamemo v roke kot kamero.

Film ZEMLJA V TRANSU bo tudi obravnaval misticizem. Je moj tretji film na isto temo, kajti to je najvažnejši problem, glavna oblika odtujenosti brazilskega ljudstva, glavni vzrok družbene stagnacije. Pelé je bog nogometašev in navijačev, Lacerda je bil bog srednjih razredov: beseda bog dobi tu ves svoj smisel. Misticizem znatno vpliva na ne-emancipacijo ljudstva.

V času snemanja ČRNEGA BOGA je državna banka 18 mesecev pomagala filmski proizvodnji z brezobrestnimi posojili v znesku do 30 % proračuna. Toda v prvi vrsti je bil deležen te pomoči tradicionalni in komercialni film: le dva od desetih filmov smeri Cinema Nuovo sta dobila posojilo. Za ČRNEGA BOGA sem prejel posojilo 5 milijonov, čeprav je navadno variiralo od 10 do 30 milijonov. ČRNI BOG je imel približno 100.000 gledalcev v Rio, 50.000 v Sao Paulu, 150.000 v drugih delih dežele. To je največ, kar lahko sedaj pričakujemo od tovrstnih filmov. OS FUZIS je imel npr. zelo malo gledalcev. V tem tiči eno od protislovij naših filmov, ki hočejo biti ljudski, vendar so preveč intelektualni, ker so eksperimentalni filmi, ki iščejo nova izrazna sredstva.

Dejansko je naš problem izraziti specifično avtentičnost Brazila, ki je afriško-portugalskega izvora, po čemer se razlikuje od dežel španskega izvora. Brazilska kultura hoče biti bolj objektivna in odklanja npr. tradicijo melodrame, ki je nadloga argentinske in mehiške kulture.





Toda prvi problem, ki se ga moramo lotiti v tem ustvarjalnem naporu, je prav pomanjkanje čvrstosti, globine naših kulturnih korenin. Nimamo tradicij, ki bi jih lahko asimilirali, in obenem tradicij, ki bi se jim postavljale po robu. Kajti novih problemov ni mogoče analizirati na tradicionalen način. Lakota, kulturna izkoreninjenost oblikujeta novo moralo, nove osebe, ki terjajo nove oblike. Nemogoče mi je predstaviti »cangaço« (cangaço) kot junaka iz westerna, nemogoče je uporabiti ista kadriranja, nemogoče prevzeti isti ritem montaže.

Treba je misliti tudi na politične težave. Za desničarja je Brazilija razvita dežela s »prizadetimi« področji. Na teorijo (da ne rečemo evidentnost) o nerazvitosti Braziliije gledajo kot na komunistično teorijo.

Nad kom se navdušujem v filmih iz preteklega obdobja? Eisenstein, Jean Vigo, Visconti, Rossellini, John Ford. Pravijo mi, da se mojim filmom pozna vpliv Bunuela. Bunelove filme sem si lahko ogledal šele potem, ko sem skončal ČRNEGA BOGA. Bunuel se mi zdi odličen latinski cineast. S svojo fantazijo razkriva bedni in fantastični svet. Meni se zdi to razburljivo, vendar se ne strinjam z Bunuelovim anarhizmom. Ustvariti skušam bolj racionalen film.«







### DOS SANTOS (Nelson Pereira)

Je duhovni oče in »vest« smeri Cinema nuovo. Nedvomno zato tako diskretno molči o samem sebi, da bi se bolje zrastel s svojo zgodovinsko in mitično osebnostjo: o vodji skupine mladega brazilskega filma ne vemo ničesar, tudi datuma rojstva ne . . .

L. 1955 zrežira svoj prvi film RIO, QUARANTE DEGRES (RIO, ŠTIRIDESET STOPINJ), nedvomno pod močnim vplivom zavattinijskega neorealizma, toda njegova velika zasluga je, da je prvič iztrgal brazilski film normam industrijskega razvedrila in ga pripeljal k žalostni stvarnosti. Dve leti pozneje RIO ZONE NORD (SEVERNO CONA RIA) dopolni to sliko življenja v carioci (carioca): kot je italijanska družba odklanjala mojstrovine neorealizma, tako tudi brazilska družba zavrača te filme, ki ji nočejo nuditi možnosti za beg. N. P. dos Santos postane producent filma VELIKI TRENUTEK (LA GRANDE MOMENTO) Roberta Santosa. Nov komercialni neuspeh ga prisili vrniti se k svojemu poklicu: k novinarstvu, k temu velikemu političnemu in gospodarskemu anketiranju.

Pozneje sklene posneti VIDAS SECAS, film o suši in o zlu, ki ga ta prinaša s seboj na severozahodu. Sredi priprav na snemanje ga presenetijo nalivi, ki ogroze njegovo ekspedicijo in mu onemogočijo posneti predvideni scenarij. S seboj prinese neki drug improviziran film MANDACARU VERMELHO. Nato, bližji tradicijam tradicionalnega komercialnega filma, zrežira film BOCA DE OURO, še preden utegne do konca zrežirati VIDAS SECAS (1963). L. 1966 je začel snemati in zdaj končuje film EL JUSTICERO, o katerem nam ni nič znanega.

#### RIO 40 GRAUSS (RIO 40 STOPINJ)

Tri zgodbe, ki se odvijajo v Rio de Janeiru:

- mladenič, ki dela v ladjedelnici;
- nezgode ubogega zaljubljenca;
- nogometaš, ki se upre korupciji.

#### VIDAS SECAS

V »sertau« na severovzhodu Brazilije neka družina trpi zaradi suše in se predaja obupu. Zima se približuje, najdejo si hišo, delo. Zdi se, da se bo življenje uredilo kljub nekaterim spremembam. Toda spet nastopi suša . . . začeti je treba spet znova.

Pri pripovedovanju odisejate te družine kravjih pastirjev iz »sertaa« na razsežnih, skoraj puščobnih planjavah brazilskega severovzhoda, imenovanih »poligon suše«, se je znal Nelson Pereira



**Desno:** Režiser Pedro de Andrade med režijo filma DUHOVNIK IN DEKLICA, v katerem je razvil svoje osnovne kvalitete: smisel za ognjevito nežnost, poezijo, elegičnost

dos Santos izogniti lahkotnosti melodrame in demagogije. Hotel je, da bi bil njegov film suh kot mrtva drevesa na teh golih ravninah, surov kot neizprosna svetloba, ki se razliva čeznje. Njegove usmiljena vredne junake trdovratno preganjajo usodne geografske in družbene okolnosti. Popolnoma so vdani v usodo, ki jim jo krojijo sonce in fevdalni gospod. Toda pogled na te pokorne sužnje navdušuje bolj kot vse zgodbe o revoluciji. Med vsemi vrstami orožja je poezija namreč najnevarnejša.

Obstajala je »geografija lakote«: tu imamo film o lakoti. Njegove bleščeče slike zaslužijo več kot spoštovanje: intimno in globoko hvaležnost.

### **SANTOS (Roberto)**

Roj. v Sao Paulu l. 1929. Študij filozofije in arhitekture. Asistent režije. Dolgometražniki: 1964 O GRANDE MOMENTO (VELIKI TRENUTEK); 1965 HORA Y VEZ DE MATRAGA (Ura in sreča v Matragi).

O GRANDE MOMENTO (Veliki trenutek)

Zeca in Angela se morata poročiti, a nimata denarja za poročno slovesnost in za pojedino.

Zeca si sposodi denar, a povabiti mora svoje upnike, ki pripelejo na gostijo tudi svoje prijatelje.

Zeca odide prodat kolo. Medtem ko ga ni doma, se Angele poloti nemir; svatba se konča s splošnim neredom.

Angela se bo odpovedala poročnemu potovanju.

### **SANTOS PEREIRA (Geraldo in Renato)**

Brata dvojčka Geraldo in Renato Pereira, roj. 12. marca 1925 v državi Minas Gerais sta bila ustanovitelja in direktorja prvega filmskega kluba v Braziliji. Od l. 1945—1948 sta polnila rubriko za filmsko kritiko v Estado de Minas. Kot štipendista francoske vlade sta odpotovala l. 1949 v Pariz, kjer sta obiskovala tečaj sedme stopnje na Inštitutu za visokošolski študij kinematografije — (oddelek za režijo-produkcijo). Ko sta se vrnila v Brazilijo, sta se zaposlila kot prva asistenta režije v Campanhia Cinematografica Vera Cruz, najmočnejši družbi za filmsko proizvodnjo v Braziliji. Zatem sta bila časnikarja v Sao Paulu. L. 1956 ju je minister za narodno vzgojo v vladi predsednika Juscelina Kubička pritegnil k opravljanju









nju zelo pomembnih funkcij v tem ministrstvu: Renato Santos Pereira je bil imenovan za direktorja Nacionalnega inštituta za knjigo in Geraldo Santos Pereira za generalnega sekretarja Zvezne komisije za film in pozneje Študijske grupe filmske industrije. L. 1957 sta zrežirala za Vero Cruz v Sao Paulu svoj prvi dolgometražnik REBELLION A VILA RICA (UPOR V VILI RICI), obširen opis osvobodilnega gibanja, ki je vzniklo l. 1789 v državi Minas Gerais pod imenom Inconfidencia Mineira. Nato sta za Ministrstvo za narodno vzgojo režirala več dokumentarcev vzgojnega in kulturnega značaja.

Dolgometražniki: REBELLION A VILA RICA (1957), GRANDE SERTAO (1965).

#### GRANDE SERTAO (VELIKI SERTAO)

GRANDE SERTAO: VEREDAS Joao Guimaraes Rose zavzema neobičajno mesto v moderni brazilski literaturi. Scenarij, ki temelji na tem delu, na tem končnem in definitivnem proizvodu literature z revolucionarno obliko in vsebino ter z globoko revolucionarnim značajem, je nudil lahko vsakemu cineastu, ki se je zavedal svojih odgovornosti, veliko snovi za razmišljanje.



»Najprej smo se morali odločiti za bistveno: t. j. da bomo spoštovali roman kot živo celoto in naredili v tem smislu vizualno, delu ekvivalentno transpozicijo — zaradi literarne izvirnosti njene oblike in njenega stila bi bila to lahko usodna zmota — ali, kar je bilo bolj logično in verjetnejše, da se bomo lotili svobodne adaptacije, ustrezno filmskim zahtevam in možnostim. Cineasti so računali s popolno naklonjenostjo velikega brazilskega pisatelja Guimaraesa Rose, ki je ne le odobril, temveč tudi svetoval avtonomijo in popolnoma svobodno adaptacijo izvirnika.

VELIKI SERTAO je v osnovi film akcije in junaštva, toda jalovega in nemočnega junaštva, ki spremeni junaka v človeško bitje, katero bo klonilo kot žrtev usodnosti svojega življenja, polnega omahovanj, nezmožnosti premagati in streti dramatično oviro svoje krhkosti nasproti neizogibnemu.

Osebe iz filma VELIKI SERTAO nosijo pečat usode in njene neizprosne prisotnosti. Riobaldo, osrednja oseba, je revež, samotar, ki bi postal pariija, če ga ne bi njegov boter Selorico Mendes, prileten kmet iz države Minas Gerais, po smrti njegove matere vzel k sebi na kmetijo v San Gregoriu, izgubljeno sredi ravnin te brazilske države. Tam bi lahko postal ugleden mož, kot ostali veleposestniki v okrožju, če bi ga usoda ne pripeljala v stik z mogočnimi jagunçosi. Nekega meglenelega jutra se znajde na kmetiji Joca Ramiro s svojo tolpo. Iščejo spočite jezdne živali in municijo, da bi se lahko z enakim orožjem uprli nasilju mogočnega posestnika v okrožju, jeznoritega polkovnika Alarica Totoea.

Že same pojave teh strašnih kmečkih bojevnikov naredi na mladega varovanca Selorica Mendesa, velikega prijatelja Joce Ramira, močan vtis. Njegovo srečanje z Diadorim, nenavadnim dekletom, oblečenim v jagunço, pa dokončno zapečati njegovo usodo.

Naslednjega dne odide tolpa Joce Ramira s kmetije, novim bitkam nasproti. Riobaldo se odloči za nekaj, kar bo pomenilo preokret v njegovem življenju: zapusti kmetijo in odjezdi v sertao, kjer si namerava služiti kruh. Najprej se napoti k Ze Bebelu, ki išče profesorja, da bi ga učil »leposlovja« in ki želi postati poslanec sertaa. Pozneje Riobaldo zve, da je Ze Bebelo sokrivec polkovnika Alarica, ki si prisvaja zemljo, tega brezvestnega posestnika, čigar oblast sloni na orožju najetih jegunçosov, ki slepo ubogajo njegova povelja.



Riobaldo se odloči za nekaj drugega: zapusti Ze Bebela in se priključi tolpi Joce Ramira, zlasti ga privlači mladi, nenavadni in tihi mladenič, ki je naredil nanj močan vtis tistega jutra, ko se je tolpa Joce Ramira pojavila na kmetiji. Diadorim, ki nosi tudi ime Reinaldo, odločilno vpliva na njegovo odločitev, da se priključi ja-guçosom. Pozneje ves vzhičen izve, da je Diadorim ženska.

Pakt s hudičem je rezultat njegovega obupa in nemoči. Že v prvih bojih v sertau je v urah nevarnosti slišal govoriti o nekem paktu, ki ga sklenejo ljudje s hudičem. Neka novica ga globoko vznemiri: Hermogenes, njegov najhujši sovražnik, ki je podlo umoril svojega vodja Joca Ramira, je opolnoči ne nekem križpotju podpisal pakt s Satanom, in Riobaldo sklene storiti prav isto . . . Do konca ne bo vedel, če so pakt spoštovali.

Mladega begunca Riobalda v življenju neprestano grize vest: po umoru Joce Ramira, Diadoriminega očeta, ne prevzame poveljstva nad tolpo; izmika se zapeljevanju Diadorime, ki mu večkrat zatrjuje, da bi lahko premagal Hermogenesa, samo če bi hotel; neprestano okleva, vedno bolj se boji, sluti tragično usodo dekleta, ki ga s tesnobo v srcu ljubi. Končno ubije Ze Bebela, ki se je vrnil iz pregnanstva, da bi prevzel poveljstvo nad tolpo, in to prav v trenutku, ko ga hoče Hermogenes umoriti. Kot obseden od satanske sle po uničevanju pobije svojega bivšega učenca na samo jutro sklenitve pakta s hudičem. Takoj prevzame poveljstvo v svoje roke in se napoti »kot puščica, kot val, kot ogenj«<sup>1</sup> proti izdajalskemu sovražniku, ki se je zatekel v revno vasico Paredau. Tam ga čaka novo razočaranje. Hermogenes je odšel s kmetije in Riobaldo najde tam le molčečo žensko z očmi, v katerih gorita sovraštvo in prezir.

In končno pride do zadnjega in tragičnega poraza. Slučajno ni bil prisoten, ko se je začela bitka v Paredau, kamor so navalile Hermogenesove tolpe. Vso noč se je sprehajal z Diadorim med »buritis«<sup>2</sup> v bližini vasi. Ko jo končno vzame v svoje naročje, ves razgret od strasti, se zaslišijo v vasi strelji. Diadorim ga hoče zapustiti, Riobaldo jo poskuša od tega odvrniti, a ona ga besno odrine in se napoti smrti nasproti. Riobaldo z zadnjimi močmi, ves vročičen od malarije, ki jo je našel v vasi Sucruiu, odide v boj. Kot vodja bi moral stopiti na trg v Paredau in se boriti sredi svojih mož ter jih povesti do zmage. Prav tedaj doživi še zadnje razočaranje: napade ga vročica in nemočen, okamenel od groze, prisostvuje Diadorimini smrti v dvoboju na nož s Hermogenesom.







Riobaldo Tatarama, Diadorim, Joca Ramiro, Ze Bebelo, Hermogenes, So Candelario, Ricaldao, Titao Passos, Joao Goanha, Jiribibe, Alaripe so jetniki sertaa. Le-ta jih oblikuje, si jih podreja in jim ukazuje. »Sertao je tam, kjer vladajo močni. Bog sam, kadar bo prišel sem, naj pride oborožen!«

V sušni in veličastni pokrajini sertaa, v državi Minas Gerais, je očarljivo in kruto božanstvo »buriti« podoba in simbol miru. K njemu se gresta Riobaldo in Diadorim spočit med dvema bitkama. In mogočni glas sertaa, veter, šepeče strašne napovedi, ki naznanjajo velike dogodke. Vrtinci, ki jih dela, so podobni grozečim kačam, so hudičeva znamenja, ki napovedujejo tragedijo, Diadorimino smrt, nesrečo.

Riobaldo je tudi utelešenje srednjeveškega bojevnika, prenešenega v sertao. Goreče si želi pravičnosti, svetega maščevanja in odrešenja sertaa z odstranitvijo izdajalca. Joca Ramiro, So Candelario, Ze Bebelo stopajo po sledih antičnih bojevnikov, močni, in veličastni, izrazito rustični. Ze Bebelova sodba na nekem kmečkem dvorišču poteka po obredu, prevzetem od antičnega plemstva in naglaša viteške kreposti oseb.

Film si prizadeva odkriti gledalcu grobi, barbarski, nasilni in primitivni, a tudi lirični, pol resnični pol neresnični, besni in uničujoči svet. V njem bo videl najbrutalnejšega dejanja, najplemenitejše kretnje in najhujše podlosti; tu bo videl pogum in strahopetnost, usmiljenje in praznoverje nasproti neznanemu, tipični brazilski mysticizem, poln domnev, značilen duh, ki je odraz primitive religioznosti podeželskega človeka, živečega v hudobnem svetu, na nehvaležni zemlji, v pretresljivem dekoru.«

### **SARACENI ( Paolo Cezar )**

Paolo Cezar Saraceni roj. v Rio de Janeiru, 5. novembra 1933. V istem mestu obiskoval štiri letnike pravne fakultete. L. 1954 in 1955 je filmski kritik v številnih revijah v Rio de Janeiru. Od leta 1956—1957 je Saraceni asistent v Teatro Brasileiro de Comedia in v Teatro Nacional de Comedia.

L. 1958 filmski debi z režijo 16 mm kratkometražnega CAMINHOS 22. Njegov drugi kratkometražnik ARRAIAL DO CAGO je prejel različne nagrade, zlasti na festivalu v Bilbao, na drugem Rassegna del Cinema Latino-Americano in na Festivalu narodov v Firencah.

V letih 1961—1961 posluša Saraceni predavanja v Eksperimentalnem centru za kinematografijo v Rimu, kjer mu podelijo diplomu režiserja.

Sedaj Saraceni režira dolgometražnik A CAS ASSASSINADA, po romanu Lucia Cardosa (Lucio Cardoso).

Kratkometražniki: 1958 CAMINHOS 22 (nedokončan); 1959 ARRAIAL DO CABO; 1964 INTEGRAÇÃO RACIAL.

Dolgometražniki: 1962 PORTO DAS CAIXAS; 1965 O DESAFIO.



## PORTO DAS CAIXAS

V neki vasici na področju Ria živita v revščini nižji železniški uslužbenec in njegova zelo lepa žena. Da bi ubežala temu življenju, si mlada žena dobi ljubimca in ga nagovori, da umori moža. Ker pa ga strašno peče vest, noče zapustiti vasi skupaj z njo.

### O DESAFIO (IZZIVANJE)

Mladi intelektualec je v sebi razdvojen: mika ga buržoazija, ki je utelešena v njegovi ljubici, in zahteva po revolucionarni akciji. Sprašuje se o smislu, ki naj bi ga dal svojemu življenju.





FESTIVALI

cannes

1967

S svojo dvajseto ponovitvijo je Mednarodni filmski festival v Cannesu znova potrdil ugled najpomembnejšega svetovnega festivala. Razkril nam je vse tiste značilnosti in kvalitete, ki mu to mesto odmerjajo. Gre za dolgoletno politiko organizatorjev canneskega festivala, s katero so smotrno iskali specifično fiziognomijo svoje filmske manifestacije, ki naj bi zagotovila avtoriteto nagradam in pritegnila k udeležbi vse pomembnejše filmske ustvarjalce.

Postavili so zelo visoke kriterije za selekcijo filmov in osnovna zahteva je kvaliteta. V merilih so bili dolgo let nenaklonjeni filmskim eksperimentom, avantgardnim in politično angažiranim filmom. To je bila svojevrstna političnost v hotenju nepolitičnosti; slednjič so morali vse bolj popustiti pritisku naprednih filmskih ustvarjalcev in vzhodnih kinematografij. V zadnjih letih pa so še na široko odprli vrata predstavnikom manjših kinematografij, ki so s svojo svežino mnogo pripomogle k zanimivosti festivala. Letošnji Cannes je minil v znamenju prav teh kinematografij, vznemirili so nas Madžari, Izraelci, Alžirci, Brazilci; Jugoslovani smo na letošnjem festivalu doživeli dolga leta pričakovan in želen vzpon med svetovne filmske vršace.





**VETER IZ AURESIA.** Režija Mohamed  
Lakhdar Hamina

Menda ni bilo nasprotje med umetnostjo in industrijo v proizvodnji filmov še nikoli tako očitno. Zaradi visokih investicij in velike proizvodnje postajajo filmi vse bolj blago široke potrošnje, nje ne zahteve pa so za producente in ustvarjalce zaviralne, v njih je med drugim skritega veliko snobizma. Eden izmed glavnih namenov canneskih nagrad je, da s svojo avtoriteto zagotovijo filmom kolikor mogoče dobro prodajo. Osnovno merilo je kvalitetnost in nagrade, pa naj bodo podeljene za karkoli že. Važne so predvsem nagrade za dober film kot celoto. Tako moramo ocenjevati tudi letošnje nagrade, ki so prav zato marsikoga razočarale.

Z letošnjim izborom filmov so organizatorji močno presegli naša najbolj optimistična pričakovanja. V program so uvrstili vse posneto, kar je bilo v zadnjem času kvalitetnega, z izjemo filmov Češkoslovaške in Sovjetske zveze, ki prav gotovo nista sodelovali s svojimi najboljšimi deli. Festival je tako zrcalil trenutno razmerje sil v svetovni kinematografiji; brez tekmecev je osvojila prvo mesto Velika Britanija s svojimi filmi v uradnem programu. Močno so razočarali Francozi in Italijani, ki niso pokazali nič posebnega, ruski film Katarina Izmajlova pa je pokazal podcenjevalni odnos Rusov do festivala.





NEZNANEC IZ CHANDIGORA.  
Režija Jean Louis Roy



PODNAJEMNIK. Režija Janusz  
Majewski



MOUCHETTE. Režija Robert  
Bresson



Nič manj od merjenja umetniške vrednosti posameznih filmov ni važna prodaja filmov. V ta namen so med festivalom v vseh večjih dvoranah v Cannesu vrteli preko 120 filmov iz vseh držav sveta; te projekcije so bile namenjene predvsem distributorjem in novinarjem. Tu se je močno čutil utrip poslovnosti, večina filmov ni imela umetniških pretenzij, ustreči so hoteli okusu občinstva, in to za vsako ceno. Med njimi je bilo največ kriminalnih z velikim številom mrtvih, z mnogo grobosti, prednjačile so najrazličnejše verzije Jamesa Bonda (kopirali so ga predvsem Italijani). Veliko pa je bilo med filmi skoraj pornografskih, ki so si skušali z goloto zagotoviti komercialnost. Le s temi filmi ob festivalu lahko ocenjujemo stanje v svetovni kinematografiji. Rezultat je neverjeten, saj se posname strahotno majhno število kvalitetnih filmov, ki se izgubljajo v brezobličju filmske plaže.

Med filmi na komercialnih projekcijah pa je bilo tudi veliko kvalitetnih. Predvsem so bili močni Švedci, pokazali so med drugimi dva izvrstna filma, Poljub in objem in Donnerjev Tvarbalk. Oba filma skupaj z Elviro Madigan, ki so jo predvajali v uradni konkurenci, predstavljata pozitivno smer razvoja švedske kinematografije. Zanimivi so bili tudi francoski filmi, predvsem Grilletov Trans Evropa ekspres, ki je zelo prijeten, duhovit, domiseln in ima izvrstne dialoge. Omeniti je treba še Poljake s filmoma Sublokator in Marija in Napoleon, ki prav gotovo sodita med boljše filme nefestivalskih predstav. Zanimivo pa si je bilo ogledati tudi celovečerni animirani film poljskega emigranta Borowczyka Gledališče gospe in gospoda Kabal, ki z novo tehniko animiranja in novim stilom pripoveduje aktualen problem sodobnega človeka, lomečega okvire sebičnosti, brutalnosti in destruktivnega nagona. Pred nami je slika raztelesenega in razčlovečenega sveta, pretresljiva in vznemirljiva. Edina pomanjkljivost filma je ponavljanje že prej dokazane ideje — režiserju je zmanjkalo domiselnosti, da bi do konca filma zdržal zahtevani ritem, ki ga zahteva celovečernik.

Festival je bil res vsestranski, v uradnem programu so predvajali tudi kratkometražnike, ki so se prav tako potegovali za festivalski Grand Prix. Letošnji izbor je bil pester in zanimiv, vendar filmi niso dosegali kvalitete tistih, ki se udeležujejo festivalov namenjenih le kratkometražnemu filmu. To je tudi razumljivo, saj tako organizatorji kot tudi ustvarjalci izboru ne posvečajo velike pozornosti. Med predvajanimi filmi je bil najbolj opazen nizozemski Nebo nad Holandijo, ki ga je zrežiral John Ferno Fernhout. Žirija z Grand Prixom ni nagradila samo izredno prikazanih lepot nizozemskih pejzažev, nagrada je bila namenjena tudi veličini posnetkov iz letala, učinkovitim spustom in stereofonskemu zvoku, ki nas je udarjal z vseh strani dvorane.

Letošnji canneski filmi so odkrili vrsto smeri in silnic, ki trenutno vladajo v svetovnem filmu. Najbolj očitna so bila različna sociološka in filozofska izhodišča posameznih ustvarjalcev, s tem v







zvezi pa tudi različna stopnja zrcaljenja življenja, odnosa ustvarjalcev do filmske teme in končno različnost namena njihovega ustvarjanja. Usmeritev in načinov je bilo skoraj toliko kot filmov, vseeno pa bi lahko našli vsaj tri močnejše smeri, h katerim se bom vrnil pri obravnavi posameznih filmov uradne konkurence. Največ je bilo filmov, ki so ostajali v okvirih družbenega statusa quo; v teh okvirih so sicer kritični, toda čeznje ne sežejo navkljub izredni plastičnosti slike te družbe. Rešitve iščejo v njej sami. Druga smer se je zatekla v čisto narativnost in celo v preteklost, tako da smo kaj težko našli stičnih točk s sedanostjo. In naposled tretja smer — njeni predstavniki skušajo širiti in prehajati ustaljeno, že doseženo — preko kritike obstoječega se vzpenjajo k bolj humanističnemu, bolj naprednemu.

Kar zadeva filmski izraz, so vsi težili k popolnosti, izogibali so se ekstravagantnostim, rezultati pa so bili seveda različni. Tematsko je največ filmov obravnavalo čustvene odnose med ljudmi, anomalije in psihološke motnje, ki jih je povzročila civilizacija in odnosi, ki jih je prinesla s seboj. Vojni film je bil en sam, če ga sploh smem tako imenovati, alžirski Veter iz Auresa, ki obravnava obdobje osvobodilnega boja.

Canneski festival je pokazal, da je filmska umetnost v svetu že dosegla stopnjo, na kateri je popolnost formalnega izraza razumljiva že sama po sebi. Potrdil pa je tudi, da dognanost obrti ne hodi z roko v roki z bogastvom misli in da so umetnine le tisti filmi, ki dosegajo najvišjo stopnjo skladnosti obojega, filmi o človeku in za človeka. Zunaj tega namreč umetnosti ni, obstajajo samo poskusi, da bi dosegli to poslanstvo, vendar pa ti poskusi ob filmih, ki to dosežejo, zbledijo.

Canneskemu festivalu odmerjeni prostor in nemoč posameznika za poglobljeno analizo vsakega izmed filmov v uradnem festivalskem sporedu mi ne dovoljujeta, da bi ubral to pot. Že določitev mesta, ki ga zavzemajo posamezne kinematografije, z dokaj nepopolno obravnavo filmov v uradnem programu pa bo dala vsaj površinsko sliko trenutne situacije v filmskem svetu, ki jo je ta festival tako plastično podal.

Morda bi bilo najbolj primerno pričeti s filmi manjših kinematografij, ki so pridobile naše simpatije. Toda Velika Britanija je z letošnjim canneskim programom treh filmov tako očitno zavzela



položaj trenutno najmočnejše kinematografije v svetu, kar zadeva umetniško raven filmov, da ji moram dati tudi pri tem zapisu prvo mesto.

Angleži so v Cannesu v uradni konkurenci predstavili tri filme, ki se med seboj zelo razlikujejo in da jejo celovito sliko angleških filmskih razmer. Vsak zase so zanimivi in nosijo močan pečat svojih ustvarjalcev. Dva sta zrežirala priseljenca, Italijan Michelangelo Antonioni in Američan Joseph Losey, tretjega pa Joseph Strick.

Naj pričnem kar pri nagrajencu — Antonionijevem BLOW UP ali po naše Fotografska povečava, ki ga je uradna žirija nagradila z najvišjo nagrado. Dali so priznanje tistemu ustvarjalnemu konceptu, kateremu je Cannes pred leti žvižgal. Stvari so se premaknile. S svojim zadnjim filmom je Antonioni dosegel skladnost filmskega izraza z mislijo, dovršenost in intenzivnost pripovedi, notranjo dinamiko in uglajenost. V intervjuju je sicer izjavil, da njegov namen ni bil reševanje problema, hotel ga je le kar najbolj popolno prikazati. V Blow-up pa zasledimo oboje; izredno plastično prikazan problem, avtorjev odnos do njega in tudi nakazano rešitev.

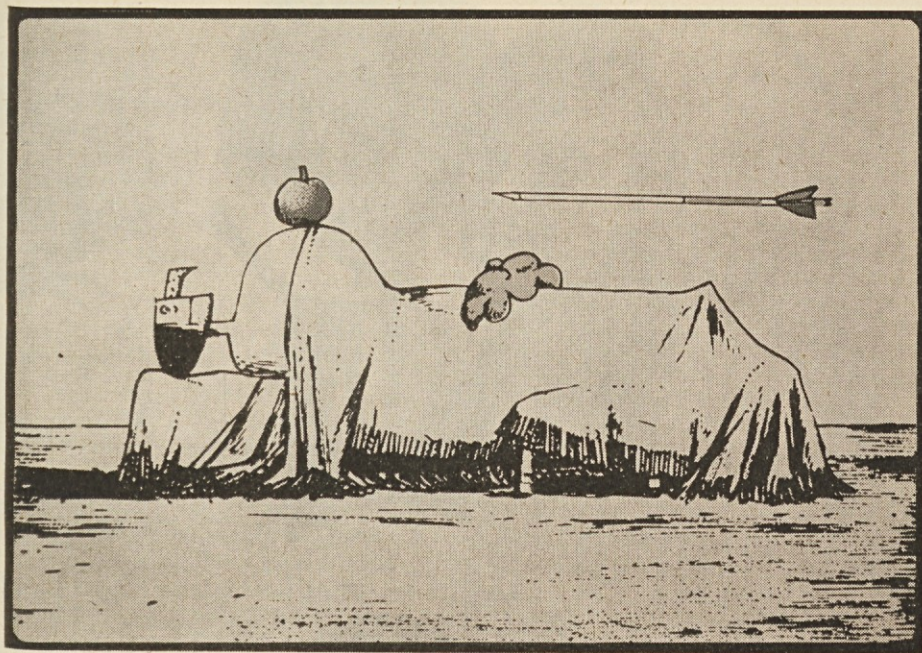
Zgodba je precej nenavadna, taki so tudi njeni junaki in okolje, v katerem se dogaja, je London, izjemno mesto na svetu. Glavni junak, modni fotograf, doživlja svet skozi svoje tretje oko — fotografsko kamero, svojevrstni medij sodobnega sveta. Brez nje je prikrajšan za spoznavanje, pohabljen je in zaživi šele z njo v roki, v okolju močnih reflektorjev, oblikovno in barvno simetrične scenografije in eteričnih deklet — modelov. Izrazit subjektivist je, okolje dobi zanj vrednost šele na fotografskem papirju. Njegova ljubezenska srečanja so zmehanizirana, edino orgastično srečanje z žensko pa je tisto, ko se skoraj v ekstazi s fotoaparatom sklanja nad model.

Most »človek — človek« je medij, materialnost biva trajno, vse ostalo pa je trenutno in fikcija, kot zaključni prizori filma, ko v parku skupina mladih igra tenis brez loparjev in žogice. Žogica pade z ignišča, fotograf, ki igro opazuje, se malo obotavlja, nato jo pobere in vrže nazaj . . .

S premišljeno uporabo skrbno izbranih okolij in rekvizitov Antonioni dogajanje pogloblja in mu dodaja svojo misel. Uporaba barve in izbira njenih odtenkov ima izrazito ilustrativen in razpolženjski pomen, kar zadeva stanja glavnega junaka. Izbira ozadij in razmestitev v kadru kaže razmerja in odnose med osebami.

Antonionijeva kritika svojevrstne odtujenosti je dosegla s tem filmom veliko intenzivnost odpora ustvarjalčeve osebnosti do civiliziranega sveta, ki ustvarja nevrotičnega človeka. Žal pa je Antonioniju zmanjkalo človeškosti, čustva, ki bi ga dvignilo nad mestoma zelo akademsko obravnavo. S tem pa bi film pridobil večjo intenzivnost in uspešnost pri vseh filmskih gledalcih. Toda tudi Antonioni je produkt sveta, ki ga prikazuje, njegova hladnost in nemoč sta spet le posledica odnosov v tem svetu.





GLEDALIŠČE GOSPE IN GOSPODA KABAL. Režija: Walerian Borowczyk

S filmom *Eva in Služabnik* je Joseph Losey pričel samosvojo pot filmskega ustvarjanja. Po filmu *Modesty Blaise* je film *NESREČA* njeno nadaljevanje. Tokrat je okvir zgodbe univerzitetno mesto in njegovi glavni junaki profesorji, njihove žene in učenci. Losey z veliko natančnostjo prodira v globino njihovega jaza in do podrobnosti razčlenjuje determinante v njihovih odnosih. V *Služabniku* je bila psihološka nadvlada človeka nad človekom očitna, tu pa jo Losey zavije v tančico vsakdanjosti, skozi katero se prebijajo še strašnejša igra z usodami, skorajda sadizem, mazohizem — vsa gniloba in pokvarjenost družbene skupine, ki jo prikazuje.

Joseph Losey je režiser vzdušja, ob odlični igri vseh igralcev gradi dinamično notranje dogajanje, ki je pravo nasprotje umirjenega montažnega ritma. Svojo nemoč pred tem svetom prizna, zapusti ga tako kot nemška študentka, ki so jo neusmiljeno zapletli v pravila svoje igre.







Levo: ELVIRA MADIGAN. Režija: Bo Widerberg; na sliki Pia Degermark, ki je dobila nagrado za najboljšo žensko vlogo

Levo spodaj: TVÁRBALK (PREČNI TRAM). Režija Jörn Donner

Kvalitetno najslabši med angleškimi filmi je ULYSSES, zato pa ni prav nič manj zanimiv. Režiserju Josephu Stricku ni uspelo zajeti bogate in obsežne Joyceove mojstrovine v okvir celovečernega filma. Joyce je morbiden, s silovitostjo se spreha po podzavesti svojih junakov, jih razgalja in ožete odlaga. Z veliko ironije razgalja preko posameznikov družbo v celoti . . . V filmu pa je vsega tega bolj malo. Scenarij se je sicer izognil nevarni fragmentarnosti, zaključena celota je, čeprav bornejša od literarne predloge. Slikovna nadgradnja pa občutno zaostaja. Strick se je lotil filma moderno, z asociativno montažo je skušal dodajati nove dimenzije. Skorajda v celoti mu je to uspelo pri Mollyinem monologu, tu je tekst dobil ustrezno slikovno nadgradnjo. Škoda, da ni takšnih prebliskov v Ulyssesu več.

