



# ekran 64

revija za film in TV, leto III, julij-avg. 64

## 19-20

O filmski kritiki

Umetnost ljubezni

Cannes 1964

Umrl je Lojze Potokar

Pariško pismo



# ekran 64

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

1698		Filmski kritiki o filmski kritiki
1748	Feyerdoun Honeyda	Samokritika
1756	Festivali	XVII Cannes, Krakow 64
1776	Teleobjektiv	Novo, Sidney
		Poitier, Animirani film v svetu,
		Eno leto kinoteke v Ljubljani
1812		Lindsay Anderson in »Free Cinema«
1826	Matjaž Klopčič	Pariško pismo
1832		Kaj je moderni film?
1836	Kritike	o filmu ZAROTA,
		Ko bi bila ljubljena, V spopadu
1852	Film, šola, klubi	
1862		Osrednji filmski klub v Kranju
1864		Retrospektiva naših filmov v Parizu

Prvič: kritika torej ni nikoli objektivna, zakaj človek ni nikoli objektivni. Samo stroj je lahko objektivni, toda elektronske kritike še ni. (Pierre Marcabru)

V anketi o filmski kritiki, ki jo je pred leti razpisala znana filmska revija Cahiers du cinéma, je bilo tudi vprašanje:

Kako bi razvrstili po pomembnosti kritikove vrednosti, kot jih naštevamo:

- nadarjenost pisatelja ali novinarja
- dobra splošna kulturna razgledanost
- številno gledanje filmov
- poglobljeno znanje filmske tehnike

Na vprašanje so številni anketiranci takole odgovorili: Za kvalitetno pisanje kritik je potrebno:

1. ljubezen do filma
2. splošna kulturna razgledanost
3. številno gledanje filmov
4. nadarjenost za pisanje
5. poglobljeno znanje filmske tehnike

OKROGLA  
MIZA

# FILMSKI KRITIKI

V času beograjskega festivala kratkega filma je uredništvo Ekрана pripravilo srečanje nekaterih najbolj vidnih filmskih kritikov in publicistov. Naš namen je bil v popolnoma nevezani razpravi osvetliti nekatere bistvene probleme filmske kritike in položaj filmskega kritika v Jugoslaviji. Iz obširnega pogovora, ki je dal mnogo zanimive snovi za obravnavo v naši reviji, objavljamo nekatere odlomke razprave. Izbrali smo predvsem tiste, ki so nekakšen uvod v razmišljanja o filmski kritiki nasploh, kar je tema te številke.

# ekran 64

## O FILMSKI KRITIKI

PETAR VOLK: Postavljeni smo pred dejstvo, da je v naši javnosti zaupanje v kritiko in kritikovo besedo dokaj omajano. To še malo ni slučajno in znake tega nezaupanja smo lahko že predčasno opazili. Popolnoma jasno pa je to postalo tedaj, ko je bila filmska kritika javno, s pomočjo pisane besede označena kot pomemben sokrivec za idejne slabosti in stranpoti jugoslovanske kinematografije.

Besede, naslovljene na kritiko, so bile, po mojem globokem prepričanju, reakcija nasprotovanja mnogih kritikov komercializaciji in pačenju vsebine domačega filma. Da taka stališča niso bila redka, dokazuje tudi podatek, ko je celo Upravni odbor Festivala imel za potrebno izraziti svoje pomisleke k načelu, naj bi filmski kritiki ocenjevali ne samo estetske, ampak tudi idejne vrednote novih stvaritev naših producerskih hiš. Posledice so bile očitne: v letu 1963 je bilo molče odločeno, da se v žirije imenuje kolikor mogoče malo kritikov. Zaradi vpliva javnosti so se posledice teh sklepov nekoliko omilile. Težko pa je iti mimo izjave, ki jo je za okroglo mizo v Pulju podal režiser Veljko Bulajić, s katero je potrdil, da je bil kot predsednik lanskoletne žirije beogradskega festivala kratkometražnega filma opozorjen, naj se vzdrži in ne vztraja pri izpopolnjevanju članstva žirije s filmskimi kritiki.

Zdi se, da nekateri filmski producenti in uradniki naše kinematografije čutijo labilnost svojih položajev. Zato ni nič čudnega, če

poskušajo krivdo za stanje, v katerega so domači film privedli, prevaliti na nekoga izven svojega kroga in tako utrditi pri javnosti omajano zaupanje v svoje sposobnosti. Po starem znanem sistemu nekritičnosti iščejo krivca drugje. In koga je laže obtožiti kakor kritiko, ko pa, glede na neenotnost kritikov, njihovih kriterijev in premajhno družbeno afirmacijo, predstavlja kritika najlažjega nasprotnika. To se je zgodilo točno v času kolebanja in vrenja, ki je zajelo celotno organizacijo kinematografije, ko je kritika predstavljala slabo vest, mnogim neprijetno, ker je pač bila objektivni opazovalec in priča mnogih in hudih zablod. Da je položaj še absurdnejši, so popolnoma pozabili, da niti en resen filmski kritik, zlasti ne estet, ni niti trenutek podpiral surogatske brezvredne komedije in komercialne balade o naši lastni filmski neumnosti. Pripomniti moramo, da so take težnje podpirali ne samo producenti, ki so hoteli komercializem na vsak način izkoristiti tudi za obračun z umetniškimi ambicijami naših cineastov, ampak tudi administrativni organi in razni danes za usodo domačega filma odgovorni forumi. Dokaj brezvrednemu filmskemu dinarju je bilo namreč treba žrtvovati okus, smisel in celo idejno-estetska hotenja produkcije, katere naloga vendar ne bi smela biti proizvodnja brezidejne in malomeščansko skladkobne zabave in uspavank, namenjenih našemu človeku.

Ne oziraje se na osebna čustva in razlage ostaja komercializem v našem povojnem filmskem razvoju mučno obdobje, ki že od 1959 dalje polagoma vodi v površnost. Kako naj sicer pojasnimo, da je bilo leta 1961 od skupno 33 posnetih filmov 13 komedij, leta 1962 devet in leta 1963 vsega en zabavni film. S tem seveda nihče ne zanika potrebe po zabavi, saj vse resnejše ankete in statistične analize opozarjajo, kako si kinematografska publika želi smeha in prave zabave in kako malo navdušenja kaže za tretjerazredna dela z vojno tematiko. Poleg tega je komercializacija privedla do poloma ne samo na umetniškem, ampak tudi na ekonomskem področju, kar je producentom in programskim oblikovalcem filmske proizvodnje še posebej neprijetno. Knjigovodske številke nedvomno potrjujejo, da ti, tako imenovani komercialni čudeži še zdaleč niso niti poceni niti rentabilni, saj nas stanejo od 50 do 120 milijonov. Če pri tem vemo, da je na relativno dober sprejem v inozemstvu naletelo le malo komedij in da tudi v domače kinematografe niso vse pritegnile rekordnega števila obiskovalcev, je situacija povsem jasna. Denar so razmetavali diletanti, porušile so se že pridobljene vrednote in zmedli so se celo najgorečnejši cineasti.

V takem družbenem vzdušju se je nenadoma pojavila potreba po analizi stanja v domači kinematografiji in popolnoma nerazumno in neoportuno je bilo sprejeto mišljenje, da bi se moralo na lanskeoletnem jubilejnem Pulju obračunati z njenimi idejno-estetskimi slabostmi. Naivnost je privedla celo do tega, da je žirija sprejela nekatere cenzurne prerogative, seveda ne deklarativno, vendar dovolj jasno, da se je to občutilo pri njenih presojah in stališčih. Žirija namreč nikoli ni dajala mnenj samo o idejno-estetski pomembnosti del, ampak tudi o tem, ali so ta dela družbeno oportuna in sprejemljiva za prikazovanje na takih manifestacijah — čeprav so, mimogrede povedano, filmi že imeli svoje cenzurne karte in torej dovoljenja za predvajanje doma in po svetu.

V tako čudnem ozračju je prišlo še do prisiljene afere o podkupovanju filmskih kritikov. Ne glede na to, kako nam je bilo vsem neprijetno in se nikoli ni zvedela prava resnica, da bi bili, kar je zelo važno, krivci primerno kaznovani, je vsa zadeva pustila v javnosti skrajnje mučen vtis. Senca je padla ne samo na filmske novinarje, ampak tudi na resne filmske kritike, ki s takimi pojavi nimajo nobenih zvez. Tako je začela cena resni kritični

besedi o domačem in tujem filmu vedno bolj padati in nič čudnega ni, če se na vrsti važnih sestankov, posvečenih problemom jugoslovanskega filma, ni mnogo upoštevalo mnenja kritikov, ki pri sprejemanju sklepov sploh niso bili vprašani za svet. Nekateri forumi, ki jim družbeni vpliv na kinematografijo še vedno pomeni predvsem funkcijo producentov in filmskih svetov (čeprav je vsakomur jasno, da ne prvi ne drugi že zdavnaj ne opravičujejo več svoje funkcije in pomena), stalno pritiskajo na kritiko. Očitajo ji premajhno podporo jugoslovanskemu filmu, pod čimer razumejo proizvodnjo in programsko politiko proizvodnih hiš, ne verjamejo njenim kriterijem in jo dolžijo precenjevanja formalističnih hotenj posameznih avtorjev. Zanikanje njene družbene vloge je pretirano celo do trditve, da kritika nima zanesljivih stališč do domačega, kaj šele do tujega filma, še posebno pa ji zamerijo favoriziranje avantgardističnih del. Takim pritiskom je težko resno nasprotovati, če nihče noče poznati pravega stanja. Filmski kritiki vendar nimajo odločilnega vpliva na odkupno politiko distribucijskih podjetij in niso krivi, če je, recimo, v zadnjem času najpriljubljenejša zvrst španska melodrama. Prav nič se tudi ne govori o zahtevi publike po vedno zrelejših filmskih stvaritvah, saj zaradi televizije in drugih možnosti zabave publika ni več pripravljena sprejeti vsega, kar ji filmsko platno nudi. Ni torej težko ugotoviti, da ta lov na čaravnice, oziroma preganjanja kritike nekoliko spominja na nevaren primitivizem, ki je še kako zaskrbljujoč.

Danes pričakujemo od naše filmske kritike predvsem oceno, ali je neki film dober ali ne, ali je njegova vsebina v okviru naših lokalnih meril, ali je napreden ali ne. Poenostavljanje in nižanje nivoja kriterijev na prilično čuden humanizem pomeni pravzaprav vračanje na pozicije, na katerih smo bili pred kakimi 15 leti. V tem vidim vpliv posameznikov, ki se s filmom ukvarjajo po svoji funkciji in sploh še nimajo lastnih, trdnih idejno estetskih kriterijev. Film ocenjujejo s svojih osebnih stališč, ki za publiko, estetiko, pedagogiko in tudi ekonomiko niso prav nič pomembna. S tem seveda ne trdim, da morejo in morajo film presojeti samo filmski kritiki. Izražam samo prepričanje, da je v naših sedanjih pogojih nemogoče sprejeti zastarelo demagogijo in primitivizem, ki je v nasprotju z našim razvojem, še posebno pa z idejnimi in estetskimi zahtevami do umetnosti oziroma filma. Ocenjevati neko delo samo po stopnji njegovega humanizma ne vodi nikamor. Iz izkušenj vemo, da lahko celo popolnoma antihumano koncipirani filmi vzbujajo pri gledalcih občutke humanosti in estetsko učinkovanje.

Zdi se mi, da problemov kritike ne smemo iskati izven nje, ampak v njej in njenih kriterijih. Tako bi dobili vsi razgovori o kritiki, njeni funkciji in pomenu popolnoma drugačen značaj. Če od kritike kaj zahtevamo, moramo najprej poznati njene možnosti. Te pa niso samo v določenih kriterijih, saj bi to pripeljalo v enostranskost, ne glede na klasicistična ali formalistična, subjektivistična, emocionalna, estetska, racionalistična, moralistična ali sociološka stališča. Film je namreč predvsem umetnost časa in je torej pojav, ki ga ne moremo obseči samo z merili neke estetike, saj se v svojem razvoju neprestano spreminja in bogati. Če bi filmska kritika iskala v filmih samo potrdila za svoja stališča, bi po mojem mnenju ne koristila nikomur — še sami sebi ne.

Zaradi tega je predvsem zanimivo vedeti, koliko danes filmska kritika prodre v bistvo filmskega dogajanja pri nas, koliko zna ločiti manj pomembne stvari od pravih vrednot in koliko afirmira tisto, kar bo domači filmski ustvarjalnosti ostalo kot trajen simbol njenega razvoja in zorenja. Često se namreč dogaja, da neki film proglasimo za dober zaradi njegove vsebine ali oblike, čez leto dni pa ga pozabimo kot celo z zgodovinskega vidika nepomembno za-

devico. Problemi filmske kritike torej so in pred njimi ne smemo zapirati oči. Razglabljanja o njihovi vsebini nam bodo odkrila pot, po kateri moramo iti, da bo kritična beseda našla pravo mesto ne samo v naši kinematografiji, ampak v kulturni javnosti nasploh.

Kritika mora biti osvobodjena vseh predsodkov in postaviti se mora iz oči v oči z realnostjo našega filma. To pomeni, da mora biti odkrita in pogumna, oziroma boljše, sodobna v polnem pomenu te besede. Samo aktivno sodelujoč z vsem, kar se v domačem filmu ali filmskem svetu nasploh dogaja in skušajoč najti v impulzih tega gibanja prave simbole neke umetnosti, je možno priti do sodobnih stališč in meril te sodobnosti, kot najvažnejših pri vrednotenju filma — umetnosti določenega časa. Pripomniti pa moramo, da merila sodobnosti, ki v moderni filmski kritiki edina lahko kaj pomenijo, niso ista kot merila, prevzeta iz drugih umetnosti in obdobji. Biti moramo namreč prepričani, da je treba bistvo filmske umetnosti in njenega idejno-estetskega delovanja iskati v njej sami, se pravi v času, v katerem nastaja. Ugotavljati sodobnost filmske umetnosti pomeni torej ugotavljati tudi resničnost filmske slike, njeno delovanje in, kar je najvažnejše, njen odnos do stvarnosti, katerega nadgradnja je. Ne smemo pozabiti, da tehnična sredstva filmskega izražanja, družbeni vplivi na njeno vsebino in drugi faktorji veliko pripomorejo do stalnega menjavanja estetskih vrednot; film pa oblikuje — že glede na svoj izvor — vedno zapletenejše in modernejše forme, katerih pomen je vedno težje spoznati in torej tudi oceniti. Njegov smisel ne more biti omejen na en sam trenutek, tem manj, če ga hočemo v njegovih prehodnih oblikah poistovetiti z bistvom realnosti. Zaradi tega moramo možnosti filma in filmske kritike iskati v rešitvah teh nasprotij in v dejstvu, da — ne glede na to, kakšna sta film in kritika — ni v njiju ničesar definitivnega, in da je vse to samo možnost, ki filmsko umetnost v njenih idejno estetskih hotenjih vodi v bodočnost. Kaj nismo tako prišli blizu spoznanju, da nikoli ne bomo imeli idealnega filma in torej tudi ne idealne kritike?

Lahko pa storimo zelo veliko, da bi kritika postala samostojnejša, da bi se rešila tradicionalizma pri presojanju vrednot in bi zares postala ustvarjalna in avantgardistična. Nihče namreč ne more razvoju domačega filma v idejno-estetskem pogledu pomagati bolj kot ustvarjalna kritika. Zdi se pa, da ravno za tako kritiko v naši kinematografiji, predvsem v redakcijah dnevnikov, ni pravih pogojev.

Izvemši nekaj estotov dela danes večina filmskih kritikov v časopisnih redakcijah. Ker filmski kritiki redko kdo verjame in ji sploh ne želi verjeti, se s tem ustvarjajo možnosti velikega vpliva na stališča posameznih kritikov. To velja predvsem za pisanje o domačem filmu. Zaradi vplivov redakcijskih skupnosti in telefonskih intervencij često prihaja do pretirane obzirnosti in kompromisov, celo do zagovarjanj posameznih stališč in predprepričevanj o posameznih avtorjih in filmih. Zato ni čudno, če nekateri kritiki v takem vzdušju ne izpovedujejo vedno svojih osebnih prepričanj. Vplivom se je težko upreti — nato pa prihaja do napadov prav na kritiko, ki je bila uglasena na želje istega anonimnega okusa. Zato se dogajajo stvari, kakor na primer z Boštjanom Hladnikom, ki ga je kritika najprej navdušeno sprejela, čez deset mesecev, ko se je ozračje spremenilo, pa brez razlogov popolnoma odbila — namesto da bi z opozorilom na napake temu talentiranemu režiserju pomagala. Mnogo nepotrebne in celo neokusne je bilo storjene in to bi lahko imelo za posledico, da bi bil ta režiser za jugoslovanski film izgubljen. Podobno je bilo z beograjskimi amaterji in nekaterimi drugimi mladimi avantgardisti. Mladi avantgardisti dobivajo vedno manj podpore in na dan prihajajo konservativne

Bergmanov film MOLK je zadnji v trilogiji umetnikovih premišljanj o človeku in smislu njegovega življenja. Svet je veliko mojestrovino sprejel izredno dobro. Pri nas, vsaj zaenkrat, filma ne bomo videli





tendence priznavanj obrtniškememu znanju in konvencionalnemu izrazu. Dvomim, da je neka kinematografija ali umetnost sposobna eksistirati brez avantgarde, ker edino ta, pa če to priznamo ali ne, širi meje možnega. To pa je ravno njena vitalnost in zato jo mora kritika, ki hoče biti sodobna, še kako podpirati. Kajti le kakšne so naše perspektive, če ne bomo podpirali cineastov, v katere verujemo, in pravih, resničnih avantgardistov.