Med filmi francoskega programa je bil viden MOUCHETTE režiserja Roberta Bressona. Filmsko je prava mala mojstrovina. Gre za sintezo slike, glasbe in šumov, ki dovršeno gradijo režiserjevo kristalno čisto misel. Vsak element ima točno določen efekt, ki se skupaj z drugimi zlije v celoto. Mouchette je zelo trdno in zaprto filmsko delo, ki prekaša svojo literarno predlogo.

Ob filmu pa sem bil rahlo jezen. Zelo me je odbila Bressonova neprizadetost in hladnost. Svojega odnosa do zgodbe o mladi Mouchette ne pokaže, svoja čustva skriva, važna mu je le dovršenost. Gre za akademski film, ki je daleč od toplih človeških dimenzij.

Prvenec Nadine Trintignant MOJA LJUBEZEN, MOJA LJUBEZEN zelo spominja na lanskoletni Lelouchev film Moški in ženska, vendar ga še zdaleč ne dosega. Režiserka se je izgubila v iskanju kar najbolj čiste slike in pozabila, da mora slika tudi kaj povedati in v montažnem zaporedju logično graditi zgodbo. Preprosto ljubezensko zgodbo je Trintignantova zapletla in ob psihološko nedodelanih likih ni našla dovolj moči, da bi je uspešno pripeljala do konca. Njen film ima vse napake prvenca.

Med francoskimi filmi je še najbolj zanimiv BRUTALNA IGRA Alaina Jessue. Film je sproščeno zrežiran in ob parodičnosti kar zabaven. Pripoveduje zgodbo o »usekanem« bogatem mladeniču, ki v svoji strasti do pustolovščin in kriminalnih romanov preživlja propadlega pisatelja pogrošnih kriminalk in njegovo ženo. Mestoma je film zanimivo narejen, vendar postaja proti koncu dolgozeven, saj je Jessuji zmanjkalo domislje, ki bi zdržale začetni ritem.





**NERAZUMLJEN.** Režija: Luigi Comencini

Temu filmu je najbližji, vendar ga občutno prekaša, švicarski NEZNANEC IZ SHANDIGORJA. Zrežiral ga je mladi režiser Jean-Louis Roy in to z mnogo domiselnosti za parodijo na račun izkoriščanja znanstvenih odkritij in znanstvene špijonaže. Roy obvlada filmski jezik, hkrati pa je miselno bogat; vsekakor najboljši švicarski režiser.

Danci so v Cannes poslali nordijsko pripovedko o Romeu in Juliji — RDEČA PELERINA. Po tistem, kar nam je povedal Shakespeare, nam danski režiser Gabriel Axel ni mogel povedati nič novega. Morda je prav zato vso težo prenesel z ljubezenske zgodbe na akcijsko bitko sinov dveh družin. Film je slikovno zelo lep in realističen, to pa je tudi vse. Po lanskoletnem filmu Lakota je to očiten padec in umik v preteklost.



Španski film ZADNJE SREČANJE režiserja Antonija Ecelza pri-  
poveduje zgodbo o usodi znanega plesalca narodnih plesov. Preden  
je to postal, je moral napraviti dolgo pot z dna, ko je moral zatajiti  
prijatelja. To pa seveda vpliva na njegovo sedanje življenje in ga  
zaplete. Filmu manjka prepričljivosti in jasnih izhodišč, ob šibki  
zgodbi in sicer solidni režiji skoraj ne dosega povprečja letošnjega  
festivala.

Iz Mehike in Argentine so prav tako poslali dva zelo povprečna  
filma. Mehiški PEDRO PARANO, posnet po istoimenskem romanu,  
zrežiral pa ga je Carlos Velo, ni nič drugega kot precej površno pri-  
kazovanje mitiziranega junaka preteklosti, za katerega niti ne vemo,  
kako je to postal. Režiser je gradil film predvsem slikovno, bogato  
je izkoriščal fotogeničnost slikovite mehiške pokrajine, ki je lahko  
divja, veličastna, mistična . . . pozabil pa je na pripoved.

Argentinski PONEDELJKOV OTROK pa je psevdosocialen. Igra  
na naša čustva, s svojo solzavostjo pa nas prej odbije, kot pa pri-  
tegne in prepriča. Sicer soliden režiser Leopoldo Torre — Nilsson se  
tokrat ni znašel, izkoristiti je hotel vse družbene razmere, vpliv  
ameriškega kapitala, otrokovo nesrečo — pokazal in povedal pa ni  
skoraj ničesar.

Močno ameriško kinematografijo je zastopal en sam film, SE-  
DAJ SI ODRASEL režiserja Forda Coppole. Film je prvenec, toda to  
se mu, kar zadeva obrtniško plat, prav nič ne pozna. Režiserju je  
manjkala le trdnejša zgodba, ki bi močnejše kazala probleme ameri-  
ške mlade generacije. Tako pa se film le malo dviguje nad običajne  
komedijske serijalke, njegova prednost pa je vrsta skorajda nepo-  
znanih igralcev, ki so se v svojih vlogah izvrstno znašli.

Med slabše filme festivala lahko z mirno vestjo uvrstim dva  
izmed treh italijanskih filmov NEMORALNO Pietra Germija in NE-  
RAZUMLJEN (Incompresso) Luigija Comencinija sta zelo ponesre-  
čena. Germi v okvirih italijanske socialne problematike ni znal več  
parodirati in je bil skoraj banalen, medtem ko je Comencini s pra-  
vo sentimentalko, v kateri igrajo glavno vlogo otroci, skušal priva-  
biti solze v oči.

Tretji Petrijev film VSAKEMU SVOJE je občutno boljši. Sam re-  
žiser in scenarist je vzel pod lupo politične razmere v južni Italiji,  
korumpiranost in pokvarjenost, vpliv konservativnih nazorov na da-  
našnje življenje in ujetost ljudi v svoje nazore. Ustvaril je živopisno  
zmes psihološkega filma s kriminalko, ki se odlikuje po dinamični  
kameri in montaži ter po svoji kritičnosti.

Moram se dopolniti, vsi filmi, ki sem jih omenil kot slabše, so  
to le v okvirih precej visokega festivalskega povprečja. To pa ne  
velja za sovjetski film KATARINA IZMAJLOVA. Rusi so poslali na  
festival filmano opero, niti toliko se niso potrudili, da bi se na ku-  
lisah posušila barva. Režiser Mihail Šapiro je po liniji najmanjšega  
napora verno sledil prizoriščem v operi. Filmske odlike bi težko  
našli in tako ostane le Šostakovičeva glasba, ki je solidno zapeta.







Desno: BLOW UP (FOTOGRAFSKA  
POVEČAVA). Režija Michelangelo  
Antonioni. Na slici David Huminngs



Levo: BRUTALNA IGRA. Režija Alain  
Jessua



Desno: ZEMLJA V TRANSU. Režija  
Glauber Rocha. Na slici Jardel Filho,  
Paulo Autran





DESETTISOČ SONC. Režija Ferenc Kosa

Res ne vem, za katero priložnost hranijo Rusi filme mladih ustvarjalcev, ki smo o njih zvedeli, da so izvrstni. Slab vtis, ki so ga napravili s filmom Katarina Izmajlova, je komaj popravil Bondarčukov III. del filma Vojna in mir BORODINO, predvajan zunaj konkurence.

Nemški režiser Volker Schloendorff je v Cannesu za Nemčijo predstavil film ŽIVETI ZA VSAKO CENO. Film po krivici ni dosegel uspeha njegovega lanskoletnega Težave mladega Toerlessa. Kritika in festivalska žirija sta ga spregledali, saj gre za enkratno filmsko stvaritev, ki izvirno kaže sodobno nemško družbeno situacijo.

Vsebina filma je nenavadna; mlado dekle v samoobrambi ubije svojega prijatelja. Trupla se hoče znebiti in za pomoč prosi dva neznanca mladeniča. Avantura skrivanja trupla jih je združila in dala smisel njihovemu poznanstvu. Ko pa so se trupla znebili, ni več razloga, da bi bili skupaj. Razidejo se in se nikoli več ne srečajo.

Schloendorff prikazuje nemško mlado generacijo, njene nazore in mentaliteto, vendar se ne dviga na prestol sodnika in kritika njenih početij. Njegov namen je bil plastičen prikaz utripa življenja, mladih, ki zaradi umora razkrijejo svoje osnovne značilnosti. Film je izvrstno zrežiran, vsak posnetek ponuja množstvo asociacij. Z barvo je režiser dogajanje poglobil in s svetlobo mu je dal dinamičnost.



Prav tako je zanimiv švedski film ELVIRA MADIGAN mladega režiserja Boa Widerberga. Osnova filma je resničen dogodek iz prejšnjega stoletja — smrt dveh zaljubljenca, ki jima družba ni dovolila skupnega življenja. Widerberg pripoveduje zgodbo z velikim estetskim čutom, posebno izvrstna je kamera, v pravcato pesem se film zlije od svoje polovice naprej. Zgodba ni najbolj aktualna, je kot spomin na tisto, kar smo žal nevede že skoraj pozabili.

Alžirska kinematografija se je s filmom VETER IZ AURESA tako rekoč prvič predstavila. Njihov nastop je zelo uspešen, saj je film M. Lakhdarja Hamine pretresljiva izpoved o alžirskem narodnoosvobodilnem boju. Do polovice režiser ni znal najti ustreznih izraznih možnosti, da bi predstavil težke razmere, ki so prebivalstvo silile k odporu. Nato pa film steče in postane pravi ep o materi, ki išče svojega sina po vseh koncentracijskih taboriščih in tudi z njim umre. Veter iz Auresa je do Francozov zelo takten, vendar do konca pretresljiv.

Izraelce je zastopal film TRIJE DNEVI IN OTROK, ki ga je režiral Uri Zohar. Gre za kompletno filmsko delo, ki je zelo sveže in zanimivo. Režiser razgrinja tok podzavesti, želja in spominov mladega fanta, ki ga povroči prisotnost otroka njegovega nekdanjega dekleta. Film je poln ironičnih bodic in črnega humorja, neverjetnih situacij, katerih režiser je življenje.

Češkoslovaška je letos predstavila manj uspešen film, kot pa smo jih vajeni. HOTEL ZA TUJCE je prvo delo scenarista Antonina Maše. Film je poln kafkajanskega vzdušja in ironičnih bodic na račun sodobnosti. Gre za alegorično filmsko delo, katerega glavna odlika je dobro napisan scenarij. Vendar Maša ni bil gospodar lastnega ustvarjalnega koncepta. Velikokrat se je zapletel v nejasnosti, predvsem pa se ni mogel izogniti razvlečenosti in dolgočasnosti.

Tudi Madžari so na festival poslali debutanta, Ferenc Kosa je predstavil svoj film 10.000 SONC. Film govori o socializaciji vasi, za razumevanje konfliktnih situacij pa je režiser pričel film v obdobju pred tridesetimi leti. Sam scenarij je sicer manj močan kot tisti v 20. urah, je pa zelo blizu življenju, saj je ekipa več kot leto dni zbirala izjave in avtentične dogodke po madžarskih vaseh.

Prava mojstrovina pa je režijsko delo. Kosa gradi dogajanje na slikovnih kontrastih, v katere zajema madžarski pejzaž, s premišljeno montažo pa učinkovito združuje preteklost in sedanost ter tako pojasnjuje dileme in konflikte, ki nastajajo s podružbljanjem kmetijske proizvodnje. 10.000 sonc je močno in prepričljivo filmsko delo.

Iz Latinske Amerike je prišlo eno samo zanimivo filmsko delo, ZEMLJA V TRANSU režiserja Glauberja Rocha. Prihodnje nasprotje med dvema južnoameriškima državama, med katerima se giblje mlad pesnik v želji, da bi pomagal ljudstvu. Predsednika obeh držav ga izkoriščata, v skrajnosti postaja njuno orodje in žrtev političnih intrig. Rocha je zelo kompleksno zajel južnoameriško politično problematiko, kjer se prepletajo interesi tujega in domačega kapitala in



Desno: NESREČA. Režija Joseph Losey. Na sliki Stanley Baker in Jacqueline Sassard

Desno spodaj: ZBIRALCI PERJA. Režiser Aleksander Petrović. Na sliki Bata Živojinović

so vladajoči krogi le eksponenti kapitala, zato jim interesi ljudstva niso mar. Zatekajo s k demagogiji, posebno še v volivnih zborovanih. Zemlja v transu je pogumen film, ki nam bolj kot katerikoli prej odkrito pripoveduje o političnih problemih. Je politični film, toda film, ki je usmerjen k človeku. V filmu moti le osrednja osebnost, jevtušenkovsko obarvan pesnik, ki je zasnovan preveč naivno.

Kar zadeva filmski izraz, je Rocha zelo moderen. Pravil dramaturgije ne spoštuje, učinkovito povezuje spominsko preteklost z dogodki v sedanosti. Posamezne sekvence imajo pomen le v celotnem kontekstu filma, vsaka je sama po sebi le impresija z logičnim pomenom glede predhodne in naslednje. Zemlja v transu je zelo impresiven film, ki s svojo heterogenostjo in asociativnostjo sicer zmede, da lahko takoj zatem do kraja pritegne pozornost in prepriča.

Jugoslovani smo za letošnji Cannes izbrali reprezentativen program, ki je uspešno predstavljal premike in silnice v naši kinematografiji. Vsak poslan film je po svoje zanimiv, predvsem pa so vsi zelo kvalitetni in ambiciozni. Prvič v zgodovini dvajsetih let smo doživeli popoln uspeh, dobili smo kar tri nagrade; Petrovićev film ZBIRALCI PERJA posebni Grand Prix in nagrado FIPRESCI, Ranitovićev kratkometražnik  $1 + 1 = 3$  pa posebno nagrado žirije. S tako velikim številom eminentnih nagrad se še nismo vrnili z nobenega festivala. Oba filma v tednu mednarodne kritike, Makavejeva LJUBEZENSKI PRIMER in Berkovićevo RONDO, sta bila zelo lepo sprejeta in ugodno ocenjena. Vsi naši filmi so doživeli ugoden sprejem tako pri občinstvu kot tudi pri kritiki. Bili smo priča pravi eksploziji jugoslovanskega filma, ki se je s tem festivalom uvrstil med najzanimivejše na svetu.

Tema filma Zbiralci perja je življenje ciganske manjšine v Vojvodini. V filmu je Petrović brez spektakularnosti prikazal navade ciganov in njihov način življenja; nomadi so se ustalili, namesto šotorov postavili zidane hiše in vanje prinesli celo televizijo. Svojim dolgoletnim navadam pa se niso mogli odreči, še vedno so popotniki, le ceste in smeri njihovega potovanja so se spremenile, še vedno živijo z ženskami, ne da bi bili poročeni, še vedno se držijo svojih navad in pravil. Na vitez so srečni, vriskajo in razbijajo kozarce, ko zapoje njihova pevka v gostilni. Denarja ne cenijo, v hipu ga







Desno: LJUBEZENSKI PRIMER. Režija Dušan Makavejev. Na sliki Eva Ras

Desno spodaj: ŽIVETI ZA VSAKO CENO. Režija: Volker Schlöndorff. Na sliki Anita Pallenberg

izgubijo pri kartah, zapijejo ali pa podarijo orkestru, ki igra samo zanje. Vsi skupaj pa so tragične osebnosti naroda, ki nima domovine in ki se še ni vživel v okolje in prevzel navade tega okolja.

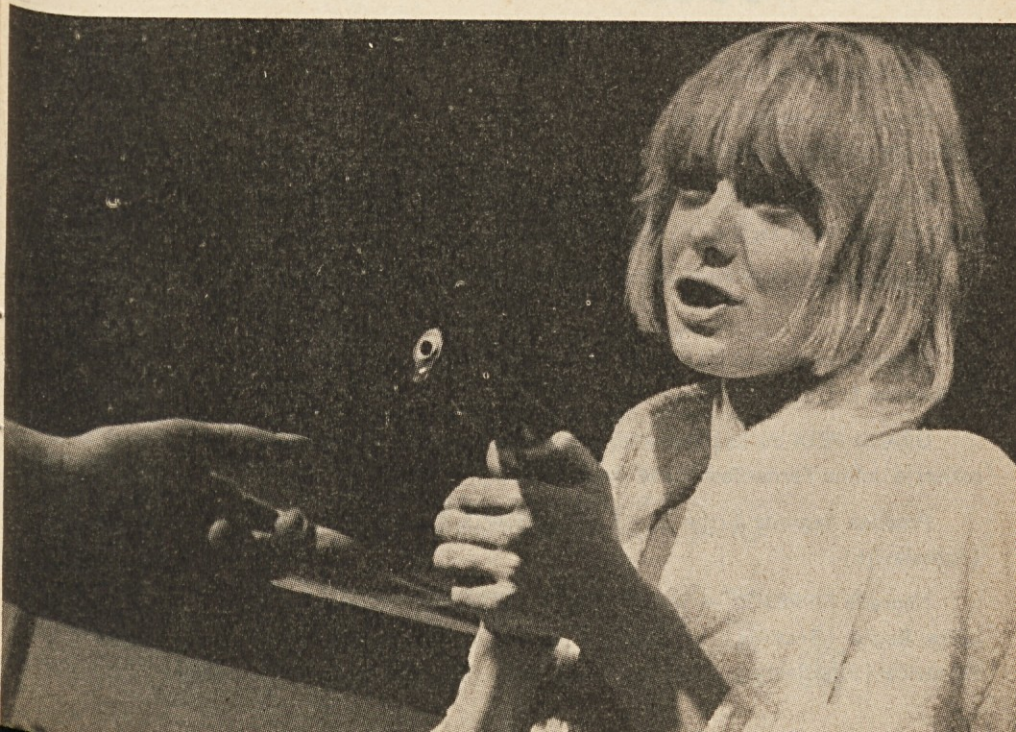
Petrovičeva slika ciganov je velikanski mozaik, sestavljen iz najrazličnejših barv, polnih otožnosti, velikega veselja, strasti in lepote. To je film o človeku in za človeka.

Režijski koncept je Petrovič prilagodil izjemni temi. Njegov pristop je mestoma dokumentarističen. V filmu je vrsta prizorov, ki niso zrežirani in ki pritegnejo v svoji spontani resničnosti. V filmu ni nič potvorjenega, vseskozi je mojstrovina, ki jo preveva silovitost velikega ustvarjalca in njegove misli.

Ni naključje, da je bil prav ta film na festivalu deležen velike pozornosti in dveh nagrad. Elementarnost, čustvenost, oblikovna dovršenost in boj za človeške vrednote so prevzeli udeležence festivala in žirijo, saj vse to predstavlja nasprotje hladnim in formalno popolnim filmom režiserjev z Zahoda. Brez dvoma gre za svež odnos do življenja, našega življenja, ki odpira nove možnosti filmskega ustvarjanja in predstavlja edinstveno filmsko usmeritev. S tem filmom se je Petrovič uvrstil med najpomembnejše evropske filmske ustvarjalce.

Iz slike festivalskih filmov se že vidi vzrok edinstvenosti canneskega festivala. Dajejo mu jo množična udeležba filmov, njihova zanimivost in kvalitetnost. To seveda ni festival modernega filma, preden kaj sprejme, previdno počaka, da to postane ustaljeno. Njegov namen tudi ni delavnost, seveda če izvezamo novinarje, ki morajo presedeti po cele dneve v različnih projekcijskih dvoranah, saj ne organizirajo posvetovanj in ne berejo referatov. Njegov namen je trojen: tekmovanje za priznanja, čim boljša prodaja filmov in ne nazadnje pospešitev turizma. Te tri naloge pa v celoti izpolnjuje in tako postaja največji vsakoletni pregled svetovnega filma. Letos je canneski filmski festival potrdil ugled angleške kinematografije in odkril vrsto novih, med njimi tudi jugoslovansko. Razlike med majhnimi in velikimi izginjajo in k temu prispeva tudi Mednarodni filmski festival v Cannesu.







# nagrade

## XX. mednarodnega filmskega festivala v Cannesu

Za življenjsko delo je uradna žirija nagradila francoskega filmskega režiserja ROBERTA BRESSONA

GRAND PRIX: BLOW-UP, režija Michelangelo Antonioni (Velika Britanija)

Posebni GRAND PRIX žirije: ex aequo NESREČA režiserja Josepha Loseya (Velika Britanija) in ZBIRALCI PERJA režiserja Aleksandra Petrovića (Jugoslavija)

Nagrada za žensko vlogo: Pia Degermark za vlogo v filmu ELVIRA MADIGAN (Švedska)

Nagrada za moško vlogo: Odded Kotler za vlogo v filmu TRIJE DNEVI IN OTROK (Izrael)

Nagrada za scenarij: ex aequo Alain Jessua za film BRUTALNA IGRA in Elio Petri za film VSAKEMU SVOJE

Nagrada za režijo Ferenc Kosa za film 10.000 SONC (Madžarska)

Nagrada za prvo delo: VETER IZ AURESA režiserja M. Lakhdarja Hamina (Alžir)

GRAND PRIX za kratkometražni film: NEBO NAD HOLANDIJO režiserja Johna Ferna Fernhouta (Nizozemska)

Posebna nagrada žirije: 1 + 1 = 3 režiserja Branka Ranitovića (Jugoslavija)

Nagrada FIPRESCI: ex aequo ZEMLJA V TRANSU režiserja Glauberja Roche (Brazilija) in ZBIRALCI PERJA režiserja Aleksandra Petrovića (Jugoslavija)



# pesaro

## 1967

Med številnimi in po fiziognomiji precej različnimi festivali po vsem svetu pripada festivalu novega filma v Pesaru, malem italijanskem letoviškem mestecu ob jadranski obali, prav posebno mesto. Po svoji politični usmeritvi je to izrazito leva manifestacija, tako kot je morda samo še festival v Oberhausnu na Zahodu. Največja posebnost in hkrati kvaliteta Mostre Internazionale del Nuovo Cinema v Pesaru pa je izrazita fiziognomija, nakazana že v naslovu manifestacije; prav zaradi nje je Pesaro pravzaprav najresnejši avantgardni filmski festival v svetu, zaradi takšnega izhodišča pa mu tudi uspe zbrati v programu najzanimivejše mlade avtorje z vsega sveta ter ne nazadnje afirmirati film, ki je po svojih izhodiščih in hoteljih drugačen od standardne komercialne proizvodnje, film, ki sicer najresneje računa na občinstvo, ki pa mu hkrati ni pripravljen nuditi nikakršne koncesije.

Na tretji ponovitvi pesarske festivalske formule — konec maja in v začetku junija — so se zbrali mladi avtorji z vsega sveta. Organizator je zagotovil obsežen program celovečernih filmov, predvsem prvencev ter ponudil obiskovalcem — s pravo mediteransko



širokosrčnostjo — 35 celovečernih filmov, včasih kar po pet na dan. Za nameček pa še prvo večjo retrospektivo novega ameriškega filma v Evropi, natančneje štiri štiriurne programe, ki so obsegali skupaj 35 naslovov.

Skratka, program letošnjega festivala v Pesaru je bil tako obsežen, da je zahteval izreden napor ter izzival omotičnost tudi pri najbolj zavzetih privržencih novega filma in to navzlic optimističnemu junijskemu soncu in neposredni bližini morja in svetlolasih turistov, ki jim konec maja pomeni zeleno luč za vsakoletni pohod na evropski jug.

## II.

Kaj pa je pravzaprav ta novi film, na katerega se Pesaro sklicuje že v naslovu svoje prireditve? — Nikakršne definicije novega filma za zdaj ni in — na srečo — je tudi letošnji napori ljudi, ki so jim pri srcu definicije in jasnost nasploh, niso rodili. Novi film namreč ni nič novega, nič takega, česar film ne bi poznal. Novi film je koristna mistifikacija, kot se je posrečeno izrazil nekdo, katerega osnovni cilj je zagotoviti proizvodnjo zunaj obstoječih sistemov, omogočiti prodor in afirmacijo mladih avtorjev ter s samim tem, razumljivo, uveljaviti tudi nova hotenja, ki jih novi ljudje pač vedno prinašajo.

Pojavnosti novega filma so silno raznolike. Najbrž jih je toliko kot mladih avtorjev: od povsem zmernih do ekstremnih, ki jih je mogoče enačiti z obema filmskima avantgardama in ki se zavzemajo za idejo, da naj bi bil film, tako kot poezija, zgolj sredstvo ekspresije avtorja, brez kakršnihkoli razlogov zunaj tega okvira. Občinstvo je potemtakem potisnjeno v ozadje, avtorjev ne zanima več odvisnost od občinstva, njemu je namenjen tradicionalni, standardni, komercialni film. Najdoslednejši zagovornik teh idej in nemara celo duhovni vodja novih teženj v filmu je ameriški publicist Jonas Mekas, ki je leta 1959 zbral okoli svoje revije Film Culture skupino mladih entuziastov. Ti so svoje težnje izpovedali v znanem manifestu o NEW American Cinema — novem ameriškem filmu. Skupina se je v osmih letih razvila, danes vključuje kar 238 avtorjev, ki snemajo predvsem na 16 milimeterskem traku, zunaj velikih filmskih proizvodenj, imajo pa celo svoje kino dvorane. Prav letos so osnovali tudi nekakšno distribucijo, telo, katerega naloga je plasman novega filma v ZDA in Evropi. Njihova iniciativa je naletela na od-





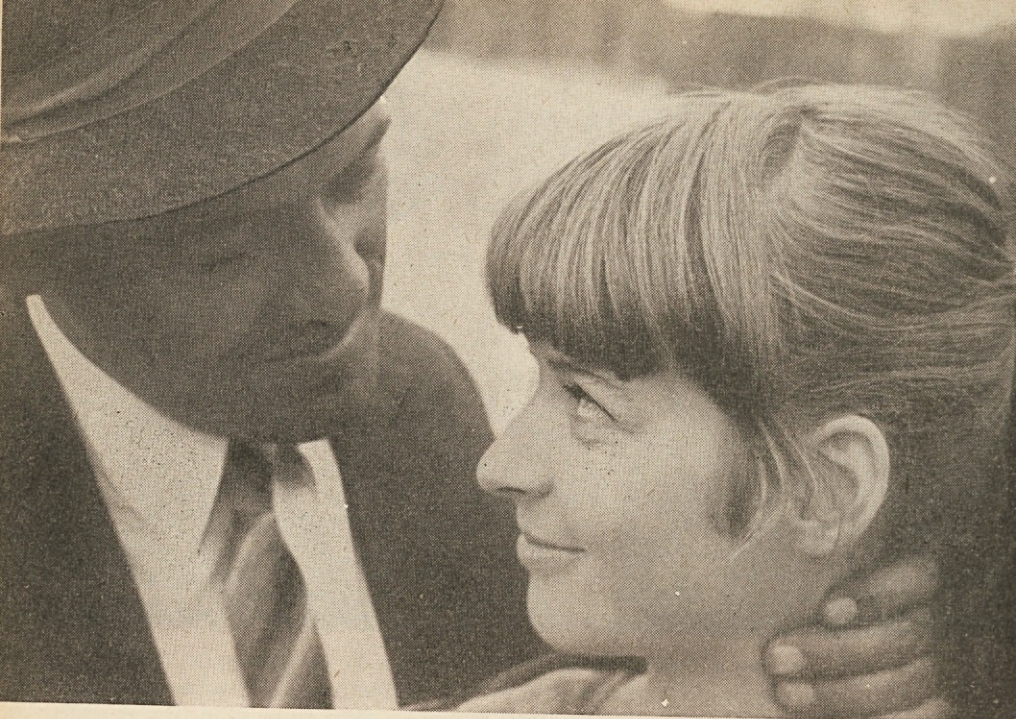
mev tudi v Evropi in podobna telesa nastajajo zdaj v Parizu in Rimu.

Na letošnjem festivalu v Pesaru so se mladi Američani prvič temeljiteje predstavili. Mekas je pripeljal v Evropo zajeten program — skupno za 16 ur projekcij. Tako smo lahko pravzaprav prvič ugotovili, kaj novi ameriški film sploh je. In popolnoma jasno nam je postalo, da Mekasova teza o filmu kot sredstvu ekspresije avtorja ni zgolj teorija, nastala za pisalno mizo, marveč del neke prakse, ki jo je kazalo malone vseh 36 filmov njegovega programa.

Mladi ameriški avtorji so odkrili dadaizem, inspirirajo se v obeh filmskih avantgardah, določen vpliv nanje pa je nedvomno imela misel in praksa Maye Deren. Velika večina Američanov v svojih filmih ne kaže direktnega socialnega angažmaja kot malone vsi evropski in južnoameriški predstavniki novega filma. Po lastnih besedah poskušajo prodreti globlje; njihovi eksperimenti poskušajo vsak zase odkriti globljo resnico.

Težko je z besedami opisati novi ameriški film. Učinkuje zdaj kot glasbena simfonija, zdaj spet kot povsem formalen eksperiment, kot protest in spet kot muzika oživiljenih predmetov. Morda bom nekoliko približal prakso mladih Američanov z natančnejšim opisom enega njihovega filma, znanega in pogosto citiranega polurnega filma Jonasa Mekasa Newyorški dnevnik. Film je posnet v barvah, na







Levo: SUHI IN NJEGOVI. Režija Henrik Kluba

Levo spodaj: SPOROČILO. Režija Livia Gyarmathy

16 mm traku, nemo, razen ene sekvence v zadnjem delu filma, ki je posneta zvočno. Mekas je posnel film na dva trakova. Na enem zgolj totale in panorame New Yorka, na drugem pa bližnje posnetke, predvsem ljudi. Film zahteva projekcije iz dveh projektorjev, vendar pa na isto filmsko platno, tako da dobimo vtis, podoben klasični dvojni ekspoziciji, le s to razliko, da je dvojna ekspozicija nekaj povsem fiksnega, Mekasova projekcija filma na film pa je nenehno dinamična, hkrati pa omogoča gledalcu povsem drugačen sprejem pri vsaki ponovitvi; zavisno pač od različnih startov obeh kino projektorjev oziroma obeh filmov. Da bi še povečal vtis enkratnosti filmske predstave, se je Mekas odrekel glasbeni spremljavi kot fiksnemu delu svojega filma ter postavil v dvorano mali jazz ansambel, ki je popolnoma prosto improviziral, razumljivo pri vsaki predstavi drugače. Kompozicijsko film temelji na ritmu različnih intenzitet, fabula je popolnoma izključena, Mekas le varira nekaj motivov — dekleta, otroke in policaje.

Po projekciji tega filma je bilo govora o filmskem happeningu. S povsem teoretičnega stališča pa je pomembnejša Mekasova težnja odpraviti enega osnovnih razlogov občutja manjvrednosti filma v primeri z drugimi umetnostmi — preseči njegovo konzerviranost, ki jo pogojuje tehničnost filma, konstantnost vsake ponovitve filmske predstave.

### III.

Med 35 filmi, kolikor jih je organizator festivala v Pesaru predstavil gostom, smo bili Jugoslovani zastopani s tremi filmi. Lazičeva Topla leta so nas zastopala v konkurenci za nagrade, Dušan Makavejev in Matjaž Klopčič pa v informativni sekciji. Toda, Klopčičeve Zgodbe, ki je ni ni in ni bilo, v Pesaro je priromala šele četrty dan festivala, tako da je kljub dobri volji organizatorjev ni bilo mogoče prikazati. Ostala dva predstavnika nista prišla v Pesaro zaman. Lazič se je ob koncu festivala, po referendumu kritike znašel na pe-tem mestu, Makavejeva film pa je zagrel občinstvo kot noben dotlej. Uspeh našega filma v Pesaru je bil nedvomen in interes za jugoslovansko kinematografijo v celoti je iz dneva v dan večji. Tako lahko prvič po tolikih letih na letošnjem festivalu v Pulju pričakujemo vrsto uglednih osebnosti mednarodnega filmskega življenja.







Levo: 52 DOMINGOV — še enkrat corrida ...

Levo spodaj: JAVNO MNENJE. Režija Arnaldo Jabor, nagrada referendum kritike

Za najboljša filma festivala so kritiki razglasili nizozemski film Josef Kattus režiserja Wima Verstappena in brazilski film komaj 26 letnega režiserja Arnalda Jaborja Javno mnenje. Prvi film je nenavadna podoba Nizozemske, film, v katerem prevladuje kafa-janska atmosfera (aluzija v naslovu Josef Kattus ni naključna), podoba Nizozemske brez nežnih tulipanov in amsterdamskih kanalov v Eastman kolorju, v kontekstu parole »Bog ohrani kraljico — naj živi republika!«

Brazilski film je enako strastno socialno angažiran kot nizozemski, razlika je le v formi. Jabor se je odločil za filmsko ankežo in zmontiral poldrugo uro dolg film na temo jalovosti in socialne ne-učinkovitosti brazilske buržoazije.

Mladi brazilski film kaže izredno vitalnost. Mladi režiserji Glauber Rocha, Dos Santos in Jabor so že s svojimi prvenci opozorili nase in nedvomno bomo o njih še slišali. Pesaro pa nam je odkril tudi ostala, filmsko neznana področja Južne Amerike: Bolivijo, Kubo, Urugvaj, prav tako pa nove težnje v mehiškem filmu, ki je zadnje desetletje plul zgolj še po komercialnih vodah ter eksploatiral svojo folkloro. Pomemben prodor mladih kažejo Švedi. Bergman ni več edini švedski filmski velikan. Pridružili so se mu novi — Donner, Widerberg in najmlajši med njimi Jonas Cornell, ki se je v Pesaru predstavil z izvrstnim filmom Poljub in objem. Žal so se slabše odrezali predstavniki socialističnih dežel. Sovjetska zveza ni poslala svojega predstavnika, Poljska izraža krizo svoje kinematografije, Čehi pa so se za razliko od prejšnjih nastopov v Pesaru predstavili precej pod pričakovanji.

Po letošnjem festivalu v Pesaru je jasno, da mladi avtorji prodirajo v proizvodnje vseh dežel, da vnašajo novega duha in da prispevajo pomemben delež k razvoju filmskega medija. Festivalu v Pesaru pa nedvomno gre zasluga za to, da te avtorje odkriva, jih popularizira ter jim omogoča razvoj in afirmacijo.



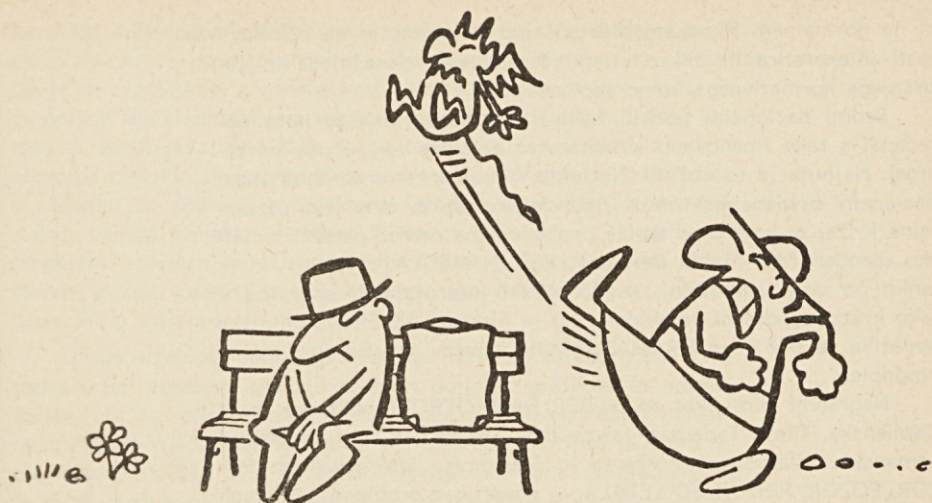
# krakov

## 1967

V začetku junija je bil v stari prestolnici srednjeveške Poljske, v Krakovu, Četrty mednarodni filmski festival kratkega filma z uvodnim Sedmim pregledom nacionalne filmske proizvodnje dokumentarnih in kratkih filmov. Zlitje obeh festivalov v delovne dneve, v razgovor za okroglo mizo o monolitnih težavah proizvodnje in distribucije kratkega filma v večini evropskih kinematografij, predvsem pa nekaj dodatnih, specializiranih filmskih projekcij je spreminilo Krakov v pomembno mednarodno filmsko tribuno, ki se je razen z zanimivimi filmi uveljavila tudi z nekaterimi ustvarjalno presežnimi vrednostmi sedme umetnosti. Delovni naslov Četrtega mednarodnega filmskega festivala je bil NAŠE DVAJSETO STOLETJE — dovolj širok imenovalc estetskih, predvsem pa eksistenčnih vrednot, za katerimi in mimo katerih je bilo mogoče prav s filmskimi zapisi odkriti politične divergence našega časa, sociološke anahronizme človeštva ter enotna, navzlic vsemu estetska in umetniška izhodišča za skupen odpor zoper sleherno vojno nevarnost, pa čeprav še tako lokalno omejeno, zoper vsako rasno razlikovanje, prisotno že tudi v dobri, stari Evropi, zoper sleherni komformizem, to najbolj nalezljivo bolezen civiliziranega dvajsetega stoletja.

V metamorfozi dokumentarnega filma iz klasičnega angleškega dokumentarca o človeku, prežetiranega z učinkovito lepoto posa-





RADOVEDNOST. Režija Borivoj Dovniković

meznih kadrov in mimo montažnih asociacij Dzige Vertova se je ustvarjalnost današnjih dokumentaristov usmerila predvsem v avtentično, reportersko informacijo o človekovih akcijah za samohranitev — in še več: dokumentarni film se je po svoji družbeno-politični funkciji — pri tem pa mimo vseh šol, stilov in valov — opredelil za objektivno intervencijo, podkrepljeno najčešče z novinarsko ali analitično publicistično argumentacijo. Nikjer ni rečeno, da so vsi ti filmi dobri. Toda med mnogimi filmi, delanimi z družbeno angažiranostjo in direktnim sklicevanjem na človekovo zavest, je bilo prav v Krakovu nekaj ustvarjalcev, ki so tako komponiranim filmom dali akcent družbene kritičnosti, humano interpretacijo moralnih človeških — ali še boljše nemoralnih — dilem posameznikov kot produktov določenih družbenih sistemov.

Tako se je iz konglomerata vsesplošnega razslojenega človeškega gradiva na krakovskem filmskem objektivu predstavila predvsem četverna podoba človeškega osnovnega bivanja. Poleg že omenjene dokumentarno politične informacije o našem stoletju še stilno nova interpretacija nekaterih konstantnih moralnih in etičnih človeških norm; občutila se je prednost risane filma kot medija, ki lahko najbolj komunikativno sporoča nekatere vizionarne in bodoče človekove kozmične aktivnosti; pojav takšnih televizijskih filmov,



ki na normalnem filmskem platnu samo še pridobijo na učinkovitosti interpretiranih mikro stanj včerajšnjega, današnjega in jutrišnjega normativnega homo sapiensa.

Sedmi nacionalni poljski festival kratkega filma je letos obračunal s tako imenovano »umetnostjo dejstev« ter jo nasilno zavrgel. Najhuje je to občutil Ziarnikov dokumentarni sprehod skozi nacionalni osvišceniški muzej, kar je pravzaprav avtorjeva ustvarjalna kriza, za katero se skriva profesionalna nemoč preseči tematsko soroden film Alaina Resnaisa NOČ IN MEGLA, stvaritev, ki je lahko po svoji izhodiščni, tragičnolirski interpretaciji enkratna v tako kratki zgodovini umetnosti, kot je filmska. SELEKCIJA filmske tematike je pač eden DRAMATURŠKIH ključev za stvaritev trajne vrednote.

Nagrajeni filmi, kot so DOBER DAN, OTROCI režiserke Irene Kamienske, filma Tadeusza Jaworskega SEKRETAR in film Helene Lemanske, Wladyslawa Forberta in Slawomira Slawkowskega POZOR, POZOR, PRIHAJAJO LETALA — govorijo o problemih, dilemah in eksistenci Poljakov ter Vietnamcev. DOBER DAN, OTROCI je biografija mlade učiteljice, ki v odročni vasi začne s pedagoško vzgojo otrok, pri tem pa naleti na odpor konservativnih vaščanov. Film je posnet konvencionalno, toda pristnost situacije, v kateri se na svojem prvem službenem mestu znajde mlada učiteljica, priča o entuziazmu poljske intelektualke, dovolj močne za spopad z zaostalo miselnostjo na poljski vasi in degenerirano mentaliteto nekaterih vaščanov, ki vidijo v šolskem pouku zapravljanje časa in spremi-njanje najmlajše »delovne sile« v učence, ki bodo znali recitirati, pisati. Film se je po interpretaciji sorodne tematike močno približal filmu mladega sarajevskega režiserja Vefika Hadžismajlovića DIJAKI-PEŠCI, vendar ga niti po formalni plati niti po družbeni kritičnosti problema ni presegel — pokazal pa je na sorodnost problematike, ki jo je najti tudi v filmu skopskega režiserja Osmanlija DVA-NAJST IZ PAPRADNIKA. Film Tadeusza Jaworskega je po svoji neposredni, surovi aktualnosti o usodi samoiniciativnega partizanskega sekretarja, ki mimo zakonov skrbi za napredek svoje komune, izjemna tragična farsa na temo stereotipnih birokratskih predpisov, sredi katerih je politično lojalen individualist prisiljen kršiti predpise v korist podeželskega mesteca, pri čemer je njegova krivda — birokratsko evidentna — samo v tem, ker ob njegovi partijski zavesti in delu ni mogoče ugotoviti meje, kje se začne njegov UPOR zoper togost zakonskih predpisov in kje njegova zavestna KRŠITEV partijske lojalnosti. Film je odlično posnet in zmontiran, ima pa tematski antipod v našem — in v Oberhausnu nagrajenem — Škanatovem filmu Voljno, bojevnik!

Dokumentarni film treh sodelavcev Poljske filmske kronike POZOR, POZOR, PRIHAJAJO LETALA je eden najbolj premišljenih reportažnih zapisov o junaštvu vietnamskega ljudstva. Poleg objektivne informacije o dejanskih partizanskih bojih ter življenju prebivalcev Hanoja nam film predstavlja nenormalno situacijo, v katero je



ameriški militarizem prisilil vietnamsko ljudstvo. Individualne bunkerje ob cestah, pred tovarnami in pod šolskimi klopmi, nočno življenje in premikanje civilnega prebivalstva, vero v zmago — vse to so poljski dokumentaristi predstavili na način, ki nazorno, brez patosa in sentimentalizma kaže vojno tako, kakršna je. Mobilnost in ažurnost poljskih dokumentaristov, da so šli v Vietnam, samo priča o občutku za zbiranje avtentičnega gradiva o političnih nesporazumih našega stoletja. Podobne filme so prinesli iz Vietnama še bolgarski, sovjetski in vzhodnonemški filmski snemalci, toda v teh filmih je bilo opaziti precej »sposojenega gradiva«, tako da so drugi filmi vzbujali vtis montažnih lepljenk.

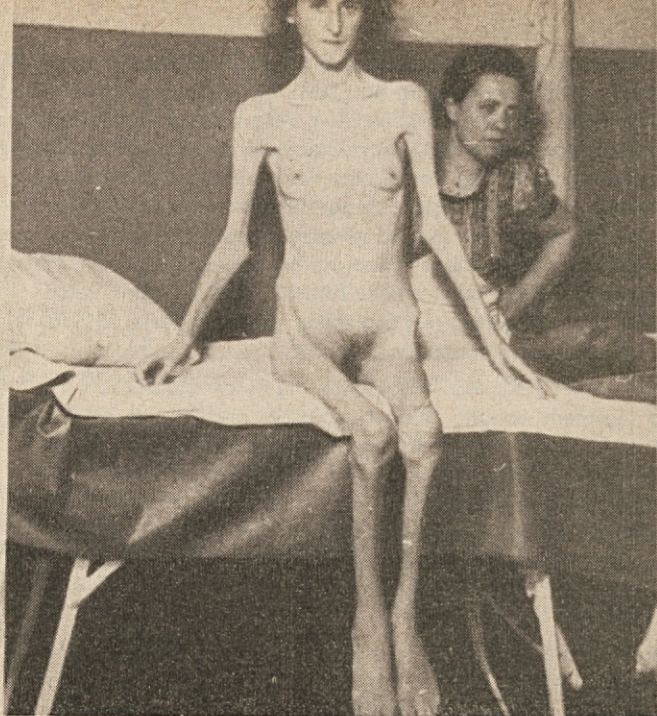
Druga vrednost poljskega kratkega filma je osredotočena v risankah. Po legalnem odhodu takšnih poljskih grafikov in animatorjev, kot sta bila Borowczyk in Lenica, je ostal osrednji ustvarjalec risank Witold Giersz. To je potrdil tudi s svojim izjemno lepim filmom KONJ. Svoj filozofski aforizem na temo primerjave sil in moči med konjem in bojevnikom je upodobil v mehkih plasteh oljnatih barv, ki jih je plast za plastjo snemal in tako vsak trenutek spreminjal vizijo bojevnikovega sveta in cilja za zajahati konja in se z njim izenačiti.

Med televizijskimi filmi, ki so bili predvajani na Sedmem poljskem festivalu kratkega filma, je bil nagrajen izredno dobro posnet film Jerzija Hoffmana OČE. Avtor številnih dokumentarcev ter celovečernega filma TRIJE KORAKI PO ZEMLJI, je s tem filmom dokazal visok umetniški standard pri realizaciji takšnega filma, ki je poleg TV zaslonov prilagojen tudi predvajanju v navadnih kino dvoranah. Ključ te amfibijske vrednosti njegovega filma je predvsem v kvaliteti scenarija in njegove realizacije. Film pa ni sestavljen iz samih velikih planov, marveč iz učinkovitih rakurzov, ki dajejo filmu določeno dramaturško vrednost. Poleg tega je OČE umetniška obsodba poljske moderne jare gospode in njihovih otrok, ki živijo sladko življenje na varšavski način, pa zelo podoben na primer ljubljanskemu ali beograjskemu.

Vrednosti omenjenih filmov govorijo v prid poljski filmski proizvodnji kratkih in dokumentarnih filmov, saj je tehnično obrtna plat vseh teh filmov izjemna. Poljski ustvarjalci znajo svoje filme dramaturško koncipirati in pravočasno KONČATI. Povprečje osmih minut jim je dovolj za interpretacijo še tako delikatne ali abstraktne teme, tega pa so se naučili in se še učijo na Visoki filmski šoli v Lodžu, kjer mladim filmskim talentom stojijo vsak dan in pri vsakem kadru ob strani takšni renomirani ustvarjalci, kot sta na primer Bossak ali Wajda. To pa pomeni, da je treba z udeležbo poljskih ustvarjalcev na mednarodnih filmskih srečanjih računati še nadalje, kajti Poljaki delajo svoje filme predvsem za festivale in z željami, da bi na njih pobrali čimveč nagrad.

Četrty mednarodni filmski festival v Krakovu je med 69 konkurenčnimi filmi nagradil dvanajst, torej skoraj vsakega šestega.





SAY NO TO  
NAPALM



Levo: MUZEJ. Režija Marian Ziarnik

Levo spodaj: NAPALM. Režija Don Lerner, nagrada Grand Prix

Ta stiliziran statistični podatek bi lahko služil kot argument za potrditev visokega kvalitetnega izbora filmov, predstavljenih med festivalskimi dnevi. Vendar resnična vrednost filmov niti zdaleč ni bila na kakšni posebni umetniški višini. Nasprotno: tudi krakovski filmski festival je potrdil, da v svetu kratkega in dokumentarnega filma za zdaj še ni mogoče pričakovati nobenih formalno estetskih revolucij in da je sredi konstantnih ustvarjalnih vrednosti treba priznati samo dejstvo, da je korak naprej storil le reportažni dokumentarni zapis in še ta samo v primerih, ko skuša biti skrajno družbeno angažiran ali pa posredovati razlago filozofske metafore.

Kakor dva prejšnja filmska festivala — Tours in Oberhausen — je tudi Krakov nagradil ameriški film. Tokrat skoraj polurni dokumentarni film NAPALM režiserja Dona Lernerja. Sestavljen iz več plasti, nam skuša pokazati ameriško javno mnenje, s krizo vesti posameznih Američanov ter s sleherno neodgovornostjo le-teh za smrt v Vietnamu. Tako nas film sooči s proizvodnjo zažigalnih bomb v kalifornijskem mestecu Reedwood Cityju, slišimo lahko tovarnarjevo izjavo, da je »smrt vedno in povsod enako enolična«, prisostvujemo protestnim mimohodom in mitingom ter smo tako priče avtorjeve namere vzbuditi v nas simpatije do tistih Američanov, ki nastopajo pred anketno kamero s svojim ozkim pacifizmom ali religioznim konceptom »miru med narodi« . . . Film je ves čas na robu cenene agitacije in uradna festivalska žirija je morala zbrati ves pogum, da je v filmu videla in ovrednotila stanje ameriške družbe in protest ameriške napredne miselnosti zoper izdelovanje zažigalnih bomb.

Film kljub glavni festivalski nagradi ni zapustil posebnega umetniškega vtisa, saj je po formi, dolžini in montaži konvencionalen in neučinkovit.

Mimo tega filma je prišla na festivalu v ospredje filmska obdelava individualnih človeških usod. Takšen je na primer film Waleriana Borowczyka ROSALIE, adaptirana povest Guya de Maupassanta z naslovom ROSALIE PRUDENT. To je izpoved revnega dekleta, služkinje, ki je zaradi gmotnih razmer morala ubiti svojega otroka. Borowczyk je interpretacijo njene osebne drame zožil na veliki plan, tako da se vsi ostali predmeti, razen dekletovega obraza, stapljajo z ozadjem in tvorijo novo, črno-belo grafično vrednoto. Dekletov zagovor je v tolikšni meri prepričljiv, njena individualnost je ves čas







Levo: PREDSEDNIK. Režija Tadeusz Jaworski

Levo spodaj: Prizor iz gruzinskega filma DEŽNIK. Režija Mihai Kobahidze, nagrada Fipresci

tako poudarjena, da jo sodišče na koncu oprostí, saj vse: njen obraz kot celota in njen obraz v nadrobnostih izraža bojazen pred smrtjo pa tudi bojazen pred življenjem in prav ta, konkretna oprostitev ji najbrž kljub vsemu ne pomeni mnogo — odveč ji je njeno podarjeno življenje. Režiser Borowiczuk je prejel za film posebno nagrado predvsem za velik umetniški učinek pri upodobitvi precej banalne snovi.

Tej individualni zgodbi detomorilke se po vsebinski interpretaciji približuje film češkoslovaškega filmskega igralca in režiserja Vita Olmerja DEKLE, nagrajenega s Srebrnim zmajem. To je dinamična pripoved o dekletu, ki je kljub igralskim uspehom pri filmu končala medicino in zamenjala vabljivi svet reflektorjev za poklic, v katerem se sprva srečuje s težavami pa tudi z zadoščenjem. Režiser vodi svojo igralko skozi spomine in vsakdanjik do novega, bolniškega okolja in jo pri tem vsestransko predstavlja kot dekle, ki zna koketirati in kot dekle, ki zna misliti. Vendar film ni nič posebnega.

Individualnost, vendar v novi formi, je idejno vodilo gruzijskega režiserja Mihala Kobahidzeja, ki se je pred dvema letoma uveljavil v Oberhausnu s filmom Svadba. Njegov DEŽNIK je pobral v Krakovu kar dve nagradi, Srebrnega zmaja in nagrado filmske kritike FIPRESCI. To je svet osamljenega železničarja, ki živi nekje v gruzijski divjini življenje samotarja z izrednim poslušom za glasbo. Ko sreča dekle, ji pripravi koncert in igra na flavto, toda nenadoma se med njuno idilično razpoloženje vmeša dežnik kot simbol nečesa novega, drugačnega sveta, mestnega. Dokler je prisoten, dekle in fant zgubita smisel za medsebojne pozornosti, ko pa slednjič dežnik odide, se zopet ujameta v poetični skladnosti istih želja in teženj. Film je sneman v detajlih, montiran pa tako, da spominja na Keatona in Claira obenem. Lirika, humor in koreografija dajejo filmu dimenzije nevsakdanje ponazoritve drobne človeške sreče, ki jo lahko skali slednja imaginarna stvar.

Tem filmom bi lahko postavili nasproti filme, ki obravnavajo kolektivno usodo posameznih človeških skupin. Predvsem je tu kritikalno čista filmska studija o obrazih in gibih poljske cirkuške dru-



žine v režiji Mariana Marzynskega z naslovom BITI. Avtor je zbral nekaj detajlov z vaje cirkuških artistov ter jih povezal v duhovite in izredno realistične pasaže, kjer je človek kot komunikativno bitje izpostavljen najmanjši reakciji svojega partnerja. Tudi ta film ima dimenzije humorja.

Kanadski film VISOKO JEKLO režiserja Dona Owna je himna kolektivnemu delu, ki brez besed, toda z vratolomno kamero in barvami ter jazz glasbo opisuje delo delavcev na nebotičniku. Film je prava »paša« za oči.

Češkoslovaški film VLADO, MARIENKA, JOJO IN DEDEK režiserja Pavla Sykoryja je sociološki zapis družine brez matere, kjer je dedek nadomestil trem otrokom umrlo mater in staro mamo. Film kaže en dan njihovega življenja, odnose med njimi ter revščino, ki se z organiziranim delom in dobro voljo spreminja v skromnost vsakdanjega življenja na češkem podeželju. Tema, ki smo jo že večkrat videli obdelano.

Sem sodi gotovo še jugoslovanski film ČANČARI sarajevskega režiserja Mutapčića, nagrajenca letošnjega beograjskega filmskega festivala. Razen teh filmov je bilo v Krakovu še nekaj stvaritev, ki so vsaka po svoje dajale dimenzije in aspekte sveta. V mislih imam antirasistični film angleškega režiserja Lionela Ngakane z naslovom JEMIMA IN JOHNNY. Škoda, da je tako sentimentaln, saj govori o zelo aktualni temi: o rasnem razlikovanju v Londonu. Črna deklica in bel deček postaneta prijatelja, on jo odvede v svoje skrivališče, njena mati jo išče s policijo in ko ju slednjič najdejo, ju razdvojijo, čeprav jim je všeč otroška neprisiljenost in neskaljeni prijateljski odnos. S igranim filmom se je predstavil tudi Lionel Rogosin in sicer s filmom ALI IMATE RADI BANANE? To je duhovit dialog med pastorjem in pijanim bankirjem, nekakšna mikrokomedija, v kateri ne manjka humorja, satire in angleškega absurda.

Ustvarjalno potenco pa so na festivalu predstavljali risani filmi. Že sam podatek, da so med nagrajenci kar tri risanke, govori temu žanru v prid. Dodati pa moramo, da je bilo na festivalu čez dvajset risank, med njimi več zelo dobrih. Češki mojster animacije Jiri Brdečka je prejel Srebrnega zmaja za lirično perorisbo o ČARU LJUBEZNI. To je sklenjen krog moškega hrepenenja po vsem, kar si želi, a nima. Predvsem je to ljubezen, vir življenjske radosti, ki s časom neusmiljeno usiha. Brdečka ima v svojem obsežnem opusu tudi boljše stvaritve.

Topel in simpatičen je bil risani film ZEMLJA slovaškega animatorja Viktorja Kubala. Kmet dela na polju, pride birokrat in mu spelje čez njivo železnico, kasneje še viadukt, postavi hiše in nebotičnike; in na koncu je prave zemlje le še za cvetlični lonček, medtem ko kmet in birokrat namesto kruha in piščancev jesta vijake in vzmeti. Z Brdečkovim filmom si deli nagrado še francoska risanka NOETOVA BARKA režiserja Jeana Louisa Lagouiona. To je v stilu



hlebinskih naivcev izpovedana absurdna zgodba o Noetu, ki poleg živali vzame na ladjo še žensko, Evo, ki jo ugrabi.

Na krakovskem festivalu so zunaj konkurence prikazali Zani-  
novičevo risanko ZID, medtem ko je Dovnikovičeva risanka RADO-  
VEDNOST prejela častno diplomu. V uteho je treba povedati, da je  
bil to najbolj spontano in najbolj toplo sprejet film festivala in da  
si je po mnenju mnogih filmskih strokovnjakov zaslužil več ko sa-  
mo diplomu. Ker afirmacija in kvaliteta zagrebških risank še vedno  
traja, si v prihodnje ne bo mogoče zamisliti nobenega mednarodne-  
ga festivala brez jugoslovanskih risank, saj so te po vsebinski in  
formalni obliki še vedno avantgardne in izvirne.

In čeprav krakovski festival ni najbolj naklonjen jugoslovans-  
kim dokumentarnim filmom, se bo v prihodnje le morda zgodilo,  
da bo prav kakšna zagrebška risanka odnesla izpod Vavla priznanje,  
za katero jo je letošnja žirija delno oškodovala. Sicer pa so tudi  
nagrade relativne: važni so filmi, za katerimi stojijo avtorji, ki so  
osebnosti, tako po idejno vsebinski plati kot po formalno tehnični  
sposobnosti. Tekoče leto je namreč kljub vsemu leto jugoslovanske-  
ga filma in to je ta trenutek največ, kar so lahko dosegli naši film-  
ski avtorji in s čimer se lahko ponašamo spremljevalci in ljubitelji  
sedme umetnosti doma.

**BRANKO ŠÖMEN**



# berlin

1967

Jugoslovanski nastop na 17. festivalu v Berlinu po desetih letih je razumljivo izzval vrsto vprašanj in razglabljanj politične narave. Kateri moment v današnjem zapletenem političnem položaju je narekoval Jugoslovanom nastop na Berlinalu in to z zasedbo, ki je že po svojih zunanjih znamenjih vzbujala pozornost? Tiskovna konferenca po projekciji našega prvega filma Đorđevićevega Sna je bila prva priložnost, da takšna vprašanja pridejo na dan. In prišlo so! Toda, ničesar velikega, senzacionalnega ni bilo mogoče odkriti, nikakršnih prefinjenih diplomatskih kombinacij. Našo pot v Berlin je narekoval predvsem občutek, da je napočil naš trenutek, da smo, zlasti po prepričljivem uspehu jugoslovanskega filma na posebni prireditvi v Parizu in po velikem uspehu v Cannesu, toliko močni, da lahko s svojo selekcijo opozorimo nase tudi v Berlinu in potrdimo canneski uspeh tudi na tej tradicionalni prireditvi.

Đorđević Sen, predvajan že drugi dan festivala, je, navzlic malomarnosti, s katero so opravili nemški prevod besedila, naletel na izredno dober sprejem. Đorđevićeva liričnost, njegovo lahkotno zanikanje šablonizirane dramaturgije in bogata fantazija ter idejna izvirnost pri obravnavanju tematike iz NOB je vzbudila pozornost, zlasti še, ker večina tujih gledalcev pozna naše filme iz revolucije po delih, ki jim izvirnost ni posebna odlika. Nekaj dni po projekciji je bil Đorđevićev film na vrhu lestvice kritikov iz različnih dežel, ki so sproti ocenjevali vsak predvajani film z ocenami od nič do pet.

Tako je Sen postal za nas in za dobršen del ostalih spremljevalcev festivala favorit, toliko bolj zaradi tega, ker ga sicer dober sprejem našega drugega filma, Pavlovičevega Prebujenja podgan ni,



vsaj po varljivem barometru kritike, resneje ogrozil. V drugi polovici festivala, komaj dva dni pred koncem, je bil Sen na drugem mestu, Pavlović pa na petem.

Prebujenje podgan je bilo predvsem šok. Ne toliko za mednarodno občinstvo, ki ga je šokiral že Makavejev v Cannesu, kot za preprostega Berlinčana, obremenjenega s tisočeriimi šablonskimi predsodki o Jugoslaviji. Prebujenje podgan ni običajen družbeno-kritični film niti tisto, kar so jugoslovanski filmski ideologi pred leti imenovali »črni film«. Pavlovićev zorni kot v tem filmu je ena sama deziluzija. Celo tako imenovano dobro in svetlo, in Pavlović se ne izogiba teh elementov, ima v tem filmu temna očala. Pavlovićev svet v tem, njegovem četrtem in najboljšem celovečernem filmu spominja na oba režiserjeva velika inspiratorja — Dostojevskega in Bunuela.

Srebrni medved za režijo, tretja nagrada Berlinala je nedvomno izreden uspeh mladega ustvarjalca, hkrati pa je nov, pomemben prispevek v letošnjem doslednem osvajanju tujega prostora.

Zelo dobro sta bila sprejeta tudi naša kratkometražna filma: Ljudje z Neretve Obrada Gluščevića in Dovnikovičeva risanka Radovednost. Slednja žal ni mogla sodelovati v konkurenci, ker je bila predvajana že v Krakovu (kjer je dobila priznanje), zato pa ji je pripadla čast, da je z briljantnimi gagi in jasno poanto spravila v smeh in zagrela občinstvo v berlinskem kino Zoo-Palast. Filmu je dala svojo nagrado žirija CIDALC mednarodnega komiteja za širjenje umetnosti in literature v filmu.

Letošnji Berlinale je ponudil obiskovalcem 22 filmov v konkurenci za nagrade; seveda to nikakor ne pomeni, da je bil dvanajst-dnevni berlinski festival s tem tudi izčrpan. Organizator je poskrbel za bogato retrospektivo filmov Ernsta Lubitscha in manj znanega — vsaj našemu občinstvu — komika Harryja Langdona. Poslovni ljudje pa so si skoraj na tekočem traku ogledovali najrazličnejše filme, ki bi lahko v prihodnji sezoni dopolnili repertoar njihovih distribucij in kino dvoran. V okviru filmskega sejma sta bila prikazana še dva jugoslovanska filma: Ljubezenski primer Dušana Makavejeva in Petrovićevi Zbiralci perja. In osamljenega se človek ni mogel počutiti niti v poznih večernih urah, zakaj uro pred polnočjo se je začejala zanimiva retrospektiva novega italijanskega filma. Prihodnje leto, tako se je vsaj govorilo po Berlinu, utegne ta čast pripasti nam, se pravi novemu, mlademu — ali kakor koli ga že imenujemo — jugoslovanskemu filmu.

Sedemnajsti festival v Berlinu je potrdil tezo, da svetovna kinematografija ne rodi vsako leto velikega števila dobrih, tako imenovanih velikih filmov. Prav tako pa, da mladi avtorji, ki v kinematografijo šele vstopajo, presenečajo s svojim velikim znanjem, z ambicioznostjo in s suverenim odnosom do najbolj delikatnih problemov dobe, ki so bili do nedavnega še v zakupu avtorjev s častitljivim atributom — izkušnje. Tako tudi letošnji Berlin ni predstavil kakih vrhov, razen seveda Skolimowskega; ta je z najnovejšim če-





Levo: EDITH EVANS, nagrada  
za najboljšo žensko vlogo

Desno: PREBUJENJE PODGAN  
Režija Živojin Pavlović; Srebr-  
ni medved za režijo

trtim filmom prepričal tudi tiste, ki so v predhodni Barieri videli zgolj zmedo, težnjo po uveljavljanju in modernosti za vsako ceno. Zato pa smo lahko v dvanajstdnevem programu videli zavidanja vredno kvalitetno raven večine filmov, ki so predstavljali svoje mlade avtorje. Polovica berlinskega programa je namreč pripadala mladim ustvarjalcem, debutantom, čeprav je res, da je bilo med njimi nekaj tudi zrelejših mož, npr. Ugo Tognazzi, ki je po briljantni igralski karieri dokaj neslavno končal pred občinstvom v Zoo — Palastu kot režiser svojega prvenca *Il Fischio al Naso*.

Največje presenečenje, nemara celo odkritje Berlinala pa je nedvomno skandinavsko zastopstvo. Danci, Norvežani, Švedi in če prištejemo še Belgijce in Nizozemce, dokazujejo, da sodobno občutenje filma ne živi zgolj na Švedskem, marveč tudi v drugih kinematogra-





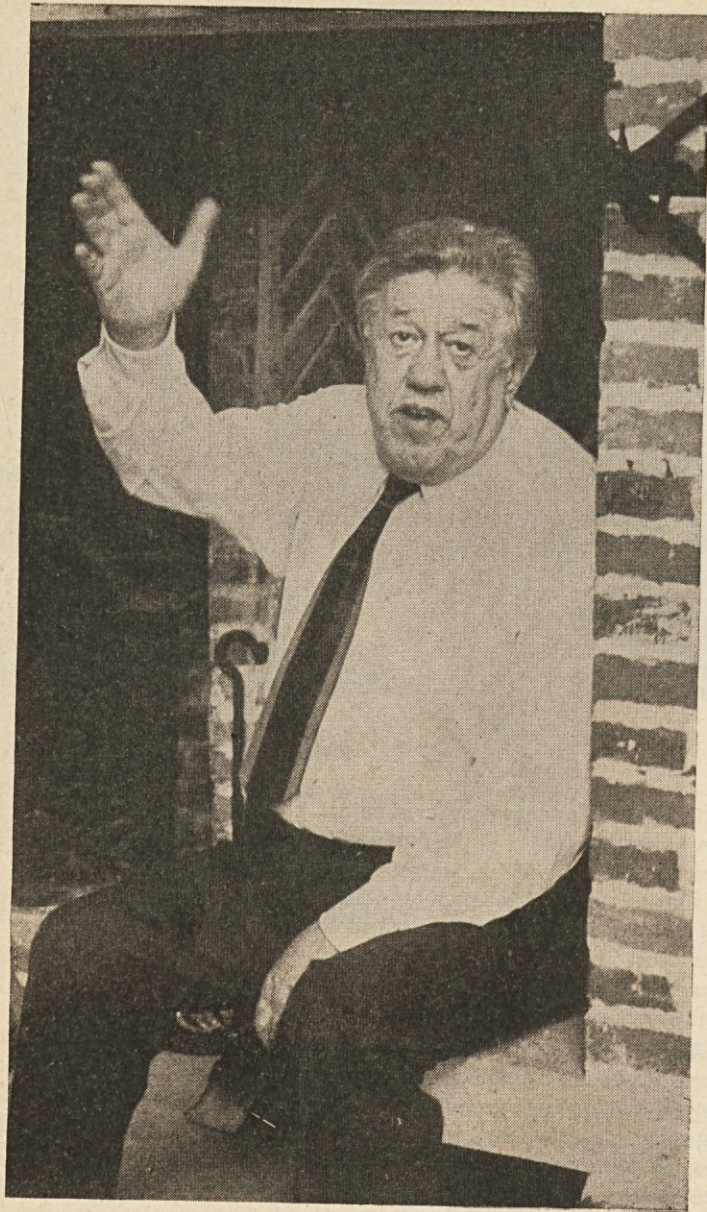
fijah. Če te vrednosti niso širše priznane, so tega najbrž krivi predvsem distributorji in kinematografi, ki — če parafraziram nizozemskega snemalca Gerarda Vanderberga — imajo manj talenta kot mladi skandinavski filmski avtorji. Vsekakor pa švedska kinematografija ne more biti več sinonim za skandinavski film, kot je zadnje desetletje bila. Letošnji Berlin je to odločno pokazal.

Nemogoče je govoriti o vseh filmih, prikazanih v Berlinu. Nemogoče pa je tudi ne spregovoriti o najzanimivejših.

Prvonagrajeni film *START* Poljaka Jerzyja Skolimowskega je nedvomno najpomembnejše delo, prikazano v Berlinu. Pri devetnajstih letih, pravi Skolimowski, je vsak trenutek start. Marc, junak te zgodbe ima devetnajst let in njegova strast so avtomobili. Rad bi se udeležil velike dirke, pa nima vozila. V filmu spremljamo zadnjih 48 ur pred dirko, ko se Marc skupaj s svojo prijateljico Michele na vse načine trudi najti ustrezno vozilo. Ko ga končno najde, nekaj ur pred jutrom, ko naj bi se dirka začela, odide s prijateljico v hotel, da bi se spočil. Zjutraj, ko Michele zbudi ropot dirkalnih avtomobilov, vidi Marca ob oknu. Start na dirki ne pomeni zanj nič več. Pred njim je nov, drugačen start.

Film Skolimowskega je nenavadno delo, nekakšna sodobna farsa, kot njegov predhodni proslavljeni film *Bariera*. Toda, medtem





STAREC IN OTROK. Režija Claude Berry. Na slikí Michél Simon, nagrada za najboljšo moško vlogo



ko je predhodni film poln surrealističnih elementov, je Start stilno in strukturalno čistejši. To je delo, v katerem se absurd meša z ironijo, oboje z romantiko, vse to pa je uokvirjeno z ambientom in dogajanjem, kjer je komajda mogoče ločiti groteskno stilizacijo od povsem konkretnega realizma. Film je res godardovski po duhu, vendar pa izrazito oseben in nedvomno zastavlja novo pot komiki v filmu; komiki, ki se ne navdihuje več pri mojstrih neme groteske, marveč išče možnosti in rešitve, ki so bližje duhu in filmu našega časa. Posebno pozornost zasluži igra mladega Jeana Pierrea Leauda, ki je pred osmimi leti začel svojo filmsko pot kot nepozabni junak Truffautovih 400 udarcev. Vloga v Startu je očitno pisana zanj in mladi igralec je svojo priložnost izrabil do skrajnih meja. Njegova igra je presenetljiv register reakcij, od povsem liričnih stanj do briljantnih stilizacij, za katere si je treba poiskati označbo v muziki; to je vrsta staccatov, ki presenečajo in osvajajo hkrati.

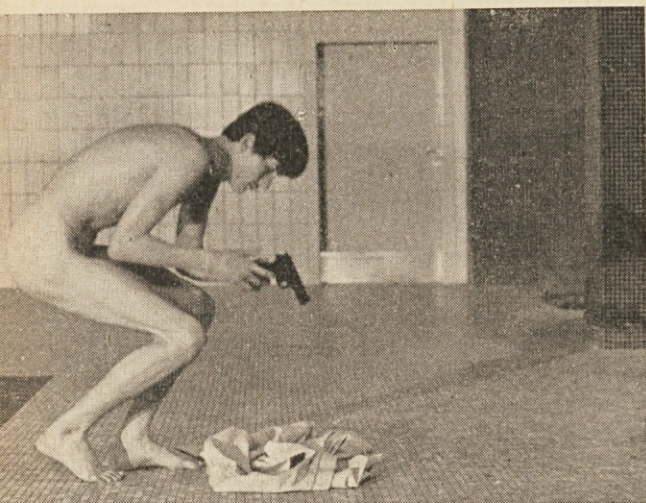
Zbiralka Erica Rohmerja, nekdanjega urednika Cahiers du Cinema je navidez moralističen film. Delo je preprosto po strukturi. Rohmer ustvarja zgolj avtentično situacijo, se pravi, da govori pravzaprav vzdusje, ki ga ustvarjajo posamezni zvočno-vizualni prizori, brez simbolike in nasilne metaforike v posameznih prizorih. Razumljivo, da ima v takšnem konceptu dialog izredno pomembno vlogo.

Rohmer postavlja nasproti dva svetova, dve možnosti, dva odnosa do sveta; mlado dekle, ki brez predsodkov spi z moškimi, kateri so ji všeč, kadar ji je to všeč — in mladega intelektualca, ki ga dekle privlači, pa svojo nelagodnost ob misli, da bi bil eden v njeni zbirki, zakriva s superiorno igro. Soočenje obeh svetov v filmu pušča ob strani moralistične dileme, Rohmer pač racionalno kruto, hkrati pa z veliko lirizma, predstavlja avtentično človekovo situacijo kot popolno neodgovornost in nepredvidljivost.