Zato imam za tako važno, da takoj, ko smo si na jasnem sami s seboj, ločimo pravo kritiko od površnega informiranja in recenzentstva. Priboriti si moramo jasna in nedvosmiselna stališča, aktivno moramo sodelovati z vsem, kar imenujemo domačo kinematografijo, obenem pa moramo jasni in pogumni kritiki zagotoviti družbeno pomoč in afirmacijo. Brez resnične, brezkompromisne, ustvarjalne kritike in podpore javnosti je nemogoče zagotoviti kontinuiteto razvoja domačega filma in afirmirati njegove progresivne tendence in oblike. To pa je povsem izven dosega tistih, ki na kritiko najbolj vpijejo.

**ZIKA BOGDANOVIĆ:** Ne smemo se izogibati vsem očitkom, naperjenim proti jugoslovanskim kritikom in a priori proglasiti vsak namig kot zlonameren, tendenciozen, za očitek, ki hoče v celoti diskreditirati filmsko kritiko.

Petar Volk se je v začetku skliceval na neki napad na jugoslovansko filmsko kritiko, ki je bil, kakor meni on, tembolj neprimeren, ker je hotel onemogočiti filmsko kritiko nasploh. Jaz pa mislim, da je bil ta napad upravičen. Ne sicer zaradi izhodišč, pač pa kot postopek: dejstvo je namreč, da se jugoslovanski filmski kritiki ne morejo izogniti odgovornosti za vse, kar je v naši kinematografiji slabega. Močno lahko dvomimo o vlogi in o vplivu, ki ga ima kritika na publiko, toda vsak dvom izgine takoj, ko začnemo govoriti o filmski proizvodnji. Dvoje namreč drži: filmska proizvodnja ni imuna za vpliv kritike in tudi filmski ustvarjalci so dovzetni zanj, saj često upoštevajo njena dognanja. To je zelo lahko dokazati. Za primer naj navedem predlanski, lanskoletni in letošnji festival, kjer je čutili izrazito linijo filmske proizvodnje, neko tendenco razvoja jugoslovanskega kratkometražnega filma, ki so jo jugoslovanski filmski kritiki podpirali in ki danes v dokumentarnem filmu že prevladuje. Morda nam način tega prevladovanja ni všeč, vendar to ne zanika dejstva, da je ta tendenca zares postala prevladujoča. To je, bi rekel, neposredno posledica vpliva jugoslovanske filmske kritike na vse tiste ustvarjalce, ki so imeli dovolj volje in moči za nekoliko tveganejšo pot.

Rekel sem, da je bil napad na jugoslovanske filmske kritike upravičen. Sedaj pa pravim, da je bil upravičen tudi zaradi tega, ker je bil vzrok temeljitejšega in smotrnejšega razmišljanja o kritiki. Seveda so bile pripombe na račun jugoslovanskih filmskih kritikov sporadične, nepopolne, celo neresnične, netočne in samovoljne. S tem hočem reči, da so jih včasih izrekli ljudje, katerih sodba ni bila dovolj superiorna in intelektualno kvalificirana. Producenti in avtorji so lahko besneli; toda članek v Borbi, ki je zaslužil resnico, ni bil odraz jeze, ampak hladnega razuma. To pa je nekaj novega, česar ne smemo prezreti in to je razlog, zaradi katerega temu primeru posvečam posebno pozornost.

Je pa nekaj, v čemer se z navedenim komentarjem ne strinjam; filmsko kritiko obravnava namreč kot celoto. Hočem reči: ne strinjam se s tem, da preneha obravnavati filmsko kritiko kot skupek posameznih kritikov in jo jemlje kot enoten organizem, v katerem je vsak del na neki način odgovoren za funkcioniranje vseh drugih. Po mojem globokem prepričanju pa take kritike ni, pač pa so filmski kritiki posamezniki, ki morda lahko imajo skupno osnovno

stališče. Zaradi tega ne vidim stične točke med seboj in vsemi tisti- mi, ki skušajo doseči, da bi se skupno branili proti napadam vseh vrst, da bi se organizirali, oziroma, če tako rečem, sestavili falango, ki bi bila kos vsakemu pritisku. Moje mnenje je, da posamezni kritik ne more biti odgovoren za mišljenja svojega tovariša, ker so to mišljenja samostojne osebnosti, njegov izraz, ki ga bo, pred- postavimo, tudi branil. Če tega ni sposoben sam, pač ni treba, da zato nosi posledice njegov tovariš. Mislim torej, da je nekaj ljudi, ki jih tako obravnavanje jugoslovanske filmske kritike ni prizade- lo, saj se morda ne čutijo kot sestavni deli te in take film- ske kritike. Da bom do konca jasen: moj odnos do posa- meznih kritikov je tak, da je bil po moje Vu- kašin Mičunović, govoreč v svojem članku v Borbi o njihovih napakah še preveč ljudomil.

Seveda nastopijo včasih nepremostljive težave, na katere kritiki naletijo, ki pa so posledica njihovega materialnega, socialnega in tudi ustvarjalnega položaja. Mnogokrat so vezani na posamezne redakcije in se morajo zaradi tega prilagajati politiki teh redak- cij — čeprav, jasno, v nekem širšem smislu. To je naravno in ne- izogibno. Ni pa prav, da kritik, ki ima znanje in okus, pa je tudi že uveljavljen, ne more vsiliti redakciji svoje avtoritete; v večini pri- merov ta avtoriteta ne ruši skupnosti redakcije, ki upravičeno dvomi v kvalitete svojega filmskega ocenjevalca, pač pa ruši zu- nanja intervencija, proti kateri so redakcijske skupnosti osupljivo slabotne. Vprašati se moramo takole: ali se bo neki kritik z ozirom na pritisk, ki ga nanj izvaja redakcija s sicer avtoritativnimi fak- torji — vendar izven umetniških kriterijev — lahko obdržal? Oči- vidno je nekaj ljudi, ki o kritikah dajejo svojo sodbo — in ta je, čeprav laična, praviloma merodajnejša od kritičnih argumentov.

Rekel bi, da osnove take situacije izhajajo iz dejstva, ker jugo- slovanski kritiki niso mogli jasno in popolno zgraditi svoje avto- ritete. Avtoriteta pravega kritika, čigar ocena ne bi bila efemerna, se pač ne da graditi na dveh, treh tipkanih straneh vtisov o domači pmeri v dnevnem ali tedenskem tisku. Kje naj filmski kritik poda analizo filmskega dela in ga oceni, tako da tega ne bo deman- tiral že jutrišnji dan? Kje naj, če že ima sposobnost in voljo za to, to stori? Mnogokrat smo že ugotovili pomanjkanje filmskega glasila, ki bi pomenilo resnično vzpodbudo za razvoj filmske misli pri nas in bi pripomoglo avtoriteti kritikov. To, da smo omejeni — če izvzamemo možnosti Ekрана in Filmske kulture — na recenzent- stvo v dnevnikih oz. tednikih, odpira nov problem jugoslovanske kritike: čemu naj služi in kdo naj se z njo ukvarja.

Kaj kvalificira človeka, da se začne ukvarjati s pisanjem recenzij — bojim se namreč to, kar bo nekdo v začetku in morda sploh vedno delal imenovati kritiko.

Ali je najvažnejša nadarjenost za pisanje, lep slog in rutina po- jasnjevanja; ali je reporter z briljantnim besediščem ali sodni izvedenec z nedvomnim življenjskim izkustvom, ki bo morda nekoč napisal roman, najprimernejši za kritika, ker so tako odločile tren- utne okolnosti. Vsaj v začetku nima nič drugega, kot darovitost lepega pisanja.

Ali je prvenstvene važnosti, da ima bodoči filmski kritik spo- šтовanja vredno splošno kulturno izobrazbo, da pozna zgodovino vseh umetnosti, se zanima za znanost in ni laik v teoriji družbenega preporoda? Pozna književnost, likovne umetnosti, zanima ga filozofija — pisal pa bo o filmu. Ali je njegova predizobrazba zadostno zagotovilo njegovega bodočega uspeha na novem polju? In če pozna toliko skrivnosti, zakaj misli, da bo svoje znanje najbolje uporabil ravno pri filmu, če film ni tisto, kar najbolj pozna?

Ali ni morda dovolj, če hoče človek postati filmski kritik, da dolgo in pogosto sedi v kinu in gleda množico filmov, ki bodo poglobili njegove izkušnje in izostrili njegov okus? Obiskov kinematografov je več vrst: od zabavi namenjenih do študijskih. Vse nam dokazuje, da samo tisti, ki se s filmom že ukvarja ali piše o njem, obiskuje kino iz študijskih namenov — vsi ostali iz nekih drugih. Človek, ki še ne ve, da bo filmski kritik, filma v začetku ne gleda tako, kakor bi ga gledal kot profesionallec: to pomeni, da je njegovo izkustvo drugačno in težko je domnevati, da ga bo lahko uporabil, ko bo nekoč zares pisal o filmu.

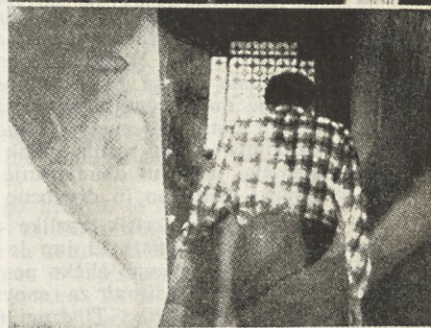
Končno, ali je dovolj, ako pozna nekatere stvari filmske tehnike: tehnologijo ustvarjanja, proces nastanka filma, njegove mehanske vidike? Če pozna tehniko ustvarjanja, še nima prednosti pred drugimi, ki tehnike ne poznajo, so pa poznavalci teorije estetike.

Rekel bi, da je kritik, ki pozna eno samo od naštetih osnov, pomanjkljiv kritik: samo, če ima vse te kvalifikacije pa še občutek in ljubezen, ki se ne dasta kupiti, lahko postane pomemben kritik. Pri nas ne vidim človeka, ki bi vse to imel.

Prav res, ni lahko najti nekoga, ki bi začel z vsemi potrebnimi lastnostmi. Toda koliko od tistih, ki se s kritiko že ukvarjajo — pa imenujmo to, s čimer se ukvarjajo, kritika — zares vodi želja, da dosežejo avtoriteto na osnovi vedno večje strokovnosti? Vzemimo podatek, ki sicer ni nujno odločilen, je pa dobra ilustracija: kinoteko. Koliko tistih, ki se ukvarjajo s pisanjem o filmu, bolj ali manj redno obiskuje kinoteko? Tu ne mislim kinoteke kot šole, ampak kot institucijo za pridobivanje izkušenj. Mislim, da človeku, ki piše o filmu, ni treba obiskovati kinoteke zato, da bi se učil, ampak da bi preverjal. Ne verjamem, da bi v kinoteki pridobil mnogo znanja, lahko pa se bo rešil mnogih predsodkov; pridobil si bo lastno izkustvo, na podlagi katerega bo presojal in ne bo več odvisen od zgodovine filma, ki jo je prebral (če jo sploh je). V kinoteko človek ne hodi samo zato, da bi bil očaran, ampak še bolj zaradi tega, da bi bil razočaran — kar je včasih mnogo bolj važno.

Zdi se mi, da sem prišel do nečesa, kar je izrednega pomena. Trdijo namreč, da so posamezniki pod tujimi vplivi, namesto da bi razvijali lastno, »jugoslovansko« filmsko estetiko. Ne bi hotel biti preoster proti njim, ker se očitvidno ne zavedajo tega, kar govorijo. Močno dvomim v obstoj nekakšne »mednarodne« estetike, na katero se sklicujejo posamezni filmski misleci, ki poskušajo tako imenovano jugoslovansko filmsko estetiko predstaviti kot njen pomemben derivat. Kakor vedno imamo slabše in boljše kritike; obstoje nekateri pogledi na film, ki jih drugi ne priznavajo, ampak jim postavljajo nasproti svoje lastne. Vendar pa je še neki razlog za nesporazume, osnovan na dejstvu, ki ga poznajo tudi druge umetnosti. Drži namreč to, da se v posameznih obdobjih pojavljajo novi pogledi na umetnost. Tem pogledom večina nasprotuje, ker pač še ni dovolj zrela in objektivno osvobodjena predsodkov, ki ji branijo, da bi jih sprejela. Konflikt nastane med tistimi, ki gredo naprej in med tistimi, ki napredujejo bolj počasi. Saj se spominjate: samo deset let je tega, ko smo bili vsi pripravljeni trditi, da ni večjih genijev od Clouzota in Cayatta, pa se ju danes skoraj ne spominjamo več. In vendar ne delata prav nič slabših filmov kot pred desetimi leti. Osebnost iskreno nasprotujem človeku, ki ta dva ustvarjalca še danes hvali zaradi svojih predsodkov ali česa drugega in je v imenu svoje estetske reakcionarnosti pripravljen obtoževati vseh grehov tiste, ki ne mislijo tako kot on. Ne morem kritiki, kako z vsem svojim bistvom občutim, da moram prezirati takega človeka. Ta bi moral iti v kinoteko in si Clouzota in Cayatta (in druge take veličine) ogledati in se razočarati. Potem bo morda pridobil pravi

Mladi angleški režiser Tony Richardson je posnel po Osbornovem odrskem delu OZRI SE V GNEVU film, v katerem igrajo glavne vloge Claire Bloom, Mary Ure, Richard Burton in Gary Raymond. Prinašamo nekaj posnetkov iz tega zanimivega dela



odnos do tradicije in sprejel ideje svojega časa, ki so že z magale nad idejami preteklega. Če je sploh sposoben spremljati svoj čas: sodobnosti namreč ne sestavljajo samo veliki cineasti Godardovega kova, ampak tudi povprečneži, kot je Cuhraj: obeh istočasno ne moremo spoštovati in ljubiti.

No, pustimo teoretiziranja in pogledjmo situacijo, v kateri smo. Prav res, kakšen je položaj, v katerem se nahajamo?

To je povsem osebni občutek. Najprej se vprašam, koliko ljudi bere avtorje kritik in koliko kritike. Neposredni potrošniki, navadni gledalci se morda ozirajo na tisto, kar piše v časopisih. Morda tudi ne. Toda če kritiko prečitajo, jih avtor le redko zanima (če se sploh čuti, da ima kritika tudi avtorja). Preberejo, se strinjajo ali ne in ostanejo ravnodušni do prihodnjic. Če kritika ne potrjuje njihovega lastnega stališča, jim ni niti potrebna: redki so tisti, ki jih kritikov argumenti prepričajo, če so sami drugega mišljenja. Vendar to ni tisto, kar naj bi kritika skrbelo. Sprejemanje ali nesprijemanje njega kot kritika se zreducira na skupni imenovalac vseh tistih, ki v časopisu pišejo: komentatorjev in reporterjev. Razlika je samo v številu: mene čita tisoč ljudi ene vrste, njega pa deset tisoč druge. Tudi če bi midva mesti zamenjala, bi publika ostala na svojih mestih: sedaj bi jaz imel deset tisoč, on pa tisoč bralcev. Torej je vprašanje neke izven pišočega človeka, globoko pogojeno s snovjo, o kateri piše.

Zato je prav, če imaš manj svojih bralcev, takih, ki tvoja stališča sprejemajo, ali pa jim vsaj priznavajo neko vrednost, čeprav jim nasprotujejo. Tako smo prišli do položaja, ko stopi avtor nad svojo kritiko: to so ljudje, ki berejo avtorje in ne kritik in ki imajo že samo s tem boljši odnos do filma. Kakor vidimo, gre za vprašanje dolgoročneje investicije. Ali moremo zanikati, da je več vrednih tistih sto zvestih bralcev posameznega kritika, kakor tisoč nerednih bralcev raznih kritik raznih avtorjev? V kom je bolj zakoreninjeno naravno doumevanje filma kot umetnosti: pri kom bolje uspeva kulturno in družbeno poslanstvo kritike in kritikov?

Seveda so med kritiki razlike — celo precejšnje. Nasprotovali pa jim bodo samo tisti, ki jim je kritika važnejša od avtorja, ki iščejo recept »eno kavno žličko po vsakem obroku«, ali pa tisti, ki so posebej zainteresirani za enovrstne avtorje kritik, ker tako dobijo enovrstne kritike. Ti drugi niso redki, rekel bi celo, da jih je precej. Ali morete zanikati proteste proti posebni rubriki v beograjskem tedniku Svet, v katerem skupina kritikov objavlja svoje ocene, grobo skrčene v grafične prikaze? Kako more biti neki film — vprašujejo često — za enega kritika mojstrovina, za drugega pa ničvredno skrpučalo? S stališča množice je to vprašanje opravičeno, ker odseva v njem resen strah: problem se ne da zmanjšati v neke povprečne meje, kjer bi lahko vsakdo brez truda sodeloval. Že ko se samo opozori na neki nerešljiv problem, ga zanikujejo in iščejo napake pri tistih, ki trdijo, da je. Zato je nastala zahteva: kritiki se ne smejo razlikovati! Pozabljam pa, da razlike niso umetne, izmišljene, ampak so plod naravnih diferenc v vzgoji in izobrazbi, okusu in izkustvu; poleg tega izhajajo razlike še iz posebnosti našega duševnega ali čustvenega, celo fiziološkega sveta. Prepričan sem, da kritik s čírom na želodcu drugače gleda film od kritika s perfektno fizično, duševno in telesno kondicijo...