Švedski film To je tvoje življenje mladega režiserja Jana Troelja je izrazito socialen film. Socialen v smislu, kot so to adaptacije trilogije Gorkega Marka Donskoja. Dogajanje je postavljeno v čas pred prvo svetovno vojno, nekam na sever Švedske. Film je zanimivo grajen, z uspešnimi časovnimi prehodi, vendar pa je odločno predolg (135 minut), tako da življenjska pot 14 letnega dečka, ki ga spoznamo v prvih prizorih filma, prične počasi utrujati. Poanta filma — vse je na tebi in to boš postal, kar boš iz sebe naredil, ter dobra režija sta izzvali veliko simpatij za ta zanimivi film. Računali so z njim celo kot z nagrajencem.

Tetoviranje je prvi film mladega nemškega igralca in režiserja Johannes Schaffa. Domačini niso skrivali ambicij, ko so govorili o tem delu. In popolnoma upravičeno. Tetoviranje je film izrazito nardarjenega avtorja, ki posreduje svoje ideje v moderni, skopi obliki. To je film o delikventni mladini in spominja na naše Grajske bike. Toda, Schaffa je bolj kot socialni aspekt problema zanimal povsem eksistencialni moment, problem junakove svobode in nesvobode v vsakdanjem svetu, ko prične živeti v normalnem, meščanskem okolju, v dobro situirani družini, ki ga posvoji in ga s svojimi življen-



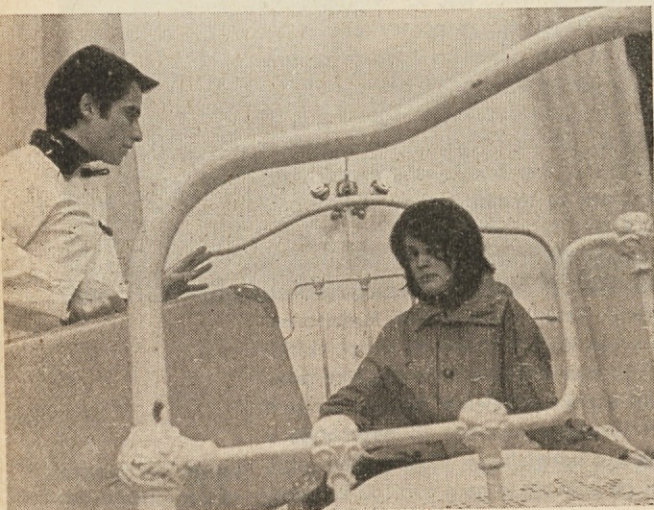


**TETOVIRANJE.** Režija Johannes Schaff

skimi normami, skrbjo in dobroto zaslužnjuje enako kot brutalni režim in odnosi v popravnem domu. Na koncu filma junak na družinskem sprehodu, sredi pomladnega cvetja ustrelji krušnega očeta. Po umoru se Beno, popolnoma gol kopa v bazenu in strelja s pištolo kar tjavdan, izraz na obrazu je srečen in zadovoljen.

Film je posnet v Zahodnem Berlinu in Schaff spretno uporablja bodečo žico za sugeriranje junakovega individualnega občutenja nesvobode.

Film je, kot rečeno, zanimiv, človek mu postane manj naklonjen le zaradi preočitne sorodnosti s Schaffovim filozofskim vzor-



**Jean-Pierre Leaud, Catherine Duport**



C

nikom — Albertom Camusom. Njegov Benoit je vendarle preveč direktna varianta Meursaulta.

Drugi nemški film, mladega Ulricha Schamoniya, enega štirih bratov, ki so v zadnjih letih vstopili v nemško kinematografijo — Vsako leto znova je spet varianta socialnega filma. V okviru zgodbe o moškem, ki vsako leto o Božiču obiskuje ženo, od katere je ločen, in otroke, medtem ko ga nova ženska čaka v hotelu, je Schamoni skušal narediti hkrati portret in karikaturo sodobne nemške province. Film je mestoma zanimiv, toda to je tudi vse.

Zelo različen sprejem je doživel prvenec mladega Francoza Claudea Berryja Starec in otrok. Film je izzval vrsto polemik že v Franciji ob premieri. Je portret miselnosti francoske province med zadnjo vojno, do katere skuša Berry biti kritičen. To je zgodba o starcu, ki med vojno skriva malega Žida, ne da bi vedel za njegovo poreklo, hkrati pa sovraži Žide, boljševe in prostozidarje, za katere pravi, da so edina nadloga sveta. Ena sama zvezda vodnica je v njegovem življenju: general Petain. Toda vez med njim in otrokom hkrati zanika njegove nazore. To je tudi poanta, na katero je film grajen. Berryjeva režija je preprosta, tradicionalna, poglavitno skrb posveča karakterizaciji in psihologiji. Čeprav je v teh okvirih zelo dober, pa film učinkuje nekoliko staro, kot da bi bil izpred desetih let.

Tretji francoski predstavnik Zid debutanta Sergeja Rouletta je adaptacija znane Sartrove novele. Film je dobeseden prepis literarne predloge. Verjetno je popolnoma razumljivo Sartrovo navdušenje ob tem filmu, v katerem se, kot pravi v pismu avtorju, »v filmu prvič popolnoma prepozna«, verjetno pa je razumljiva tudi naša nepripravljenost, da bi tej statični in nekoliko patetični adaptaciji naklonili svojo privrženost.

Ustaviti se moram. Navzlic temu, da bi kazalo spregovoriti še o katerem od filmov, prikazanih v Berlinu. Predvsem o skandinavskem prispevku. Morda ob kakšni drugi priložnosti. Za zdaj samo še misel o festivalu. Polovica mladih avtorjev v berlinskem programu daje festivalu povsem določen obraz. Da pa je program sestavljen tako, verjetno ni naključje, marveč zavestna težnja dr. Bauerja, direktorja festivala in njegovih sodelavcev — dati festivalu takšno podobo, ki bo navzlic težavam, izvirajočim iz geografsko političnega statusa mesta, zanimiva za vse, tudi za tiste, ki jim je film predvsem — strast.

TONI TRŠAR



# rapallo

1967

Festival v Rapallu je imel od svojega začetka 1954. leta veliko vlogo v širjenju turizma na področju Genove; tako je tudi danes, ker so njegovi glavni pokrovitelji turistične organizacije. Zanimivo je, da je na festivalu vsako leto več filmov, ki bi jih pri nas uvrstili v kategorijo profesionalnih del (na primer Rythmetic režiserja Normana Mac Larena iz leta 1957). Letos je prvič sodeloval na festivalu jugoslovanski film. Število filmov z vsakim letom narašča, dosedanje povprečje je že okoli 100 del. Na 5. festivalu je ponovno sodeloval Norman Mac Laren in bil, kot že večkrat dotlej, nagrajen. Leta 1961 je dobil Bruno Bozzetto nagrado za eksperimentalni film Oscar za gospoda Rosija. Naslednje leto so podelili istemu avtorju nagrado za film Alfa in Omega. B. Bozzeto se je pozneje uveljavil kot realizator risanih filmov; njegovo ime ponovno srečamo na 7. festivalu filmov za mladino v Cannesu, kjer je prejel dvojno nagrado za film Avto in gospod Rossi. S tem je bila potrjena ustvarjalna osebnost avtorja, ki je ponavljal uspehe v amaterskem filmu in dosegel isto v profesionalnem. Tako je bilo stališče organizatorjev festivala v Rapallu, po katerem film ni deljen na strogo amaterska ali profesionalna dela, pojasnjeno.

Leta 1963 se je udeležilo festivala 11 dežel s 157 filmi. Na jubilejnem 10. festivalu v 1964. letu je sodelovalo že 15 držav. V tem letu je jugoslovanski amaterski film dobil prve velike nagrade; zlato medaljo za igrani film je prejel Krog Kokana Rakonjca in Aleksandra Petkovića, film Zid istih avtorjev pa nagrado za interpretacijo glavnih igralcev. Na naslednjih treh festivalih so naše filme zgoj predvajali; to je bil čas stagnacije jugoslovanskega amaterskega filma; beograjski amaterji so se pridružili profesionalcem, v Zagrebu pa je bila situacija otežkočena.





**RAZGOVOR Z JACQUELINE, realizacija Vladimir Petek**

Leta 1966 je bil kot predstavnik Jugoslavije v žiriji Aleksandar Antonić, ki je bil istočasno imenovan za korespondenta med organizacijskim komitejem in Kino zvezo Jugoslavije. Naloga korespondenta je selekcija nacionalnih programov; to prilagajanje filmov posameznemu festivalu je za nas posebno pomembno, kajti nekatere pri nas začete smeri v amaterskem filmu, ki so tujcem nepoznane, so vzrok, da so dela pristajala zgolj v informativni sekciji ali pa sploh niso bila predvajana.

Pojem amaterskega filma v tujini največkrat pomeni, da se s filmom ukvarjajo starejše in premožnejše osebe, predvsem ljudje, ki za film trošijo odvečne vsote denarja ali ljudje, ki s filmom reklamirajo svoje proizvode (filmske kamere, projektorje, poročne prstane, nakit ali prvovrstno šunko). Trinajsti festival v Rapallu je ponovno potrdil svojo vlogo v širjenju turizma ter razvedril vse, ki so prišli v Rapallo, da bi potrošili denar v luksuznih hotelih Ligurskega zaliva.

Žirija je bila izbrana enostransko: prevladovali so Italijani: Claudio Bertieri (Italija), Bohumir Čech (Češkoslovaška), Nedo Ivaldi (Italija), John Francis Lane (Vel. Britanija) in Ernesto G. Laura (Italija). V žiriji so bili kritiki, ki že po običaju niso seznanjeni s pogoji realizacije amaterskih filmov.

Po projekciji vseh filmov bi lahko na prste prešteli vse, ki bi jih bilo vredno prikazati. Italija: Irene (Aldo Vergine), Quasi una tangenta (Massimo Bacigalupo, zunaj konkurence); Francija: Le



cri (Ren Belot), Balet Impromptu (Riot Etienne); USA: The Model Anesthesiologist (Wallace M. Shaw) in na koncu Meteorites et Bioux Raymonda Thevennarja iz Švice. V naši selekciji je na prvem mestu Barbara (Srđan Karanović), čeprav v slabi kopiji.

(Jugoslovansko selekcijo so sestavljali filmi Barbara Srđana Karanovića, Razgovor z Jacqueline (V. Petek) ter Ljudje Aleksandra Antonića. Prijavljeni film 220 na soncu Eduarda Becića se ni pojavil v programu. Film iz Slovenije so bili tokrat izpuščeni, čeprav so bolje prilagojeni značaju festivala, vsaj kar se tiče tehnične realizacije.)

Od ostalih programov zasluži posebno pozornost predvajanje zelo starih filmov: sovjetski film Nezaželeni gost je bil na primer realiziran 1960. leta.

Češkoslovaški program je bil v celoti nenavadno slab (kot odsev situacije v češkoslovaškem amaterskem filmu). Medtem ko v profesionalnem igranem in kratkometražnem filmu Češkoslovaška dobiva najvišja priznanja na festivalih doma in v tujini, češkoslovaški amaterski film doživlja krizo, ki pa je le navidezna: nekateri filmi, ki sem jih videl na njihovem nacionalnem festivalu, pričajo o kvalitetnih avtorjih; slab je torej samo izbor (čudno, da se v selekciji niso znašli filmi izvrstnega Milana Kazde ali Ive Daška).

Italijani so bili vsekakor najštevilnejši in so napolnili program. Od dokumentarnih filmov je opazen predvsem Deveti, posnet s skrito kamero v cerkvi. Risani film Steklenica sexy cole je narejen v tehniki kolaža fotografij, po katerih skakljajo risani liki. Delo je nagrajeno s Srebrnim Grifonom (nagrada Festivala v Rapallu), avtor je Armando Valcauda. Film o življenju Paganinija Nicolo Paganini je z izvrstno tonsko obdelavo solidno realiziran življenjepisni film (40 minut, 16 mm, Kolor). Soroden po realizaciji mu je bil film o impresionizmu Claude Monet. Zlatega Grifona je prejel Juda in njegov šef Claudija Duccinija, delo, ki ne sodi med nagrajence.

Najboljši film italijanske selekcije Quasi una tangenta ni bil prikazan v konkurenci, pač pa v specialnem programu »30 let amaterskega filma v Italiji«, ki so ga zastopala tri dela: Il caso Valdemar iz leta 1928 (Ubaldo Magnaghi-Gianni Heopli), Dečki z ulice Paal (Alberto Mondadori-Mario Monicelli, 1936) ter Quasi una tangenta (Massimo Bacigalupo, 1966) Kino klub Tigulio-Rapallo.

Massimo Bacigalupo pripada mlajši generaciji filmskih amaterjev v Italiji in že dela prvi profesionalni film na 35 mm traku. Lani je predstavljal Italijo na svetovnem festivalu v Marienbadu (UNICA), kjer ga je naš član žirije (K. Hajdler) predlagal za bronasto plaketo v kategoriji eksperimentalnih filmov.

Nanj so močno vplivali člani Nove ameriške filmske skupine iz New Yorka, v njihovih delih je našel potrditev lastnega iskanja in trdnosti pri komponiranju novih filmskih opusov. Po zgledu dela entuziastov iz New Yorka je realiziral film Quasi una tangenta; popolna izrazna svoboda, ki se ne ozira na ustaljene principe in še



do nedavna uzakonjena pravila. Z negiranjem zastarelih form delo kaže novo stvarnost in v preprostih postopkih odkriva svet fantastike in revolta. Realizirano na 8 mm traku predstavlja mali opus, v katerem navezuje avtor z različnimi avdio-vizualnimi oblikami, a nepopolno tehnično obdelavo, zanesljiv stik s publiko in to je dokaz, da je iskreno delo, brez izkrivljanja stvarnosti.

Francozi so med drugim pokazali dva izvrstna eksperimentalna filma, *Le cri* (Rene Belot) in *Balet Impromptu* (Riot Etienne). Obe deli sta realizirani z izrednim smislom za vizualno izdelanost in za barvo. Belot uporablja v filmu *Le cri* razne vizualne abstrakcije v barvi; multiplikacije, rotacije, dvojne ekspozicije, animacije papirja, kovine, zrcal ob sinhroni zvočni podlagi so prava paša za oko. Značilno je, da je način realizacije zelo težko odkriti, ta pa je zares izvrstna. *Balet Impromptu* Riota Etiennea prikazuje mrak in jato ptic, ki krožijo nad jezerom ob sončnem zahodu. To je vse. Toda jata se resnično giblje v taktu glasbe vse dotlej, ko se ogromna krogla na horizontu ne potopi v površini vode; ob realizaciji, ki je blizu risanemu filmu, z velikim smislom za vizualno oblikovanje in barvo, sneman s poetično kamero.

Angleški film *Harijeva ljubezen* (Colin Luke) so posneli na neki univerzi s profesionalno tehnično obdelavo. Tematsko pripada skupini filmov o dvojnem življenju Walterja Mityja, poln je absurdnih situacij in nepričakovanih razpletov, kjer glavni igralec ne loči sanj od resničnosti.

Ostali programi so bili na dovolj povprečni ravni.

Naše sodelovanje na festivalu ni moglo navdušiti žirije, ki pa je ni moč označiti za posebno kvalitetnega razsojevalca. Izbor zopet ni zadel v črno. Za prihodnji festival bo treba filme izbrati po okusu ocenjevalcev, ali pa poskušati z glavo skozi zid. Poslati bo treba tehnično solidne filme z do neke mere potrjeno kvaliteto na nacionalnem festivalu kot zagotovilom in opravičilom pred ostalimi avtorji, ki ne bodo zastopani v programu. Prav tako bo treba poslati več filmov (ne zgolj štirih del), pa naj izbira organizator. Stimuliranje pošiljanja filmov na mednarodne festivale je v sedanjih okvirih zaradi kvalitete del, težav pri dubliranju filmov ter pravočasnega obveščanja avtorjev o mednarodnem festivalu glede rokov in prijav, otežkočeno. Število festivalov se vsako leto veča. Kino zveza Jugoslavije ne more pošiljati filmov na vse festivale, zato bi bilo v zvezi s tem potrebno spremeniti organizacijske oblike: kdo ima pravico pošiljati filme in kam, ali lahko pride na mednarodni festival film, ki ga pri nas še nihče ni videl, poenostaviti transport (carinski predpisi), ki največkrat otežkoča normalno pot.

Razen pošiljanja filmov na mednarodne festivale bi bilo treba organizirati izmenjave programov, da bi tako naši amaterji lahko ugotovili, kje je njihovo mesto v tokovnih amaterskega filma v svetu.



# trst

## 1967

Jugoslavija do danes zlepa ni dosegla na kakem mednarodnem filmskem festivalu tako vidnega mesta kakor na mednarodnem festivalu znanstveno fantastičnega filma v Trstu. Sodelovala je s tremi filmi in kar dva sta bila deležna priznanj in nagrad: Sedmi kontinent Dušana Vukotića je na novinarskem referendumu dosegel drugo mesto, Muha Aleksandra Marksa in Vladimira Jutriše (scenarij V. Mimica) pa je dobila Srebrni žig Trsta.

Pri tem je treba poudariti, da je na festivalu sodelovalo trinajst držav s 26 filmi. ZDA so prispevale kar šest filmov in niso dobile nobenega priznanja, čeprav je prav ta dežela danes nedvomno domovina znanstvene fantastike. Francija, ki je že večkrat prednjačila in je letos sodelovala s tremi filmi, ni dobila ničesar. Celo ljubljenec Trsta in njegov večkratni najrajenec Jean-Luc Godard je letos razočaral. Velika Britanija je prispevala štiri filme — a odlikovala se je predvsem BBC televizija. Njen film Stroj se ustavlja režiserja Phila Savilla je dobil Zlati žig Trsta.

Prvo mesto na novinarskem referendumu je dobil češki film Jana Schmidta Konec avgusta v hotelu Ozon (kar je že drugi zaporedni uspeh češkega filma v Trstu), Srebrni žig pa je — poleg Muhe — dobil tudi kanadski risani film Kaj se dogaja na Zemlji? Lesa Drewa in Kaja Pindala.

Vendar pa, zdi se mi, je treba priznati, da naši filmi nikakor niso oblikovali obraza tega festivala. Hočent reči, da to niso bili pravi znanstveno fantastični filmi. Merila za sprejem filma na tržaški festival so precej široka in pravila dopuščajo tudi sprejem takšnih filmov, ki imajo s pravo znanstveno fantastiko le malo zveze. Muha je imeniten film, izviren po ideji in ustvarjen z veliko mero spretnosti in duhovitosti. Film podaja odnos med človekom in muho, kar ima svoj filozofski, simbolični pomen. Muha je zoprna in nadležna in vztrajna v svojem večnem obletavanju človeka. Izogne se vsakemu udarcu. V človekovi zavesti je sprva povsem brezpomembna, a kmalu naraste in postane gigantska pošast. Grozi, da bo človeka uničila, ga zmečkala pod seboj. Vendar pa — ker mora biti v naravi ravnotežje vseh stvari — dobi muha končno neke človeške dimenzije in pride do kompromisa.

Risba in zvok — vse je v tem filmu zanimivo in izvirno, kakor je zanimiva in izvirna tudi simbolična misel.

Znanstvena fantastika pa to seveda ni.

Tudi Sedmi kontinent ni znanstvena fantastika. V Trstu pa je deloval osvežilno ne samo s svojimi mehкими barvami in z dobro igro otrok — ampak tudi s svojo človečansko idejo, pa čeprav je nemara naivna ...



Vukotičeva fantastika je fantastika otroške domišljije. Vendar Sedmi kontinent ni film za otroke, temveč za odrasle. Igra na čustva odraslih, na čustva staršev. Svet otrok — sedmi kontinent — postavlja nasproti svetu odraslih in ga poveleča. Kajti otroški svet je ne le lepši, temveč tudi boljši in bolj human, samo odrasli ga ne morejo razumeti. Odrasli so zapleteni v medsebojna nasprotja, zavesti, privilegije in družabne procedure. S svojo učenostjo prav smešno komplicirajo svet. A brez otrok ne morejo živeti. Krenejo v morje in se napotijo na daljni nedosegljivi otok otroške domišljije. Bržkone zaman. Sedmi kontinent je za odrasle nedosegljiv.

To je vsekakor lepa in poetična fantastika.

A kaj je to znanstvena fantastika? Definirali so jo že večkrat in na razne načine. Znanstvena fantastika je leposlovna (ali dramska ali filmska) zvrst, ki izhaja iz neke znanstvene ali psevdoznanstvene predpostavke, si zamisli neko možno ali verjetno prihodnost in v ta okvir postavi neko človeško zgodbo. Njen smisel ni prerokovanje ali ugibanje prihodnosti (čeprav je nemara prav v tem videzu njena poglavitna mikavnost), temveč mora govoriti našemu času, svariti pred možnimi nevarnimi posledicami nekaterih pojavov v sedanjosti.

Drugi stavek te definicije velja pač predvsem za boljšo, družbeno angažirano znanstveno fantastiko. Mnogi vidijo v ugibanju prihodnosti njen poglavitni smisel in pomen. Svarilo sodobnemu svetu pa je — se mi zdi — vendarle njeno umetniško in idejno bistvo. Kajti prerokovanje se nemara ne bo izpolnilo, svarilo danes in tukaj pa je nujno in umetniško napredno. To zvrst literature in filma so nekateri v Italiji — v nasprotju s »fantascienzo«<sup>1</sup> krstili »fantapolitica«<sup>2</sup> — fantastična politika. Filmi »fantastično politične«<sup>3</sup> smeri direktno polemizirajo in napadajo nekatere politične pojave in težnje naših dni, s tem da jih projicirajo v prihodnost, povečajo in tako pokažejo njihove grozljive posledice.

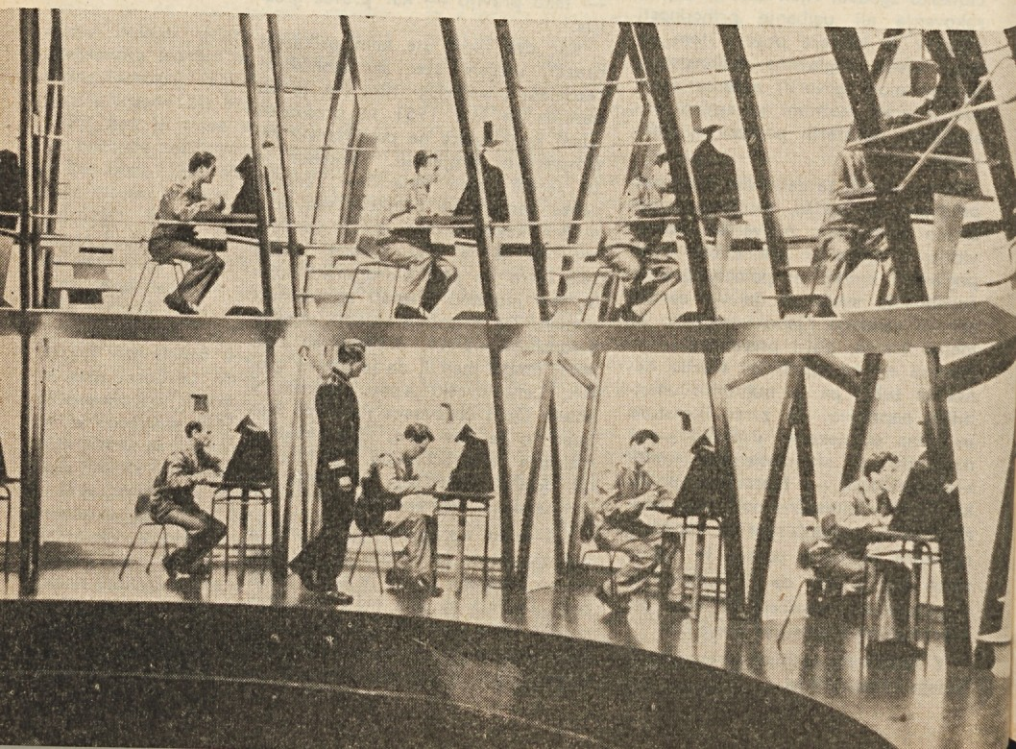
V Jugoslaviji še nismo naredili nobenega takega filma.

Najboljšega znanstveno fantastičnega filma, ki smo ga videli v Trstu — ni bilo mogoče nagraditi. Predvajan je bil zunaj konkurence in sploh »ni za javnost«. To je televizijski film Petra Watkinsa Igra z vojno (The War Game). Ta film je po svoji obliki čisto realističen televizijski »dokumentarec«, ki kaže dogodke ob atomskem napadu na neko mesto v Angliji v začetku Tretje svetovne vojne. Poglavarji BBC pa so se odločili, da tega filma ne bodo predvajali, ker bi z njim preveč vznemirili svoje gledalce. Je čisto znanstven — saj je bil narejen po natančni analizi izkušenj v Hirošimi in Nagasakiju in so pri njegovi izdelavi sodelovali fizik, zdravnik, psihiater in drugi strokovnjaki. In obenem je prava anticipacija prihodnosti, saj prikazuje dogodek, ki je čisto možen, na žalost celo preveč verjeten. V filmu ni nobenega pretiravanja, nobenega fabuliranja, samo suha dejstva — bežni novinarski posnetki, komentarji, intervjuji... Ta realizem, ki je z njim Watkins prikazal dogodke kakih štirideset milj daleč od središča nuklearne eksplozije, pa je — tako pravijo — kar preveč grozljiv.

Kar dva filma sta nam prikazala prazni, uničeni svet po atomskem razdejanju. Ameriški film Pet je bil narejen že leta 1951 in predvajan zunaj konkurence na popoldanski retrospektivni projekciji. Vsekakor je že zaradi teme »klasičen«, čeprav danes nemara ne učinkuje več tako močno kakor takrat. A če pomislimo, da ga je Arch Oboler izdelal zelo hitro po prvi hidrogenski bombi, mu moramo priznati zgodovinski pomen. Na žalost ni nikoli dosegel evropskega tržišča. Bržkone so tudi tedaj mnogi menili, da je preveč grozen. Čehoslovaški Konec avgusta v hotelu Ozon obravnava natančno isto temo in je nov film, delo mladega režiserja Jana Schmidta. Ta film je bil deležen najvišjega priznanja na novinarskem referendumu.

Od velike katastrofe, ki je uničila vse človeštvo, je minilo že petnajst let — preživelo pa jo je samo devet žena. Dekleta so bila tedaj še otroci — ena sama med njimi je starejša in samo ona ve, kaj je to »moški«. Vse skupaj zdaj iščejo in potujejo po







Levo: FAUST XX. STOLETJA. Režija  
Jon Popescu-Gopo

Levo spodaj: 1984. Režija Michael  
Anderson

podzemlju in grozljivo poetični orna-  
ment mehanizacije in avtomatizacije  
je vseokrog njih. Narave ni več.

Vir napredka človeške družbe je  
bil vselej v uporništvu posameznika.  
A zdaj je ta družba tako dokončno  
stagnirala, in Stroj, ki vlada, je tako  
popoln, da je vsak upor nemogoč.  
Upor glavnega junaka, ki se skuša  
vrniti na površino Zemlje — k nara-  
vi in k naravni ljubezni, mora pro-  
pasti. In ko se Stroj pokvari, ko se  
začenja ustavljeni — čaka vse samo  
še smrt. Mogoče, mogoče se bo po-  
srečilo junaku spet zaživetj na po-  
vršini Zemlje, zaživetj normalno in  
naravno...

Stroj se ustavlja ima v sebi že  
trohico optimizma, žarek upanja. Ta  
ga nemara loči od klasičnega 1984  
Michaela Andersona (videli smo ga  
v retrospekciji) po znamenitem ro-  
manu Georgea Orwella. 1984 je do  
kraja pesimističen, do kraja črn. Fi-  
lozofija prihodnosti ali — da se tako  
izrazim — filozofija svarila, je ne-  
mara ista. Superorganizacija človeške  
družbe, podprta z vso moderno teh-  
niko — ali vseobjemajoči Stroj grozi  
povsem razčlovečiti človeško indivi-  
dualnost, ustaviti vsak napredek.

To so bili filmi, ki so dali letoš-  
njemu tržaškemu festivalu svoj obraz  
in ga dvignili visoko nad festivale  
prejšnjih let. Ti filmi so nam dali  
misliti in spričo njih so skoraj uto-  
nile v pozabo nekatere ameriške in  
angleške limonade in kriminalke, ki  
jih je bilo tudi nekaj. Film, kot so  
Sedmi kontinent ali Muha ali pa tudi  
romunski Faust XX. stoletja so bili  
sicer tudi zanimivi, delovali so celo  
osvežljivo — a v njihovi smeri ne-  
mara ni smisel in cilj tržaškega fe-  
stivala.

In če bo anticipacija prihodnosti,  
to močno umetniško filmsko svarilo  
sodobnemu človeštvu in sodobnim  
političnim pregreham, napredovalo,  
in če bodo organizatorji enako uspeš-  
no izbirali retrospektivni program in  
zbirali sodobne stvaritve — potem  
utegne prav ta festival v prihodnjih  
letih postati eden najmočnejših umet-  
niških pobud za široko reševanje ali  
vsaj razumevanje zahotanih pro-  
blemov človečanstva naših dni.

prazni, razdejani zemlji. Ko njihova  
voditeljica umre, ubijejo dekleta edi-  
nega preostalega starca, ne da bi se  
zavedale, kaj so storile. In odpo-  
tujejo dalje... Tragično osamljena  
dekleta so v boju s naravo čisto  
podivjala, podivjala do živalskosti. V  
naravi, ki je samo gozd in ruše-  
vine in praznina...

Drugo vrsto anticipacije prihodno-  
sti pa smo videli v televizijskem fil-  
mu Philipa Savilla (BBC) Stroj se  
ustavlja (Zlati žig Trsta). Tu naravo  
ni več, vse je en sam Stroj, ljudje  
so povsem odvisni od njega, brez  
njega ni mogoče niti jesti niti di-  
hati niti se pogovarjati, ljubiti, raz-  
moževati... Človeška družba živi v



# moskva

1967

Letošnji jubilejni mednarodni filmski festival v Moskvi so organizatorji zasnovali zelo ambiciozno; neskladje med ambicijami in uresničenim pa je bilo tokrat precej veliko, marsikaj nas je razočaralo in prijetna presenečenja so bila bolj redka. V množici najrazličnejših mednarodnih filmskih festivalov z najrazličnejšimi obeležji si je Mednarodni filmski festival v Moskvi v desetih letih obstoja pridobil zelo ugledno mesto ene največjih manifestacij svetovnega filma, ki ima poleg kulturnega tudi odločilen politični pomen. Enakovredno se je postavil ob bok slovitemu canneskemu festivalu, berlinskemu, beneškemu in še nekaterim.

Julijsko srečanje filmskih ustvarjalcev v Moskvi je minilo v znamenju treh različnih festivalov in retrospektiv najpomembnejših filmov petdesetih let sovjetskega filma. Organizatorji so program šestnajstih festivalskih dni zelo natrpali, projekcije festivala celovečernega filma, kratkometražnega in mladinskega filma so se pokrivale in tako je bilo povsem nemogoče dosledno slediti programu vseh festivalov. Le retrospektivo sovjetskega filma ob 50. obletnici oktobra so premaknili na dopoldanski čas in nam tako omogočili zelo prijetno, razburljivo in predvsem zelo pregledno srečanje s sovjetskimi filmskimi snovanji.



Če je canneski filmski festival poskrbel za veliko afirmacijo manjših kinematografij, potem je moskovski zelo popolno predstavil vrsto v Evropi komaj poznanih kinematografij na začetku razvoja. Udeležba filmov iz 60 držav na vseh treh festivalih namreč ne gre na račun velikih svetovnih kinematografij, po številu predvajanih filmov so odločno prednjačile prav kinematografije iz Azije, Latinske Amerike in socialističnih držav. Brez dvoma je to škodovalo kvalitetni ravni festivala, ga osiromašilo in hkrati neizmerno obogatilo.

Že v izboru udeležencev Moskovskega filmskega festivala je čutili določene politične težnje festivala, še bolj pa postanejo te očitne ob razdelitvi letošnjih nagrad. Poleg precejšnjega števila priznanj uradne žirije je bilo podeljenih še veliko število nagrad društev, organizacij in podjetij. Le malokdo je letos ostal brez priznanja. To naj bi privabilo na festival čim več filmov, ne glede na nevarnost diskreditiranja priznanj in s tem padca ugleda festivala. Letošnja uradna priznanja so bila v veliki meri kompromis med strokovnimi kriteriji žirije in težnjami festivala. Ne moremo in ne smemo jih jemati kot objektivno merilo vrednosti festivalskih filmov, in v tem je največja pomanjkljivost festivala.

Morda je v takšni razdelitvi nagrad, ki naj bi bila predvsem stimulacija za nadaljnje ustvarjanje, skrita želja po hitrejši premostitvi razlik med velikimi, finančno močnimi, in majnimi kinematografijami. Brez dvoma je to v neki meri uspešno in vzpodbudno, po drugi stran pa privede do nestvarnih razmerij, katerih rezultat so vse slabši filmi na festivalu.

In tako se je letos zgodilo, da vrsta filmskih velesil na moskovski filmski festival ni poslala svojih najboljših filmov. Prihranili so jih za avgustovske Benetke in za nekatere druge festivale. Motto letošnjega festivala je bil »za humanizem v filmski umetnosti, za prijateljstvo in mir med narodi.« Žal so si premnogi ta motto povsem napačno tolmačili in tako bi se festival skoraj spremenil v festival vojnih filmov. In vendar je skoraj vsakomur jasno, da se vsaka filmska umetnina bori za mir in prijateljstvo med narodi in da je humanizem komponenta vsakega umetniškega filma. Vojni filmi, posebnost če so slabi, so le šibka reklama za mir in prijateljstvo, s svojimi spretno zasnovanimi junaki prej vzbujajo željo premoči z orožjem v rokah.

Za propagando festivala v svetu so poskrbele znane filmske igralko, režiserji in ostala znana imena svetovnega filma. Že žirija je bila sestavljena iz samih znanih imen, med drugimi so bili njeni člani igralki Leslie Caron in Lucina Winicka, sloviti komponist filmske glasbe Dimitri Tiomkin, ki je ruskega porekla in končno madžarski režiser Androš Kovasz in njen predsednik Youtkijevič. Na festivalu so se pokazali še Anna Karina, Marina Vlady, Beata Tyskijevic, Andrzej Wajda, Barbara Brylska . . .







Levo: ŽURNALIST. Režija Sergej Gerasimov

Levo spodaj: ROMANCA ZA KORNET. Režija Otokar Vavra

Poleg številnih festivalskih filmov so si Moskovčani in distributorji ogledali še veliko filmov na komercialnih projekcijah in na informativnih predstavah. Vsakokrat je bil spored informativnih filmov zelo zanimiv, zanje je vladalo med Moskovčani veliko zanimanje — pokupili so vstopnice za vse predstave. Privabili so jih Antonionijev Blow-up, Loseyeva Nesreča, ameriški Grand Prix in še nekateri, saj so jih v Moskvi vrteli prvič in zadnjič.

Jugoslovani smo na festival poslali v povprečju zanimiv in raznolik spored filmov, ki so ga kvarili le nekateri več let stari kratkometražniki. V uradni konkurenci festivala celovečernih filmov se je uspešno postavil ob rob drugim Sljepčevičev Varovanec, ki sicer ni izjemno delo, je pa v razmerju silnic v žiriji le dobil srebrno nagrado. V kategoriji otroški filmov smo pokazali dva filma: Orli letijo zgodaj, dobil je nagrado Pionirskega lista, in letošnjega nagrajenca iz Gottwaldovega Pavlovičeve Otroke vojvode Šmida. Žirija otroških filmov, njen član je bil tudi zagrebški režiser Dušan Vukotić, ob splošnem pomanjkanju dobrih filmov za mladino ni imela lahkega dela; med povprečnimi filmi je morala poiskati najboljše.

Med kratkometražniki sta bila zapažena naša filma Učenci peči in Ekscelence, čeprav sta oba ostala brez večjih priznanj. Naj bo kakorkoli, letošnji izbor za moskovski filmski festival je bil soliden, po vseh priznanjih s festivalov v Cannesu in v Berlinu je naša uvrstitev znova potrdila pozicije, ki si jih je naša kinematografija pridobila v svetu. Naši filmi so med nagrajenci, o njih pišejo svetovni časopisi in to je trenutno najvažnejše.







Zelo povprečni kvaliteti celotnega festivala celovečernega filma navkljub pa smo le videli nekaj filmov, ki dosegajo raven svetovnih filmskih festivalov, filmov, ki so zanimivi, provokativni in dognani. Med njimi pa spet ne najdemo Francozov s filmoma Odvečni človek in Malleovim Tatom, obakrat so popolnoma razočarali. Tudi Italijani niso izstopali, če izvzamem film Divje oko, ki je izredno provokativen. Popolnoma so razočarali tudi Vzhodni Nemci s filmom Kruh in rože, ki je le neposrečena agitika, polna parol brez življenjskosti. Odpovedali so tudi Romuni, podpovprečni so bili filmi iz Tunisa, Egipta, Turčije, Pakistana . . .

Ponovno pa so presenetili Brazilci in to s filmom Primer bratov Naves, ki je formalno svež film, poln humanizma in družbenih osti na račun policijskih sistemov latinskoameriških držav. Igrani film je zasnovan v obliki dokumentarca, v katerem si dogodki terminološko slede in so verno povzeti po resnični zgodbi bratov Naves, katerih primer se je rešil šele pred nekaj leti.

Presenetila je formalna izdelanost filma Nguyen Van Troi, ki so ga na festival poslali Severni Vietnamci. Film je posnet po resnični zgodbi in tako prerašča okvire umetniške izpovedi, postaja obtožba in dokument dogodkov v Severnem Vietnamu. Nadpovprečen in izredno zanimiv je bil tudi bolgarski film Odklon. Najboljši sovjetski film je bila sovjetsko-poljska koprodukcija Zsoja režiserja Bogina, ki pa malce zaostaja za njegovim srednjemetražnim prvencem Dvoje, ki smo ga videli letos v sovjetskem omnibusu Novele o lju-bezni.



Prav gotovo Češkoslovaška na festival in poslala svojega najbolj zanimivega filma (in izbor takšnih filmov bi bil precej težak, saj jih trenutno spet veliko premorejo), toda film Otokarja Vavre Romanca za kornet je brez dvoma eno najkompletnejših del na moskovskem filmskem festivalu. Film je zrežiran sicer malo staromodno, ima počasen ritem in je brez bravur, hkrati pa je poln življenja, resničnosti in lepote, ki prevzema sama po sebi in do kraja pritiigne našo pozornost in nas čustveno vznemiri. S tem filmom je Vavra nadaljeval smer, nakazano v filmu Zlata renata, le da je tokrat bolj jasen, kristalno čist in homogen. V Romanci za kornet ni laži, v njej ni visoke filozofije, prevevajo jo preprosta, a trdna spoznanja o življenju, njegovem trajanju in smislu. Film odlikujeta poetičnost slike, ta ne zdrsné nikoli na raven melodramske sentimentalke, in slojevitost, ki zajema kompleksnost čustvenih razmerij, specifičnost starostnih obdobij v človekovem življenju in v skrajnosti melodramatičnost človekovega življenja, ki mine v stihiji najrazličnejših determinant.

Prijetno presenečenje je tudi poljski film Westerplatte. Ustvarjalci filma so ostali zvesti zgodovinskemu poteku bojev. Na videz gre za masovko brez junaka, vendar ima le takšen koncept stvarno vrednost pri obravnavanju dogodkov iz zgodovine z odnosom, za katerega so potrebna leta odmaknjenosti. Film je pesimističen, tako kot je pesimistična tudi sama vojna, prikazuje njen nesmisel z gledišča posameznika in ne višjih interesov. Poljaki se bojujejo za zadnjo postojanko Poljske, umirajo, se boje, so pogumni in zaletavi. Od množice jih ostane le še peščica — komandanta vojskujočih se strani si sežeta v roke in boja je konec.

Sovjetski film režiserja Gerasimova Novinar, dobil je festivalski Grand Prix, je skoraj štiri ure trajajoča zmeda, ki ne kaže bistvenega, dosledno zagovarja določeno tezo in precej neučinkovito vzporeja že zastarelo razmejitev Vzhod-Zahod. Vsekakor ta film ni zaslužil prve nagrade, posebno pa še ne, če ga postavimo ob rob madžarskemu filmu Istvana Szaba Oče, s katerim si to prvo mesto deli.

Nagrada madžarskemu filmu je povsem zaslužena, je priznanje za angažiranost mladega ustvarjalca ob madžarski sodobnosti, za njegovo filmsko znanje, ki ga je pokazal v filmu Oče, to je nagrada za nove težnje v madžarski kinematografiji, ki si prav letos utira pot med svetovne filmske velesile.

V svojem filmu Szabo preko preproste zgodbe o doraščanju dečka, za katerega je mrtvi oče večni vzornik, ruši negativne pojave v vzorništvu (gledano predvsem politično), prikazuje nam Madžarsko v dvajsetih letih po vojni, njene dileme in notranje nesporazume, ki imajo odločilen vpliv na današnjega človeka. Formalno je film zelo zanimiv, saj je Szabo do neke mere pretrgal s predhodnimi smermi v madžarski kinematografiji in odprl nove možnosti filmskega izraza.



Z velikim zanimanjem smo pričakali film Freda Zinnemana Človek za vse čase, ki je svetovnem distributorju in koproducentu Columbiji navkljub vseeno angleški film. Uradna žirija je s svojo nagrado za glavno moško vlogo Paulu Scoffieldu le potrdila Oskarja, ki ga je letos ta igralec dobil. Za vse nas, ki smo si Človeka za vse čase ogledali na gledaliških deskah, je bila njegova ekranizacija skorajda razočaranje. Predvsem filmu manjka obilica izpuščenega teksta, ki ga filmska slika ni mogla nadomestiti. Morda je nekaj napak tudi v sami koncepciji filma; Thomas More dokazuje svojo človečnost z življenjem in ne s smrtjo, kot to izzveni v filmu.

Američani so se le malo odlepili od povprečja, Mulliganov film Stopnice navzgor, stopnice navzdol je le ponovitev že videnih problemov socializacije, vzgoje in metod učenja mladega rodu, ne odpira pa novih modernih dimenzij — ostaja le pri dogmatični ugotovitvi o težki prilagoditvi današnje mladine. V filmu je nekaj zanimivih igralskih stvaritev, režija je solidna in to je tudi vse.

Režijsko in tematsko pa je zelo zanimiv švedski film Princeza, posnet po resnični zgodbi. Glavna igralka Grjunet Molving je za svojo kreacijo Princese dobila nagrado za žensko vlogo. Res je izvrstna, za njo pa prav nič ne zaostaja režijsko delo, ki je vabljalivosti melodramatičnosti same teme navkljub daleč od nje in nad njo.

Videli smo še nekaj zanimivih filmov; španskega Goreča lju-bezen, tematsko in formalno svež film, ki na svojevrsten način kaže špansko sodobnost, peruanski film V džungli ni zvezd, ki predstavlja razburljivo srečanje s filmskimi snovanji te dežele, in naposled še kubanski film, ki je poln šaljivih domislic in bodic, le da je premalo sistematičen in dodelan.

Nekaj zanimivih filmov smo v Moskvi vseeno videli, njihovo število pa je v razmerju z vsemi predvajanimi filmi relativno majhno in to kaže, da bodo morali organizatorji v prihodnje mrsikaj spremeniti. Predvsem bodo morali doseči, da filmske velesile njihovega festivala ne bodo podcenjevale. To pa bodo dosegli s pametnim dodeljevanjem nagrad in z odpiranjem večjih komercialnih možnosti.

5. mednarodni festival filma v Moskvi je dostojno poskrbel za kar najbolj slovesen peti jubilej te filmske manifestacije, hkrati pa se je s tem, ko je poskusil afirmirati in predstaviti nepoznane kinematografije, uspešno pridružil slovestnostim ob 50. obletnici oktoberske revolucije. Poleg tega pa se je pokazalo, da se je znašel na razpotju in da je njegova nadaljnja uspešnost odvisna predvsem od poti, ki jo bo ubral.

MATJAŽ ZAJEC



# TELEVIZIJA

jutri bolje  
kot  
včeraj

Prvo srečanje uredniškega odbora Ekрана s TV filmskimi stvaritvami in njihovimi avtorji junija letos je samo začetek poglobljenega sodelovanja pri spremljanju in analiziranju dela kulturne redakcije na ljubljanski televiziji. Na prvem večeru so se sodelavci Ekрана soočili z naslednjimi TV kratkimi filmi:

— Majhne stvari, Bogdan Pogačnik

— Tu, odkril sem znak, Lado Troha

— Mimo postaj, Dušan Prebil

— Vas za nasipom, Janez Drozg

— Zdravstvuj, Moskva, Rajko Ranfl

— Slovenska ljudska umetnost, Sandi Sitar

— Louis Adamič, Ernest Adamič  
Drugi večer (20. junija 1967) je



minil v daljšem razgovoru, ki so se ga izmed avtorjev omenjenih TV kratkih filmov udeležili Sandi Sitar, Rajko Ranfl, Lado Troha, Dušan Prebil, medtem ko so bili od Ekрана navzoči glavni urednik Vitko Musek, Božidar Okorn, Vojko Duletič, Rapa Šuklje, Matjaž Zajec, Toni Tršar, Mirjana Borčič, Tone Sluga, Franček Rudolf in Branko Šömen.

Kulturna redakcija na televiziji se že dlje časa ukvarja s proizvodnjo TV kratkih filmov in tako mimo neregistriranih stvaritev in poleg proizvodnje kratkih, dokumentarnih in celo risanih filmov z oznako Vibe zapira krog tvorstne filmske ustvarjalnosti. Trog dejstvo pač ne bi smelo biti samo in izključno stvar televizijskega programiranja, marveč bi morala ta proizvodnja preseči omenjeni okvir tako po izboru tematike in estetskih vrednot kot po družbenoaktualnih funkcijah.

Glede na to, da so se ustvarjalne možnosti pri realizaciji kratkih in dokumentarnih filmov v okviru Vibe filma občutno zožile, potencial filmskih in TV režiserjev pa sicer počasi, vendar racionalno rase, bi morala televizija nuditi sedanjim in jutrišnjim filmskim in televizijskim režiserjem večje, predvsem pa kontinuirane možnosti za oblikovanje in rast lastnih umetniških pretenzij.

In ker na Akademiji še ni docela izoblikovan praktični pouk bodočega filmskega ali televizijskega režiserja, so primeri, da diplomanti s formalno izobrazbo in diplomo v svojih prvih filmskih stvaritvah niso kos filmskim ali TV realizacijam lastnih ali tujih scenarijev, sinopsisov in idej. Ta pomanjkljivost ustvarjalne prakse ter želja ustvariti kratki film velikih ustvarjalnih ambicij je tista osnovna, značilna metoda dela, iz katere se rojevajo številni nesporazumi o osnovnih značilnostih specifičnega TV kratkega filma, ko je dolžina filmov najčešče predolga, ko se v filmih občuti neobvladanje ritma filma, ko bije v oči premalo dosledna dramaturgija, najbolj pogosto še vedno konvencionalna, ko je opazna disharmonija med besedilom in sliko, med sliko in glasbo in tako naprej.

V primeru, da bi TV kratki filmi bili predvsem šola in proizvodnja filmskih etud, bi najbrž vsak avtor

sam lahko odpravil napake svojega filma, ki so sicer malenkostne, vse skupaj pa kažejo na to, da omenjeni filmi nastajajo v izredno težkih pogojih in da je izdelek daleč od tistega, kar si je avtor ob scenariju zamislil.

Poudariti pa je treba, da so filmi z večjimi ustvarjalnimi ambicijami potrebni za sleherno nacionalno televizijo, torej tudi za našo in da je bila sodelavcem Ekрана predstavljena proizvodnja samo potrditve, da je potrebno takšne filme snemati še v prihodnje. Seveda so izbor tem, njihova realizacija in objektivne možnosti snemanja prepuščene redakciji. Uspehi, predvsem pa skoraj nikakršen kritični odmev na omenjene filme, pa potrjujejo misel, da je treba filme tudi primerno lansirati, gledalce nanje opozoriti.

Slovenske televizije si brez dobrih TV kratkih filmov ne moremo več misliti, saj prav takšni filmi lahko predstavljajo nacionalno ustvarjalno kapaciteto drugim republikam in postanejo mostovi med narodi. TV kratke filme je treba delati in pošiljati na TV mednarodne festivale. Vse tiste specifične, ki so značilne za TV kratki film, pa je treba opredeliti v okviru proizvodnih skupin, ki bi morale v prihodnje nastati pod pokroviteljstvom kulturne redakcije na TV. Takšne skupine bi se seveda formirale po lastnih afinitetah, uspehi pa bi bili tudi večji.

V prihodnje bo skušala naša redakcija redno in sistematično spremljati proizvodnjo TV kratkih filmov na ljubljanski televiziji in obsežno bomo poročali o vsakem filmu ter skušali analizirati vrednosti tromesečne proizvodnje.

Ta informacija je le kažipot v dejavnost, ki bi morala dobiti v prihodnje večji poudarek tako v javni kulturni kritiki kot tudi v sami »TV hiši«. Po našem mnenju se je namreč na televiziji zbralo že dovolj sposobnih in talentiranih ustvarjalcev, ki bi morali že jutri pokazati več, kot so to lahko storili včeraj. In treba jim je dati možnosti za lastne interpretacije problemov in sveta okrog sebe, kajti samo tako se bodo lahko uveljavili in z njimi bo žela uspeh tudi njihova matična redakcija.



KRITIKA

## grajski biki

**GRAJSKI BIKI.** Po motivih knjige P. Kavalarja napisali scenarij P. Kozak, M. Brezovar, V. Koch; režija J. Pogačnik; kamera J. Kališnik; scenograf ing. arh. M. Lipužič; igrajo: Kole Angelovski, Hana Brejchova, Janez Rohaček, Miha Baloh, Stane Sever, Olivera Markovič, Lado Leskovar, Radko Polič, Polde Bibič, Maks Bajc, Vinko Hrastelj; proizvodnja Viba film 1967; črnobeli, widescreen.

Z veliko nestrpnostjo pričakujemo vsako slovensko filmsko noviteto, morda tudi zato, ker so tako redke. Za vsak nov slovenski celovečernik tudi upamo, da bo razširil naša filmska obzorja in vnesel v splošno filmsko mrtvilo svež val domiselnosti in ambicioznosti. Po Klopčičevem prvencu Zgodba, ki je ni je v svet celovečernega filma stopil še Jože Pogačnik s filmom GRAJSKI BIKI. Prihod novega ustvarjalca, cenili sma ga predvsem po obsežnem opusu dokumentarnih filmov, ki ga je uvrstil ne le med najpomembnejše slovenske, temveč tudi jugoslovanske ustvarjalce, je obetal ponovno spodbudno srečanje s slovenskimi filmskimi snovanji.





Kolar Angelovski v GRAJSKIH BIKIH

Moj namen ni napisati vse tisto, kar velja ob slovenski noviteti zapisati, preveč obširno bi bilo in moral bi se zapletati v polemiko z nekaterimi, ki so ocenjevali film z napačnih filmskih, socioloških in filozofskih izhodišč; polemizirati bi moral z vsemi tistimi, ki so pisali o tem, kar bi lahko bilo, o tistem, kar se da le slutiti, ali pa so celo samo meditirali ob filmu. GRAJSKI BIKI so. Zanima pa nas stopnja odražanja **našega** življenja, zavzetost ustvarjalcev ob tem, njihov odnos in končno uporaba filmskih izraznih sredstev pri **umetniški** upodobitvi zgodbe.

Pred leti je pri založbi Pota mladih izšla drobna knjižica Petra Kavalarja z naslovom Grajski biki. Ob impresivnih mladostnih spominih, mestoma zagrenjenih, vendar polnih optimizma mladega človeka, je vrsta razgovorov dala slutiti, da bodo imeli scenaristi pri



prenašanju zgodbe v scenarij veliko težav. Knjiga je bila v svojem času dragocen in avtentičen dokument, odsev določenega časa in razmer, ki jih je preživljal mlad človek. Med tem pa je preteklo nekaj let, družbene razmere in problemi so se bistveno spremenili — spremenile pa so se tudi razmere v popravno vzgojnih domovih. Vanje so pričeli prihajati otroci iz drugačnih družin, z obeležjem spremenjenega okolja, vzgojitelji pa so se tudi spremenili.

Ustvarjalci pa so obstali pri arhaičnih družbenih razmerah in pri preseženih odnosih, s tem pa so prenehali biti aktualni če že ne celo resnični.

Z vnaprej postavljeno tezo Pogačnik brez preverjanja lastnih misli in prepričanj o stanjih — zanaša se na zadostnost slikovne dokazljivosti, ki sicer je ena izrednih lastnosti filma — neprepričljivi niza dokaze zanjo. Pozabil pa je, da ne gre za dokumentaren film. Prijem je dokumentarističen, predvsem kar zadeva zanezanje pravil dramaturgije, predstavlja pa izrazito nasprotje konvencionalno pisanemu scenariju, ki skuša prikazati razvoj likov in njihovo psihologijo predvsem s tekstom. To je osnovno nasprotje filma, ki ruši njegovo monolitnost in mu jemlje moč. Pogačnik namreč ni našel ustreznega režijskega prijema za razvoj filma in za njegovo razumljivost.

V filmu smo priča trem aspektom pripovedovanja, trem zornim kotom; videnje gojencev, vzgojiteljev in končno režiserjevo. Prvi dve v svoji napačnosti govorita o popolnem nepoznavanju psihologije, in režiserjevo stališče kaže neprizadetost, meščansko odmaknjenost in nestvarnost. Tako v resnici ni, drugače je, v marsičem celo huje, kot pa je prikazal film. Na te probleme pa moramo tudi gledati drugače, bolj prizadeto, človeško in dognano. Mešanje treh aspektov je zaradi njihove zgrešenosti dogajanje zamotalo, namesto učinkovitosti je režiser doživel spodrsrljaj.

Pogačnik se je filma lotil moderno, montiral je sekvence glede na celovit vizualni vtis na gledalca, pri tem pa je popolnoma zanezanil opredelitev glavnih likov in njihovo utemeljenost, zato so vsi po vrsti nedodelani. Z njimi ne najdemo stika in tako film nima tiste prepričljivosti, ki je potrebna za učinkovito komunikacijo. Mestoma so razmerja in odnosi celo nerazumljivi, kar spet govori o močnem razločku med scenarijem in režijo.

Brez dvoma je ena pglavitnih pomanjkljivosti filma razdrobljenost. Pogačnikovemu režijskemu delu se pozna, da je prvo na področju celovečernega filma. O tem govori pomanjkanje smisla za izbor vrednega snemanja. To se mu je maščevalo pri montaži, ko je zaljubljeno varoval številne obrobne sekvence, ki niso prav nič pripomogle k jasnosti dogajanja, celo zameglile so ga. V filmu so tako ostali neokusni prizori (spomnimo se klavnice, posilstva, hišne zabave vzgojiteljev . . .), ki so nepotrebni. Marsičesa režiser tudi ni izkoristil (Petrova vrnitev iz samice, prizor kopanja medicinske sestre, ljubezenski prizor med Petrom in Sneguljčico . . .), tako simbolno kot tudi pripovedno je vrsta neizkoriščenih možnosti.



V Grajskih bikih je zaradi nespretnega režijskega dela vrsta nejasnosti, za katere nosijo enakovredno krivdo tudi scenaristi. Zaradi močnega karikiranja in mešanja treh principov pripovedovanja je nasprotje med vzgojitelji in gojenci brez logičnih izhodišč. Film niti ne pove, zakaj so vsi ti v vzgojnem domu — slutimo le, da vsi niso prestopniki, mnogi med njimi nimajo staršev in so zato v domu, eden pa je celo duševno omejen. V tem konglomeratu so vsi liki po vrsti nejasni, deloma zaradi slabega vodstva igralcev, ki so bili prepuščeni samim sebi, deloma pa zaradi slabega scenarija. Edina res svetla točka filma je igra Koleta Angelovskega, ki je nekako ob polovici filma našel ustrezne izrazne možnosti za svoj lik. Če bi bil ves film grajen na njegovem doživljanju vzgojnega doma, potem bi se režiser izognil mnogim napakam, ker bi to zgodbo poenostavilo.

Zdi se, da režiser in scenarist niso našli ustreznega osebnega odnosa do mladih v vzgojnem domu, njihove zgodbe jih očitno čustveno niso prizadele. Morda zato večino dramatičnih situacij rešujejo s prizori nasilja, ki jih je odločno preveč, predvsem pa ne morejo uspešno nadgraditi dogajanja. Ob vsem tem so vsi ti prizori daleč od realizma, tako kot igra igralcev so le nakazani in karikirani.

Nesprejemljiva je tudi raven kritičnosti ustvarjalcev filma. Omejili so se na površno parolarstvo in na iskricice izza kavarniških omizij. Manjka predvsem tistega človeškega čustva in moči misli, ki bi dala filmu intenzivnost, ki bi prevzela in pričala že sama po sebi.

Film Grajski biki kot celovita umetniška stvaritev ne pusti globljega vtisa. V spominu nam ostanejo le nekateri prizori, ki so nas v povprečnosti celega filma presenetili in čustveno prizadeli. Iz filma je čutiti, da so ustvarjalci izhajali z nepravilnih pozicij zunanjih opazovalcev, ki so opazili le najbolj očitne manifestacije stvarnega problema tega filma. Njihova izkušnost in moč čutenja sta bili preplitki za pretresljivejše filmsko delo z jasnimi sociološkimi, filozofskimi in človeškimi determinantami. Ustvarjalci so ostali dolgim pripravam na snemanje filma navkljub le na pol poti.

Presenetljiv je tudi končni rezultat filma. Namesto opozorila nam vsem, da se mora nekaj bistveno spremeniti in to predvsem v nas samih, nas film zrevoltira. Če bi bil oče in bi imel sina v vzgojnem zavodu, bi ga, če bi me informiral samo film Grajski biki, takoj vzal iz doma. Tam bi namreč izgubil še tisto dobro, kar mu je ostalo.

V Slovenski kulturni in filmski prostor prinašajo Grajski biki potrditev neplodne slovenske filmske situacije. Delo prinaša vse tiste pomanjkljivosti, ki smo jih opazali v slovenskih filmih in tako potrjuje: krizo scenarija, neuglašenost režije z njim in krizo filmske misli. Morebitne prednosti pa so: novo ime in nove intencije na področju celovečernega filma, ki so ostale še nedorečene, z napačnimi izhodišči . . . sicer pa počakajmo do naslednjega slovenskega celovečernega filma.



## »tvrdžava siledžija«

Kritiko je treba pisati o tem, kar je. Film je natrpan z različnimi konflikti, obenem pa je fragmentaren in voden. V eni stvari je zelo podoben Klopčičevemu filmu Zgodba, ki je ni: tudi ta film se neprestano izmika temu, da bi kaj povedal. Prizori se večinoma končajo, preden so se sploh začeli. Večji del filma deluje kot poskusni posnetki, s katerimi režiser šele išče, kaj naj bi sploh naredil, in ki nas prav presenetijo, ko se nekako držijo skupaj. Čim bolj poskušam opisati tisto, kar je v tem filmu, tem bolj vidim, kako se bližam nevarnosti, da bi si izmišljeval. Zato bom iskal v tem vodennem filmu kos za kosom tisto, kar je. Zaradi tega ne bom mogel dovolj povezano prehajati s problema na problem, tako kot v samem filmu iz napake raste napaka, iz te pa spet nova napaka.

Grajski biki tak je naslov knjižice Petra Kavalarja. Odlomke tega dela sem pred leti prebiral v Mladih potih. Navdušili so me zaradi doživetosti, zaradi svoje direktne izpovednosti. Knjižica sama nima trdne kompozicije, je slučajen splet močno različnih dogodkov in dejstev. Vendar pa ima sijajno lastnost: avtor v njej ni izgubljal besed, povedal je le tisto, kar je bilo zanj najnujnejše. Dogodke je opisal v golih obrisih, hladno — kot je to značilno za mlade ljudi. Saj so mladi ljudje praviloma preveč prizadeti, da bi govorili po ovinkih. Skop besedni zaklad poudarja zapisniški stil. Eden izmed kritikov pa je napisal, da je delo polno človečnosti. Obseg te človečnosti me še danes preseneča. Doraščajoči fantje so pač preveč zaposleni sami s sabo, da bi lahko bilo zanje značilno prizanesljivo, človeško razmišljanje o drugih ljudeh. Menda je prav podobno življenje, kot ga je opisoval, Kavalarju razvilo občudovanja vreden občutek za soljudi. Delo je močno osebno izpovedno in tako mnogokrat prerase v ogorčenje, karikiranje, v obtožbe. A kljub temu in kljub skopim opisom dogodkov (včasih kot da so skicirani samo za avtorja) za njimi jasno opažamo probleme vsaj vseh važnejših junakov. Tako Petra kot Bojana Kavalar dovolj kritično oceni. Tekst se odločno oddaljuje od avtobiografske osnove.



Vse te različne slike, ki nam jih Kavalari precej nepovezano niza, zaobsegajo različne kraje, zelo različne ljudi, predvsem pa precejšnje časovno obdobje in z njim vred precejšen razvoj glavnega junaka. In tako je tekst zelo primeren za ekranizacijo. Ampak seveda za liričen, osebno obarvan film, za pesnitev o kljub vsemu rahločutnem mladostniku. Po tem tekstu bi lahko naredili film, ki bi bil morebiti podoben filmu, kakršen je Moderato Cantabile ali Hirošima, ljubezen moja.

Kavalarijevo nežno doživljajsko osnovo je bilo seveda treba dramaturško oblikovati: izbrati nekatere važnejše momente, združiti nekatere osebe, zaposliti osebe, o katerih film pač ne more samo meditirati. A scenarist se je tu obnašal, kot da je to preoblikovanje pomembnejše kakor sama osnova. V knjigi imamo Petra, ki je v domu novinec. Fant je plah, občutljiv, zbeži, potem se pa sam prijavi. V knjigi ga gledamo z očmi Bojana, drugega, malo bolj »izkušenega« prestopnika. A tudi Bojan nosi s sabo težko rano zapuščeni. Občutljivi Peter umre pri eksploziji ročne bombe. Bojan pa doživi še težko razočaranje v družini, ko odkrije, da brat spi z mачeho. Zelo je prizadet, a ravna zrelo: zapusti družino in se vrne v dom. Peter in Bojan pa sta prijatelja. In ravno to, kako Bojan gleda Petra, je ena največjih vrednot knjižice. — Petra je scenarist spremenil v dobrodušnega, preobčutljivega, skoraj razvajenega sanjača. Kolikor ne živi v nekem lastnem svetu romantičnih pobegov, bolj spada v družbo Marije, ki je nekaj drugega kot gojenci, pa ravnatelj, ki ga uporablja, da mu nosi zajce, pa vzgojitelja, ki mu zaupa vlogo v Sneguljčici, kot pa v družbo tovarišev. Z njimi sploh nima prave zveze: šele nasilno ga vpletejo v kriminalno dejanje in pobeg. Dani je namreč naivno zločinski tip, poln napihovanja in grobe sile — Bojan iz romana pa je zvit, spreten . . . Marija je v knjigi tudi sama gojenka, od vojne prizadeta tudi pokvarjena punca in se na koncu poroči z vzgojiteljem. To je zelo živ lik. V filmu pa je Hana Brejhova morala igrati nekakšno ravnateljstvo nečakinjo, ki jo Dani posili, ampak potem tudi njemu ni jasno, kaj naj bi z njo bilo — in potem hodi z njo dobri plahi Peter. A to vse skupaj ne odtehta ti-stega prizora v knjigi, ko vzgojiteljica Anka skuša »obvarovati« Bojana pred njo, ta jo pa zafrkava, ker ji pač ne more razložiti, da sta z Marijo samo prijatelja. V filmu so v glavnem izpuščeni prizori, v katerih so vzgojitelji prikazani človeško — posebej pa, kjer so ome-njane tudi njihove težave. Pač pa je droben vmesen zapis, kako mi-ličnik ustrelil gojenca-vlomilca, spremenjen v zaključek filma, čeprav je jasno, da tak dogodek ne more biti nekaj tipičnega. Naj-huje pa je to: res je, da je lahko deček skrajno nasilen do drugega dečka. Take stvari pa se lahko dogajajo v čisto običajni šoli, ni jih treba iskati v vzgojnem domu. A Kavalari problema takega nasilja sploh ne obravnava. Pravega, patološkega ali pa kriminalnega, nasilja v knjigi sploh ni. Nekaj pretepev v knjigi je, a to so normalna ob-računavanja med vrstniki. Glavna junaka pa sta v knjigi prijatelja. Epizoda iz knjige — zelo pomembno — ko doživi Bojan nezaupanje



družbe, saj ga, ker je živel v domu, kasneje v internatu apriorno obtožijo kraje in izključijo, scenarist izpušča. Prav tako izpušča fantovo ljubezen z ne preveč strogo Metko in kako najde v fizičnem stiku s tem dekletom nekaj nadomestila za razvrzni dom. Zrelo prijateljstvo z Marijo pa scenarist raje spremeni v nezrelo ljubezen. Vzgojni dom, kot ga opisuje Kavalarij, je dom v času, ko je bila vojna vse bolj živa preteklost. Če bi Kavalarijev tekst hoteli zvesto prenesti na filmsko plitno, bi ga morali posneti kot zgodovinski film. Seveda nimam ničesar proti aktualizaciji. Tudi danes pogosto beremo v časopisu, kako nevzdržne so razmere v nekaterih domovih. A zadostovalo bi, da bi scenarist (in pozneje režiser) sledila Kavalarijevemu dovolj osebnemu doživljanju, pa bi na koncu prav hitro prišla do žgočih družbenih problemov. A ne enemu ne drugemu ni šlo za Kavalarija, šlo jima je predvsem da povesta tole: za vzgojne domove damo premalo denarja, vzgojiteljev ne izbiramo pravilno in podobno. Film je pravzaprav poceni agitka. Za vrh pa je papirnate retorične scenaristove zamisli še režiser spremenil v nekakšne mistične učinke.

Žalostno je, da je treba ob nekem filmu toliko govoriti o scenariju. Še huje je, če je treba že na podlagi scenarija ugotoviti, da je bil film že v začetku zavožen. Vendar, lotimo se režije.

V knjigi so fantje res fantje, napol še otroci. In ti otroci so v nekem konfliktu z družbo. V filmu srečamo prezrele huligane, obarvane s patološko kriminalnimi barvami. Še blaznež jim je pritaknjen. A kar je najbolj smešno: ti mladeniči so nekakšni modni dolgočasnici, quasibitniki. Režija je skrajno neintelektualna. To ni preveč čudno, če upoštevamo, da film govori o mladih ljudeh, a je prav čudno, če pomislimo, da se spušča v slikanje razmer v nekem vzgajališču pa v problem družine. Film izpričuje močno čustveno prizadetost režiserja, ki pa ji ne verjamem preveč. Spominja me na krik bolečine ali pa na preklinjanje do nezavesti pijanega moža. Režiser je pokazal veliko mero spretnosti v izbiranju najdramatičnejših trenutkov: in prav te je poudaril, poudaril izdatno tudi na račun drugih prizorov. Režiserju so se lepo posrečili prizori, ki so scenaristovi literarni patetični vrinki. Tako prizor s pesmijo Lepo je v naši domovini biti mlad, ki zamenjuje posrečeno zabavljivko Mi smo samorastniška parada... Pa deček, ki ga pripelje očetov mercedes, pa deček, po katerega prideta starša, pa prizor z očetom v klavnici in pozneje v Smrekarjevem hramu... Pa prizor pobiranja krompirja, ki pravzaprav nima smisla, pa druga dva prizora s Hrasteljem, ki sta lepa, a tudi nimata smisla. — V tem filmu je vse postavljeno na »ostrino«. Tako je film naenkrat motiviran s seksualnimi scenami, pa z udarci levo in desno, z nasiljem vzgojiteljev nad gojenci in gojencev nad gojenci. Vse to so pa dolgočasne reči. Pretepi so potem še gledališko previdni, so nekakšno igračkanje, kot ga vidimo v koprodukcijskih spektaklih. Značilnost režiserjeve metode lahko prikažem ob kratkem prizoru: ko se Guska kopa, jo v knjigi gleda en sam deček in se jezi, ker se ne vidi vse. V filmu



se pa nabere na oknu cela tolpa. Scenarij je Kavalarijevo sceno razširil še na metanje fantov iz kopalnice, pa prizor, ko vzgojitelj Tarzan pretepe Danija, ker ta trdi, da se Guska, to je Tarzanova ljubezen, nastavlja. To bi še vedno ničesar ne pomenilo. A Pogačnik naredi sceno paglavsko in lascivno. V povezavi s pretepom je neokusna.

Kamera je dobra. A za moj okus je preveč solidna. Stroga objektivnost, ki jo je želel režiser, kamere ne približuje igralcem, pa tudi ne oddaljuje je preveč od njih. Ves film se giblje iz plana v plan postopoma. Opazno. Premiki so skromni, počasni. Film je režiran zagnano, viharniško, tako po izbiri poudarkov v zgodbi kot po vodenju igre — a kamera je za današnji čas klasična, spretna, a hladna. Tu sta dve možnosti: ali je film niz kompromisov med režiserjem in premočrtnim snemalcem ali pa se je režiser ustvarjalnega dela s kamero bolj ali manj odrekel. Ta kamera je primerna za dolge posnetke, nabite z atmosfero. A režiser se ne pogloblja v nič, nič se mu ne zdi pomembno, raje izbira pretepe — za te bi morda ustrezali drugačni, kratki posnetki, pa montaža, ki bi dala nekaj na ritem in bi ne bila čisto naravno, logično dolgočasna. Vsekakor: kamera, ki je solidna in spretna in bi lahko izrazila veliko več, je nekako neizrabljena.

Žal mi je, da se o igri iz mnogih že navedenih razlogov skoraj ne da govoriti. Kakorkoli obračamo stvari — igralec je tisti, ki da filmu zadnjo obliko. V igralčevi stvaritvi se zrcalijo zamisli scenarista, režiserja, snemalca. Film je lahko zaradi scenarija, režije, kamere boljši ali slabši — ampak igra je tisto, zaradi česar film sploh je. Scenarij Grajskih bikov igralce zanemarja. Kamera raje spremlja neke »objektivne dogodke« pa izraža vzdušje — kot da bi se zanimala za igralce. Režiser jih hoče na vsak način vpreči v svoje ideje in zato jih potiska v črno-belo shemo. Pretirano jih vodi. In igralci poslušno izginjajo iz naše zavesti, takoj ko izginejo s platna njihove slike. Teško je biti igralec, če si odvisen od retoričnih misli. Kole Angelovski se mi je zdel v Priti in ostati velik igralec. Tu je samo dober igralec. Angelovski skuša biti pristen občutljiv mladostnik — to bi mu uspelo, če ga ne bi scenarij in režija proti njegovi volji delala vsega sladkega in vzglednega. Hana Brejhova nima v tem filmu nikake vloge, zato sem ves čas ugibal, kaj sploh dela. Preizrazita in pregrda je za statiranje. Dani se je preveč ločil od ostalih. In bila ga je sama poza. Fantje so bili odločno premalo okarakterizirani. So brezoblična gmota. Hrastelj je dobro odigral svoje — a kaj, ko stvar ne spada v film. Upravnik Rohaček je bil dovolj plastičen. Prav tako Miha Baloh — Tarzan. Ali Raner je poskušal narediti nekaj več, pa je postal karikatura. In to cenena.