Se nečesa bi se rad dotaknil, ker se mi zdi, da tudi v tem nismo nikoli istega mišljenja. Vprašujem se; kaj hočemo? Če naj na to vprašanje odgovorimo, moramo najprej priti na čisto z vprašanjem, kaj filmska kritika je in kaj ni. Vsekakor filmska kritika ni tisto, kar beremo po časopisih — to so zapiski, impresije, recenzije. To seveda ni manjvredno delo, le definirati ga moramo prav. Ugotoviti moramo, da pri današnji situaciji nimamo drugega iz-

bora: ni filmske teorije, ki bi kritiko negovala in posvečala toliko pozornosti, kot jo zasluži (še vedno stojim na stališču, da daje smisel neki reviji samo kritika). Poglejmo pa, kakšna je kritika, objavljena v revijah: največkrat se sploh ne razlikuje od tiste v dnevnem tisku. Pojmi so zmedeni in kritika se ne razlikuje od zapiska. Ne gre samo za formo: važno je pomanjkanje argumentov, analize in stališč. Največkrat ostanemo pri impresiji ali, kar je še slabše, pri oguljenih frazah. Višek vsega pa je, da je vse skupaj pisano slabo in brez duhovitosti.

Možno je, da profesionalni časopisni kritiki ne morejo mimo težav, ki so objektivne vsaj toliko, kolikor so subjektivne. Zato vidim rešitev pri tistih, ki bodo pisali kritiko analitično, moderno, neliterarno — ampak ne v časopise! Do sedaj take kritike nismo imeli in ne vem, če jo bomo imeli poslej. Nič je namreč ne stimulira.

**SLOBODAN NOVAKOVIČ:** Kolikorkoli so Žikine ugotovitve točne, so vendar samo relativne in dokaj enostranske. Lahko se strinjamo z njegovim mišljenjem, češ da je proizvodnja občutljiva za kritiko in da v tem smislu nosi kritika delno odgovornost za dogajanja v produkciji. Po drugi strani pa tudi proizvodnja vpliva na kritiko — in to je detajl, ki ga ti, Žika, ne upoštevaš, od kate-rega pa je v dobrih meri odvisno stanje naše kritike in tistega, kar se v njej godi. Mislim, da je kritika odvisna od nivoja nacionalne produkcije neke kinematografije, odvisna je od položaja, v kakršnem je ta produkcija. Vse krize, vsi čisto materialni problemi se šele kasneje pokažejo na estetski in idejni ravni. V resnici so se ljudje spopadali najprej okoli existenčnih vprašanj, začeli so pri obsodbi filma Mesto, ki so jo povzročili neki tretji razlogi in se je končala z nekimi četrtimi sklepi. Vse to se seveda nujno mora zrealiti na kritiki, če ta ne zavzame nekega svojega pilotovskega, dostojanstvenega, spartanskega in do skrajnosti individualističnega stališča.

Tvoje mišljenje, da so posamezni kritiki, ni pa kritike, je zelo dvomljivo, celo netočno. Mislim, da posamezni kritiki obstajajo samo v okvirih neke nacionalne kritike in zato je ta kritika takšna, kakršna pač je. Tu moramo nekaj pojasniti. Pri nas je zapiskarska časopisna kritika umetno proglašena za filmsko kritiko. To je razumljivo, ker druge kritike sploh ni, saj ni revij, publikacij, kjer bi jo bilo možno objavljati. Spoznali smo že, da enostranska filmska kultura ni prava osnova za živo in prizadeto filmsko kritiko, ki bi ne bila omejena na dve tipkani strani. Zaradi tega moramo vsi skupaj sprejeti kot filmsko kritiko tisto, kar npr. o tem festivalu pišejo Večernje novice ali Ekspres, kjer je neki »kritik« napisal o zelo lepem amaterskem filmu Dim in voda, da je »čebula in voda«. To — kar je umetno dvignjeno na nivo kritike, ima praktično družbeno vlogo. Upoštevatii moramo torej vlogo, ki jo odigrava. Kaj to je in kaj to pomeni, nas deset tukajle sicer ve, javnost pa tega ne ve in nas po tem ocenjuje.

Rad bi odgovoril še na Žikino trditev, da en kritik ni odgovoren za delo drugega. Rekel bi, da je. Kajti prav kakor smo odvisni od neke kinematografije, tako smo tudi medsebojno odvisni. Zelo veliko se lahko naučim od tebe, prav kakor lahko v nekaterih stvarih sam vplivam na koga. Tu torej moramo vztrajati pri medsebojnem idejno-estetskem boju. V tem smislu smo, menim, eden drugemu odgovorni za delo, kajti skupaj moramo iskati neke mere in vrednote. S tem ne mislim dogmatskih kriterijev, ki bi se jim vsi slepo podvrgli, ampak tiste, ki bi jih moralj uveljaviti v kinematografiji. Zaradi tega mislim, da je tvoj individualizem nekakšna »politika čistih rok«, ki posredno vodi k odmiranju kritike v nacionalni kinematografiji. To je sicer spartansko in dostojan-

stveno umiranje, ampak še vedno umiranje. V Beogradu smo pred kratkim ustanovili sekcijo filmskih kritikov, ki praktično sicer še ne dela, mislim pa, da bi mogla in morala delati. Evo konkretnega predloga za njeno delo. SZDL ali kaka posebna komisija izda teze npr. o »Stanju v domači kritiki«. Material je razmožen v sto izvodih, ki krožijo od ustanove do ustanove. Ljudje o tem razpravljajo in to ima zelo določen vpliv na javnost. Taki materiali so bili do sedaj v večini primerov vedno a priori sprejeti; vse ugotovitve pa so dokaj enostranske, kategorične, vse so nedvoumne in diskvalifikacijske. Pripomniti moram, da v takih primerih ne gre za to, da bi izboljšali kritiko, ampak za njeno diskvalifikacijo. To je tisto, zaradi česar se ne morem strinjati s takim obravnavanjem kritike. Mislim, da bi bila naloga naših sekcij (prepričan sem, da je treba take sekcije ustanoviti še v Zagrebu in Ljubljani, si dopisovati in razvijati medrepubliško sodelovanje) razpravljati o vseh takih materialih. S točnimi ugotovitvami se bomo vedno strinjali. Ta festival npr. tudi daje precej povodov za napade na kritiko in tudi to bi morala biti tema strokovnih razprav našega združenja.

Šele tedaj, ko bomo družbena sila, ki bo tovariško in komunistično sprejela polemiko in priznala napake, če bodo, vendar si prizadevala, da zaradi tega ne bo diskvalificirana v javnosti in ko bo skušala te napake popraviti — šele tedaj, mislim, bodo ljudje ki te materiale pišejo, po mojem mnenju pogostokrat površno in šablonsko — studioznejše pripravljali take tekste. Takrat šele se bo morda zares kaj spremenilo.

**ZIKA BOGDANOVIĆ:** Prej me nisi dobro razumel. Nisi me razumel, ker si prišel do zaključka, da moje stališče vodi k izumiranju kritike in k pasiviziranju. Ne, mislim prav nasprotno: iz mojih besed je jasno razvidno, kako se trudim za aktiviranje, ki bi znatno presegle obrobne vrednote naše ozko nacionalne kinematografije. Dovolj nas je, ki spremljamo osnovne smeri in težnje sodobnega filma po svetu in sodobne filmske misli: vprašujem pa se, koliko smo v to vključeni. Jugoslovanskega filma enostavno nočem stavljati pred in nad film nasploh in ne maram, da bi bil moj odnos do kritike v svetu tako neprizadet, tako obroben, kakor je odnos jugoslovanskega filma do filma v svetu. Zato, ker se ne želim ukvarjati z delom omejenega pomena zaradi činitelja, ki mene ne obvezuje, ne želim pisati predvsem o domačem filmu, ampak o filmu nasploh. Pospeševati regionalizem zaradi nekakšne plehke mitologije, pomeni imeti manjvrednostni kompleks. Ko npr. piše o Kozari, kaj počne neki kritik? Se obrača na publiko? Da, strinjam se. Toda publike ta film pravzaprav ne zanima, zanima jo dogodek, o katerem film govori in reagirala bi na popolnoma isti način, pa če bi bil film boljši ali slabši. Čeprav nameravam pisati o filmu Čas brez usmiljenja J. Loseya, še vedno boljše služim tej isti publiku, o kateri mislite, da ste ji zvesti že samo z dejstvom, če govorite o filmu, ki je bil slučajno narejen pri nas. Drznem si celo reči, da domači film ni najboljšje sredstvo za širjenje filmske kulture — če uporabim ta profanirani izraz. Razlog za to je enostaven: ker poznamo pravo ozadje problema, o katerem film govori, pri nas pozabljamo na film, ali pa ga uporabljamo kot reprodukcijo. Če pa govorim o Razkošju in travi, upam vsakomur predočiti stvari, pri katerih bo začutil veličino in moč filma kot umetnosti.

O tem sem govoril; prepričeval sem, kako nujno je, da se otresemo naše filmske regionalnosti. To je vzpodbuda, klic k aktiviranju, da bi dosegli nekaj, kar bi bilo — če že ne v svetovnem vsaj v evropskem okviru. Glejte Poljake, oni so to že storili. In ko se direktno vraščajo v evropsko kinematografijo, v sodobno in moderno kinematografijo, ki edina ima bodočnost, vas vprašujem, kje



smo mi z našimi filmi in drobnjakarskimi razmišljanji o Bulajiću, Jankoviću, Bauerju, da ne govorim o Tomi Janjiću in drugih tretjazrednikih.

Slobodan Novaković pravi, kako potrebno je, da se učimo eden od drugega; ne pomisli pa, da smo vse, kar smo se eden od drugega mogli naučiti, že izčrpali. V najboljšem primeru dobim od njega lahko samo odsev tistega, kar je pred časom on prejel od mene. Vem, pred desetimi leti sem videl pri Vicku Rasporju, kako se je treba boriti za svojo idejo; toda tedaj nisem poznal nič boljšega. Danes ne pričakujem, da se bo nekdo učil pri meni, pač pa tam, kjer tudi jaz najdem prave kritične vrednote. Treba je brati prave ljudi na pravih mestih — to je vse.

**SLOBODAN NOVAKOVIĆ:** Povedati moram, da so Žikina stališča spet relativna in enostranska. Sprejmemo jih lahko samo pogojno, kajti je še druga plat medalje. Izoliranje jugoslovanske filmske kritike in proizvodnje od mednarodnih kinematografskih tokov bi zares pomenilo silovit handicap, strahotno osiromašenje filmske misli v Jugoslaviji. Sem pa proti, da bi taki oziri na svetovno kinematografijo postali prvenstveno pomembni, celo edini temelji, na katerih naj bi rastle i domača filmska kritika i domača filmska proizvodnja. To sem povedal zaradi tega, ker sem se prej v dvoje razgovarjal z Žiko Bogdanovićem o filmski kritiki pri nas, pa se nisva strinjala v neki osnovni stvari: ali je filmska kritika sestavni del naše filmske proizvodnje ali ni? Oziroma, ali bi jugoslovanska filmska kritika sploh obstajala brez jugoslovanske filmske proizvodnje? Žika trdi — če medtem ni spremenil svojega mišljenja — da bi filmska kritika v Jugoslaviji lahko obstajala tudi brez filmske proizvodnje. Jaz se s tem sploh ne strinjam: mislim, da ima kritika pomen in smisel samo v sklopu neke nacionalne filmske proizvodnje, kot njen sestavni del. Če to ne more biti, če ji to preprečimo, postaja nepomembna, nefunkcionalna in je obsojena na počasno umiranje. To umiranje je sicer lahko estetsko dovršeno, je lahko intelektualno superiorno, zelo pošteno, celo hrabro — a je še vedno umiranje.

**ŽIKA BOGDANOVIĆ:** Oprostite, prosim, toda spet moram poseči vmes. Hote ali nehotе me ne razumete prav. Nisem rekel, da mora kritik težiti k stiku s samo dvajsetimi ljudmi in ga pri tem ne sme zanimati, kaj mislijo drugi. Rekel sem, da mora biti kritik zadovoljen že s tem, če začuti, da 10 ali 20 ljudi misli kakor on, na njegov način: kar se tiče drugih, objektivno ne more pričakovati njihove podpore v vseh točkah svojega pisanja. Če bi bilo tako, bi to pomenilo, da piše brezosebno in ga zato sprejemajo najrazličnejše usmerjeni tipi, ali pa nima več kot dve ideji, ki jih stalno po malem izpreminja in ki pri njegovih bralcih vedno vžgo.

Nesmiselno mi je pripisovati mišljenje, da kritik piše, ne vedoč, zakaj to dela. Samo to je, da ne govorim o lepih frazah o »dolžnostih«, da naj kritik brani neko politiko, ki jo razen tega mnogokrat diktirajo drugi.

Imam pa še argument, ki ga ne bo lahko ovreči z emocijami. Ko pišemo o domačem filmu, nam razni ljudje sporočajo svoja mnenja o napisani kritiki. Svojih misli o npr. kritiki filma Roke nad mestom pa nam ne bo sporočili nihče. In sedaj logično sklepamo, da je krog bralcev kritik domačega filma neprimerno širši in bolj zainteresiran za naše pisanje. Od tu pa do Slobodanovega prepričanja o primarni kritikovi dolžnosti, ki naj bo pisanje o domačem filmu, je samo korak. Toda, pomislimo še nekoliko: kdo se obrača na nas s svojimi vtisi o prebrani kritiki? Odgovor na to

je moj argument. Na nas se, v daleč največjem številu, obračajo poklicni ljudje, posredno ali neposredno prizadeti, ali pa kulturni uradniki, katerih dolžnost je brati vse, kar se kulture tiče. Človeka s ceste pa komaj zanima, kaj Slobodan ali jaz misliva o Veljku Bulajiću: to, kar o Veljku ve, prebere v časopisnih vesteh in intervjujih, ne pa v kritikah. Vsaj moje izkušnje so popolno potrdilo tega. Kadarkoli sem se srečal z neprofesionalcem, ki je slučajno bral tisto, kar sem o nekem filmu napisal, so bili to vedno teksti o tujih filmih. V teh je, če smem tako reči, ne da bi tvegval vaš posmeh, našel več idej, elegance, duhovitosti: pač zaradi dostojne predloge. Oseбно dobro čutim, da nikoli ne bi mogel napisati s tolikim navdihom kritike o Rudopolju kot o filmu *Živeti svoje življenje*.

**SLOBODAN NOVAKOVIĆ:** Zelo me moti, ko Mića Milošević, ki je kritik vodilnega jugoslovanskega časopisa, trdi, da v Jugoslaviji ni filmske kritike. To pomeni, da se ne strinja z lastnim delom in lastno funkcijo. To pomeni, da je treba nekaj spremeniti, ali pa prenehati s tem delom. Zato sem proti takemu tonu razgovora.

Prišli smo do načelnega vprašanja. Vsi smo proti oblikovanju kritično-estetskih kriterijev izven okvira kritike. Potem se vprašujemo, ali smo dovolj pripravljeni, dovolj idejno in estetsko podkovani in trdni, da bi sami oblikovali določene kriterije in jih uveljavili v javnosti. Normalno je, da je življenje kritike odvisno od lastnih argumentov — idejnih in vsebinskih. Dejstvo pa je, da je v položaju, v katerem se jugoslovanska kinematografija trenutno nahaja in na katerega se stalno opiram, ko govorim o naši kritiki in kinematografiji nasploh, vrsta različnih faktorjev, ki ne glede na kritiko, ne glede na umetniško delo, estetsko in pravo idejno vrednost tega dela vsiljujejo neke kriterije. To pa pomeni: v trenutku, ko se tako vrednotenje predpisuje ne glede na estetiko, strukturo dela, postane položaj absurden: če, recimo, Žika Bogdanović in jaz napiševa v *Borbi in Mladosti*, da je Parada dober film, naju že proglasijo za člana iste klope, ki iz nekih zarotniških razlogov piha v isti rog. Če pa ob nekem drugem filmu napiševa diametralno nasprotni oceni, pa pravijo: evo, vsak po svoje trobi — saj še sami ne vedo, kaj hočejo! To sta dve dokazani, v naši praksi običajni različici moralne diskvalifikacije kritike. Kot v ljudski pripovedki: če boš vzel, se boš kesal, če ne boš vzel, se boš kesal! Toliko, kar se tiče stanja naše kritike.

Hotel bi razložiti še nekaj tez o metodah in razlogih razvrednotenja jugoslovanske filmske kritike. O vzrokih teh razvrednotenj kritike sem zadnje čase precej premišljal, vključno z lanskoletno trditvijo Radka Draževića v Pulju, da je naša kritika korumpirana.

Takole bi to razložil. Zdi se mi, da so v Jugoslaviji tri stopnje diskvalifikacije filmske kritike. Prva sloni na najprimitivnejši trditvi, da je kritika nešolana in nekvalificirana. Tedaj pravijo: Kdo si, da si drzneš pisati o tem? Kaj ti veš, da o tem pišeš? Pišeš samo zato, da bi se proslavil!

Vsi kritiki preidejo najprej to stopnjo razvrednotenja. Mislim, da je kritika to stopnjo vendarle že prešla, da jo je ovrgla; ovrgli so jo filmski kritiki z objavami strokovnih knjig o filmu, z uveljavljanjem v javnosti, morda celo z mednarodno afirmacijo.

Nato pride druga stopnja diskvalifikacije, ki pravi: že res, vi film poznate, toda preveč estetizirate! Preveč se ukvarjate z obliko! — To je, mislim, višja stopnja diskvalifikacije, kjer je očitek pomaknjen na idejno raven. To je idejno razvrednotenje, ki je doživelo svojo kulminacijo ob času polemike o tako imenovanem jugoslovanskem komercialnem filmu. Tedaj je bila kritika popol-

noma diskvalificirana kot neka filmska fronta, ki sploh ne doume kulturnih potreb v socializmu oziroma kulturnih potreb množic. Tedaj so nas, tudi v naših glavnih časopisih, napadali z bobnečimi, ogorčenimi dokazovanji, tako da smo bili kritiki v zares slabšem položaju in se nismo mogli braniti. (Za primer: lansko leto je bilo v Novem Sadu zborovanje mladih intelektualcev. Tedaj smo razpravljali tudi o tej stvari, in sicer ravno o članku Vukašina Mičunoviča v Borbi, ki je kritiko točno na ta način diskvalificiral. Na zborovanju sem obljubil, da bom po stražilovskem srečanju napisal odgovor za Borbo. To sem tudi storil in tekst poslal redakciji Borbe. Nihče mi ni nič rekel, kasneje pa sem slišal, da so moj odgovor čitali v redakciji prav vsi, celo tovariši, s katerim sem polemiziral. Toda objavljen ni bil!) Zgodilo pa se je nekaj, kar je sicer lahko predvidel vsak kritik, niso pa mogli tega predvideti zagrizenci, ko so proklamirali tako primitivno komercialno politiko: praksa sama je negirala posiljene proizvodne kriterije. Trenutek, ko je prišlo do zloma domače filmske komedije (višek je bil film Šeki snema — pazi se), je pomenil za kritiko neko vrsto rehabilitacije. Množice so podprle stališče »zestetizirane« kritike, ker so ta film popolnoma ignorirale. Sramoten poraz so doživeli tudi kasnejši komercialni filmi, razni Capi in Skrigini, vendar pa je na kritiki ostal idejni madež. Isti ljudje, ki so podpirali komercializem, so nam še nadalje očitali ideološke pomanjkljivosti. Praksa sama nas je sicer rehabilitirala, pravega zadoščenja, moralnega in političnega, z ozirom na prejšnje napade pa nismo dobili. Nasprotno — isti ljudje, ki so nas napadali in se potegovali za vulgarno komercialnost, so skušali še naprej siloma vplivati na kritiko, vendar v nekem drugem smislu. Spet smo prišli na star položaj, ko imajo nekateri ljudje vedno prav, drugi pa so vedno sumljivi! Mi z našim delom smo tisti, ki nikoli nimamo prav; to lahko dokažem z v Borbi objavljenimi teksti, njihovimi avtorji in z analizo, ki sem jo mirno pripravljen narediti, brž ko se mi ponudi priložnost.

To bi bila torej druga stopnja, kjer so bila nekatera razvrednotenja filmske kritike osnovana celo na ponaredbah našega kritičnega stališča (v odnosu npr. na pojav filmske komedije nasploh). Če se ozremo na kritične ocene pojava prvih komedij od Tovariša predsednika centerforja dalje, vidimo, da je kritika zelo blagohotno, z veseljem sprejela prve komedije kot repertoarno osvežitev.

To povsem drži, tako da so bili gledalci, ko se je film pojavil v Beogradu (tistega leta nisem bil v Pulju), po tolikih pohvalah, ki so jih bili o Miji Aleksiću in filmu sploh prečitali v časopisih, celo nekoliko razočarani. Pričakovali so več. To vem po reakcijah publike, ko je kinematograf »20. oktober« prikazoval Tovariša predsednika centerforja. Kasneje pa, ko je ta zvrst v kinematografih prevladala, ko naj bi bila kriterij jugoslovanske filmske proizvodnje sploh, je bilo negiranje kritike resnično glas zdrave pameti. Spet je prišlo do raznih paradoksov in do položajev, ki so bili ne samo nedialektični, ampak nerazumljivi, slaboumni. Začeli so smetati film Skupno stanovanje. No, to je izjemen primer: za 18—19 milijonov je bil posnet film, ki je prinesel milijone in ki si ga je ogledalo ogromno število gledalcev. Ampak to je zares izjema (vedeti moramo, da je Dobričaninova komedija Skupno stanovanje najbolj širan jugoslovanski komad v inozemstvu — od Sovjetske zveze do Švedske. To dokazuje statistika!). Ta zanimiv fenomen je v vsakem pogledu izreden. V trenutku pa, ko so ta izredni poizkus umetno proglasili za pravilo, za kriterij kinematografije, smo pač morali protestirati. In kadar koli se je govorilo o nerazumevanju publike in kritike, so vsi navajali Skupno stanovanje kot argument proti kritiki — nihče pa ni omenil Vajdine Izbiračice, ki so jo posneli pod istimi pogoji in ki je v pol leta propadla. Torej so ta dokaz

za razvrstitev kritike uporabljali, kakor je bilo komu všeč. Toliko o drugi stopnji diskvalifikacije naše kritike.

Vendar pa je esteticizem in estetika nekaj idejnega, pa tudi relativnega, nekaj, o čemer se vsaj da razpravljati. Ti imaš argumente, oni jih imajo — pri nas pa so zelo demokratične možnosti za razpravo. To torej še vedno ni bilo tisto popolno razvrstitev kritike, tisti zadnji smrtni udarec. Do tega je prišlo lansko leto v Pulju, ko so poskusili kritiko dokončno moralno razvrstitev. To pa je zadnja stopnja, kjer se ne da več polemizirati. Če te nekdo moralno diskvalificira, ni več kaj storiti. Ni več važno, kako pišeš, kakšen strokovnjak si, ker si enostavno nepoštenjak, ki vse, kar dela, vse, kar govori, počne s skritimi nameni. To te družbeno popolnoma onemogoči. Takšna diskvalifikacija zada kritiki zadnji udarec, po katerem ne more biti več govora o družbeni funkciji kritike pri nas. Oglejmo si še vzroke, vprašajmo se, zakaj so producenti posegli po tem zadnjem sredstvu.

Take glasove širijo v glavnem birokratski organi kinematografije, ki se pojavljajo kot različni sveti in vodilna posvetovalna telesa. Zakaj se mi zdi, da so to storili, da so to morali storiti? Splošna materialna situacija jugoslovanske kinematografije je taka, da vlada v njej korupcija. Naša kinematografija temelji torej na korupciji. To trdim! Upoštevajoč proizvodne možnosti in kvantiteto proizvodnih sil je položaj tak, da naš producent režiserja brz, ko ga zaposli, tudi že korumpira. Kadar imate 50 režiserjev približno istih sposobnosti, je vseeno, ali nekaj dela Čap ali Radičević. Vseeno je, kdo bo režiral Ljubezen in modo. Dejstvo samo, da te producent zaposli, pomeni, da te korumpira! Normalno delaš kot ustvarjalec, ko pa ti da kdo priliko, delo, te je kupil!

Popolna materialna odvisnost od producentov je vzrok silno slabega vzdušja. Ti ljudje se lahko samo sovražijo med seboj, njihova politika je politika borbe za osebni obstoj, nikakor pa ne politika idejnosti, estetike in pravih umetniških mer. Z ozirom na ta položaj je jasno, da je bila filmska kritika edina komponenta naše filmske proizvodnje, edini element te proizvodnje, ki ni bil neposredno odvisen od producenta. Odvisni smo od drugih stvari, plačuje nas naša redakcija in prav malo mi je mar, če sem Tumi ali Draževiću ali komu tretjemu pri srcu ali ne. To pa seveda še malo ni vseeno nekemu režiserju. V trenutku, ko je kritika postala edina sila izven kontrole producentov in tega birokratskega aparata nasploh, pa je seveda normalno, da začno nanjo pritiskati. Zato so vsi tako domiselni, kadar je treba najti nekaj, kar naj diskvalificira našo kritiko, ki je s svojim odmevom v javnosti vendar nekaj družbeno sila. Dejstvo je, da so imeli nekateri kritiki (vsaj kakor sem bral v poročilu Združenja novinarjev) različne dogovore s producenti. To bi bilo normalno, če bi imeli normalno proizvodnjo, normalne delovne odnose — tu je možnost pravega ustvarjalnega sodelovanja. Tako sodelovanje bi bilo normalno. Sodelovanje med kritiki in producenti, ki je bilo pred šestimi, sedmimi leti, pa so privlekli na dan šele sedaj, ko so se izjalovili vsi ostali poskusi diskvalifikacije kritike. To je še posebno zanimivo.

Povedati sem torej hotel enostavno samo to, kako zelo smo vsi odvisni od materialnega položaja in proizvodnih odnosov v jugoslovanski kinematografiji in da je ta najnovejša stopnja, stopnja razvrstitev domače kritike samo nujna posledica neurejenega stanja celotne jugoslovanske kinematografije. V polemiki s tovarišem Žiko Bogdanovićem sem hotel tudi s tem primerom dokazati, kako silno, kako na življenje in smrt smo povezani z vsem, kar se dogaja na področju domače kinematografije.



Kar se tiče kritike, je tu še nekaj zanimivega. Nprestano izpostavljena takim udarcem (da ne rečem pritiskom, ki nas psihično razkrajajo), si kritika najde svoje ventile, svoje odduške. V takem položaju je normalno, da postane tuji film ventil, oaza, kamor se zatekamo. O tujem filmu lahko pišeš in napišeš tisto, kar zares misliš.

**PETAR KRELJA:** Najprej bi rad pozdravil zelo zanimivo pobudo Ekрана, ki je, če se ne motim, pri naših publicističnih pogojih, ali bolje rečeno nepogojih, brez precedensa.

Ceprav namreč domači kinematografiji iz upravičenih in neupravičenih razlogov marsikaj očitajo, ostaja nezadovoljnejš (filmska kritika) prepuščen lastni volji ali, bolje rečeno, lastni samovolji. Da bom konkretnejši, naj že v začetku pripomnim, da pri nas v filmski kritiki nimamo tako imenovane kritike kritike, tiste stopnje interpretacije, ki naj kakor pač kritika interpretira in kontrolira neko delo, pregleda kritikovo interpretacijo. Rad bi govoril prav o tej tretji stopnji ustvarjalnega filmskega konteksta, o stopnji nadzorstva nad kritikom.

Na žalost sem samo malo časa prisostvoval današnjemu razgovoru. Zdi se mi pa, da sem tudi v tem, kar sem do sedaj (oziroma prav sedaj) slišal, našel dobro osnovo za svojo temo. Najprej bi se rad dotaknil dveh stvari: 1. jugoslovanska filmska kritika naj osnove lastnih stališč in s tem podporo zase najde v domačem filmu in 2. ozki okvirji domačega filma ji nalagajo določeno funkcijo, ki nosi ime informativnosti. (Zapletenejši okvirji bi torej prišli v poštev šele kasneje.)

Vprašanje je, če sploh lahko pričakujemo, da se bo v doglednem času kaj spremenilo. Na tako širokem in plodnem filmskem terenu, kakršen je v tem trenutku pri nas, ni samo iluzorno pričakovati izboljšanje, ampak stvari (kakor se je to zgodilo v produkciji) lahko začnejo počasi ginevati.

Če namreč pregledamo, kako je trenutno s filmsko kritiko, lahko opazimo, da se kritika v širokem spektru lotevanja filmskega dela (impresionizem, psihologija, sociologija itd.) giblje v okvirih

V japonski filmski ustvarjalnosti zavzema posebno mesto zgodovinski film. Najpomembnejši ustvarjalci srednje generacije so v različnih variantah oblikovali teme iz tako imenovanega samurajskega obdobja. Takšen je tudi film **SKRITA TRDNJAVA** režiserja Akira Kurosawe

dominantne sociologije, ki pa niso na dovolj visokem strokovnem nivoju poznavanja svojih možnosti in predmeta interpretacije, ampak na nivoju, ki ga lahko imenujemo žurnalistični. S tem mislim na hitro in površno, neodgovorno besedičenje in igračkanje s sociološkimi kategorijami. Čeprav v principu nisem proti gledanju na domači ali tuji film s pomočjo socioloških očal, pa me vendar jezi, kako to delajo. Potre me, kako grobo greši domača filmska kritika že s svojim prvim korakom.

Razumljivo je, da take in podobne ugotovitve nujno pripeljejo do vprašanja, ali je domača filmska kritika sploh sposobna storiti naslednje (interpretacijske) korake. Poleg sociologiziranja na filmsko temo so pri nas popularne tudi »forme« pripovedovanja vsebine filma, impresionistično podajanje privatnih vtisov in namigovanje — za film popolnoma nepomembno — o zapostavljanju filmskega kritika, njegovi korumpiranosti in podobno. Mnogo bolj bi me zanimalo, kakšne so možnosti za kritiko v okviru domačega filma, da bi ta ne bila ponovno pripovedovanje zgodbe, niti primerjalna sociologija, niti lažna psihologija, ampak vse to na strokovni podlagi in, kar je najvažnejše, filmsko. V okvirih tega razgovora povedati, kaj jaz razumem kot filmsko kritiko, ni samo nemogoče, ampak bi bilo tudi neprimerno. Na to vprašanje si mora odgovoriti vsak sam in to tako različno, kakor so prav gotovo vsi dobri filmi različni med seboj.

Ne verjamem, da bodo ta bistvena vprašanja rešena v doglednem času. Že pretekli puljski festivali (in zelo verjetno nam bo tudi ta beograjski) so nam dokazali, kako težko je zaradi majhnih NEFILMSKIH rezultatov ustvarjati FILMSKE interpretacije. Če to hočemo ali ne, bomo naša najboljša filmska peresa še dokaj časa pomakali v filmski smisel tuje filmske proizvodnje.

Kar pa se tiče zapostavljane teme prevajanja tuje filmske literature, pa mislim, da bi morali o tem govoriti posebej.





Med največje ustvarjalce našega časa šteje tudi Luis Buñuel. Pri nas smo v zadnjem času občudovali moč njegove umetniške izpovedi v filmih NAZARIN in VIRIDIANA. Oba filma skupaj z ANGELOM MASCEVANJA sestavljata trilogijo, v kateri je Buñuel izredno prizadeto spregovoril človeštvu o bistvenih etičnih problemih našega časa in človeka v njem. Zgoraj: Luis Buñuel med snemanjem filma NAZARIN. Spodaj: Francisco Rabal v vlogi preganjanega duhovnika iz filma NAZARIN



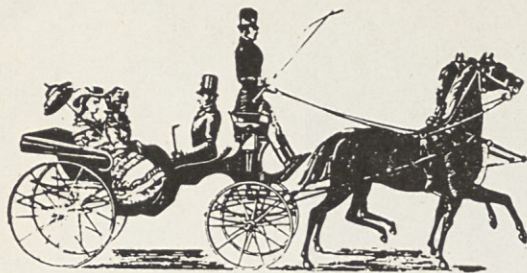




FRANCE KOSM

ONSTRAN

Bergmanov MOLK je osvojil filmska platna Evrope. Neizprosni iskalec je bil v zadnjem filmu svoje trilogije brezkompromisen in morebiti celo drzen. Četudi so se mnogi gledalci v Evropi vpraševali, ali Bergman ni že prestopil meja, so vendar sprejemali njegovi film z velikim spoštovanjem. Tembolj nam je žal, da ljubitelji filmske umetnosti MOLKA ne bodo videli na naših platnih. Seveda pa bi bilo treba pred MOLKOM prikazati tudi filma ONSTRAN ZRCALA in POLNOČNA OBHAJANCA



FRANCE KOSMAČ

# O NAŠI

# FILMSKI

# KRITIKI

Prispodoba o kritiku — kočijažu, ki sedi visoko na kozlu in z bičem (kritike) krči pot kočiji svojega avtorja, je doma najbrž v dobi romantike. Fran Levstik je vulgarno pojmovanje kritike ironično potisnil v bližino pojmov kri, krivica, kriminal. In če so pojmi o kritiki nasploh dandanašnji precej jasni, sem mnenja, da to velja za našo filmsko kritiko samo deloma. V razvitejših okoljih je filmska kritika napredovala obenem z razvojem filmske proizvodnje in filmske kulture. Razvita okolja razpolagajo z vrsto izvrčnih del na področju filmske teorije, te neobhodne in edine plodne osnove za razvoj kritike kot ustvarjalnega postopka. Toda, namesto da bi z rahlo otožnostjo spet zapeli znano pesmico o zamudništvu, poskušajmo rajši opredeliti glavne črte relativnega napredka naše filmske kritike, posebno v zadnjem času.