Scenarist je ustvaril agitko, režiser pa je hotel izrabiti vse dramatične trenutke, znebil se je vsega »neučinkovitega« in tako me

Hrvaški naslov: Tvrđava siledžija je najustreznejši.



# grom in pekkel

**GROM IN PEKEL** (Le Tonnerre de dieu); scenarij po romanu Bernarda Clavela adaptiral Pascal Jardin; režija Denis de la Patellière; kamera Marcel Grignon; glasba Jean Rieul; igrajo: Jean Gabin, Michèle Mercier, Lili Palmer, Robert Hossein, Paul Frankeur; črno-beli.

Bistvo pričujočega filma obvladuje praktično prostodušna filozofija, v kateri se človek utemeljuje v sebi iz apriorne narave, to pa po danosti narave same. Po tej filozofiji se človeku odkriva njegovo poreklo v naravi kot taki sami, da je tudi celotno dogajanje filma v vodilu starega poziva sodobnemu človeku: Nazaj k naravi! Ta poziv je tako pogojen z neposrednim občutjem, da se je v predmetnem svetu prisotnost narave kot človekovega temelja izgubila, s tem pa seveda z občutjem nekega nenaravnega in protinaravnega bistva sodobnega človeka. V tem bistvu obvladuje človeka predmet, da se človek pod to vladavino predmeta ne nahaja v ničemer, v tem niču pa se dogaja v nenehni težnji, ki je sama nična in ujeta v krog nesmisla in v kateri človek zunaj svojega naravnega bistva dela proti samemu sebi. Vendar človek v svojem bistvu že dan stoji bistveno že vseskozi v potrjenosti svojega smisla, tako da ne le njegova zaslužjenost predmetnosti in s tem njegova izpostavljenost niču, marveč vse njegovo zgodovinsko potrjevanje v nadnaravnih vrednotah in hkrati z njimi v Bogu kot posebnem omogočujočem temelju njegove eksistence, v čigar nadrejenosti ostaja v svojem



predmetni svet, prav v tem ko se zanikuje, sam v sebi potrjuje, vprašati v njen temelj, to je apriorno danost narave? Mar apriorna danost narave kot omogočujoči temelj, to je sama po sebi, sploh karkoli pomeni — razen nič? Izenačitev bistva narave z dejanskim postavlja to bistvo samo še za predmet človekovega uživanja in je samo kot neizčrpen vir bogstva in s tem pogoj predmetenja po predmetenju in zanj. Tako se v naravnem bistvu postavlja človek kot moč predmetenja po samem bistvu predmeta. Iz tega bistva je v svojem bistvu že vnaprej odločen v razpadlost — danost smrti kot nič sam. V gotovosti svoje utemeljenosti se obenem nahaja v bistveni ogroženosti. Ta ogroženost, ki se kaže v izpostavitvi človeka ničū, da se v svojem bivanju sodobni človek tudi omejuje skoraj izključno samo še na zagotavljanje eksistenčnega obstoja, je ogroženost tega, da JE, to je same odprtosti bivajočega kot takega v njenem pomenu. S tem da film utemeljuje bistvo narave kot dano, se pravi ta temeljni JE v njegovi predmetni postavljenosti, ga obenem — v samoumevnosti njegovega izrabljanja — v njegovem pomenu že zavrača kot ničnost. Tako je film sam v svojem bistvu tudi čista samovolja. Kako namreč je mogoče zagotoviti bistvo človeka iz danosti narave kot take, ko ta narava sama po sebi ni nič drugega kot predpostavka možnosti predmetenja in je kot ta danost samo v predmetenju samem, že vedno nič? Če pa je predmetenje v svojem bistvu po ničū, potem se v svoji moči tudi ne more samo iz sebe določiti v neki neizčrpnosti narave in v tej samoutemeljenosti osamosvojiti od ničā. Ampak mar ni tudi bistvo človeka kot večne nepopolnosti samega sebe določeno iz neke že vnaprejšnje odločitve o pomenu njegove končnosti, ki ga utemeljuje v vsej gotovosti in negotovosti bistva obenem? Tako je očitno, da je sredi varnosti in kar dani nevprašljivosti človekovega bistva, kot se predstavlja v filmu, vsekakor prikrito navzoče nevarno, v katerem je človek v temelju omajan in postavljen pred nič. V prikrievanju tega ničā se film sam utemeljen na ničū zanikuje v svojem bistvu.

bistvu degradiran na sredstvo, more biti le subjektivna zabloda, ki se pač utemeljuje iz bistva nikoli povsem popolne človeške narave. Ta nepopolnost pa ni nepopolnost človeka v odvisnosti od nekega absolute, marveč je naravno dejstvo in torej bistvo človeka samega. Človek je nepopolnost samega sebe in nič drugega. Tako Brassac v eni uvodnih sekvenc opredeli ljudi v njihovem zgodovinskem bistvu, ki se mu kaže kot nesmiselno stremljenje, za tepce s sabo vred — predmetni svet v svojem protinaravnem bistvu je s tem objektivna napaka nikoli povsem popolne človeške narave, da je tudi z vidika pravega človeškega sveta, sveta, v katerem se postavlja človek za mero vsega, ne pa predmet, nekaj bistvenega in v naravnem jedru človeka že vsekakor zanikanega. Ob danosti predmetnega sveta obstaja tako še bistveni človeški svet, ki je iz vnane resničnosti predmetnega sveta umaknjen v posameznika. V njem je bistvo človeka, ki se v predmetnem svetu nenehno ogroža, zagotovljeno, prav tako kot je Brassac v svoji materialni eksistenci zagotovljen do smrti.

Mar pa smemo to mitično predstavo o bistvu človeka, v kateri se



# sanjave zvezde velikega voza

(*Vaghe stelle dell'orso.*) Proizvodnja: Vides. Franco Cristaldi za Columbia Pictures, Italija 1965; scenarij: Susum Checchi d'Amico, Luchino Visconti, E. Mediolli; režija Luchino Visconti; kamera: Amando Nannunzzi; glasba: Cesar Franck; montaža: Mario Serandrei; igrajo: Claudia Cardinale, Renzo Rizzi, Marie Bell.

Zgodba je preveč zgrajena na razpoložljivih, da bi se jo dalo lepo obnoviti. Vseeno poskusimo: Sandra pride s svojim možem Američanom na kratek obisk v palačo, kjer je preživela mladost. V sobanah med starinskimi predmeti se spomni tolikih reči — in zaželi si, da bi vedno živela tukaj. S Sandrinimi spomini je tesno povezan brat Gianni, ki je tudi prišel v stari dom: nekega večera se je nepričakovano pojavil na vrtu. Gianni pove, da je razprodal mnogo predmetov iz palače in predlaga, da bi palačo izpraznili in dali v najem. Pove tudi, da piše roman o svoji mladosti in da bo z njim uspel. Gianni razkaže Sandrinemu možu mesto, pokaže mu pa tudi Sandrinega nekdanjega občudovalca, ki je zdaj zdravnik. Sandra obišče duševno bolno mater. Vsi skupaj podariju mestu vrt palače — ta naj bo spominski park za očeta, Žida, ki je umrl v koncentracijskem taborišču. Nerazjasnjeni dogodki iz preteklosti se mešajo v se-



danjost. Ob srečanju z očimom advokatom Sandra zasumi, da sta očim in mati izdala očeta Nemcem. Mož jo miri. Vendar ne more ustaviti tega, kar se vtihotaplja med njega in Sandro. Sandra mu je zaupala, kako sta se Gianni in ona povezala s posebnim čustvom, da bi se obdržala v okolici, ki jima je bila sovražna. A tudi zdaj ji je pustil Gianni listek na skrivnem, že od nekaj dogovorjenem kraju. Gianni se čustev, ki ga vežejo na sestro, ne more znebiti. Poskuša jih definirati. Poskuša napisati roman o svoji mladosti. A vse to mu ne pomaga. Na sestanku, ki bi naj Sandro in Giannija pomiril z očimom, pride do prepira, očim pove, kako je z Giannijem. Sandrin mož tepe Giannija. Gianni da Sandri brati svoj roman, njej se zdi nemogoč. Gianni ga sežge. Ker se ne more rešiti čustev, ki so mu nekoč pomenila rešitev, zdaj pa ga uklepajo, s silo vzame Sandro. Potem naredi samomor. Medtem ko odpirajo spominski park, najde zdravnik mrtvega Giannija.

Naslov in moto filma sta iz Leopardijeve pesmi, ki izraža nostalgijo za mladostjo. Ta nostalgija je osrednja nit filma. To čustvo, ki je bilo za Giannija nekoč rešilna bilka, zdaj pa mu je neizprosna usoda, je problem, čisto pesniško-psihološki problem, ki se ga Visconti loteva. Samo v odnosu do tega čustva zaživijo ostale osebe: Sandra, njen mož, očim, zdravnik.

V prvi vrsti gre tu za vprašanja analitične drame. Zgodba, ki se odvija pred nami, je sama po sebi nepomembna, pomembna je samo toliko, kolikor odkriva preteklo dogajanje in odnos do njega. Pri dramskem tekstu pelje analitičnost v zgoščeno in neredko v patetično liričnost. Ampak medtem ko oder igralcu nekako »čuva« osebno, film težko prenese dejstvo, da lahko že nekaj junakovih stavkov popolnoma spremeni pomen nadaljnjega dogajanja, vrednost naslednjih posnetkov. Ti preskoki bi lahko film razdelili na več ne zelo povezanih delov — zdaj pa so preveč vezani na razpoloženja, atmosfero, in tako je film zelo strnjen: ni pa dovolj jasen. Analitična zgodba zabriše konkretnost posameznih prizorov. Film, čeprav je pravzaprav abstraktno izrazno sredstvo, lahko sam izredno oblikuje razpoloženja. In tako je dogajanje naenkrat temeljito prepleteno z mistiko, ki je deloma lirična, deloma malce dolgočasna.

Če iščemo Sanjavim zvezdam zgodovinsko paralelo, se moramo odločiti za Oresteo. Nerodno pa je, da je vse delo omejeno na sicer silno zanimiv problem odnosa Orest — Elektra. Ta čustvena priklenjenost Giannija na Sandro nima prave družbene dimenzije. To, kar je v filmu zvezano z družbo, je samo okvirno in deklarativno (oče — Žid; taborišče, oskrbnikov sin, ki se je zaradi Sandre hotel uveljaviti in je postal zdravnik; itd.). Napaka scenarija je, da vodi dogajanje iz zunanjega sveta, kjer bi se dalo ujeti družbeno in psihološko plastiko, naravnost in preveč naglo v zanosna, mučna čustva. Namesto da bi bilo obratno.

Giannijeva usoda je privzdignjena: režiser jo poudarja že v začetku, ko ga v parku zamenjujemo s pokritim kipom. Gianni je sko-



raj patološko obremenjen s svojimi čustvi do sestre, s temi čustvi se sicer spopade, a na čisto splošen način. Tako zahaja Visconti s svojim subjektivizmom skoraj k naturalizmu: k usojenosti.

Visconti ni vizualen tip. Bolj kot kamera se premikajo igralci. Dosti uporablja sceno. Scena je pa preveč normalna, realistična, da bi lahko opravljala nalogo enega glavnih izraznih sredstev. Kamera je postavljena klasično, zelo je solidna. V mnogih prizorih (v cisterni; očim pred etruščanskimi nagrobniki; vožnje v začetku), je še nekaj več.

Igra je tesno povezana z analitičnostjo drame: igralci vestno ves čas kažejo, da mislijo tudi na nekaj drugega, na nekaj, kar je bilo. Zato igra ni živahna. Je tudi bolj napeta, kot smo tega vajeni pri italijanskih filmih.

Normalno je, da pri takem filmu veliko pomeni glasba. In res: glasba včasih vsiljivo, a vedno odločno sledi glavni niti dogajanja.

Film je klasično delo že kar od zasnove dalje. Ni velik, je pa dober. Za konec bi poskusil strniti nekaj misli: filmski posnetek je vizualni povzetek nečesa stvarnega. Njegov pomen pa se z montažo spreminja. Še več: lahko bi rekli, da šele montaža da vsakemu posameznemu posnetku, ko ga združi s celoto, pravi izrazni pomen. Analitični tekst pa je montaža, ki jo v glavnem opravljajo sami junaki — osebe v filmu. Kamera si privoščiči, da nekaj zataji, drugje pa pove za malenkost preveč: tako nas napade množica subjektivnih stališč junakov filma, poplavijo nas različne možnosti. To nas naredi negotove. Brez potrebe nas vznemirja. Medtem ko Visconti dogajanje zavestno pelje v čustvenost in podzavestnost, si v realiziranju odgovarja v nasprotni smeri: že res, da oživlja stare nejasne sence okoli junakov in v junakih, a Gianni in Sandra se povezujeta s sobanami in predmeti v njih z nekakšno zarotniško trdnostjo. Visconti se trudi — kot je to že navada pri do kraja ustaljenih ustvarjalcih — enakomerno uporabljati vsa izrazna sredstva: tako slika prebuja čustvena razpoloženja — vožnja z avtom v začetku posneta z zmanjšanim številom obratov, tako da je bilo mogoče cesto snemati počasi, vseeno pa dobimo občutek drvenja; srečanje v vetru v parku; prizor v cisterni, ko Gianni vzame Sandri prstan in ko vidimo v vodi, kako ona odhaja po polžastih stopnicah, pa tudi njegovo roko s prstanom; ura z Amorjem in Psiho v prizoru, ko se Gianni vrže na sestro). Tekst, ki se ga Visconti sploh ne boji in ki je zelo natančen, skoraj artistično izdelan, nas vrača v realnost. V svet zavesti. Pa spet prinese dejstva, ki vse obrnejo na glavo. Visconti si je izbral Claudio Cardinale, ki deluje predvsem kot tip: že s svojo prisotnostjo, že s svojo pojavo v glavnem izpolni svojo nalogo. Vendar je treba ugotoviti: čeprav je strl vse trde orehe, ki jih je skrival medel scenarij in njegov lastni preveč na zanesljivost računajoči koncept, je ta film vendar bolj pokazal, da Visconti še nekaj zmore, kot pa da bi postavil pred nas nekaj monumentalnega, nekaj takega, kot je bil film Rocco in njegovi bratje.



# mož iz hong konga

**MOŽ IZ HONG-KONGA** (*Tribulations d'un Chinois en Chine*); scenarij po romanu Julesa Verna adaptirala Philippe de Broca in Daniel Boulanger; režija Philippe de Broca; kamera Edmond Sechan; glasba Georges Delerue; igrajo: Jean-Paul Belmondo, Ursula Andress, Jean Rochefort, Darry Cowl, Valery Inkijjoff; barvni.

Če namen pričujočega razmišljanja — ob tem ko se skozi kakršno koli idealiteto ne razkriva nič, marveč prek njenega zagotavljanja vselej samo danost sama v svoji samo-utemeljenosti kot veljaven temelj potrjuje — noče biti gola prilastitev dela, katere edini pomen je moja, se pravi piščeva samopotrditvev in ki je torej kot prilastitev že obenem sama sebi zadostna, je potrebno, da iz svojega bistvenega nahajanja v delu delo samo razpremo v njegovem temelju. Šele v odprtosti tega temelja se bistveno vprašujemo o pomenu dela, s tem pa vobče odpiramo raven, s katere lahko obenem iz vpraševanja bistva umetnosti ta pomen tematiziramo, to je zastavimo v njegovi odprti pomenskosti.

Že takoj v samem začetku filma smo sredi določene situacije, v kateri se opredeljuje celotno bistvo naše eksistence in sicer kot nekaj kratkoma danega in v sebi samem obstojnega, da v tej gotovosti samih sebe kot v večnosti samo še brezbrizno in povsem brezodgovorno trajamo v nič. Iz bistva tega trajanja se zastavlja nujnost razrešitve, ki more biti iz naše temeljne ogroženosti, to je prepustitve v nič, prav tako samo temeljna, to pa obenem v že danosti našega bistva, njegove očitne postavljenosti in potemtakem naše že vnaprejšnje utemeljenosti ne more biti drugega kot iz tega temelja nazaj usmerjena negacija v ta temelj sam, absolutno dejanje kot samomor. Seveda pa se samomor kot zanikanje danosti lahko opre samo na to danost samo in jo kot to zanikanje tako obenem ravno potrdi — da se iz njega tudi nič ne zgodi. Samomor in z njim vred smrt stojita na neki način zunaj resnice, kar pomeni, da nas bistveno ne pretresata več. Ta temeljna situacija se tako iz sebe razodeva kot nenehno nahajanje v manjkanju bistva, ki se v našem nenehnem samoizničevanju kot samopotrjevanju samo nenehno reproducira. Ostaja potemtakem le zabavna igra samomorov in muka enoličnega zretja v prazno, ginevanja nas samih v odsotnosti. To nahajanje v popolni odmaknjenosti vsake resnice sveta se — eksistenčni zagotovljenosti in s tem čiste danosti sveta zgolj v uživanje — sredi te gotovosti obenem



prikrito utemeljuje v totalni eksistenčni ogroženosti. Svet kot danost in predmet nas samih se vsak čas dviga nad nami kot grozeča neobvladljiva sila, od nas neodvisen subjekt, ki se postavlja pred nas kot usodna naključnost. V svoji skriti odmaknjenosti v čisto gotovost samih sebe se prav iz bistva našega nenahajanja v ničemer utemeljuje in izživa ta naključnost v dogodek. Dogodek te naključnosti kot naša neposredna postavljenost pred smrt, se pravi naša vrženost iz popolne eksistenčne zagotovljenosti v popolno eksistenčno negotovost, je tako prav tisto, kar v svojem brezizraznem stanju v skriti odmaknjenosti resnici sveta že ves čas dogajamo in kar se zato iz tega našega bistva zastavlja že kar kot samogibna nujnost. V neposredni postavljenosti pred smrt smo razkrito postavljeni pred to, v čemer smo se vseskoz nahajali, hkrati pa smo prav s to postavitevijo v svoji popolni razvezanosti resnici sveta šele dokončno v sebi utemeljeni. Vse je samo še eksistenčni boj, da se v njem nič resnice kot temelj potrdi in mi sami sebe v neposrednem čutenju smrti držimo za vrat kot svojo last. Tako v tej največji negotovosti obenem čutimo največjo gotovost nas

samih. Toda v tej neposredni bližini smrti, ki nam je nenehno za petami, v tem begu pred njo, smrt sama v vsej svoji dejanskosti že izginja v nič. V konkretni čutni otipljivosti je hkrati danost vsakega trenutka, da jo iz svoje bližine lahko tudi vsak trenutek odmaknemo v neskončnost abstraktnega pojma. Vsak hip smo v dvojnosti teh realnosti — nesvobodni, pod oblastjo grozeče smrti in že do konca svobodni, v varnosti, odmaknjeni od smrti kot zgolj še čiste fikcije. Iz ene preskakujemo zlahka in brez prehodov v drugo: ta hip na begu pred smrtno nevarnostjo se že spogledujemo z očarljivim dekletom, se začarani od njenih čutov povsem predajamo draži igrivega ponujanja in odbijanja, da bi se že čez trenutek spet ovedeli svojih zasledovalcev in se v tem ovedenju znova prestavili v realnost neposredne eksistenčne ogroženosti — da nenadoma ne ena ne druga realnost nista več res; da je vse izmišljeno stvarno in vse stvarno izmišljeno; da je tema in vse zabavno groteskna pa tudi do bedastoče primitivna in v tej primitivnosti prav nagnusno nesmiselna igra nič. V njej je vse, kar je, samo še videz, in v njej se vse, kar se dogaja, v svoji



resničnosti obenem že zanikuje: na videz trdna razmerja so vsak hip razvezljiva, sovražniki so prijatelji in prijatelji tisti, ki nam strežejo po življenju, milijarder je berač in strip-tizeta devica in, medtem ko se milijarder poroči s striptizeto, se njegov lakaj z njegovo zaročenko-milijonarko; morilski gangster je v vsej svoji grozovitosti samo napihnjen balonček in umišljeno preganjanje postane fantastično grozljiv lov, ki je obenem samo zabava zaradi zabave — papirnat zmaj. Vse dogajanje se samo iz sebe preobrača, kot se mu hoče, nobenih določljivih razsežnosti in odnosov ni več in obenem je vse izmerjeno po enem — enako; ko so vsi ljudje dobre pošasti in se v obilici dogodkov le vrtimo v praznem.

V dogajanju tega filma se tako izkazuje dogajanje sveta, ki stoji v odsotnosti resnice. Film sam je izkazovanje te odsotnosti resnice in je — kot čisto in dosledno izkazovanje — v tem izkazovanju utemeljevanje te odsotnosti iz nje same. S tem je film v svojem dogajanju obenem odprtost vprašanja o možnostih ustvarjanja sploh. V odprtosti tega vprašanja se v svetu izmaknjenega bistva človeka tradicionalno realistično fabulativno ustvarjanje vprašuje iz njega samega v moč svojega bistva. V tem se v svojem bistvu samo zanikuje in je le še čista samovolja — nemoč. Odgovor na vprašanje o možnostih ustvarjanja je tako zanikanje ustvarjanja v njegovem bistvu. V okviru tega odgovora se odpira filmskemu ustvarjanju perspektiva, ki jo imenujmo z dovolj splošno in nedoločno, dasi utečeno oznako: anti-film. Obenem pa se v bistvu tega filma tudi nahajamo v odprtosti vprašanja pomena zabave. Tako vprašana v svoj pomen se zabava odkriva iz eksistenčne in torej bistvene potrebe sodobnega človeka. Produkcija zabave je s tem druga perspektiva ustvarjanja, ki jo daje odgovor na vprašanje o možnostih ustvarjanja. Temeljno vprašanje, ki pa se ob tem zastavlja, je, ali se v okviru spraševanja o možnostih ustvarjanja tudi vprašuje umetnost v njenem bistvu. V odločitvi o tem vprašanju se pričujoče filmsko delo odloči v svojem bistvu o tem, ali je še lahko umetniško delo.



# ob sedmem pečatu

Vnaprej se odpovedujem kakršnikoli podrobni raz-lagi dela. Sedmi pečat usodno posega v naš bivanjski svet, zato bi se vsakršno raz-laganje (razbijanje neposredne prisotnosti umetnine) brez poprejšnjega spraševanja po pod-logi, ki šele podarja umetnini možnost obstoja, v najboljšem primeru izteklo le v zastojni dvogovor z votlim ogradjem dela. Raje se bomo neposredno vprašali, čemu nas Sedmi pečat tako prizadeva. Skušali bomo torej grobo shemati-zirano opredeliti predpostavke, ki Bergmana kot avtorja omogočajo, in tako določiti njegovo mesto v razvoju evropske misli. Ob tem pa se je nujno vprašati po temeljni strukturi filma kot smiselne zgod-be z začetkom in koncem' in s tem po temeljni strukturi novove-škega umetniškega dela nasploh. Zato marsikje ne bo govora prav o Bergmanu, čeprav bo po svojem načinu ustvarjanja vselej pri-soten.



Ob strani bomo pustili situacije, kjer gre po našem mnenju za nesporazum ali kompromis s tradicionalnimi gledišči, kjer se miselnost tok dela zavre ali popltni (npr. prizor, ko Smrt spodžaga enemu izmed glumačev drevo. Tik pred tem je taisti glumač zaigral svoj samomor, da bi prepričal kovača o iskrenosti svojih čustev. Očitno gre za klasično podobo — s smrtjo se ni igrati. Klical je smrt, pa ga je obiskala.)

Slika je, vendar se prehaja. Zato je film.

Slika-po-sebi je brez smisla, zadobi ga kot konkretno čutna prisotnost, ki kaže ven-iz-sebe. Njen smisel je zapopaden šele v sintezi posameznih slik, v Zgodbi, na katero preko sebe kažejo slike. Zgodba, ki tedaj opravičuje obstoj in mesto posamezne slike, tudi ni poljuben izbor dogodkov brez pomena, marveč je podrejena Temelju, Smislu, v katerem je zasnovana in katerega skuša predstaviti. Dogajanje torej poteka na treh ravneh: neposredno vidno-zvočno sprejemanje, dojemanje zgodbe kot celote kvazi-realnega dogajanja in miselna pozicija dela, katero naj bi umetnina tako ali drugače konkretizirala. Odtod izvira

pojmovanje, po katerem spada umetnost v območje **čustev**. Filozofija izreka Temelj filozofsko, znanost znanstveno, umetnost pač umetniško. Temelj stoji zunaj umetnine in vrednost slednje ugotovimo že s preprosto primerjavo umetniškega dela in Resnice (družbena bit, bog, idealne vrednote itd.) ali pa z meritvijo čutno racionalne »učinkovitosti« del, lepote prisposodob, likovne ali stilske dovršenosti itd. Dihotomija idejnih in estetskih kriterijev je tedaj možna šele znotraj takšne strukture umetniškega dela: gre le za to, kam znotraj tega istega, je premakneno težišče vrednostne lestvice.

pojmovanje, po katerem je vsako umetniško dejanje že izbira **simbola**. Simbol je nekaj, kar kaže ven-iz-sebe, je način predstave pomena. Umetniško delo simbolizira (čutno-konkretno predstavlja) bistvo sveta in je zagatatelj nujno nekakšen posnetek Smisla.

pojmovanje v estetiki filma, po katerem naj gledalec ne opazi, da **kamera** snema dogajanje na filmskem platnu. Ker je smisel slike kot take v prehajanju same sebe, se mora tudi gledalec, preko slike uživljati v Zgodbo in tako z njenega gledišča vrednotiti sliko.

Pri tem sta prvi dve ravni seveda mnogokrat zenačeni; pravzaprav gre za dvodelno strukturo, ker je pomen prvih dveh ravni isti. Ustvarjalec si lahko izbere neposreden vidno-zvočen izraz ali idejno poudarjeno fabulo ali plastično prostorsko dogajanje itd., težišče izraza se lahko menja celo znotraj istega dela. Kako umetnine se spreminja, ime njenega, je ostaja isto: **ven-iz-sebe, transcendenca**.

V takšni trodelni strukturi je tedaj zapopadeno dvoje: **podoba sveta** (svetovni nazor, apriorno vedenje smisla delanja in nehanja) in **moč subjekta**, da to podobo pripravi do konkretno-čutnega dajanja, da vnese v empirično danost umetniškega dela njegovo ven-iz-sebe, transcendenca. To strukturo je do kraja domislil Hegel, ki tako izgovarja resnico umetnosti: Umetnost je čutno žarenje ideje (das sinnliche Scheinen der Idee). Umetnost tako preureja konkretno da-



nost življenja, da skozi neposredno zažari smisel tega življenja samega. Umetnost je torej sovpadanje esence in egzistence sveta. Da pa je umetnost kot aktivna dejavnost v svetu sploh prisotna, se v sami realnosti Smisel ne sme razkrivati, marveč mora ostajati prikrit. Šele umetnost ga privede do sija. Ker smisel realnosti iz te realnosti same neposredno ne daje v pogled, marveč je zato potrebna akcija umetniškega subjekta, mora ta subjekt a priori imeti Smisel in šele v imenu tega Smisla se lahko samo-postavlja kot svoboda do realnosti, tj. s posegom v realnost pripravlja Smisel do čutenega žarenja. V akciji umetniškega subjekta je tedaj zapopaden razkol med egzistenco in esenco, med kajstvom in najstvom sveta. Umetnik vidi skozi danost Smisel, ki je odsotni smisel te danosti same in s katero ga skuša spraviti v skladje. Danost je prosojna, ker se skozi vidi njeno bistvo. Podoba sveta nam tedaj pomeni apriorno vedenje bistva bivajočega skozi prosojnost danosti bivajočega.

V katerem umevanju človekovega položaja v svetu je zasnovana takšna struktura umetniškega dela?

Bit bivajočega se daje kot podoba (svetovni na-zor), kar pomeni: njen izvor je v človekovem pogledu, izvaja se iz njegove naravnosti v bivajoče. Bivajoče kaže samo sebe v svojem izgledu. Človekov pogled uglasuje podobo sveta, ki je videz-nost: »Kjer postane svet podoba, je bivajoče v celoti zastavljeno kot tisto, v kar se človek uravnava, kar hoče temu primerno zato spraviti predse in imeti pred sabo in tako v določenem smislu predse postaviti. Če razumemo podobo sveta iz bistva, torej ne pomeni podobe o svetu, pač pa svet, pojmovan kot podoba. Bivajoče v celoti je vzeto zdaj tako, da biva šele toliko in le toliko, kolikor ga je postavil predstav-



ljajoči-napravljajoči človek.« (Martin Heidegger: Doba podobe sveta, Perspektive 4, str. 429) Kadar človek sprejema nase podobo sveta, se bivajočnost bivajočega kaže kot prisotnost prisotnega, njegov izgled, lik (grško eidos ali idea) tedaj kot prapočelo, temelj in način prisotnega, kot transcendenca, ki prehaja prisotno v njegovi prisotnosti, kot njegov Smisel (Pomen, Vzrok). Biti pomeni imeti smisel: vse, kar je, ima (znan ali neznan) Smisel. Smisel nam podeljuje to, da SMO, je torej apriorne narave. ‚JE‘ (Bit) predmeta je določena po njegovem ‚ZA-KAJ JE‘. Za-kaj-stvo (Esenca, Smisel), ki utemeljuje prisotnost prisotnega kot tisto, kar postavlja prisotno v njegovem ‚kako‘, zasnavlja in tako prehaja bit prisotnega (njegovo ‚je‘). Bit predmeta je že zapopadena v njegovem izgledu (eidos, idea) in torej zenačena s tem izgledom. S pozabo diference bit-bistvo pride do odločitve o bivajočnosti bivajočega kot njegovem bistvu (prapočelu, pomenu, vzroku, ‚prvem in najbolj‘ bivajočem, ki se daje na način izgleda). Predmeti drse »kar tako« mimo nas, naše oko pa išče preko njihove tu-bit, sprašujemo se: po čem so to, kar so, in ne kaj drugega. Ko jim tako pri-damo Smisel, smo zadovoljni in počutimo se varne: uglašeni smo po bistvu, ki je tudi bistvo teh predmetov samih, vidimo skozi predmete, zato smo močnejši od njih. S tem da smo, smo torej a priori uglašeni po bistvu, ob-vezni do bistva in tako po bistvu svobodni do bivajočega.

Friedrich Nietzsche je z usodnim stavkom ‚Der Gott ist tot!‘ domislil novoveški nihilizem in s tem razkril ČLOVEKA kot edinega ‚vidca‘ kot postavljalca esence nasproti egzistenci: Človek je koren samega sebe. Ker človekov na-zor utemeljuje tudi bivajoče kot tako, postaja središče, izvor in merilo le-tega, njegov SUBJEKT: »Beseda označuje pod-loženo, kar kot temelj vse drugo zbira nase . . . Če pa človek postane prvi in pravi subjekt, to pomeni: človek postaja tisto bivajoče, ki se nanj stavlja vse bivajoče po načinu njegove biti in njegove resnice. Človek postaja središče razmerij bivajočega.« (ibid., str. 428) ČLOVEK-BOG utemeljuje bivajoče kot po-stavje (Ge-stell): **predmetenje** je zenačeno s **predstavljanjem**.

V tem, da smo opisali podobo sveta, kar pomeni, da smo se zavedli našega stanja v njej, je zapopadena nujnost našega bivanja v luči neke izvirnejše skušnje. V tem, da lahko torej mislimo podobo sveta iz njene vprašljivosti, da se je skušnja človeka-boga pokazala kot nezadostna in prikrivajoča, je vsebovan njen razkroj skozi sestop v luč izvirnejše raz-svet-ljave: »Morda že stojimo v naprej vrženi senci tega preobrata.« (Martin Heidegger: Die Technik und Kehre, s. 40) Dogaja se razkroj človeka-boga kot do kraja domišljene metafizike in **naša** usoda je: vzeti ta razkroj nase in ga privajati k besedi.

Umetniško delo, uglašeno po razpadu podobe sveta in obenem naravnano k prikazovanju tega razpada, je že s tem, da **kaže** na ta razkroj, ujeto v Smisel. S pristankom na **prikazovanje** ne-Smisla je že določeno po njem: če je pred nami film, je to zgodba z začetkom in koncem, sestavljena iz slik, ki kažejo preko sebe spet na Zgodbo



in smisel ne-Smisla (mračna prerokovanja ne-smiselne bodočnosti in človekovega samouničenja s tehničnimi avtomatizmi itd.). Tak ne-Smisel se nujno izraža za dvom s stališča samega Smisla. Nič, ki ga takšna dela razkrivajo, je »slabi Nič«, je le začasno uničenje Smisla. Umetniški subjekt z uglaševanjem dela po razpadu podobe sveta ruši in razkrajja lastno izhodišče in temelj: rušenje podobe sveta **mora** zaradi ujetosti vpogleda ostajati v sebi — v podobi sveta, torej mora obenem spodkopavati sebe in ostajati v sebi. Preko tega umetniški subjekt ne more videti. V zor se mu daje izvorna skušnja Niča, ki jo prestavi v »slabi Nič« (v smislu »krize svetovnega nazona«) in tako zastre izvorno raz-svet-ljavo, v luči katere **že stoji**. S tem pa je obsojen na **nihajoči sem-in-tja** med samo-uničevanjem (ki bi do kraja domišljeno že zanikalo samo sebe) in absolutno obnovo Smisla (ki bi prav tako privedla do uničenja lastne vprašljivosti z umikom »v varnost Smisla«, v mit). Ta dva pola se medsebojno pogojujeta, določujeta, menjavata in tako zahtevata drug drugega.

Dvojnost na-zora, razkrita skozi nihajoči sem-in-tja umetniškega dela, nam torej pomeni usodnost našega sveta. Dvojna raven dogajanja v Sedmem pečatu (vitez-glumač) zato ni nikakršen dramaturški domislek, marveč prihaja ravno skoznjo do besede določenost našega sveta, tedaj naša lastna določenost. Vitez kot nosilec razkrajajočega dvoma, ki se zaveda lastne vprašljivosti, in glumač kot nosilec absolutnega verovanja — skozi ta dva pogleda se kaže določenost Bergmanovega sveta. Takšna struktura, prisotna v vsem Bergmanovem opusu, povzema vase misel Kierkegaarda in pozneje Wagnerja. Bergmanov miselni tok se vselej giblje v območju razpolovljenosti sveta, od filma do filma prevaga na tej tehnični eden izmed polov: v Deviškem vrelcu je prisoten ves kierkegaardski proces očišče-



nja, ki se konča z absolutnim verovanjem, Onstran zrcala pomeni prav tako vzpostavitev Boga-Ljubezni, v Obhajancih se absolutnost vere že pričinja razkrajati, ta razpad doseže vrh v Molku, ki pa pomeni obenem negativno potrditev Bergmanove ujetosti v Smisel itd. Sedmega pečata in Bergmanovega opusa nasploh torej ni mogoče doumeti brez Kierkegaarda in poznega Wagnerja.