Česa vsega ne imenujemo — filmska kritika. In kaj vse pravzaprav sodi sem, pa tega ne upoštevamo. Filmu kot mogočnemu faktorju ljudske kulture posvečajo tisk in druga komunikacijska sredstva iz dneva v dan večjo pozornost. Rubrika Filmski klub pri televiziji, rubrika Gremo v kino pri radiu, stalne rubrike posvečene filmu v dnevnem časopisju, več ali manj stalno spremljanje filmskega dogajanja v naših literarnih in kulturnih revijah (Sodobnost, Problemi, Perspektive, Obzorja, Naši razgledi) — to so plodna bjišča mnenj o blišču in bedi sedme umetnosti. Posebno v zadnjih letih pa nastopa s svojo dejavnostjo še eno področje: filmski klubi pri Svobodah in po šolah, pa počasi, a vztrajno napredujoči redni pouk o filmu po šolah. Dobršen del teh dejavnosti sodi v filmsko kritiko. Zavedajmo pa se, da navadne infor-

macije, vesti o filmski prireditvi ali poročila s kratkim povzetkom vsebine in površno skicirano sodbo ali drobnih prepričkov pred mikrofonom — ne moremo uvrstiti v filmsko kritiko. Pač pa sodi v kritiko marsikateri zbrani in tehtni razgovor, kakršne sem poslušal in se jih udeleževal na seminarjih v Kopru, v Radovljici in v Kamniku.

Če bi hoteli biti pravični v ocenjevanju razvoja in napredka kritične misli na Slovenskem, potem bi morali pač studiozno obdelati dovolj obsežno obdobje povojnih let in predvsem ugotoviti usodno okolnost, da namreč pri nas filmska umetnost Nemege tako rekoč nima korelata v filmski kritiki. Redki posamezniki so se poredkoma oglašali s posameznimi sestavki v obdobju med obema vojnama (Bratko Kreft, Vladimir Pavšič, France Brėnk). Morda prav diskontinuiteta v razvoju naše filmske kritike, prav pomanjkanje strnjeno se razvijajočega odnosa kulturnega okolja do filmske umetnosti sodi med vzroke za počasno in mučno se razvijajoči filmski čut celo pri najboljših kritikih. Redne predstave Kinoteke v Ljubljani utegnejo vplivati naravnost zdravilno, na vsak način pa ta pomembna vzgojna in študijska ustanova lahko zagotovi mlajšemu rodu kritikov, če ji bo ostal zvest, hitrejši in plodnejši razvoj njegove občutljivosti za filmsko.

Če se kljub zapletenosti problematike vendarle lotevam nekakšne ocene filmske kritike, vsaj zadnjega časa, potem se je zategadelj, ker je bolje od časa do časa napraviti pomanjkljiv resume dejavnosti, kjer tudi sam pomagaš, kot pa ne napraviti ničesar.

In ko se oziram po področju, ki ga zavestno vse premalo sistematično spremljamo, se mi vtisi in opažanja stekajo v nekaj glavnih kritičnih ugotovitev:

— naša filmska kritika se vse premalo zaveda, da je njeno izrazilo JEZIK,

— vse prehitro se zadovoljuje z idejno analizo dela, namesto da bi razvila še druge čute ob ocenjevanju del, predvsem čut za posebnosti filma kot sedme umetnosti,

— svoje razočaranje ali navdušenje nad vrednotami oziroma slabostmi posebno domačega, filma izraža prevečkrat do nevljudnosti nestrpno,

— namesto osebnega vse prevečkrat prevlada zasebniški način izražanja,

— večinoma je pisana na hitro, kar v glavnem ne dviga njene vrednosti.

Po drugi strani pa — nehote ponavljam nekatere misli s začetka — se vendarle z neznanško hitrico razvija tako v kvalitativnem kot v kvantitativnem pogledu,

— dovolj hitro se odziva dogodkom v filmskem svetu (festivali, premiere, novosti v tehničnem in idejnem oziru),

— upošteva oziroma ocenjuje pomen in vrednost nekega dela tudi v repertoarnem smislu,

— se ozira tudi na kulturo filmske predstave, jo ocenjuje in tehta v odnosu do drugih področij umetnosti in kulture.

Ko sem iskal omejitve, ki bi me po najkrajši poti pripeljala do cilja, sem si izbral najprej ocene domačih filmov. Zdi se mi, da je tu vsak naš kritik najlaže popolnoma iskren in samostojen. Povrh tega je večina kritikov tudi dovolj literarno izobražena, da lahko hitro zabrede v primerjave in ocene odnosov med scenarijem in literarno podlogo ali inspiracijo. Brskal sem po dosegljivih ocenah treh domačih filmov: SAMORASTNIKOV, SREČNO, KE-KEC! in TISTEGA LEPEGA DNE. Ob ocenah prvega filma sem obupal, saj se je pisalo o tem filmu toliko in tako vsevprek, da pomeni razprava tako po številu udeležencev kot po zagnanosti, ki so jo pokazale za samo ocenjevanje redakcije naših uglednih dnevnikov in revij (DELO, NAŠI RAZGLEDI, SO-DOBNOST) — višek tako zaradi litrov potočenega črnila in teže potiskanega papirja kot zaradi uglednih imen, ki so posegla v hrupni razgovor, katerega glavna vsebina je bila, ali je boljša repa ali korenje. Ta položaj je kritik Aleksander Čolnik v SO-DOBNOSTI zelo slikovito označil: »To je prvič, da se naša literatura čuti resno izzvana, in njeni varuhi so se vzdignili kot vitezi iz junaškega epa in se galantno postavili v bran svojih velikih ljubezni. Da Matej Bor in Mitja Mejak in toliko drugih čuti, da jih je film nekoliko razočaral, in da so pričakovali več — kaj je lahko od tega bolj naravno! Ne glede na vsa njihova iskrena prizadevanja, da bi bili do filma pravični in mu dovolili umetniško avtonomijo, te ljubitelje literature po dveh treh mislih znova zanese nazaj na relacijo Prežih in film.«

Ti Čolnikovi nazori pa tudi podobne kritične misli nekaterih drugih kritikov izzivajo priznanje, da nekaj naših filmskih kritikov le piše svoje kritike tudi iz dovolj jasne predstave o vsebini vprašanja iz filmske teorije, vprašanja namreč — v čem je umetnost filma. Po drugi strani pa je zopet res, da pretežno število kritikov ne ocenjuje filmov v skladu s predstavo o pravkar omenjenem vprašanju. Slovenci smo dobili prvo tiskano knjigo iz filmske teorije šele lansko leto (Martinov Filmski jezik), toda Hrvati in Srbi razpolagajo že dlje časa z dovolj bogato izbiro, da ne omenjam možnosti preko meja. V Franciji na primer je izšlo izvirno delo iz filmske teorije nekako pred štiridesetimi leti. In prav zanimivo je, da se je njegov avtor tedaj razburjal tako, kot bi se mogel in moral pri nas entuziast Canudove sorte: »Papravno v Franciji razumejo manj kot kjerkoli drugod, da je film umetnost, ki ne sme nobene druge posnemati, saj ni podoben nobeni drugi.« Na Francoskem je ta spor že tako zaprašen, da so doslej nemara več ko tri filmske režiserje zapisali med nesmrtnike.

Res je sicer, da je prevajanje nekega dela iz literature ena od možnosti za filmskega režiserja. Če bi to možnost lahko spremenili v trhel most preko prepada, potem bi prepad tudi najpogumnejši režiser rajši preletel s helikopterjem, pa četudi bi ga bilo treba šele izumiti.

Vrednotenje na relaciji književnost—film vodi na zdrsljivo področje, ki sta ga pred časom obdelovala v daljšem polemičnem dialogu Josip Vidmar in Mihajl Lifšic (Sodobnost 1952), na področje namreč, kjer konec koncev le spoznamo, da je prevajanje del besedne umetnosti na »jezik« filozofije ali celo publicistike vsaj dvomljivo, če ne brezupno početje. Zavedam se, da dialog Vidmar-Lifšic ne more služiti kot analogija za odnos

med literaturo in filmom, kakor ga pojmujejo mnogi ljubitelji filma in mnogi kritiki. Toda v obeh primerih gre za podobno poenostavljanje problema, ki pa vendar ni tako preprost.

Da preidem h konkretnemu primeru: zdi se mi naravno in primerno, če filmski kritik, pišeč o Kekcu 2, ostri svojo kritično misel ob primerjanju obeh filmov o Kekcu. Ne zdelo pa bi se mi prav, ko bi poskušal kritik predvsem določiti vrednost Galetovega Kekca ob primerjavi z literarno vrednostjo Vandotovega pisanja, pa četudi bi bilo na ravni literature Prežihovega Voranca. Zakaj ne? Zato, ker je po mojem mnenju za filmskega kritika, ki objavlja kritike v našem dnevnem in revijalnem tisku vsaj za prvo dobo njegovega delovanja dovolj, če se izkaže kot strokovno odlično podkovan filmski esteta, saj mu bo izobraževanje v tej smeri dovolj zaposlilo duha in izčrpalo kar precej energij, pri pisanju pa mu tudi visoka jezikovna in literarna oblikovalna nadarjenost ne bosta v napoto.

Doživljamo pa — kot nam kaže primer s Samorastniki — pravo mrzlo pisanje, ki jo označuje nepopustljivo in vztrajno primerjanje vrednosti Prežihovega in Pretnarjevega dela. Tako je ostal Pretnar kot filmski ustvarjalec tako rekoč necenjen. Menim, da se je Pretnar hotel kot filmar izpovedati preprosto na osnovi izbranih Samorastnikov — in nič več. V tekmo s Prežihom ga je po vsej sili naknadno nagnala naša javnost. Klasifikacija naše umetnosti in umetnikov nasploh — to je precej kompliciran opravke, ki bržčas čaka šele znanca, če se jim prehitro ne bo začelo dobro goditi. Hočem reči, da so kritiki in nekritiki v pogovorih okrog filma Samorastniki morda nehoti polagali skromne temelje primerjalni estetiki, znanosti, ki ji pri nas še nismo postavili šotora.

# KEKEC

Nerazumljivo mi je, čemu naši kritiki prav jeziku posvečajo tako malo skrbi. Nadarjenosti za literarno izražanje oziroma vsaj za jasno izražanje jim ne manjka. Med njimi je celo nekaj stalno pišečih književnikov. Po mojem mišljenju bi bilo bolj prav, ko bi si prizadevali filmski kritiki na splošno, da bi jih vrednosti njihovega pisanja kvalificirale vsaj sčasoma za članke književniškega društva podobno kot gledališke in literarne kritike, namesto da se zadovoljujejo zgolj z zadostnim v svojih »službah« ali v društvu filmskih delavcev.

Jezikovne nerodnosti in odlike bodo razvidne sproti, ko bom citiral besedila posameznih avtorjev, ki se tičejo dveh filmov, v prvem odstavku Kekca, v drugem Tistega lepega dne. Po tej metodi bo razprava resda bolj razločno kazala na slabosti kot na odlike, vendar se mi zdi, da z antologijo kvalitetnih filmskih kritik domačih avtorjev brez škode za javnost in za kritike same smemo še malo odlašati.

Značilnost vseh devetih ocen, ki jih imam pred seboj, je njihova kratkost. Znano je pomanjkanje prostora za filmsko rubriko v dnevnem časopisju. Pa tudi revije že težijo h kratki, strnjeni kritiki, ki naj se izrazi morda v največ stotih, stodvajsetih vrsticah. Približno istega obsega so tudi radijske ocene enega od štirih ocenjevalcev, ki se zbirajo okrog mikrofona Radia Ljubljane ob sobotah. Kvaliteta ocene seveda nikakor ni v premem sorazmerju z dolžino: niti ni obvezno višja, če je kritika kratka, niti, če je razvlečena. Kvaliteto vidim v gostoti in tehtnosti povedanega.



Poglejmo najprej razlike med kritiki. Najmanj se strinjajo med seboj z ozirom na zasedbo in izvedbo mladih igralcev:

...Brez dvoma bo njegove simpatije pridobil Kekec, pa uboga Mojca in Rožle, ta živa in prepričljiva trojka. Manj simpatij bo žela teta Pehta, ki jo je solidno upodobila Ruša Bojčeva... (Delavska Enotnost, Iva Bozovičar)

...Kekec ali po domače Gjurinov fantič, Florjančeva je Mojca in Meletov dečko je imenitni Rožle. Sicer je skoraj zmeraj tako pri mladinskih filmih, da so gledalcem najbolj v veselje mladi interpreti, ampak to pot so pa oni tudi skoraj vse (Veno Taufer, v Radiu Ljubljana)

... SREČNO KEKEC je zaradi teh (ki so prepričali Pehto in take, o. k.) pristrčnih otroških obrazov pristrčen film za otroke. Kekec je že cel filmski igralec, ki je kdaj kar pokroviteljski do svojih odraslih soigralcev. (Nepodpisani ocenjevalec v Mladini)

...bolj pomemben je za nas pojav otroškega igralskega tria, ki napolni zgodbo s svojo otroško pristrčnostjo brez kakršnihkoli čudnih formalnih postavitev in togosti, kot smo je bili vajeni v zadnjih dveh važnejših slovenskih filmih... (mladi Matija Murko, Radio)

... Njegovi (Galetovi namreč, F.K.) trije mali junaki, Velimir Gjurin (Kekec), Blanka Florjanc (Mojca) in Martin Mele (Rožle)

Ruša Bojčeva kot Pehta v barvnem filmu SREČNO, KEKEC. Film je dobil na letošnjem festivalu mladinskih filmov v Benetkah Bronastega stega levo

so prikupni, sproščeni in nadarjeni igralci, tako da predstavljajo resnične, plastične like vendar brez preveč realističnih obtežitev... (Srečko Golob, Večer)

... Čim večkrat gledam Kekca, glavnega junaka, tem bolj se mi vsiljuje vtis, da je bil tu izbor najbolj ponesrečen. Najmanj vrejamem fantiču, ki igra Kekca, kadar zapoje. Tam je disharmonija največja. Tudi Rožle je izbran mnogo slabše kot Mojca. (Vitko Musek, Ekran)

Aleksander Čolnik se v Sodobnosti ocene mladih igralcev sploh ne loti, T. T. v Ljubljanskem dnevniku pa je napisal tako lapidarno kratko oceno, da jo že zato velja v celoti ponatisniti: (Izpuščam 13 enokolonskih vrstic s podatki o sodelavcih in nastanku filma.) Novi slovenski film se bo v zgodovino domače kinematografije vpisal zgolj zaradi tehničnega dejstva, da je to pač prvi barvni slovenski film.

Sicer pa je novi KEKEC popolnoma neuspelo delo: ne le po estetsko umetniški plati, bojim se, da ne bo izpolnil niti svojega komercialnega poslanstva med mladino (! F. K.). Kajti SREČNO KEKEC ruši malone vso konvencijo mladinskega filma in se bolj pridružuje »Heimat« opereti (! F. K.) kot zvrsti, ki jo je podjetje napovedalo. V čem se tokrat izraža etika in moraličnost mladinske umetnosti (! F. K.), je praktično nemogoče odgovoriti.

Ce je že potrebno, da nadaljujem to pisanje, ki mi ni prijetno, moram pristaviti, da so tudi mladi igralci slabo vodeni in da (razen morda pojave Mojce) ne bodo obnovili priljubljenosti prve zasedbe. (! F. K.) Neprijetno izbrana in slabo vodena je tudi Pehta... Skratka: o novem KEKCU je težko najti kako pohvalno besedo. Tudi o fotografiji, kajti premierska kopija in projekcija takšne možnosti nista dopuščala.«

Naj čisto na kratko označim kritike posameznih naštetih av-

torjev, kot prehod k zaključnemu in poglavitnemu razmišljanju ob kritikah KEKCA.

Kritičarka Delavske enotnosti je zasnovala svojo oceno filma na primerjavi obeh filmov o Kekcu. S psihologijo mladega gledalca utemeljuje predvsem očitek, češ da v drugem filmu ni dovolj gibanja, napetosti in dramatičnosti. Po njenem se je mladi gledalec ob prvem KEKCU bolj navezal na svojega junaka in mu bolj napeto sledil. Kratko označi scenarij, prizna filmu vzgojnost in poučnost, a pri tem podvomi, ali je to za dober film dovolj. Ob koncu ugotovi, da ji je ljubsša prva obdelava, »ker je bila v marsičem bolj-ša«.

Veno Taufer najprej ugotovi, da je film zelo povprečno delo, a mu to želi oprostiti, češ, saj ni narejen za odrasle in za filmske kritike. Kasneje pa mu našteje nedostatke kot »zakrnelo akcijo«, konvencionalnost, neizrabljene možnosti kamere in scenografije ter suhoparne like, problematično miselnost glavnega junaka, v drugi polovici uničeno podobo Pehta in se nazadnje vprašuje, ali je to še mladinski film. Prizna mu le vrednost serijske slikanice.

Nepodpisani v Mladini pove kratko vsebino, nadalje pa pokaže na idejo: »...ideja o pogumnih otrocih, ki s svojo dobro voljo lahko prepičajo tudi najbolj zakrknjene odrasle ljudi, take, kot je Pehta.« Nato sledi citirano mnenje o igralcih in zaključek: »Film ima eno napako. Ni dinamičen. Mogoče mu manjka tudi malo tiste skrivnostne napetosti, ki povzroči, da mlada srca hitreje bijejo... Prva polovica predolgo odlaša z zaletom.« ...in konec.

Mladi Matija Murko pri Radiju je s KEKCEM kar zadovoljen, čeprav film ne presega jugoslovanskega povprečja, čeprav ostaja na ravni slikanice. Po citirani oznaki igralcev preide k razmišljanju o pravljičnih in realističnih elementih filma, kri-

tizira glasbo v filmu, češ da preveč izstopa, pa manj osvaja kot v prvem KEKCU in se končno spet zadovolji z novim filmom za mladino.

Srečko Golob najprej označi nastanek literarnega dela, nato še nastanek prvega filma o Kekcu, odobrava odločitev za snemanje drugega filma, priznava izredno filmogeničnost snovi, posebno za barve. Govori o igralcih, pohvali tudi odrasle, kritično pa se zaustavi pri scenariju: pri prvem KEKCU je šlo dobro, pri drugem pa je Ribič »zelo po odraslo prenesel svet iz bajk na skoro popolnoma realna, vsakdanja tla«. Režiserjeva odločitev za »realizem« namesto za pravljíčnost kot pri prvem KEKCU je drugega KEKCA postavila na vrednostni lestvici pod prvega. Isto se je zgodilo tudi komponistu muzike. A vendar, takih solidnih del predvsem za mlade je zmerom premalo.

Vitko Musek dokazuje dosledno od začetka do kraja, da so mlademu gledalcu v filmu že od nekdaj dražja akcijska in nape-ta dela od ostalih. Tudi statistika je pred kratkim ponudila pri nas podatke, da je mladini med desetim in dvajsetim letom najljubša kavbojka. Prvemu KEKCU so v Benetkah kot filmu, ki je primeren za mladino od 7. do 14. leta, dodelili nagrado. Opozori na dolg kinematografije do mladih gledalcev (misel o repertoarju, op. F. K.) označi na kratko zgodbo in način pripovedi, ki »se trudi«, da »otrokom ob nobenem prizoru ne bo pretesno.« Nato povzame stališča več drugih kritikov, ki so ostro opozorili na etično problematiko tega filma. Nato — sugerira namesto oznake, ki je skoraj žanrske sorte, namreč — mladinski film, oznako »za mladino primeren film«, a to kar pove: »Upoštevati je treba vse psiho-biološke potrebe mladega gledalca, hkrati pa budno oblikovati na prvi pogled še tako nepomembno etično, moralno, humanistično komponento bodočega filma.«

Nato ugotavlja, da prav tega v KEKCU ni bilo, da pa se je tudi v kasnejših anketah in pogovorih z mladimi izkazalo, da je film slab, ker predvsem nima dovolj napete akcije in zaradi moralne hibe glavnega junaka. Pri tem ne gre v podrobnosti, temveč ugotovi, da je SREČNO KEKEC za mladino neprimeren film. To je prva polovica ocene. V drugi polovici pa ga ocenjuje samo kot film, ne glede na to, s kakšnim namenom je bil posnet. Film mu je »reven, šablonski, povprečen, s skromnim dogajanjem, (o igralcih smo že brali), ima nekaj dokaj lepih, nekaj pa tudi kičastih razglednic, primitivno je montiran in dolgočasen. Na koncu se spet vrne k sodbi o primernosti za mladino takole: »Režiser je... podcenjeval sposobnost dojemanja in psiho-biološke potrebe mladih gledalcev«, »...z etičnega aspekta pa je (film op. F. K.) sploh problematičen.«

Aleksander Čolnik je v vsej svoji oceni parafraziral to poslednjo kritično misel, ki jo izraža precej razločno že naslov ocene: O HUDOBNEM KEKCU IN UBOGI PEHTI. Skozi ironični stil pripovedi razkriva kritik notranje nedoslednosti dela in nesmisle tako v značajih kot v razpostavi junakov in v razvoju zgodbe. Ugotavlja stilsko dvoličnost, ki pa ima korenine že v literarni predlogi. Ocena, ki se je hote omejila le na del problemov, da bi bila bližje bistvu.

Ko tehtamo vse sodbe hkrati, se nam razdelijo same po sebi v dve poglavitni skupini. Na zgornjem nivoju ostanejo sodbe Tauferja, Muska in Čolnika, ostale pa nas puščajo nepotešene na ta ali oni način, ali se pa z njimi celo ne moremo strinjati, bodisi zaradi načina, bodisi zaradi vsebine njihovih trditev.

Vse tri ocene, ki jih imenujem »na zgornjem nivoju«, vsebujejo estetsko analizo in estetske sodbe. Tauferjev dvom — ali je to sploh še mladinski film — pomeni napor ustvarjalne vrste,



saj vzpodbuja s svojim temperamentnim razmišljanjem dvom tudi v nas samih. Takole pravi razmišljujoč o Kekcu: »...simpatičnost in prebrisanost in seveda pogum izkorišča docela za materialne namene, čisto moderen, odtujen ali popredmeten junak je to: ne rešuje sveta, ni plemenit in pogumen junak, ki bi ljudi poboljševal z zgledom ali dejanji, ampak gre naravnost proti svojemu cilju, ne glede na to, kdo in kako se mu postavi na pot, tistega, ki ga več ne rabi, zavrže, pa naj bo to teta Pehta ... ali celo prijatelji, kot je Rožle, ki mu Kekec ne da priložnosti, da bi se izkazal in postal iz plašljivca pogumen fantič ter se tako po klasičnem pravilu simpatičnega junaka 'rehabilitiral'.«

primer: »Lep gospodar, ki ima rajši junaškega pastirčka kot svojega zajčepetega sina! Lepa čarovnica, katere čarovnja se stoji iz analize in sinteze!«

# TISTEGA

# LEPEGA

# DNE

Musek je sprožil ob Kekcu širši problem in pokazal na možnost zmote ob pojmovanju mladinskega filma kot posebnega žanra. Z izrazom »film primeren za mladino« je obzirno naznačil pravo smer mišljenja: vsak film, pa naj bo to kavbojka ali pravljica ali socialna drama — je lahko primeren za mladino — ali pa ne. Najbolj primeren film za mladino pa je — vsak dober film. Opozoril pa je posebno na najvažnejšo okolnost, na katero mora misliti producent oziroma tisti, ki skrbi za repertoar, namreč, da se že pri zelo mladih ljudeh dandanašnjih »začenjajo ob filmih razvijati prvi poganjki bodočega posluha za film, odnosa do njega in občutka za lepoto, ki jih lahko posreduje.« Zato sta problematičnost v etičnem oziru in pa počasnost in revnost dogajanja glavni tarči njegove kritike.

Colnik se je sicer omejil na analizo značajev, odnosov med osebami in okolji in na ugotavljanje neskladnosti, a je pri tem segel najgloblje v tkivo filma. Njegova analiza je preprosta, jasna. Njegova ironija sicer jedka, a ne strupena. Njegovo pisanje zelo osebno, nikakor pa ne zasebniško. Samo dva stavka za

Preden preidem še h kratki analizi kritik Stigličeve filmske komedije, bi se rad zadržal za nekaj stavki ob značilnostih, ki jih prinašata v napore kritike — radio pa televizija. Tehnična narava zvezana s funkcijo nekaterih komunikacijskih sredstev naravnost oblikuje način sodobne kritike, do neke mere vsaj; tako na primer dnevnik sili kritika v izrazito kratkost, radio in televizija pa vsiljujeta kritiku dialog, razgovor, glasbeno ilustracijo, intervju, vrsto oblik torej, ki jih doslej kritika ni prevzela v tolikšni meri. Pri nas so izrazit primer te vrste kritike sobotni pogovori o filmih pod naslovom GREMO V KINO z znanimi uvodnimi akordi Chaplinove muzike iz filma ODRSKE LUCI. Do neke mere sodi sem tudi filmski klub pri televiziji.

Med podobne oblike kritike sodijo pogovori z gledalci v sodobnih gledališčih pa diskusijski večeri v filmskih klubih. Te vrste kritika, pa bodisi da je improvizirana v živahnem in sproščenem pogovoru, bodisi da je fiksirana v urejen, stopnjevan dialog s pomembnimi prehodi in poantami — šteje med dra-

matizirane oblike kritike. Kritika sama, v čemer vidim naš predek in važno novost, se je deloma že, deloma pa se še bo polastila izrazila, ki je obenem izrazilo kritiziranega avtorja. (Sestanek kritikov, posnet na filmski trak in predvajan na televiziji.) Prav zadelj posebnosti novega medija se moramo privaditi tudi nekaterim posebnostim filmske kritike pri radiu in televiziji. Vendar ustvarjalna aplikacija vseh sredstev, ki jih ima kritika na razpolago, vsaj pri nas še daleč ni izčrpala mnogih možnosti.

Radijski kritik ima možnost dobesedno »citirati« tako ali tako za kritiko pomembne dialoge iz posameznega filma, nadalje lahko reproducira poljubni odlomek muzikalne spremljave, prehoda iz tišine v dialog in podobno. Pri televiziji pa bo mogoče dobesedno »citirati« odlomke, o katerih želi kritik govoriti, sproti. Te nove možnosti izkorišča naša kritika samo deloma, a že kar z uspehom. Nekateri odgovori pri sobotnem mikrofону so dramatični, drugi pestri. Dramatičnost je v tem, da včasih kritiki z zavijanimi rokavi pomečejo z radijskimi valovi v eter tudi po tri, štiri ali pet filmov v enem samem ne dosti več kot petindvajsetminutnem pogovoru. Obenem pa je to zelo pester opravek, posebno kadar je vsak film druge barve.

Prav Stigličeva filmska komedija Tistega lepega dne je med filmi, ki so jih pri radiu uvedli z »udarnico«, to pomeni z melodijo iz filma, nato pa sta nepodpisani Bralec in podpisani Taufer konstatirala, da nimamo še modernega filma (Bralec) in da je ta film »le prilezel do povprečja zabavnega filmskega žanra«. (Taufer) (Tu filmska komedija sfrči v eter.) Med nastopoma obeh kritikov pa se je zvrstilo še nekaj intervjujev z režiserjem in igralci ter drugimi sodelavci.

Uvodne replike v razgovor in kritiko predstavijo Stigličica kot režiserja, se pomudijo kratko pri vprašanju nadarjenosti Slovencev za smeh in humor in tako počasi zdrsnemo v prvo kritiko. Kritik, ki ga napovedovalec nič ne najavlja, v rokopisu pa je naveden kot Bralec, mlačno priznava nekaj relativnih vrednost filma, nato pa pokritizira: »Nemara mu manjka solidnejša dramaturška zgradba. Se pravi, manjka mu solidna osnova, na katero bi režiser oslanjal svoje simpatične heroje, zavite v tančico retrospektive. Tako pa so ti heroji bolj tipi kot plastične figure.« Itn. V takem načinu vztraja do kraja, nihajoč med nežnimi hvalami in grajami.

Taufer je ostrejši in udarnejši, saj tudi njemu napovedovalka, ki ga uvaja, kot vsem našim kritikom, prizna pravico do lastnega in drugačnega mišljenja. Po začetnem kratkem opisu vsebine filma ugotovi, da je zgodba »večkrat prej v škodo kot v dobro filma«, a ima vendar nekaj čara. Nato preide k jedru: »Film TLD naj bi bil komedija, recimo komedija iz vaškega življenja, in če to je, ni več kot nova krjavljaska varianta primitivne igrice s podeželskega amaterskega odra. Tu scenariju ni pripomogla niti režijska in dostikrat niti igralska izvedba: v filmu mrgoli naivnih pretiravanj in karikiranj, komedijskih pripomočkov, ki niso ne izvorni in tudi ne več smešni, kakor so razna pomagala s polivanjem na vasovalca, naivno presenečenje različnih vasovalcev pod oknom, komentarji v obliki oslovskega riganja, petelnjega boja in kokošjega kokodakanja, da bi poudarili smešnost babjega klepetanja, petelinčenja in tako dalje, torej simbolno komedijskih pripomočkov, ki jih poznamo od nemega do avstrijskega filma.« Ko nadalje ugotovi, da »to ni film o jeznoritem in trmastem vdovcu,

ampak o vaški srenji«, razmišlja do konca o neizpoljenih možnostih te komedije. Zaključí z že citirano mislijo.

Podobnega mnenja o filmu je tudi Aleksander Čolnik v Sodobnosti. Delo označi kot »dobrodušen film s komičnimi prebliski«. Tudi Čolnik toži, da Slovenci nismo »obdarjeni s humorjem«. In lakonično ugotavlja: »Da film ni bolj smešen, kot je, ni krivda nadarjene ekipe, ki ga je delala, ampak leži v problemski krotkosti, v pohlavnosti sil, ki so si bile postavljene nasproti.« Približno tako variira misel do konca, dotikajoč se zdaj situacij, zdaj igralcev.

Vitko Musek v Ekranu ugodno sprejema Štiglicjev poseg v komedijo, zameri pa mu v glavnem dve stvari: trdi namreč, da se film v drugem delu sprevrže v burko, namesto da bi vzdržal na dobro zastavljeni liniji komedije, drugič pa — kritizira neharmonično in neorgansko spajanje posameznih sekvenc med seboj. Priznava režiserju, da je odkril nekaj izvrstnih igralcev. Nazadnje pa razširi svojo oceno, kljub dvema osnovnima hibama, v ugotovitev, češ da pomeni »v našem sedanjem filmskem položaju novi Štiglicjev film pozitiven prispevek k reševanju našega domačega filma.«

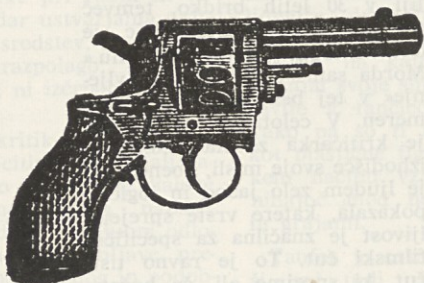
Hrvatska kritičarka Mira Boglič je prispevala svoje ocene jugoslovanskih filmov v času puljskega festivala za mariborski Večer. Tako posveti Štiglicjevi komediji ne mnogo, zato pa same afirmativne stavke, v katerih govori o prvi pravi jugoslovanski filmski komediji, o dosledni stilizaciji, ustrezní atmosferi, o uspeših igralških dosežkih, o aдекватni, nekoliko stilizirani fotografiji, o izjemi v tej vrsti našega filma in da kvalitete filma v konkurenci za nagrade ne bi smele biti pozabljene.

Posebno prijetno mi je citirati iz podobnega festivalskega po-

ročila v časopisu Delo nekaj lucidno napisanih vrstic izpod peresa Stanke Godničeve. Te so: »Zgodba o vdovcu Štefucu in njegovem vztrajnem snubljenju tretje svakinje, lepe Zane, se začena z značilnim detajlom: okrasna steklena krogla v vrtu smešno razpotegne podobe mimoidočih. Pozor torej: ne bomo iskali pravega življenja, ki je bilo za Slovence v fašistični Italiji v 30 letih bridko, temveč njegovo vedro plat. Štiglic je ostal dosleden temu opozorilu.« Morda samo izraz »pravo življenje« v tej besedni zvezi ni primeren. V celoti pa, se mi zdi, je kritičarka zadela posrečeno izhodišče svoje misli, obenem pa je ljudem zelo jasno in logično pokazala, katere vrste sprejemljivost je značilna za specifični filmski čut. To je ravno tisti čut, ki sprejme ali, če hočete, prebere »razpotegnjene podobe mimoidočih« in skoznje tudi ton celotne pripovedi.

Pa tudi Toni Tršar (TT) v Ljubljanskem dnevniku nam pripravi ob festivalskih dneh prijetno presenečenje, ko sproščeno in z odprto dušo popravlja svoje mnenje: »O Štiglicu ne kaže podrobneje pisati, spričo tega, da smo film videli in ocenili že ob premieri v Ljubljani, mislim pa, da velja pripomniti, da v puljskih okoliščinah, se pravi v primerjavi z ostalimi filmi in strogostjo, s katero smo se ob premieri lotili Štiglicvega filma, ne velja. Drugače povedano: v svojem žanru je Štiglicjev film solidno delo in ne zaostaja za povprečjem letošnjih festivalskih konkurentov.« (LD, 31. 7. 63.)