Danski mislec Sören Kierkegaard je do kraja domislil vprašanje religioznega odnosa. Na občutje strahu kot temeljni odnos do boga je pokazal ob biblijskem motívu Abrahama: Abraham je po božjem ukazu na žrtveniku zvezal sina Izaka in izvlekel nož, da bi ga zabol, angel pa mu je zadržal roko in dejal: »Ne steguj roke nad dečka in nič mu ne stori! Kajti zdaj vem, da se Boga bojiš in mu nisi odrekel svojega edinega sina.« (Prva Mojzesova knjiga, 22, 13) Z etičnega gledišča bi bilo Abrahamovo dejanje detomor; kot oče bi moral bolj kot sebe ljubiti sina, več bi mu moralo pomeniti njegovo življenje kot to, da ostane sam v božji milosti. Z religioznega gledišča pa je treba boga poslušati in zanj žrtvovati tudi najdražje, če on tako zahteva. Proti bogu nimamo nikoli prav. Absolutno verovanje leži nad vsemi etičnimi dilemami: boga se je treba bati in če se človeku kadarkoli porodi le kanec dvoma, je popolnoma zgubljen. Absolutno verovanje v strahu pred bogom pomeni tudi Wagnerju v Parsifalu: biti onstran kakršnegakoli znanja ali razumskega presojanja:

... reinsten Wissens Macht,  
dem zagen Toren gab.  
(... moč najčistejše vednosti,  
dana bojazljivemu bedaku.)

Najvišje védenje kot zničenje dileme ali-ali (pristanaka na Smisel in dvoma v taisti Smisel) in s tem zničenje razkrajajočega dvoma je tedaj možno le kot bojazljivo ne-védenje, poli se združujejo in se v svoji ne-enakosti kažejo kot istost. Absolutno verovanje nas nujno vodi do paradoksa, kjer je bedastoča povzdignjena v najvišjo vednost, kjer sta, kot to kaže zaključni prizor Parsifala, zenačena načina pogube in odrešitve:

Nur eine Waffe taugt: — die Wunde schliesst  
der Speer nur, der sie schlug.  
(Eno samo orožje velja: — rano zaceli  
le kopje, ki jo je zadelo.)

Oba opisana pogleda izhajata iz in vztrajata v razpolovljenosti sveta na vzpostavljajoči Smisel in razkrajajoči ne-Smisel. To je nazor dobe razpada Smisla in zato si najde izhod v paradoksu absolutnega verovanja, ki sebi nasprotnega pola ne ukinja, marveč ga obenem s sabo vedno znova vzpostavlja, da ga lahko sproti prehaja in tako 'opravičuje' smisel lastnega obstoja. Absolutno verovanje in razkrajajoča vprašljivost tega verovanja samega sta kot drug drugog zahtevajoča pola možna le znotraj zenačenja biti in bistva. Pozaba biti zasnavlja in povzela vase ti dve nasprotji.



Kadar obvelja stavek ‚Biti pomeni imeti smisel‘ in kadar so naše določenosti po tem stavku **zavimo**, se Smisel že daje iz svoje vprašljivost in se tedaj pričinja razkrajati. Če pa kot aktivni subjekt obenem vztrajamo v Smislu, se nam naš razkrajajoči dvom kaže kot ‚krivda‘ do Smisla (krivi smo, ker ne verujemo v Smisel; v trenutku, ko je vitezu kanec dvoma porušil skladno zgradbo absolutnega verovanja, si je sam naprtil krivdo za svoje nemirno tavanje po Niču). Na ta način se prikrije ‚krivda‘ samega Smisla, ki izrečena v obliki biti = imeti smisel prikriva resnico Biti. Smisel (bog, morala, ljubezen, lepota, materija, družbena bit, svoboda) je kot pozaba Biti v stavku, Biti pomeni imeti smisel ‚kriv‘ in ta ‚krivda‘ prihaja na dan v nihajočem dvomu. Čas dogajanja Sedmega pečata je torej usodni čas: čas Krivde (kuga kot kazen Smisla za dvom) in zato čas razkrivanja resnice Biti, resda šele prvih žarkov izvorne raz-svet-ljave, a kljub temu žarenja, ki v temeljih določuje in zasnavlja strukturo našega sveta. Le zaradi ujetosti vpogleda zoži Bergman ‚**krivdo‘ Smisla na ‚krivdo‘ dvoma o Smislu.**

Izvorna ‚krivda‘ pa je na sicer prikrit način vseeno prisotna v obeh ravneh dogajanja Sedmega pečata. Pri glumačih že v tem, da so glumači: skorajda izobčenci iz družbe, ki s takšnim ali drugačnim spretnjačenjem zabavajo »navadne« ljudi. Njihov način obstoja je **igra** kot zničenje »resnega in pravega« življenja in le tako so lahko glasniki Smisla, le tako so lahko dobrosrčni, ustrežljivi in prijazni, polni prave, v preprosti iskrenosti začudujoče ljubezni. Nosilci dogajanja Smisla (sovpadanja esence in egistence sveta) so



osebe, ki na svoj način prikrivajo samo-uničevalsko čutno-nadčutno (po čutnih užitkih hlepeče in odrešitve iščoče) bistvo družbe, v kateri žive. Razkritost je tedaj možna le skozi prikritost: **aléthos** se daje skozi **léthos**. V tem prihaja onstran vseh nezadostnosti v pogleda na dan temeljna struktura našega sveta. Enačaj aléthos léthos zamegli s tančico zastrtosti zmago Smisla ob koncu filma in tako pokaže na razkrito prikritost izvirne razsvetljave skorajda s takšno razvidnostjo, kot je to osvetljeno v usodi viteza Antoniusa Blocka.

Vitezu se je skozi življenjske skušnje porušila nedotakljivost božje resnice in zašel je v blodeče iskanje izvirnejše Vere in Smisla. Ujet v stavek ‚Biti pomeni imeti smisel‘ prisostvuje razpadu temeljev svojega sveta: v pogled se mu daje le bivajoče v golem ‚je‘, brez smisla. Sredi dogodkov in oseb se krčevito trudi, da bi jim pri-dal (našel) vseobsegajoč Smisel, prosi Smrt (Nič) za odlog, predlaga ji partijo šaha, da bi še v zadnjem trenutku lahko spoznal Najvišje in tako mirno zatisnil oči. Ujet v strašno igro svetovnega toka ruši s svojim iščočim dvomom lastno iskanje, obenem pa se z vsemi močmi upira pristanku na Nič-za-stvarjo, noče pristati na Smrt (Nič) kot edini Temelj in Merilo svojega delanja in nehanja. ‚Sedmi pečat‘ mu pomeni razkritje resnice; ‚odpre se sedmi pečat‘ in vitez pristane na Nič, pristane na svet brez transcendence, kjer kraljuje le samovolja Smrti-Niča. Ob koncu je pomirjen in v pogovoru s Smrtjo pravi celo, da je zadovoljen. Spoznal je, da nima česa spoznati, da je iskal le Nič. Stvari so in za njimi je Nič: predmeti so neprosojni, brez kakršnegakoli apriornega smisla, so takšni, kakršni se nam kažejo. Preprosto SO. Krog evropske metafizike je zaključen, spet smo pri Parmenidu: »Isto je mišljenje in misel, da bit je.« (Parmenides, Fragmenti 7-8.)

S tem zadobi vitezova usoda grozljive razsežnosti in prav v temeljih načanja naš odnos do umetniškega dela. Dokler nam umetnost pomeni le »čutno žarenje ideje«, se s tiho zavestjo, da gre konec koncev za kvazirealno dogajanje, predajamo »žlahntnemu doživljanju visokih čustev, misli in dejanj«. Na koncu smo mirni, vse je na svojem mestu, vsak element zamotane strukture umetnine je prispeval delček h končnemu zmagoslavju ideje, ki je lahko nerazumsko, nikoli pa nerazumljivo. In zdaj — dejanje teče, pred nami se vrste čutnokonkretne podobe, ideja pa ne zažari. Predmeti ostanejo neprosojni, ni enotnega Smisla, ki bi jih povezoval in opravičeval njih mesto. Počutimo se neprijetno, zaradi nezaključenosti dogajanja se ne moremo sprostiti in doživeti katarze, delo nas pričinja odbijati, zdi se nam, da gre za nesmiseln vrinek, ki se je »kar tako« pojavil sredi našega urejenega življenja. To nam vzbuja posebno tesnobo in razjeda umirjeno samopretakanje naše vsakdanjosti. Pričenjamo se zavedati Niča-za-stvarjo, magična tančica Smiselnosti, ki je doslej zamegljevala vse vitezovo in s tem tudi naše delanje, se odstre, in za njo zazeva Praznina. Znajdemo se v breznu Niča. Nič-Temelj nas vodi za roke kot sedmorico ob koncu



filma. Vse vitezovo in s tem tudi naše delanje se izkaže le za odgovornost klicu Niča. Ko se zavemo tega usodnega odzvanjanja, začutimo drsenje v Niču, trpimo, ne da bi mogli za-kaj trpeti, razpadamo, ne da bi mogli kam razpasti: povsod, kamorkoli se ozremo, zadenemo le ob samodržstvo Niča, »čarovnika«, ki nas obstira s tančico Biti:


Tu je bled deček s preveliko glavo.  
Čarovnik ga je s pletenicami zakril.  
Brez šuma zasaja skoznje bodalo.  
Pa ne priteče kri.

(Gregor Strniša)

Nenadoma pa se zavemo prisotnosti sveta po Niču; sveta brez transcendence, brez simbolov in skrivnih pomenov, sveta **očitnosti**: kar-sebe-po-samem-sebi-kaže / das Sich-an-ihm-selbst-zeigende (Heidegger) /. Občutimo veselje, da SMO in da reči SO. Poslušamo nagovor te izvorne raz-svet-ljave in skušamo po njem uglasiti svoj odgovor. Šele to čudenje omogoča iskren odnos prijateljstva, ljubezni in drugih načinov so-bití. Tako se nam ob vitezovi usodi dajejo v zor svet-le razsežnosti.

Sončni in jasni zaključni kadri filma pa spet vzpostavljajo absoluten Smisel. Dvom se izkaže za trenutno slabost, ki je Smisel sicer močno omajala, a ga je v bistvu le okrečila. Dejanje se spet uravnava v zgodbo z začetkom in koncem, smisel pa ji podeli Bog-Ljubezen, ki osvetljuje odhajajoči glumaški par z vso močjo absolutnega verovanja. Dogaja se ponoven umik v kierkegaardovski mit, resnica Biti se zastre in film se izkaže za enega izmed ključnih členov verige nihajočega sem-in-tja, ki se vleče skozi ves Bergmanov opus od Obraza preko Sedmega pečata in Deviškega vrelca tja do Molka.





FILM  
KLUBI  
ŠOLA

## II. mednarodni festival filmov za otroke in mladino v gottwaldovu

Svetovni kinematografiji primanjkuje filmov za otroke in mladino. Tisti, ki obstajajo, so bolj ali manj slabo narejeni in primitivni, primanjkuje jim inventivnosti. Prav zaradi tega je češka kinematografija s filmi Jana Kachyne Vrtinec, Krap Jiržija Hanibala in drugimi, ki se nadejjevali tradicijo animiranega filma Jiržija Trnke, Karla Zemana in Hermine Tyrlove, stopila v središče pozornosti vseh, ki jih zanima kinematografija za najmlajše. Tako je tudi Gottwaldov, mesto, kjer ustvarjata Tyrlova in Zeman, postalo kraj, kjer je vsako drugo leto mednarodni festival filmov za otroke in mladino.

Letošnji festival je bil nekoliko slabši od dosedanjih. V ospredju je bil animirani film, ki je povsod, celo v Sovjetski zvezi in DR Nemčiji, svež in domiseln. Prvo nagrado Zlati čevlj (Gottwaldov je namreč središče

čevljarske industrije, ustvaril ga je Bata) je dobil film sovjetske režiserke Alle Gračeve Medvedek in oni, ki je v reki. V filmu je ves čas prisotna šegava poetičnost, ki jo podarja ljubka, sproščena, nekoliko na rusko folkloro spominjajoča risba. Žirija mladih pa je dodelila eno svojih nagrad seriji animiranih filmov Bretislava Pojarja. Junaka seriala sta dva medvedka, ki s svojimi nemogočimi dogodivščinami iz bogate zakladnice avtorjevih domislic zabavata mlade gledalce. Avtor dosega svoje komične učinke s posrečeno risbo in še z bolj posrečenimi gagi, ki kažejo prefinjen okus in bogat duh. Poljska risanka Vendetta s prgiščem pikrega humorja, ki je tako blizu mladostniku, govori o siciljanskem maščevanju. Likovno zanimiva je upravičeno prinesla Bronasti čevlj, III. nagrado uradne žirije v Gottwal-





### Otroški glasbeni film Jana Valaška DANES PRAZNUJE DOMINIKA

dovu avtorju Wladislawu Nechrebeckemu.

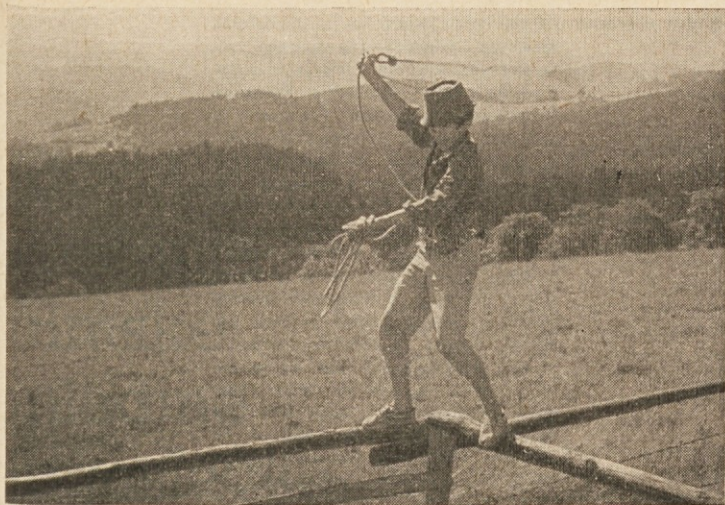
Igrani celovečerni filmi so bili manj domiselni. Potrebno pa je obravnnavati filme za otroke in filme za mladino posebej. Češki avtorji so v izboru celovečernih filmov, ki smo jih gledali, še vedno v prvem planu. Predlanski prvonagrajenec Jirži Hanižal, ki je s svojim kratkim filmom Krap, v katerem je dosegel poezijo Rdečega balončka in bil središče pozornosti, je s svojim letošnjim filmom povzročil precej hrupa. Film resda formalno ne dosega Krapa. Vendar hrup ni nastal okoli tega problema. Pripomba žirije, češ da film ni za otroke, temveč prej za starše ali stare starše, ne drži. Posebna nagrada za najboljšo vlogo, ki jo je prejel najmlajši in v tem filmu glavni igralec, je očitno izhod iz zagate. Film govori o otroku, ki ga starši zaradi poslovne zavzetosti prepuščajo preveč samemu sebi, in obravnava njegov »uporniški« beg k dedku na deželo. Menim, da ta problem tako vidijo le odrasli. Mladi gedalec pa bo našel lepoto filma v nežnem odnosu otroka do dedka, do konja in do

narave, s katero je zaživel. Hanižal je mojster v ustvarjanju tople, nežne atmosfere, njej podreja slike in montaže. Iz te nežnosti in topline, ki tako avtentično izhaja iz vsakega kadra, razvije otrok prav tako kot odrasli lepo in bogato doživetje. Zato je bila odločitev žirije mladih (starost od 16. do 20. leta), ki so temu filmu dodelili prvo nagrado, utemeljena.

Uradna žirija je podelila Srebrni čevelj (II. nagrado) češkemu filmu Radima Cvrčka Tanja in dva revolveraša. Film, ki se začne z winnetoujevsko parafrazo in konča z lovom policistov v duhu Mack Senetta, je poln akcije in domislic. Kratki kadri in ritem filma, podrejen nenehnim, nepričakovanim in nenavadnim zapletom, so popolnoma izpodbili mnenje, da filmi za otroke zahtevajo dolge kadre in počasen ritem.

Isti dan smo gledali angleški film Jamesa Clarka Božično drevesce, ki ima enak dramaturški razplet. Tako v prvem filmu trije junaki žele priti do Brna in poiskati starše male sovjetske turistke Tanje, ki je zaradi svoje radovednosti ostala v pikčasti





Nagrajeni češki film R. Cvrčka **TANJA IN DVA REVOLVERAŠA**

pižami sredi proge. V drugem pa žele trije otroci priti do londonske bolnišnice z božičnim drevescem za svojega prijatelja. V obeh filmih nastopajo ena deklica in dva dečka, v obeh filmih manjši deček skrbi za dobro voljo gledalcev, ene in druge zasleduje policija, ki je v obeh filmih smešna, eni in drugi se vozijo v predpotopnem avtomobilu, ki obstane na sredi ceste, eni in drugi se srečajo s cirkuškimi ljudmi. Skratka, dve podobni zgodbi z istim zapletom. Medtem ko v prvem filmu zaživi gledalec z junaki, ki žive življenje njegovih iger in njegove vsakdanjosti, dobi angleški film prizvok skonstruiranosti, z dolgočasnosti...

Poizkus musicala za otroke Jana Valaška Danes praznuje Dominika je neuspeh. Vse v tem filmu deluje asinhrono. Zgodba je skonstruirana, barva in glasba nista funkcionalni. Ostalo je le pri poizkusu ustvariti za najmlajše film podoben Starcem na hmelju. Razočaral nas je tudi veteran Karel Zeman s svojim filmom Ukradeni zrakoplov. Nešteta odstopanja v korist smeha za vsako ceno so film, ki je že tako bil ponavljanje že zna-

nih Zemanovih prijemov, popolnoma razvrednotila.

Sovjetska ekranizacija Andersenovih pravljic Čudovita zgodba, ki je podobna pravljici, in zahodnonemška ekranizacija mladinske povesti Johane Spiry, kjer je zgodba prenesena v današnji način življenja, sta očitna dokumenta zmote o tem, kaj otrok potrebuje in kakšni naj bodo filmi za otroke. Njuna estetska vrednost je premajhna, da bi ju lahko ponudili mladim gledalcem.

Sola v tajgi je prvenec mladih sovjetskih avtorjev E. Gavriloza in V. Kremneva. Film je protest proti dogmatični vzgoji zvišenih principov, kateri pogosto botrujeta laž in hinvščina. Zal pa sta avtorja zajela problem preširoko. Ker sta hotela v istem mahu zajeti svet vzgojiteljev in svet otrok, je film nepopoln, nedokončan. Čeprav je dobil eno od nagrad uradne žirije, se njegova filmska realizacija ne dviga nad povprečje. Priznanja so veljala predvsem pogumu mladih avtorjev.

Letošnji izbor filmov za mladino je bil siromašen. Omembe vredni so le



trije filmi: Gospodične iz Rocheforta Jacquesa Demyja, Jutro dobrega fanta Romuna Andreja Blaierja in jugoslovanski film Vladimirja Pavlovića Otroci vojvode Šm'ida. Predvsem je potrebno govoriti o poslednjih dveh, ki sta nagrajena in sta želela govoriti o aktualnih problemih mladega človeka. Medtem ko nam romunski film z nekaterimi filmsko zanimivimi momenti pripoveduje o intimnih težavah mladega človeka pri vstopu v samostojno življenje, o njegovem iskanju stikov z okolico (dobil je tudi posebno nagrado za zanimiv scenarij), je naš jugoslovanski film, ki je dobil posebno nagrado za režijo, predvsem problematičen. Ideja filma — zgodba se dogaja leta 1963 — ni problem sodobnega človeka. Postavljanje problema — vsaj takega, kot ga avtor razlaga — pomeni nevarnost odpiranja zastarelih ran, ki so nastale iz političnih zablod posameznikov. Ves zaplet nastane, ko otroci padlih borcev, ki živijo v internatu, odkrijejo, da so starejši prikrili med njimi otroka četniškega vojvode. Ta zavest povzroči vrsto osebnih, predvsem ljubezenskih tragedij. Dobronameren gledalec si skuša kljub šibki realizaciji najti pomen filma v protestu proti morebitnemu brskanju po preteklosti mladih ljudi in v zahtevi, da se vsem brez izjeme omogoči, da zažive svoje lastno svobodno življenje, nad katerim ne bo večno visela senca greha staršev. Vendar avtor sam s svojimi izjavami onemogoča takšen odnos in poudarja, da želi doseči z realizacijo tega filma predvsem opozorilo, da se nekatere stvari le ne smejo pozabiti. Torej je konflikt v odnosu partizani — četniki še vedno prisoten. V tej interpretaciji je to predvsem nehuman film. Njegova realizacija ne odstopa od jugoslovanskega povprečja zadnjih let in je nagrada res pravo presenečenje.

Ob festivalu je bil tudi simpozij filmskih ustvarjalcev, sociologov, psihologov, filmskih pedagogov na temo, kdo je junak mladega gledalca. Tu obravnavani problemi posegajo v najbolj delikatna področja filmske ustvarjalnosti, sociologije in filmske pedagogike in bo ena prihodnjih številik prinesla povzetek glavnih smeri debate.



# III. srečanje filmske mladine jugoslavije

## Nekaj misli ob III. srečanju filmske mladine Jugoslavije

VI. reviji pionirskih filmov v Pito-  
mači je sledilo III. srečanje filmske  
mladine Jugoslavije v Pakracu.

Prijavljenih je bilo manj mladins-  
kih kot pionirskih filmov, čeprav  
snemajo srednješolci več. Vprašanje  
je le, ali je ta skromni odziv posledica  
neobveščенosti ali pa večje samokritičnosti  
pri delu mladih ustvarjalcev. Izbor filmov,  
ki so jih avtorji poslali na srečanje,  
odpira tudi vprašanje vodstva mladih  
kinoamaterjev. O filmih, kjer se čuti  
prevelika prepuščenost mladih avtorjev  
samim sebi ali pa tisti, ki so snemani s  
preveč pomoči, ne bomo pisali.

Ostali filmi so kazali samostojna  
iskanja nekaterih avtorjev. Vendar  
imajo vsi filmi skupni imenovalac  
brezizhodnosti, črnogledosti, obupa,  
odtujenosti. Če bi bila ta dela bolj  
inventivna, če bi se po svoji izrazni  
moči med seboj razlikovala in če bi  
iz njih izvirala resnična osebna pri-  
zadetost, bi nas pripeljala do groz-  
ljive podobe mladih ljudi med 16. in  
18. letom. Ker pa tega ni, ker ni  
vroče zavzetosti, nas ti filmi ne pre-  
pričajo. Ostali so na sredi poti ali  
še huje, poza so ali pa oponašanje  
filmov svojih vzornikov. Prav nepre-  
pričljivost filmov, ki vsi bolehajo za  
nerazumljivo pripovedjo, za neuteme-  
ljeno abstrakcijo, so dali srečanju  
mučen občutek nezadovoljstva.

Avtorja, ki sta na tem srečanju  
vzbudila pozornost žirije, sta Darko  
Tralić, ki je za svoj film Adieu, gle-  
dali smo ga že na festivalu jugoslo-  
vanskega amaterskega filma v Zagre-  
bu, prejel prvo nagrado in za film  
Bravo maestro eno od drugih nagrad,  
ter Krešimir Lessel, ki je odkritje  
letošnjega III. srečanja. Ta posled-  
nji je poleg II. in III. nagrade pre-  
jel specialno diplomu za snemalno  
delo in specialno diplomu za umetni-  
ške dosežke v svojih filmih. Dober  
dan, gospa, Katakližma in Okno. V  
njegovih filmih je čutiti senzibilnega  
ustvarjalca, ki svoje misli in občutja  
registrira z občutkom za mero in  
lepo. Njegova filmska misel je sveža,  
sodobna, nevsakdanja. Zrelejši je od  
ostalih. Je svetla točka v ustvarjal-  
nosti mladih.



igrajmo se  
s filmom,  
da se film  
ne bo  
igral z nami

Od 10. do 13. junija je bil pod tem naslovom v slavonski Pitomači VI. festival pionirskih filmov Jugoslavije. Po geslu bi sodili, da je bil to prikaz igračkanja s filmom, nekaka novodobna igračka, ki naj nadomesti kako nezanimivo igro. Vendar je sam potek festivala in filmi, ki smo jih videli, polemiziral s tem geslom in ga tudi postavil na laž. To potrjuje prvič resnost razgovorov o filmski vzgoji mladih in drugič samo filmsko ustvarjanje pionirjev: njihovi filmi.

V razgovorih mentorjev in vodij pionirskih krožkov ter ljudi, ki vodijo ali sodelujejo pri organizacijah za popularizacijo filma, je bila očitna prizadetost in zavest o važnosti filma kot najmnogičnejše kulturne veje današnjega časa. Zato je neodpušljiva mlačnost šol do filma in redne filmske vzgoje. Tako filmski krožki prevzemajo njihovo vlogo; s tem da razširjajo svoj krog in svojo dejavnost, pri mladih ljudeh vse bolj poglobljajo filmsko kulturo in ob ustvarjanju prinašajo filmsko senzibilnost. Seveda tega ni mogoče doseči s kakršnim koli delom pri filmu, ni dovolj poznavanje raznih obrtniških prijemov in fines; nedopustno je postavljati meje, v katerih naj mladi delajo. Rezultati so odvisni od stopnje svobode ustvarjanja ob pogoju, da smo mlade ljudi prej ob primerih seznanili s filmskim jezikom in da so dobili občutek za filmsko kreacijo.



ravno ti filmi poživili tako projekcije kot razgovore o že omenjenih vprašanih. Poleg drugih simpatičnih neizumetničenih filmov se kranjski odlikujejo po svoji pristnosti in nevsiljivem kontaktu, ki ga ustvarijo z gledalci. Mimo tega pa mladi kranjski ustvarjalci raziskujejo filmski prostor in z minimalnimi sredstvi ustvarijo atmosfero, ki potegne gledalca vase, potem ko ga najprej za trenutek osupne. Vse to je dovolj pomembno, saj ima z ustvarjanjem še nekaterih filmskih amaterjev v Kranju skupno težnjo po neposrednosti filmskega izraza, kar nekateri poznavalci amaterskega filma imenujejo kar kranjsko šolo.

Tudi sicer je bilo na festivalu precej simpatičnih filmčkov, ki so osvojili gledalce. Domačemu klubu Slavica iz Pitomače se pozna, da dela že vrsto let, saj so bili njihovi filmi najštevilneje zastopani in so nekateri med njimi tudi povsem dodelani in jasno izpeljani. Omeniti velja tudi uspeh ljubljanskega Pionirskega doma, ki je dobil lepo priznanje za svoje filme. O vseh 26 sodelujočih klubih iz vse Jugoslavije ali njihovih filmih ne bi bilo umestno govoriti, vendar to število potrjuje razširjenost te dejavnosti. V revijo je bilo vključenih tudi precej animiranih filmov, ki so zahtevna vrst, vendar je avtorjem povsod uspelo bolj ali manj spretno dokončati film v zaključeno enoto. Ugotovimo lahko, da je žirija idejno ali tehnično izrazito slabe filme že prej izločila, tako da smo v konkurenci videli le nekaj manj uspešnih stvaritev, ki pa so v najslabšem primeru imeli vsaj posamezne odlične sekvence, ali kaj drugega opaznega. Vse to pa dokazuje, da mladi ustvarjalci povsem resno delajo s filmom in se ne igrajo z njim, kot bi nas hotel prepričati naslov festivala.

Glede na uspeh slovenskega zastopstva na VI. festivalu je dobila Ljubljana nalogo, da pripravi VII. srečanje filmskih amaterjev pionirjev. Organizatorji se bodo morali izredno potruditi, da bodo pripravili tako pristrčno srečanje in omogočili tako brezhiben potek revije, kot je to uspelo gostoljubnim in vnetim kino amaterjem iz Pitomače.

Pot do te svobode gre preko ukinjanja meja, ki jih postavlja obrt in konvencionalno naziranje o filmu. Treba je zavreči literarno pripovedniške zakone mišljenja, osvoboditi film sklerotičnih banalnih zgodb, ki jih vcepljajo v otroka komercialna filmska plaža, televizijski filmi za mladino in podobno. Pokazati je treba, da je mimo tega v človeku še mnogo več stvari, ki jih ni mogoče »natančno tako in nič drugače« opisati, pokazati je treba, da lahko s filmom to prikažemo z neko atmosfero ali reakcijo na določene pogoje, določeno okolje. 8-mm trak je format, pri katerem je povsem nesmiselno forsirati snemanje dolgih, utrudljivih zgodb, razen če obstoji možnost projiciranja na veliko platno, kjer se razlike med različnimi formati povsem izgubijo. Izkazalo se je tudi, da je film tem slabši, kolikor bolj se mentor vmešava in ne pustj proste poti fantaziji ustvarjalca. Tak filmi so na videz otroški, v resnici pa daleč od neposrednosti izraza mladega človeka.

Razgovori so bili delovnega značaja in so se dotikali teh tem prav na osnovi filmov, ki so bili izbrani za projekcije.

Od 64 prispelih filmov je bilo izbranih 41. Med temi so vzbudili pozornost filmi iz Slovenije, posebno še filmi iz Kranja. Po splošni oceni so



GRADIVO  
ZA  
POGOVOR

ono (es)

Država in leto nastanka: Nemčija, 1966

Producent: Horst Manfred Adolff

Režija: Ulrich Schamoni

Scenarij: Ulrich Schamoni

Snemalec: Gerard Vandenberg

Glasba: Hans Posegga

Igralci: Sabine Sinjen (Hilke), Bruno Dietrich (Manfred), Ulrike Ullrich (Hilkejina prijateljica), Bernhard Minetti (stranka — odjemalec), Harry Gillmann (Hilkejin oče), Inge Herbrecht (Hilkejina mati), Horst Manfred Adolff (Manfredov šef), Tilla Durieux (njegova teta)

Trajanje: 86 minut



SORODNI FILMI: ZBOGOM, PHILIPPINE (Adieu Phileppine); GRENAK MED (Bitterer Honig); SAMO DIH SREČNE BLAŽENOSTI (Nur ein Hauch Glückseligkeit); IGRE LJUBEZNI (Liebesspiele); ČRNI PETER (Der schwarze Peter).

POMEN: Mnogo obetajoči začetek »mladega nemškega filma«. Čeprav kaže film ONO (Es) posamezne šibkosti, nam vendar jasno priča o Schamonijevem talentu prikazovanja in razvijanja situacij s skoraj igravo lahkotnostjo v nekoliko dokumentarnem stilu.

**VSEBINA:** Hilke (Sabine Sinjen), tehnična risarka, in Manfred (Bruno Dietrich), borzni posredovalec zemljišč, živita skupaj veselo in brezskrbno, dokler Hilke ne začuti, da bo postala mati. Na poroko nočeta misliti niti ona niti on; ničesar mu noče povedati o otroku in otroka sploh noče roditi. Tako obiskuje zdravnika za zdravnikom, ti pa ji vsi po vrsti pojasnjujejo, da plodu nočejo odpraviti. Manfred zve za njeno stanje od Hilkejine prijateljice, pa je že prepozno, ker je že splavila.

UVOD: Najpozneje leta 1961 je postalo vsem jasno, da na področju nemškega filmskega ustvarjanja ni posebnih dosežkov, še posebej, ko so javno oznanili: »Papas Kino ist tot — Očetov kino je mrtev.« Dolgo smo čakali, končno je bilo storjenega vsaj nekaj na področju kratkometražnega filma. Gibanje, ki ga na splošno imenujejo »mladi nemški film — Junger deutscher Film«, moramo označiti že kot vpliv oberhausenskega manifesta. Leta 1965 so se lotili mladi (redko nad 30 let stari) in ambiciozni ljudje svojega prvega igranega filma. Če ne upoštevamo filmov NEPOMIRJENI (Nicht versöhnt) Jeana — Marie Strauba in BRUNDIBAR — PREDZADNJE DEJANJE (Brudibar — der vorletzte Akt) Walterja Krüttnerja, ki ju samo pogojno prištevamo k filmom tega gibanja, je ONO (Es) prvi igrani film, ki je nastal iz prizadevanj za »novi nemški film«. Na vsak način pa je prvi, ki so ga tudi predvajali v kinematografih Zvezne republike Nemčije. Od »mladega nemškega filma« smo seveda pričakovali nenaden obrat po vzoru francoskega »novega vala«, pričakovali smo, da bodo sedaj šli po docela svojih poteh, da bo nastopil preobrat in da se bodo popolnoma odpovedali uspehu pri publikii. Zato so tem pogosteje primerjali ONO s sicer stilno popolnoma svojerastnim, vendar večinoma nerazumljivim filmom NEPOMIRJENI, resnično prelomnico in ONO samo kot minimalen, še nepomemben, na tradicijo navezan korak. Celo če filmu ONO nočemo dati nobenega priznanja, se nam pri tej primerjavi vendar vsiljuje vprašanje, če vendar ni bolje napraviti majhen korak naprej, kakor pa prirediti zgrešeno revolucijo.

Brez dvoma ONO vsaj poskuša uteči brezpomembnosti — kot v oblikovnem tako tudi v tematskem pogledu. Če že nočemo videti v njem začetka spornega nemškega filmskega ustvarjanja, ga moramo vendar imeti za potreben korak pri tem ustvarjanju.





Stavek, ki smo ga lahko prečitali v »Atlas — Aktuell«: »Film Ulricha Schamoniya ONO je postal vzorec sodelovanja med izvedbo in kritiko, ki izhaja iz tega, da dober sporen film predstavi občinstvu«, lahko verjamemo le z največjimi omejitvami. Prav renomirani filmski kritiki se niso posebno strinjali s filmom ONO; ONO lahko celo označimo kot nemški film, o katerem so v zadnjem obdobju največ razpravljali. Od neomejene hvalnice, ki jo je pela revija FBW v svoji oceni »posebno dragocen«, do neusmiljenih obtožb, kakršna je kritika Uwa Nettelbecka v časopisu Die Zeit, so na razpolago vse nianse različnih mnenj. Vsi pa so bili enotni v tem, da se je Schamoni lotil »aktualne, vroče« teme. O vprašanju, kako je to temo obvladal, se mnogo prerekajo. Tako misli Nettelbeck v časopisu Die Zeit: Schamoni uvaja fasade, toda nič več kot to in se pri tem trdno drži vseh ustaljenih norm. Vse se zgodi tako, kot pričakujemo.

Filmdienst pa piše nasprotno: »Ta vrsta reportaže sega daleč preko meja površinskega opisovanja mnogih televizijskih dokumentacij in nas istočasno opozarja na notranje stališče filma do zastavljenih vprašanj.«



VREDNOTENJE: Močno protislovje mnenj kritikov o filmu ONO je odkril Enno Patalas v Filmkritik: »Kar za nekatere pomeni film, ki seznanja z do sedaj komaj kdaj navedenimi možnostmi o razvoju, rasti in vrednotenju človekove eksistence, in ima zato ,za kristjana še dodaten pomen' (Filmdienst), je za druge napad na družbo, ki se z ,nečim takim' sploh noče ukvarjati in ki verjame, da je ,dejstva odstranila s sveta s tabuji in paragrafi in ki zapira oči pred resničnostjo'.« (Filmkritik) Enno Patalas zaključuje iz tega nasprotja naslednje: »Vsakdo si lahko poišče kritiko, ki mu prija«. Jaz bi rekel malo manj zajedljivo: Stališče do vprašanja »Za splav ali proti splavu?« sploh ni podano. »Splav« je podan kot glavna tema, ker je ta tema ravno »pereča, vroča«. Mnogo prej bi lahko trdili, da je čisto enostavno orisan položaj mladega neporočenega para, pri katerem dekle noče roditi otroka. Če pa hočemo potem v filmu poiskati stališče do tega, se pojavijo kar najlepša protislovja. Za obravnavo filma je ugodno povzeti trojno delitev v kritikah po Ennu Patalasu:

1. Manfred in Hilke živita skupaj in Hilke noče povedati Manfredu, da pričakuje otroka.
2. Manfred in njegov poklic posredovalca zemljišč.
3. Hilkejiní poskusi pri različnih zdravnikih, da bi dala odpraviti plod.