Še iz mozaičnega pregleda istega festivala naj citiram vrstice, ki jih je Miloš Mikeln posvetil filmu TISTEGA LEPEGA DNE. Takole pravi: »Med kompletne, popolne filme tega festivala sodi tudi prispevek iz povsem druge smeri: Kosmač - Hieng - Srebotnjak — Štigliceva



## poetična komedija TISTEGA LEPEGA DNE.

Jugoslovanska kritika se je namenila popraviti krivico, ki jo je nad filmom TISTEGA LEPEGA DNE zagrahila večina slovenske kritike. To je »delo, za koje hitno valja tražiti punu rehabilitaciju«, piše Adamović v NI-Nu, z dostavkom, da je film lepo sprejela Slovenija, v drugih republikah pa da so ga komaj opazili. Če v tem dostavku precejniju lepo Slovenijo, je pa v naslednjem toliko točneje zadel: »Možda ni u jednom drugom delu naše kinematografije nema toliko poetičnosti, toliko jednog osobenog šarma, kao u ovoj, zaista lepo i čisto radjenoj komediji.«

V smislu rehabilitacije tega filma kot jo zahtevata kritik

NINA Zira Adamović in naš Miloš Mikeln, je nekaj ukrenil le Toni Tršar, toda že predčasno v Ljubljanskem dnevniku. Ostala kritika je molčala na ta izziv. Morda je prav ta molk posebna značilnost naše kritike, značilnost, ki jo je treba zapisati. Revalorizacija nekega dela ni za kritika nikakršna sramota. Tudi veliki kritiki Bazinovega formata so se včasih zmotili, a so bili tudi tako pogumni, da so svojo zmoto preprosto priznali in delo, o katerem so se motili, znova ovrednotili. Nočem trditi, da gre pri tem filmu in odnosu kritike do njega za tako pereč problem, kakor ga vidi Mikeln, res pa je, da bi tak ali tak pisan odgovor vsaj tega ali onega zadetega kritika deloval bolj povoljnije in bolj zdravo od

brezbrižnega molka. Sicer pa nas življenje neprestano sili k prevrednotenju in prenavljanju lastnih kriterijev. In če je katera, potem je filmska umetnost spremenljiva, saj, poslužujoč se novih in novih izumov človeškega tehničnega duha, poustvarja nove in nove duhovne vrednote na zmerom nov način. Vsaj v vrstah svojih najvrednejših ustvarjalcev. Naj pred koncem razpravljanja o vprašanih naše kritike označim še eno lastnost, ki jo kritiki gojijo od časa do časa, namreč njihovo prizadetost za položaj ustvarjalca v naši družbi, za položaj in vlogo filma v naši družbi, ter končno skrb za filmsko kulturo v našem okolju. V tem smislu se posebno angažira Vitko Musek. Ko sem pregledoval njegove ocene vseh treh na začetku omenjenih filmov, sem ugotovil, da je bil kritik Musek ob filmu Samorastniki celo seznanjen s tem, »da so ustvarjalci želeli dati našemu domačemu filmu po izpovedni moči, po moralni in etični dimenziji, predvsem pa po idejni in umetniški plati enako močan filmski ekvivalent, kakor ga v literarnem ustvarjanju predstavlja Prežihov Voranc.«

Pri obravnavanju KEKCA se kot kritik zanima tudi za sliko domačega repertoarja v celoti, zato pravi: »Hvalevredno je, da je ena naših filmskih hiš sploh pomislila na dolg naše celotne kinematografije do mladih gledalcev...«

Pri kritiki TISTEGA LEPEGA DNE pa ocenjuje novo filmsko komedijo kot »pozitiven prispevek k reševanju krize slovenskega filma.«

Tako zanimanje za širše okvire, v katerih se poraja problematika, ki kritikovo pozornost veže sicer bolj od blizu, ni pogost pojav v naši kritiki. Samo še Colnik se pri oceni istega filma razpiše in razmisli o ovin-kasti poti filmskega scenarija pred realizacijo, ko pravi: »Kakor vemo, začne film svojo pot

v svetih, ki so množična telesa, in nato je tu še armada posameznikov, ki tako ali drugače uveljavljajo svoj vpliv — in zahtevati, da bi tolikšna skupina Slovencev bila obdarjena s humorjem, bi bilo zahtevati nekaj, česar ne pomni nacionalna zgodovina.«

To so sicer mnenja, ki stanja ne morejo takoj spremeniti, vendar pa razločno kažejo, da kritik misli tudi malo dlje kot od filma do sebe, torej se uveljavlja tudi kot kritik da tako rečem kulturne politike.

Upam, da izhaja iz vsega napisanega, kje je po mojem mišljenju kritikova domena, v čem moč. Tisti, ki bo znal sebi in ljudem vedno znova odkrivati, v čem je umetnost filma, kaj je posebnost in narava filma kot umetnostnega izrazila, a kako mnogovrstne so njegove oblike drugačne rabe, tisti bo zaživel v funkciji filmskega kritika.

Vsaka kritika je najprej avtorjev lastni portret. Nihče se ne more skriti za splošne kritične in se obvarovati rizika. Skrivničar je še najbolj podoben pišču noju. Če je ocena filma odklonilna in zanikujoča, ni treba, da bi bila slaba kot ustvarjalno dejanje. Kritik ni dolžan pojasnjevati, kakšno naj bi neko delo bilo. Toda če ga kritizira z ustvarjalno prizadetostjo, nehote slika svoj estetski ideal. Saj kritik ve za pota, ki jih umetnost hodi.

Ko bodo dovolj razširjene moje sprejemljivosti za vrednosti, ki jih ustvarja filmski čut (k čemer utegne bistveno prispevati prav ustvarjalna filmska kritika), potem bo pri nas tudi filmska muza tako doma, kot je Prešernova nad pesnikom. V kulturnem človeku bo potreba po celovitosti življenjskih manifestacij ostala nepotešena vse dotlej, dokler se ne bo tudi filmski čut med nami enako ostril, kot se ostrijo čuti za lepo besedo, arabesko, kretnjo ali spomenik.



ANDRÉ BAZIN

# RAZMIŠLJANJA O FILMSKI KRITIKI

Problem kritike v odnosu do umetnine se v bistvu zastavlja enako v vseh umetnostih in domišljavo bi bilo, če bi mislili, da lahko povemo o tem kaj drugega kot tisto, kar so že povedali filozofi, esteti ali umetniki. Če naj torej govorimo o tem vprašanju glede na film, je edino koristno, da ga obravnavamo konkretno z ozirom na izkušnje in zgodovinsko situacijo. Zapisal bom le vrsto pripomb ali razmišljanj o položaju in izvrševanju lastnega poklica. K sreči se ukvarjam s tem poslom že kakih petnajst let v najrazličnejših oblikah (tudi debate v filmskih klubih štejem na primer za varianto kritike), zlasti pa v vseh slojih tiska, od dnevnika z veliko naklado preko specializiranega ali nespecializiranega tednika do specializirane revije.

## O NEUČINKOVOSTI KRITIKE

Prvo, kar bi rad pripomnil k svojim izkušnjam in kar bi hotel povedati kot geslo vseh nadaljnjih razmišljanj, je to, da je glavno zadoščenje, ki mi ga daje ta poklic, v bistvu njegova nekoristnost. Kdor se ukvarja s filmsko kritiko, se mu godi približno tako, kakor če bi pljuval z visokega mostu v vodo. Dejal sem približno, zakaj včasih, redkokdaj, se primeri, da vendarle lahko doseže na določenem zgledu odločilno ali vsaj občutno vlogo, ki jo je odigrala kritika: mogoče v umetniških ali poskusnih kinematografih (vendar pa redkeje kot mislimo). Kritiki se je kdaj pa kdaj tudi posrečilo,

da je utrla uspeh filmu, ki bi sicer ostal preveč v senci specialnih predstav. Toda pripomni moram, da je v takih primerih le pomagala reklami, ki je opešala. Takemu filmu je bil uspeh vsekakor že namenjen, če je le že krožila o njem ugodna ustna kritika prvih gledalcev, ki je vselej odločilna. To pomeni, da je kritični članek, tudi če je »slab«, enakovreden reklamnemu napisu na pločniku (ki je zastoj). Reklama se tudi v resnici vedno bolj poslužuje kritike, ne da bi mogli reči, da so izvlečki in odstavki, ki si jih izposoja pri njej, v čast njeni učinkovitosti. Najprej zato, ker so spretno okleščeni citati vselej v prid filmu, najsi ga je članek še tako raztrgal; drugič pa dokazujejo, contrario, da je kritika neposredno brez moči in da postane učinkovita šele takrat, ko jo po svoje razbobna reklama.

V velikanski večini primerov igra kritika v resnici le majhno vlogo v premierskih kinematografih (recimo 5 do 15%), medtem ko na celotno komercialno usodo istega filma sploh nima vpliva.<sup>1</sup> Kot paradoksalen korektiv naj celo povem, da je ta učinkovitost, čeprav vedno šibka, v obratnem sorazmerju z naklado. To velja vsaj za tiste filme, kjer je moč rahlo vplivati na njihovo premiersko predvajanje: dobra kritika v časopisu MONDE je prav gotovo pomembnejša kakor dobra kritika v FRANCE-SOIR, ker je absolutno število bralcev, ki upoštevajo mnenje Barcellija večje od onih, ki jih zanima, kaj menita o filmu Chazal ali France Roche. Vprašanje je pač, kakšen stil ima časopis. Edina izjema je bržčas pošastni FIGARO; teror, ki ga izvaja nad pariškimi prireditvami, nam nedvomno razlaga le prav poseben pojav buržoazne sociologije. Vendar tudi tu ni primere med gledališčem in filmom.

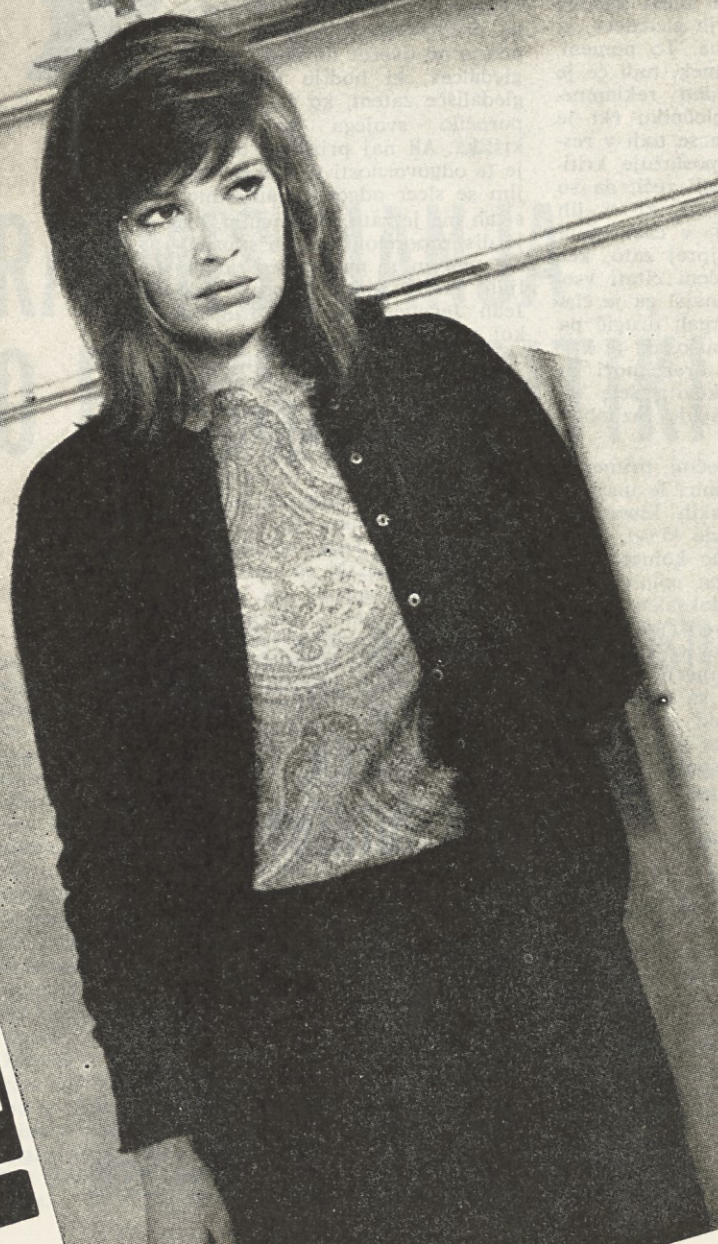
Navzlic vsemu izjavljam brez ironije, da sem zadovoljen s to

bilanco nemoči. Zares, niti najmanj ne zavidam usodi mojih tovarišev, dramskih kritikov; njihovega peresa se vse boji, saj gotovo odločajo v 60 do 80 procentih o usodi dramskih del. Le bulvarna dela žive neodvisno od kritike kakor film. Uspeh nekega dramskega dela zavisi torej očitno od tisočev ali desetstisočev gledalcev, ki hodijo najraje v gledališče zatem, ko so prebrali poročilo svojega najljubšega kritika. Ali naj priznam, da me je te odgovornosti strah? Ne bojim se sicer odgovornosti same, strah me je zato, ker menim, da je disproporcionirana in sporna. Ne morem si na primer zamišljati, da bi mogel končati kak Jean Jacques Gauthier drugače kot s samomorom ali v samostanu Trapistov. Ne, moj strah izvira iz skromnosti. Ne razumem, kakšna moralna avtoriteta in predvsem kakšna intelektualna izjemnost bi mogla dati kritiku pošastno prednost, da bi smel odločati o usodi umetnin, ki mu niso všeč. Recimo, da bi bilo idealno, če bi lahko učinkovito pomagal tistim, ki so mu všeč, pa le malo vplival na usodo ostalih; toda, ker je oboje očitno povezano, imam še vedno raje nemoč kakor oblast, ki je nujno podvržena zlorabam.

## BREZ HASKA, TODA POTREBNA

Mar to pomeni, da bo film lahko shajal brez kritike? Nikakor ne, in takoj bom v zvezi z njegovo »nekoristnostjo« spregovoril o njeni nujnosti. Ne vem več, kateri filozof ali psiholog je zatrjeval, da je zavest le epifenomen in da bi bil Descartes tudi brez nje prav tako napisal svojo RAZPRAVO O METODI. Ta teorija je kajpak zgrešena, toda uporabil bom njeno metaforično vrednost. Chaplin, Griffith, Murnau, Stroheim ali Dre-

PROJECT MERCURY





yer bi enako eksistiral s kritiko ali brez nje: v njihovih filmih bi to ne spremenilo niti enega posnetka. Zanje je vsa obilica kritike, ki so jo zbudili, le dejstvo v epifenomenalni zavesti, čigar nužnost se ne meri po koristnosti. Vendar menim, da živi to parazitsko rastlinje na veličastnem drevesu, a forteriori, v simbiozi, ki seve nikakor ni potrebna za njegovo rast, nevdovno pa za srečno staranje.

Kritika ima vselej dva obraza: z enim je obrnjena proti filmu in o tem sem že dejal, da je surov in brez denarne vrednosti: toda drugega obrača proti občinstvu in ta drugi obraz v resnici opravičuje njen obstoj. Neučinkovitost filmske kritike ima kajpada svojo statistično osnovo. O usodi filma odločajo 3 ali 4 milijoni gledalcev, medtem ko lahko najpopularnejši kritik vpliva le na nekaj tisočev. Toda, če pustimo ta kvantitativni podatek vnmarr in se oprimemo kvalitativnega kriterija, če pomislimo na zveličavnost in ne le na učinkovitost (no, zdaj me bodo spet uvrstili med spiritalistične kritike), sem kot kritik nalogo izpolnil, četudi sem odkril filmsko resnico le desetim ali celo le enemu izgubljenemu bralcu.

V srečnem času, ko sem se mogel še ukvarjati z ustno kritiko med »stažisti« in v filmskih klubih, sem imel pri tem mnogo večje zadoščenje, kakor mi ga daje pismena kritika. Njena prednost je v takojšnjem fizičnem, neposredno človeškem občutku, da lahko razumska analiza sproži pravcato spreobrnitev. Kolikokrat so me zadržali gledalci, ko sem odhajal (navadno so bili stari čez 40 let) in me zasuli z izjavami, da še ne morejo izmeriti vse blagodejnosti moje analize filma, da pa jim je vsekakor odkrila obstoj filma, filma kot umetnosti, v katero zdaj verujejo. Spominjam se, da se mi je nekoč celo zgodilo, ko sem sedel v tramvaju v Zenevi nasproti neke odlične stare da-

me, da me je nenadoma spontano ogovorila in mi isto izjavila o predavanju, ki sem ga bil imel prejšnji večer. Verjemite mi ali ne, toda takšni uspehi so več vredni kakor za 10 procentov večji vpliv na obisk premierskih filmov.

Seveda ni prepovedano upati, da bo število izvoljencev, ki so spregledali, naraslo in da se kvaliteta lahko spremeni v kvantiteto. To se je deloma celo že zgodilo: z veseljem lahko omenimo nastanek in vedno večje naraščanje umetniških in poskusnih dvoran, ki pomenijo nekake komercialne relejne postaje filmskih klubov. Vendar moramo hkrati povedati, da je pri tem kritika le eden med mnogimi faktorji, ki soodločajo pri kompliciranem nastajanju specializiranega občinstva v zadnjih desetih letih. Ta pojav sodi v estetsko sociologijo in pravzaprav ni povsem nov, saj smo se srečali z njim že celo v letih 1925—1930. Glavne sile, ki so delovale v isti smeri in opredelile ta tok, so: akcije filmskih klubov in kinoteke, deloma gibanje za dvig ljudske kulture, vsekakor pa tudi kvaliteta povojne francoske kritike.

Dejal sem: kvaliteta povojne francoske kritike — a moram povedati o tem nekaj več. Mojih štirideset let mi morda omogoča določeno objektivnost do »mlade kritike«, pa tudi do predvojne žurnalistične generacije. Zato izjavljam: navzlic vsem napakam (in bogme, da ima polno zoprnih napak, naj zastopa te ali one težnje) je kritična generacija recimo petdesetih let odločno prekosila vse, kar jih premore francoski film doslej. Predvsem je ne moremo niti primerjati s tem, kar je bila francoska kritika med leti 1930 in 1940. Vsekakor pa moramo previdneje obravnavati

veliko generacijo kritikov nemega filma.