Kot piše Enno Patalas, bi lahko iz vsakega izmed teh treh delov ustvarili samostojen kratkometražni film. S slikanjem srečnega skupnega življenja Hilke in Manfreda se film začne. Sreča je tako popolna in stereotipna, da različne kritike govore o »ilustrirani sreči«. Že na začetku filma pa prične Ulrich Schamoni vpletati v prikazovanje te sreče Manfredovo poklicno življenje (tako rekoč kot nespremenljiv kontrapunkt). Obojni prizori so posneti duhovito, prikaz poklica posrednika pa tudi ironično.

Ulrich Schamoni razdira počasi, toda z gotovostjo predstavo brezskrbnega skupnega življenja obeh mladih ljudi. Čeprav se najprej postavlja kot našprotje navidezno neskajeni ljubezni samo trezno in poslovno vestno Manfredovo življenje, se končno začne razkrinkovanje tega klišeja sreče, ko namreč Hilke opazi »ono«. Sedaj postaja pri orisovanju obeh mladih ljudi jasno, da prej nakazana brezproblematičnost sploh ne more obstajati. Vedno močnejše je nakazan Manfred sam kot posloven človek in Hilke sama kot mlada ženska, ki se trudi, da bi ji odobrili splav. Medtem ko Manfred prodaja zemljišča in pelje na pokopališče teto svojega šefa, hodi Hilke nemirna od enega zdravnika k drugemu in mora vedno znova poslušati, da zdravnik ne sme odpraviti plodu. Šele proti koncu filma, ko je Hilke končno dosegla svoj cilj, Manfred nenadoma zapusti svoje delo in se odpelje k Hilke.

Potezo za potezo je Ulrich Schamoni prešel s slikanja stereotipno srečnega stanja do prikazovanja resničnosti skupnega življenja dveh mladih ljudi. Če napravimo povzetek in film nato še formalno raziščemo, se izkaže naslednje: kot kontrapunkt poteka skozi celotno filmsko dogajanje oris Manfreda kot poslovnega človeka. Najprej močno, nato pa vedno šibkeje je ob tem prikazano skupno življenje obeh. Vedno močnejše se pojavlja na površini Hilkejino lastno življenje kot tretji nivo dogajanja, ki doseže svoj vrhunec v pogovorih z zdravniki. Kontrapunkt Manfredovega posredniškega bistva je končno prebit, ko pusti svoje delo, da bi prišel k Hilke.

Omembe vredno pri stilu je, da Ulrich Schamoni pogosto citira moderne francoske režiserje. Celo to, da on sam nastopi v eni od stranskih vlog, pomeni naslonitev na filme, ki so sledili »novemu valu«. Pogovori z zdravniki spominjajo na POROČENO ŽENSKO Jeana-Luca Godarda; sekvenca, pri kateri gre Hilke preko prehoda za pešce, da bi napravila prostor Manfredovemu avtomobilu, spominja na Truffautove domislice iz filma — Poljubovale in pretepale so ga. Z neverjetno svežino je Ulrich Schamoni zgradil svoj film in celo če se vedno pogosteje izgublja v podrobnostih (ki pa so največkrat duhovite), ali če pusti svoje osebe vse preveč govoriti, vendar brez truda zopet najde pot nazaj k pravemu dogajanju. Kamera Gerarda Vandenbergja odlično dopolnjuje prizadevanja Ulricha Schamonija, da bi kljub vsej simpatiji, ki jo čuti do svojih oseb, vendar vedno ohranil določeno distanco od dogajanja in da ne bi nikdar postale utelešenje vrednot kot sta »dobro« in »zlo«.




OCENA: Tema in oblikovanje filma najbrž že sama po sebi vzpodbujata k razpravi. Vendar je potrebno svarilo, naj se interpretacije filma ne lotimo glede na stališče do problema »Za splav ali proti?«. Zaradi svoje relativno hitro jasne in razumljive oblikovne zgradbe bi lahko nudil film ONO dobro izhodiščno točko za pogovor o filmski montaži. Plodna bi bila lahko tudi razprava o vprašanju, kaj je »novega« v »mladem nemškem filmu«. Podrobno bi lahko razpravljali o naslednjih točkah:

- a) Razvoj odnosov med Manfredom in Hilke
- b) Prikaz Manfredovega poklicnega življenja
- c) Hilkejina prizadevanja za splav
- d) Hilkejini vzroki, zakaj želi odpraviti plod
- e) »Pogovori« z zdravniki
- f) Primerjava z modernimi francoskimi filmi

PREDVAJANJA: Film je priporočljiv za vse klube (po strukturi od 16 ali 18 let starosti dalje). Zanimiv je tudi kot prikaz skupnega življenja dveh mladih ljudi. Film je primeren za vsako skupino, četudi je resna razprava mogoča šele nekako od 18. leta starosti dalje. Nekatere skupine bodo najbrž težile k enostranski (npr. moralni) interpretaciji filma; v tem primeru so pač postavljene meje.

(Grus Kube, Film der Jugend, maj 1966.)





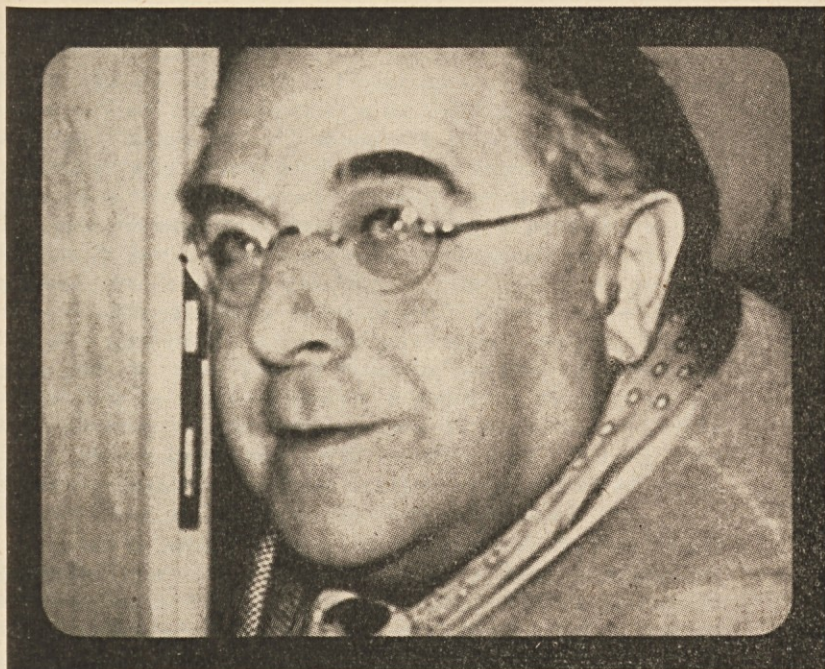
**TELEOBJEKTIV**

**in  
memoriam**

**georg wilhelm pabst**

Smrt je znova posegla po enem tistih filmskih ustvarjalcev, katerih ime je tesno povezano s posebno razgibanim obdobjem nemega filma v Evropi (nemški ekspresionizem) in s časom, v katerem je bilo treba združiti v nov ustvarjalni in izrazni element gibljivo sliko ter zvok. V mislih imam Georga Wilhelma Pabsta, sicer Avstrijca po rodu (rodil pa se je v Roudnici na Labi na Češkem), pa po ustvarjalnem deležu vendarle enega najpomembnejših nemških filmskih režiserjev.





Pabstovo ime je tesno povezano s tako imenovanim »novim realizmom«, ki pomeni stabilizacijo nemškega filmskega ustvarjanja med obema vojnama in pred nastopom nacizma. O tem »novem realizmu« so med filmskimi zgodovinarji in teoretiki mnenja deljena. Kracauer meni, da pomeni za nemški film med obema vojnama v enaki meri stabilizacijo, pa tudi stagnacijo in okorelost, saj cinizem in resignacija, tako pogosta elementa »novega realizma«, nista ostajala samo elementa slučajnostnih spremljevalcev, temveč sta postajala značilnost mnogih filmov tega obdobja. G. W. Pabst je bil v obdobju svojih najbolj razgibanih filmskih prizadevanj ustvarjalec, o katerem smemo reči, da se je posebno nagibal k elementom te vrste. Tako si je verjetno zaslužil sodbo velike poznavalke nemškega filmskega ekspresionizma, Lotte Eisner, da »je najbolj ne navaden, hkrati občudovanja vreden in razočaranje vzbujajoč režiser«. Res se čudimo, kako je mogel isti režiser ustvariti recimo Skrinjico Pandore ali Beraško opero in pozneje, izkušen po dolgotrajnem ustvarjanju, tako podpovprečen film, kot je bil npr. Proces.



Pabst je prišel k filmu iz gledališča. Gledališču je dal slovo, ker (kakor je sam dejal) ni verjel v umetniško bodočnost gledališča. Svojo umetniško pot je začel v Neuen Wiener Bühne kot režiser, a njegovi prvi stiki s filmom so se odigrali v scenaristiki. Njegov debut v filmski režiji je bil Zaklad (1924), srednjeveška zgodba o ljubezni in strasteh, v kateri je kaj lahko razbrati Pabsta — epigona ekspresionizma. Pabst je bil sicer po vsej svoji biti realist in že v prvem filmu je doživel konflikt med svojim umetniškim razpoloženjem ter romantiko, v katero ga je sililo oponašanje ekspresionistov. Morda je bil prav ta konflikt impulz, ki ga je po prvi grenki izkušnji postavil v prve vrste »novega realizma«. Znana je Pabstova izjava: »Čemu še naj služi romantična obdelava snovi? Vsakdanje življenje je morebiti res romantično, predvsem pa je kruto.« Kljub tako odločnemu stališču pa še v marsikaterem njegovem poznejšem filmu zasledimo ostanke ekspresionistične simbolike in romantičnosti komornega filma. Poltemni hodniki in ulice, nenavadno nagnjene stene hiš, pretirana gestikulacija in podobni atributi ekspresionističnega simbolizma so navzoči še v Ulici brez veselja (1925), v kateri je svetu pravzaprav odkril Greto Garbo, pa tudi v Ljubezni Jeanne Ney. Toda v Ulici brez veselja tudi že popolnoma realistično uporablja mnoge oblikovne elemente nemškega klasičnega filma, zaradi katerih dobivajo številni detajli moč



fizične navzočnosti, ki povsem zanika njihovo metafizičnost. To so ekspresionisti dosegli s simboličnim uporabljanjem osvetlitve, s svobodno gibajočo se kamero, s svojevrstnimi perspektivami, in podobnim. Vsem tem elementom je dal Pabst po prvih grenkih izkušnjah v Zakladu novo funkcionalnost, ki je poudarila predvsem sodobnost, realnost in avtentičnost. Takšna orientacija ga je seveda silila, da je začel preusmerjati fotografijo, scenografijo in igrilstvo. Tem izraznim elementom svojega ustvarjanja je odvzel metafizično koncepcijo, kakor mnogi teoretiki na kratko označujejo tipiko ekspresionistične fotografije (svetloba, ki z dolgimi in niansiranimi sencami ustvarja vzdušje dvojne narave predmetov in oseb), scenografije (pretirano izpremenjene perspektive), igrilstva. Posebno pomemben je njegov koncept filmskega igrilstva, od katerega je zahteval, da se izraža neposredno, avtentično in da deluje na gledalca direktno. V Louisi Brooks je našel Skrinjico Pandore (1929) in za Dnevnik izgubljenke (1929) igralko, ki je v največji meri ustrezala njegovim realističnim težnjam. Verjetno sta tudi zaradi nje oba filma vrh Pabstovega filmskega ustvarjanja.

Četudi so nekateri filmski teoretiki zatrjevali, da je Pabst posebno ljubil psihološko poglobljene teme, je treba to mnenje nekoliko popraviti: Pabst je psihološke zaplete in komponente svojih filmov poenostavljal in jih filmsko posredoval na kolikor mogoče popularen in gledalcu umljiv način. To ustvarja vtis, da Pabst rad ostaja na površini problemov in da se izogiba poseganja v psihične prepade človeka. Ulica brez veselja je v tem pogledu posebno značilna. Scenarij je bil napisan po romanu Huga Bettauera, ki je izhajal v Neuen Freien Presse. Roman je postal v Nemčiji popularen zaradi aktualne snovi: Dunaj v času povojne inflacije, obubožanje srednjih plasti meščanstva. Pabstov realizem je bil na nekaterih mestih skoraj brutalen in nesprejemljiv. Zato so v Angliji film prepovedali javno prikazovati, v Italiji, Franciji in Avstriji za so smeli prikazovati samo skrajšano verzijo. Značilno za takšnega Pabsta je bila tudi Skrivnost duše (1926), v kateri je s pomočjo dr. Hannsa Sachsa in dr. Karla Abrahama, sodelavcev Sigmunda Freuda, posredoval realistično podobo svojevrstnega psihoanalitičnega primera, ki je po svoji zasnovi zelo blizu ekspresionističnim Sencam (1922) Arthurja Robinsona. Toda medtem ko so Sence z bogato zavzetostjo in fantazijo pogreznjene v duševne dimenzije in odmeve svoje snovi, je ustvaril Pabst pravzaprav hladno poročilo o nekem psihoanalitičnem primeru. Niso mu zaman očitali, da je Skrivnost duše bolj dokumentaren film kot igran film.

Pabsta sta zelo prevzela dva sovjetska filma — Oklepnicca Po temkin S. M. Eisensteina in Pudovkinova Mati. Ljubezen Jeanne Ney (1927) je nastajala pod močnim vplivom teh dveh filmov in njunih ustvarjalcev po istoimenskem romanu Ilije Ehrenburga, ki je bil tedaj doma v Sovjetski zvezi še brez posebne veljave in pa brez poznejše uradne avreole. Seveda so pri Ufi poskrbeli, da je Pabst nekoliko »omilil« dileme, katerim je bila izpostavljena mlada



meščanska Francozinja v svoji ljubezni do ruskega komunista, ki je zaradi političnih motivov na Krimu ubil njenega očeta. Že ta poseg, še bolj pa naročilo, naj naredi film »v ameriškem stilu«, je Pabsta zaviralo v njegovih ustvarjalnih težnjah. Kljub vsemu je Ljubezen Jeanne Ney v vsakem pogledu prerasla Ulico brez veselja. Izrazila je izredno Pabstovo iznajdljivost, ki so mu jo narekovali delikatnost teme in producentna naročila. Kjer so mu skušali onemogočiti avtentičnost v posnetkih ali prizorih, je prepovedi spretno obšel, kar pa ga je nekajkrat zapeljalo v rešitve, ki so bile blizu kiču. Nekateri so začeli dvomiti v njegov okus in mu očitati, da je glede na estetski izbor blizu tistemu, s čimer se je reševal iz zapletenih situacij in s katerimi je skušal izpolniti želje Ufe.

Filmski zgodovinarji in esteti so soglasni v mnenju, da je ekranizacija istoimenskega Wedekindovega odrskega dela — Skrinjica Pandore — Pabstov umetniški vrh. V tem času je osnoval svojo lastno filmsko družbo (ki je živela le malo časa) in dodal Skrinjici Pandore svoj naslednji ustvarjalni vzpon Dnevnik izgubljenke, ki je bil posnet po tedaj zelo branem romanu Margarete Böhmejeve. Poznavalci zatrjujejo, da je popularnosti romana pripomoglo nekoliko pornografska tonacija zgodb o prostitutkah, obema filmoma pa Pabstov realistični prijem, s katerim je dosegel umetniške dimenzije, ki daleč preraščajo literarni predlogi, posebno romana Böhmejeve.



Pabstova ustvarjalna navzočnost v nemškem filmu med obema vojnama ni nič manj intenzivna v času neposredno pred nastopom hitlerizma, ko se je nemški film usmeril k odločni socialni kritiki.

Pabst je prispeval svoj delež s tremi filmi, v katerih po eni plati vzpostavlja odločne družbeno kritične odnose do snovi, hkrati pa — kar znova vzbuja nezaupanje v njegov umetniški okus — išče izhod iz zapletenih situacij v melodramatičnih rešitvah. V misli imam Zahodni fronto 1918 (ki je nastala 1930. leta po romanu Ernsta Johannsena), Beraško opero (1931), posneto po slovitem Brechtovem in Weillovem odrskem delu, ki se opira na angleško Beggar's Opera Johna Gaya iz 18. stoletja, in končno na Tovarištvo (1931), h kateremu ga je vzpodbudil levičarsko usmerjeni pisatelj Karl Otten. O Zahodni fronti 1918, v kateri se je lahko izpelo Pabstovo nagnjenje k realizmu in »krutosti življenja«, bi kazalo poudariti, da je le malo takšnih grozljivih vojnih filmov, predvsem pa, da je bil to v svojem času pretresljiv pacifističen apel. K snemanju Beraške opere je Pabsta nedvomno vzpodbudila berlinska uprizoritev dela leta 1928, ki je bila gledališki dogodek svetovnega formata. Pabst je v svojem režijskem postopku dosegel učinek, ki ga v tistem času in svojem ustvarjalnem razpoloženju gotovo ni želel: pridušil je vse kritične ostrine satire. Tovarištvo, ki posreduje sociološko in politično ostro poudarjeno zgodbo o nesreči v rudniku na meji med Nemčijo in Francijo, je pripeljalo Pabsta zopet v njegov svet. Znova se je lahko polno razživel njegov občutek za avtentičnost. Pabst se je z idejo, ki jo spleta skozi film, odločno zavzel za solidarnost med delavci vsega sveta in postavil rudarje na čelo delavskega razreda.

Od 1932. leta Pabst ni delal v Nemčiji. Preselil se je v Pariz, kjer je 1933. leta posnel Don Quichotta, ki je bli zelo lepo fotografiran, vendar dolgočasen. Vse do začetka druge svetovne vojne je nihal med Francijo in Anglijo, kjer je posnel nekaj manj pomembnih melodram ali pa sodeloval kot scenarist pri filmih (Vladarica Atlantide, Zviška na tla, Sodobni junak, ki je bil posnet v Hollywoodu, Gospodična doktor, Drama v Šangaju, Dekleta v nesreči). Ko se je po začetku druge svetovne vojne vrnil v Nemčijo, je s filmom Komedijske (1941) in Paracelsus (1943) pomagal služiti nacistični propagandi. Bombastični stil obeh filmov je ohranil tudi v Procesu (1947), s katerim se je po koncu vojne rehabilitiral. Tudi mrliško grandiozna stilizacija propada nacistične Nemčije in zadnjih Hitlerjevih dni v Zgodilo se je 20. julija (1955) oziroma v Zadnjem dejanju (1955, posnet v Avstriji) Pabsta ni mogla v ustvarjalnem sistemu rehabilitirati. Preživel je svoj čas in kljub svojim prizadevanjem, da bi se vendarle vključil v tavajočo povojno nemško filmsko proizvodnjo — takšen poizkus je solidna melodrama Vrtnice za Bettino (1956) — je vse bolj postajal del zgodovine enega najbogatejših obdobjev nemškega filma, po katerem bo ostal brez dvoma navzoč tudi v filmu.



## francoise dorleac

Počasi, toda zanesljivo se je vzpenjala v svet resničnih igralskih vrednot, toda odšla je naglo, za vselej in brez uresničenih filmskih stvaritev, ki jih v nobenem trenutku ni jemala kot življenjske spekulacije, marveč kot sredstvo za izražanje lastne biti. Letos marca je dopolnila štiriindvajset let in prav tako kot v filmu so jo cenili tudi v gledališču. Izhajala je iz znane igralske družine. Njen oče Maurice Dorleac in mati Rene Simonet sta bila več let člana skupine Theatre de France in igralki sta tudi njeni sestri — mlajša Catherine Deneuve in najmlajša Sylvie Dorleac. Françoise je končala igralski študij v Parizu leta 1957 in leto dni kasneje je že prišla k filmu. Za sabo ima dvanajst filmskih vlog in v nekaterih filmih smo jo videli tudi pri nas. Tako na primer v filmih Vse zlato sveta (1961), Arsen Lupin proti Arsenu Lupinu (1962) in Clovek iz Ria (1964), v katerem je bila soigralka Belmonda.

Poleg teh filmov pa se je predvsem uveljavila v Truffautovem filmu Nežna koža, v filmu Romana Polanskega Slepa ulica in v svojem zadnjem filmu Gospodične iz Rocheforta režiserja Jacquesa Demyja. Bila je skromna in talentirana igralka in za njo so ostali le njeni filmi, nedoživeti načrti, prijatelji in sestri... Filmskih oboževalcev ni imela na pretek, ker je bila še mlada in je igrala iz ljubezni do sedme umetnosti. Zato je francoski film zgubil z njo osebnost, izmerjeno po lepoti in skromnosti njenega imena in nastopa.





## jayne mansfield

Tekoče leto je za filmske ustvarjalce neizprosno. Najprej se je ponesrečil Zbigniew Cibulsky, umrla sta Walt Disney in Raul Levy. Ugasnilo je življenje lepe Martin Carol in izčrpal se je Toto. Svoje plodno življenje je zaključil Spencer Tracy in cesta je terjala življenje Françoise Dorleac in Jayne Mansfieldova.

Več ko pred desetimi leti se je ubil nervozni in izredno talentirani James Dean in njegova smrt je postala simbolični zaključek življenja v dvajsetem stoletju. Smrt Belinde Lee je to samo potrdila, toda v avtomobilu je našel smrt tudi Albert Camus!

Letoš sta se temu tragičnemu seštevku pridružili še dve filmski igralki in ameriška je bila pri tem stara štiriintrideset let, za sabo je imela kariero, ki je za lepe Američanke lahko tako bliskovita in tako neopredeljena, kot je bila prav življenjska pot Jayne. Pred trinajstimi leti je prispela v Hollywood kot Vera Jane Palmer in posrečilo se ji je, da se je zaposlila kot fotomodel. Imela je preveliko izbiro pri filmih, možeh in možnostih in izbirala je po svojem okusu in zahtevah. Nastopila je v številnih filmih, čeprav to niso bili v nobenem primeru vrhunske stvaritve. Vzbuja je pozornost in občudovanje, o njej so poročali številni novinarji in reporterjem se je na široko razdajala. Za njo je ostalo nekaj filmov, trije otroci in vsekakor možnost, da se prav tako in na enak način morda že jutri uveljavi dekleta z enakimi ambicijami in telesnimi čari. Minljivost in dolgost filmskega življenja je pač kratka: smrt mnogih filmskih igralcev in zvezdnic to čedalje močneje izpoveduje.



## spencer tracy

Smrt letos neizprosno sega v vrste najuglednejših filmskih ustvarjalcev. Doletela je tudi Spencerja Tracyja, o katerem velja misel njegovega francoskega vrstnika Pierra Blanchara, da je »na platnu predvsem igralec tisti, ki ga gledalci gledajo«. V svojem igralskem ustvarjanju je Tracy dosegel tisto stopnjo posluha za film, o kateri francoski režiser Louis Daquin zatrjuje, da je »popolna sinhronost med besedo, gibom, mislijo in pogledom«.

Spencer Tracy pripada kot ustvarjalna osebnost in kot zasebnik tistemu obdobju ZDA, ki je zaznamovano z nastopom predsednika Roosevelta (1933) in z njegovimi odločnimi ukrepi v spopadu z gospodarsko krizo. Čim bolj so namreč začeli ljudje dobivati zaupanje v uspešnost Rooseveltovih ukrepov, tem bolj je bledele v kinematografih mit tako imenovanih »tough guys«, kakršne je v najbolj kompletni podobi predstavljal James Cagney. Zanj so ljudje radi dejali, »da je treba biti prav takšen kot Cagney, če hočeš uspeti v življenju«, pa se hkrati zavedali, da nikoli ne bodo Cagneyi. Namesto brezobzirnežev spektra, ki se razteza od Edwarda G. Robinsona preko Allana Ladda, Richarda Widmarka, Kirka Douglasa, Burta Lancastra, Roberta Mitchuma, Paula Munijsa in Johna



Garfielda do Jamesa Cagneya, so obiskovalci kinematografov s posebnim zadovoljstvom sprejeli in pozdravili filmske junake, v katerih so čutili sebi sorodne ljudi, osebnosti, ki so vzbujale zaupanje s svojimi celovitimi nastopi. V mislih imam Clarka Gablea, Caryja Coopra, Jamesa Stewarta in predvsem Spencerja Tracyja, po vtisih Roberta Floreya »najbolj nadarjenega in kompletnega umetnika« med igralci te generacije, ki je za dolgo obdobje vtisnila karakteristične poteze ameriškemu filmskemu igralstvu in filmskemu zvezdniku. Imenovani so bili vzorniki dolgi vrsti filmskih igralcev, posebno pa so se ob njih vzgledovali Henry Fonda, Robert Montgomery, Ray Milland, Fred MacMurray, Douglas Fairbanks mlajši, Bing Crosby, Fred Astaire, Frank Sinatra, Van Johnson, William Holden, Gregory Peck, Rock Hudson, Stewart Granger itd. — se pravi cela ameriška igralska generacija. Novi zvezdniki niso bili nedosegljivi popolneži kot še nedavna priljubljena zvezdnika Tom Mix ali pa Douglas Fairbanks starejši, pač pa so dozovali — tako kot vsak obiskovalec kinematografa — skozi napake in poraze. S svojimi filmskimi nastopi so pri gledalcih ustvarjali prepričanje, da ni nikoli napake, ki je ne bi bilo mogoče popraviti s poštenim življenjem in nobenega tako hudega poraza, da bi ga z vztrajnim delom ne bilo mogoče spremeniti v uspeh. Za uspeh v življenju ni treba biti brezobziren, pač pa ti je na poti skozi življenje potrebna dobršna mera zupanja vase, zdravega razuma in za nameček malce sreče. To so tiste karakterne poteze ameriških filmskih igralcev tridesetih let oziroma New Deala, ki jih je znal posebno lepo izraziti v vsakem svojem filmskem nastopu pokojni Spencer Tracy.

Rodil se je 5. 4. 1900 v Milwaukeeju. Ko je dokončal srednjo šolo v Kansas Cityju, je služil med prvo svetovno vojno v ameriški mornarici. Kolikor je znano, kot mornar ni zapustil Norfolka v Virginiji. Po premirju in demobilizaciji je nadaljeval študij na akademiji v Marquettu, na neki vojaški šoli in ga končal na šoli Ripon v Wisconsinu. Odkril je namreč, da ga mika pravzaprav gledališče, igralski poklic. Odsel je v

New York in tam dokončal Ameriško akademijo za gledališko umetnost. Kot igralec je debutiral na odru Theatre Guild in sicer v Čapkovem delu R. U. R. Poznavalci njegove gledališke kariere ne vedo povedati kaj posebno razveseljivega o Tracyjevih igralskih začetkih. Nekega dne se mu je nasmehnila sreča. Angažirala ga je namreč slovita Ethel Barrymore, da je nastopil v Royal Fandango. Tudi tokrat ni zablestel. Zapustil je New York in odpotoval na igralsko turnejo v Pittsburg in Brooklyn. Tako je nekega dne nastopil v odškem delu Yellow in postal v trenutku gledališki zvezdnik. Broadway mu je bil zdaj odprt. Tam je po nastopih v Baby Cyclone, Dread in Conflict zaigral v slovitom delu The Last Mile, v katerem je upodobil lik »morilca« Mearsa s tolikšno pretresljivostjo, da ni navdušil samo gledaliških kritikov, temveč opozoril nase hollywoodske iskalce talentov. Analize vloge so namreč pokazale, da je lik dozdevnega morilca na poti iz celice do električnega stola zgrajen bolj filmsko kot gledališko.

Na tej prelomnici svojega igralskega ustvarjanja je torej srečal Spencer Tracy filmske ljudi. Ti verjetno niso do kraja doumeli njegovih igralskih teženj, kajti videli so samo gledališko vlogo gangsterja in menili, da bodo liki brezobzirnežev in nasilnežev najbolj ustrezali igralskemu obsegu pravkar angažiranega filmskega novinca. Začelo se je s filmom **Quick Millions** (1931). Ko skušamo na kratko pregledati Tracyjevo igralsko ustvarjanje v filmu, se srečamo z vrsto odlično zaigranih vlog te smeri. Verjetno je tokrat Spencerju Tracyju poleg talenta za film pomagal tudi čas. Tough guys niso bili več moderni. Z nastopom v Fritza Langa filmu **Fury** (1936) si je utrl pot k likom iz vsakdanjega življenja, tja, kjer je čutil, da lahko razvije vse svoje sposobnosti in razplamtji svojo ljubezen do igranja. To so vloge pogumnih in doslednih borcev za pravico in napredek: duhovnik v **San Franciscu** (1936) in v **Boy's Town** (tudi 1936 — Oscar) dalje kapitan v **Captain Courageous** (1937 — Oscar), raziskovalec v **Stanley in Livingstone** (1939) in končno v **Edisonu** (1940).



S temi filmi se je Spencer Tracy uveljavil kot najboljši svoje generacije. Odprli so mu novo obdobje in drugačno sfero njegovega igralskega delovanja — komedijo. Z **Woman of the Year** (1942) Georga Stevensa se začena vrsta filmov, v katerih je skupaj s svojo prijateljico Katherine Hepburnovo razreševal spopad med spoloma. Omenimo filme **The Sea of Grass** (1947), **The State of Union** (1948), **Adam's Rib** (1948) in **Pat and Mike** (1952). Štirje izmed njih, ki jih je režiral Cukor, so zabavne in iskrive komedije o ljubezni in zakonu. Hepburnova in Tracy sta si pridobila z njimi tolikšen ugled, da nista bila pripravljena popustiti v svoji neodvisnosti, pač pa sta poskrbela, da sta s svojimi filmi stala sredi aktualnega življenja in zavzemala svoja stališča do najbolj perečih problemov časa. V Caprovem filmu **The State of Union** je npr. podarek na političnem spopadu, v katerem Tracy skupaj s Hepburnovo vodi oster boj proti korupciji. In zopet je dodal Tracy svojim vlogam novo nianso — srečnega, malce robatega očeta in starega očeta. Mislim predvsem na Vincenta Minnellija film **Father of the Bride** (1951) in na **Father's Little Dividend** (prav tako iz leta 1951).

Končno se je vrnil nazaj k svojim najbolj priljubljenim likom — k doslednim borcem za pravico, resnico in človečnost. Njegov od gub prepreženi obraz je sam po sebi izražal in dihal plemenito doslednost. In prav to so filmi, ki so nam, vsaj nekateri, najbolj v spominu. V mislih imam namreč **Obračun pri Black Rocku** (1955), še bolj pa **Sojenje v Nürnbergu** (1961), **Zapisano v vetru** (1960) in seveda **Starec in mrtve** (1958). Pudovkin je nekoč dejal, da je po njegovih izkušnjah filmska interpretacija neke vloge toliko bolj prepričljiva, kolikor več karakternih potez junaka nosi igralec sam v sebi. Prav zadnje Tracyeve filmske vloge potrjujejo to tehtno misel.

VITKO MUSEK

## vivian leigh

Zgodba o slavi in sijajnem igralskem uspehu angleške umetnice Vivian Leigh je za zmeraj končana: prve dni julija so jo našli mrtvo v londonskem stanovanju.

Napadeni od tuberkuloze, razočarani zaradi ločitve in osamljenosti, se ji je zadnji del njenega življenja prevesil v pozabljenost. Toda za njenim imenom in igralskimi sposobnostmi se je skrival talent človeka, ki se je v filmu opredelil predvsem za umetnost. Končala je Akademijo dramskih umetnosti v Londonu in leta 1956 prišla k filmu. Po treh letih intenzivnega dela so ji ponudili vlogo v Ameriki in sprejela jo je: ustvarila je nepozabno Scarlett O'Hara v filmu **V vrtincu** in ta vloga ji je prinesla svetovno slavo. Od takrat je igrala vloge, kot so bile **Lady Hamilton**, **Ana Karenina**, **Kleopatra**. Leta 1951 je zaigrala v filmu **Elie Kazana Tramvaj Poželenje** in prejela za svojo vlogo **Oscarja**. Eden zadnjih filmov, v katerem se nam je predstavila, je bil **Rimska pomlad** gospe Stone. Toda poleg uspešnih nastopov v filmu se je Leighova vidno uveljavila tudi na gledaliških deskah, kjer ji je predvsem **Olivier Lawrence** sprva krepko pomagal do uveljavitve.



# nove knjige

dušan stojanovič —  
filmski medij

Pred leti je sosvet za film in televizijo pri tedanji Zvezi Svobod in prosvetnih društev Slovenije ustanovil knjižno zbirko Sedma umetnost. Skrb za izdajanje knjig v tej zbirki je prevzel Prosvetni servis, ki nam je po bogato dokumentirani knjigi Wroblowe *Otrok in film*, po sistematično skrbno urejeni študiji *Filmska vzgoja J. L. M. Petersa* in po odličnem priročniku *Mire Voglarjeve Mali kino* nedavno posredoval odlično izvirno delo **FILMSKI MEDIJ** docenta beograjske akademije za gledališče in film **Duška Stojanovića**.

Stojanovič je naslovu svoje knjige dodal kratko pojasnilo — delo so teze o sodobnem spoznavanju filmskega medija. Četudi takšen podnaslov navidez zožuje obseg razglabljanja o tako pomembni temi, kot je sodobno spoznavanje filma, Stojanovič v resnici poseže s svojimi tehtnimi in izvirnimi razglabljanji na vsa področja, ki morajo biti neizbežno vgrajena v sodobni teoretični oris filmskega medija. Zgradba njegove knjige izraža skrbnega metodika, ki v poglavjih *Ontološki in transcendentni pogled na film*, *Filmski prizor kot realistični in kot iluzionistični fenomen*, *Dinamična organizacija filma* in v dodatkih *Možnosti stereo-*



fonskega zvoka, Nova zvrst: film-resnica in Jugoslovanski nekonvencionalni film — prizadeto in predvsem izvirno vodi bralca v razgibani in zahtevni svet teorije o sodobnem spoznavanju filmske umetnosti. Tako imenovane teze je sicer rodila »potreba«, namreč natečaj za mesto docenta filmske teorije na beograjski akademiji za gledališče, film, radio in televizijo, kar pa v ničemer ne omejuje avtorjevega namena: podati osnovne elemente za proučevanje filmskega medija s stališča sodobnih teoretskih spoznanj na eni strani, na drugi pa ogledati si s tega stališča nekatere nove probleme, ki so se pokazali v zadnjih desetih letih filmske zgodovine. Avtor pri tem posebej opozarja, da se pojem »sodobni« nanaša tako na metodo teoretskega proučevanja kot na predmet proučevanja. Metodična zgradba knjige je prilagojena temu aspektu. V tem smislu pomeni knjiga FILMSKI MEDIJ posebno dragoceno pridobitev, saj razmišljanja o filmu (posebno v zvezi z izidom slovenskega prevoda Balazsove Filmske kulture) pogloblja in razširja na tiste dimenzije, iz katerih se je šele mogoče približati sodobnemu filmu in ga polno doživeti in doumeti v vsem njegovem bogastvu (pa tudi lažnivosti).

Ko s temi kratkimi vrsticami registriramo izid dragocene knjige (ki jo je odlično prevedla Tita Sojer), ne moremo mimo nekaterih ugotovitev. Naj jih kratko skiciramo:

— v domači filmski publicistiki je Stojanovičeva knjiga posebno pomemben dogodek, ker z originalnim delom angažirano vključuje našo filmsko publicistiko v svetovna sodobna teoretska proučevanja filma;

— za vsako ceno je treba knjižno zbirko Sedma umetnost materialno tako zavarovati, da bo omogočeno njeno publicistično delovanje v doslej nakazani smeri, posebno pa še v objavljanju originalnih del s področja filmske publicistike;

— knjiga FILMSKI MEDIJ je neobhodno potrebna vsakomur, ki se v kakršni koli obliki ali v katerikoli smeri ukvarja s filmom, kajti brez temeljitega teoretskega (posebno še sodobnega) poznavanja filmskega medija ni kvalitetnega napredka pri filmskem delu.

mkv

Louise Brooks v Pabstovem filmu  
Loulou







# ekran 67