Res je, da je bilo takrat kritično gibanje kvalitetno in je imelo povrhu še zaslugo, da je bilo prvo. Če je kritika vest filma, ji film dolguje to, da se je ob njej zavedel samega sebe. Razen tega se takratna kritika ni oddaljevala od realizacije in videli bomo, da se v tej točki sodobna mlada kritika vrača na pota prednikov (k temu se še povrnem). Vendar naj povem, ker sem natančno prebral celotno zbirko takratne najboljše filmske publikacije, CINEACI-NÉ, da je vrednost njenih misli sicer vedno tehtna in zanimiva, da pa tako netečen način pisanja danes ne bi bil dopusten. Res je, da zapadajo naši mladi važiči pogosto v nasprotno skrajnost: v intelektualno precioznost ali za vsako ceno pamfleten stil. Vendar pa, tako v tednikih kot revijah, potrjuje ta skrb za stil in za ustrezno oblikovanje misli dejstvo, da se je filmska kritika uveljavila kot literarna zvrst, o čemer pred vojno ni bilo sledu. Takrat se je zdelo, da so veljale zgolj misli kot take in dovolj je bilo, če si jih izrekel. Prav v našem času deluje sicer živa in važna kritična šola, ki jo določajo iste oznake: to je italijanska šola. Najboljši italijanski članki razpadejo v francoskih prevodih v prah, nihče jih ne more objaviti in tudi Billard ne more preklicati te moje izjave. Res je, da zanese skrb za učinek in stil francoske kritike včasih v sporna pretiravanja, vendar so te napake nekakšen davek (ob mladih avtorjih sicer večkrat razumljiv) bistvene in nove kvalitete, ki prvič uvršča filmsko kritiko na raven tradicionalne kritike. Literarna in intelektualna kvaliteta dela, kot sta ga opravila Chabrol in Rohmer o Hitchcocku, je, ne glede na naše mnenje o njihovih težah (s katerimi se niti najmanj ne strinjam), vredna primerjave z najboljšimi kritičnimi eseji po vojni: vsaj toliko ali še

bolj kot nagrado Armand-Tallier bi zaslužila nagrado Sainte-Beuve.

Vendar moram zaradi pravičnosti obravnovati kritiko v širših okvirih celotnega filmskega tiska. Če se mi zdi filmska kritika iz let 1930 do 1940 (žal ne morem upoštevati vseh odtentov, kakor bi jih moral<sup>2</sup>) iz razdalje let zelo klavrna, pa je izhajal v istih letih specializiran tisk, o kakršnem danes nimamo pojma. Reviji CINEMONDE in POUR VOUS sta bili bogati, razkošno ilustrirani tedenski reviji, ki sta približno ustrezali nikdar več doseženemu idealu; zadovoljevali sta okus pariških šivilj in zahteve bralca, ki jemlje film resno. Po vojni se je nekoliko poskušal v to smer ECRAN FRANÇAIS in vsi vemo, kaj je bilo iz tega. Ta pojav sicer ni lasten le Franciji, saj je moral denimo tudi italijanski CINEMA NUOVO (čeprav po desetih letih kapitulirati (za revijo CINEMA). Mogoče so pri tem odločujoči gospodarski vzroki (porast proizvodnih stroškov tednikov v heliografuri), vendar zaradi njih ne smemo podcenjevati še važnejšega razvoja zahtevnosti bralcev.

Predvsem se nagibam k misli, da kritična raven teh odličnih predvojnih tednikov ne bi več zadoščala prosvetljenemu delu sodobnih bralcev. Ta element, očiščen vseh koncesij ljudski mitologiji, nudi svojo intelektualno pašo najboljšim rubrikam nespecializiranih tednikov, ki so prav tako prekosili svoje predhodnike iz let 1935 do 1940. Ta smetana bralcev prepučša filmski tednik le še šiviljam in tednik se jim prilagaja.

Toda najvažnejša posledica te odločitve bralcev je nedvomno ta, da je specializirani tednik nadomestila revija. V vsej zgodovini francoskega filma ni nikdar nobena revija mogla živeti več kot nekaj kratkih let. (Npr. čudovita prva serija mesečnika LA REVUE DU CINEMA.) Ta

pojav, ki smo mu priča zlasti od leta 1950 dalje in ki omogoča redno življenje ali vsaj epizodično obnavljanje raznih revij z različnimi težnjami, je torej v francoski kritiki absolutno nov. Očitno je prav to omogočilo rojstvo in razvoj »mlade kritike«, saj je prešla k tednikom večina kritikov, ki so se najprej poizkusili v teh revijah.

## KRITIKA IN USTVARJALCI

Vprašanje bi želel osvetliti še z drugega zornega kota. Doslej sem opisal kritiko kot potrebno, vendar slejkoprej nekoristno uslužnost, ki ne more zares vplivati na usodo filmov (razen morda zakasnelo, kot memento, vendar ta zakasnela rehabilitacija koristi le filmskim klubom in specializiranim dvoranam). Dobro vem, kako je moč oprekatati tej domnevi: če kritika ne more občutno spremeniti toka v eksploataciji filma, pa lahko vpliva na njegov izvor, torej na ustvarjalni proces. Raziskati bi torej morali morebitni vpliv kritike na režiserje, ki jo berejo.

Naj povem, da sem v tej točki še bolj skeptičen in da se mi zdi vsekakor v redu, kakor je. Prvič zato, ker bi bilo še nezdržneje domišljavo, če bi hotel kritik učiti praktika njegove obrti (takšne lekcije bi lahko dajali le duhovi, ki bi bili enakovredni Baudelairu in Valeryju). Predvsem pa zato, ker ustvarjalec ne more kaj prida pričakovati od kritike; vzroki za to segajo globoko v psihologijo ustvarjanja. Kritik izhaja iz rezultata, iz dokončanega dela. Njegova glavna naloga ni v tem, da delo »razloži«, temveč da posreduje zavesti ali duhu bralca

njegov smisel (oziroma razne smisle). Zato je aboten očitek (ki prihaja sicer najprej od ustvarjalcev, vendar je pri njih razumljiv) češ, kritika odkriva v delu, katero občuduje, na tisoče imenitnih namenov, ki jih avtor v resnici ni nikdar imel. Ta ali ona »čudovita« režijska iznajdba se je na primer rodila zgolj zaradi tehničnega incidenta. Preseda mi že, ko moram zavračati tak beden dokaz. Če bi bilo končno delo le vsota zavestnih avtorjevih intencij, bi bilo kaj malo vredno. Še več: trdimo lahko, da se v bistvu meri kvaliteta in globina dela prav po razliki med tem, kar je želel ustvarjalec vanj vložiti in tem, kar vsebuje (pri čemer moramo upoštevati različne temperamente, zakaj nekateri ustvarjalci so bolj lucidni in ustvarjajo bolj zavestno; vendar film med vsemi umetnostmi po svojem bistvu največ prepušča božji volji). Naj bo tako ali drugače, kritikova vloga ni v tem, da bi obnavljal psihološki proces ustvarjanja (kar je še izdaleč manj zanesljiva operacija kakor najsamovoljnija estetska konstrukcija). Njegova vloga je v tem, kar sem že povedal, namreč pomagati bralcu, da se ob stiku z delom intelektualno, moralno in senzibilno obogati. Za opravljanje te naloge ni pravil in opravljeni jo je mogoče najbolj pristrano. Le nekaj je čez vse pomembno: okus. Kritična metoda je lahko kakršnakoli, vendar je sama zase ničeva, če je ne nadzira, omejuje in uravnava posebna kvaliteta, ki v zadnji konsekvenci sodi samega kritika: okus. Ta kvaliteta je kajpak neugotovljiva, vendar nam samo in prav ona omogoča, da različno teoretično trhlino od sprejemljivo izpeljane misli. Kavarniška brbljavost je zatočišče tistih, ki jim manjka ta kritični čut druge stopnje in prozoren alibi slabe impresionistične kritike, katere ceneno ironiziranje ni nič boljše kot nepoklicnost.



Toda vrnimo se k ustvarjalcu. Če je vreden tega imena, bo črpal vse, kar mu je potrebno za ustvarjanje predvsem iz samega sebe in svoje izkušnje. Ne mislim, da se ne more ničesar naučiti iz kritik, najsi so dobre ali slabe. Vendar so le sestavni del kompleksne izkušnje, ki mu jo prinaša uspeh ali neuspeh filma. Vsekakor izve iz njih manj kakor iz preprostih reakcij publike v dvorani. Ostane še samoljubje. Toda to je druga reč...

Vendar moram za tem, ko sem spregovoril o načelni neodvisnosti ustvarjalcev do kritike,

končno opozoriti še na nov pojav: na vedno večjo odvisnost kritike od ustvarjalnosti.

Trdimo lahko, da je ena glavnih značilnosti francoske kritike v letih med 1930 in 1950 v njeni popolni ločitvi na filmsko ustvarjalnost in ljudi, ki pišejo o njej. To ločitev je prinesel v glavnem čas zvočnega filma, zakaj rojstvo kritike in njena razgibanost v času nemega filma sta bili nasprotno v tesni zvezi s produkcijo te dobe. Canudo, Delluc, L'Herbier, Germaine Dulac, Gance, Epstein, Tedesco... vsi so bili hkrati cineasti in esteti. Ne bom raziskoval, ali je bila ta dvojnost posrečena, toda

Prizor iz KONJENIKOV Johna Forda.  
Na sliki John Wayne, Constance Towers  
in William Holden

dejstvo je tu: filmska misel in ustvarjalnost sta bili v tem času druga od druge odvisni. Tudi v sodobnosti imamo vsaj dva tuja zgleda, ki dokazujeta, da ni v tem nič abnormalnega: angleški (Gavin Lambert, Lindsay Anderson in ekipa SIGHT AND SOUND) in zlasti italijanski zgled, kjer deluje že izza fašizma CENTRO SPERIMENTALE. Največ dokazuje italijanski zgled, kjer so poklicni kritiki večkrat periodično ali dokončno prekoračili Rubikon, nepišočiči filmski ustvarjalci pa so vedno gojili pomembne dialoge (v tisku, na kongresih itd.) s kritiki. Čeprav si ne morem kaj, da ne bi izrazil dokajšnje skepse o umetniški plodnosti takih izmenjav mišljenj, v pričujočem sestavku ne bom diskutiral o tem, ker moram razpravljati dalje o francoskem položaju. Ta je dokaj drugačen. V naših okoliščinah gre predvsem za rod mladih intelektualcev, ki so si bolj ali manj v svesti želje, da bi delali filme, pa si ne prisvajajo misli in znanja o bodoči obrti v ateljejih ali z nehvaležno asistenco, temveč z obiskovanjem kinoteke in pisanjem kritik. V tem je dvojna prednost: medtem lahko kot žurnalisti služijo denar, kar ni slabo, predvsem pa lahko sebi in drugim definirajo, kaj jim je všeč in kaj zavračajo, ter tako vnaprej izrišejo sliko idealnega filma, o katerem upajo, da ga bodo nekoč ustvarili. Zato je ta mlada kritika pristranska, njen značaj je polemičen in bojevit. Toda to je naravno, zakaj to je strastna kritika potencialnih ustvarjalcev. Objektivnost sploh ni njen cilj. Vendar ni zaradi tega nič manj zanimiva in pomembna: pristranost je v umetnosti dovoljena in je tudi plodna, če jo spremljajo inteligenca, okus in talent. Ta kritika je vsekakor tudi ozkosrčna, lahko celo krivična, toda ker je njen zorni kot razmišljanj ozek, večkrat doume svoj predmet prodorneje kakor

objektivna kritika. Umetnost ni znanost. Medtem ko je lisenhizem v biologiji ideološka norost, sta bila ali sta še hitchcockizem ali bergmanizem operaciji kritične strategije, ki sta nedvomno obogatili zgodovino filmske misli. O tem govorim tem svobodneje, ker osebno ne verjamem v avtorsko politiko. Toda v umetnosti ni absolutnih zmot. V kritiki se resnica ne definira z ne vem kakšno izmerljivo in objektivno natančnostjo, temveč predvsem z intelektualno razboritostjo, ki jo je zbudila v bralcu: važni sta njena kvaliteta in amplituda. Kritikova funkcija ni v tem da prinese na srebrnem krožniku resnico, ki je ni, temveč, da čim dlje podaljša v inteligenci in senzibilnosti svojih bralcev odmev sunka, ki ga je povzročilo umetniško delo.

**1** Nasprotni dokaz: Celó soglasno ugodna kritika ni nikdar mogla podaljšati premierskega predvajanja umetnine dlje kot za nekaj dni, če ga publika ni spontano sprejela. Koliko pomembnih tujih filmov, ki prihajajo kot odkritja s festivalov, v Parizu sploh ne pride na program ali propadejo, najsi jih kritika še tako »podpira«!

**2** Ne bi želel, da bi me razumeli kakorkoli odklonilno v odnosu do odličnih žurnalistov, ki so pisali v liste, o katerih sem ravno izrekel vso pohvalo. Povedal bi rad le to, da se mi zdi z ozirom na današnje kriterije čisto kritična vrednost član- kov iz tega časa šibka. (Le en primer: kdo je branil PRAVILO IGRE? Kdo je spregovoril resno o filmu BOUDU?) Nasprotno pa so bili kronisti te dobe najboljši informatorji in so bolj živo spremljali snemanje filmov, ki so se takrat v Franciji realizirali. Takrat ni bilo — kakor danes — preloma v sintezi med ateljejsko reportažo (ki se pogosto sprevača v bedasto opravljanje) in resno informacijo.



FRANÇOIS WEYERGANS

IZ SESTAVKA

## ŠTIRJE PROBLEMI

Ljudje predvsem sodijo, da je kritik zato, ker ga berejo. Toda nekdo je dejal: »Kritiki? Jaz ne berem kritikov.« Takšno spregledovanje kritikov ne odpravi kritike: dokazuje le, da ne zadeva kritika najprej bralca, temveč da se opredeljuje v odnosu do umetnosti ali konkretnega umeniškega dela, ki se z njim ukvarja.

Vendar (to so povedali že mnogi, zelo avtoritativno tudi Merleau-Ponty) posrečena umetnina tolmači samo sebe. Kritiki bi lahko preostala vloga, da to tolmačenje nekoliko osvetli, da dvigne ob njem prst, da piše po nareku umetnine. Toda umetniško delo ne govori in to tišino moramo pustiti, da jo bo slišati, zakaj le v tišini se umetnina sčasoma dopolni. (Tako se danes dopolnjujejo rojstva nekaterih največjih: Murnaua, Weberna, Reverdya.)

Vsako veliko delo se pojavlja pred nami tako, kakor da je položil umetnik vanj razmišljanje o njem. Pravi kritik bo tisti, ki razgalja to razmišljanje, ali, še bolje, tisti, ki mu misel prodre v globine dela (ni pa nujno, da si je bil umetnik svest istih misli). To je domnevno skoraj dialog enakega z enakim in, kakor strogo zatrjuje pronicljivi René Char: »Veliki lahko žive dalje le v velikih. Drugo je pozaba.« Velikemu planu Griffitha zadošča, da živi dalje pri Jeanu Rouchu. Kritiki smo navadno le konservatorji, če ne celo čuvaji Imaginarnega muzeja. Filmski ustvarjalci žive v filmskih ustvarjalcih. Kritiki naj se zadovolje s tem, da zbirajo ali izživajo njihove dialoge. Zgodovina bo pozabila nanje, čeprav jo pišejo sami. Zgodovina je torišče, kjer se kritika poraja in umira, umetnine pa se vključujejo vanjo po svoji trajnosti.



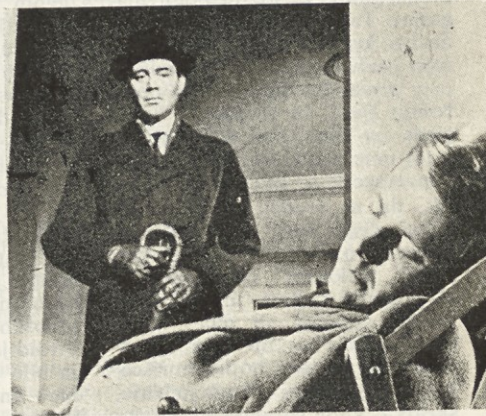
Levo: Prizor iz filma LEPI MAJ Chrisa Markerja

Desno: Prizor iz filma DOKTOR ČUDNA LJUBEZEN režiserja Stanleya Kubricka



Levo: Prizor iz Andrzeja Wajde filma PEPEŁ IN DIAMANT

Desno: Prizor iz filma SLUZABNIK Josepha Loseya





## JEAN DOUCHET

Kritika je umetnost ljubezni. Je plod strasti, ki se ne uporablja sama, temveč zahteva nadzorstvo budne jasnovidnosti. Živi v nenehnem iskanju ubranosti znotraj dvojice, ki jo tvorita strast in jasnovidnost. Če prevlada ena sestavina nad drugo, zgubi kritika dobršen del svoje vrednosti. Vsekakor mora imeti obe gonilni sili. Jasno je tudi, da ne sodi v njeno območje zabavanje bralca z vsemogočimi čvekarijami, ki so jih polni magazini. Takšni sestavki so le po nazivu kritični in samo degradirajo naziv kritike, jo spreminjajo v prostaško funkcijo in ponižujejo ljudi, ki jo pišejo. Kdor gleda na film (ker že govorimo o tej umetnosti) kot na predmet konverzacije in zgolj tako, se mi zdi, da ni vreden upoštevanja. Kdor gleda nanj zgolj kot na predmet osebnega interesa (zaslužek, priložnost, da zasloviš in se prerineš naprej, možnost, da prodaja scenarij ali sebe), kdor ga izkorišča kot ideološko, politično ali versko bojno torišče, ki je njegovemu območju tuje, skratka, kdor spravlja na škodo filma v ospredje svojo osebo ali zadevo, ki je lahko še tako plemenita — ki je lahko celo zadeva vesti — zagreši s tem v osnovi intelektualno nepoštenost. Umetnost zahteva od kritike, da ji služi, ne pa, da se je poslužuje.

Umetnosti je namreč kritika življenjska potreba. Brez nje ne more živeti. Iz dveh razlogov. Prvič, umetnina umre, če posredno ne sproži kontakta dveh občutljivosti: umetnikove, ki je delo zasnoval, pa ljubiteljeve, ki ga ocenjuje. Sámó dejstvo, da globoko občutimo neko delo in da razširjamo navdušenje nad njim, pomeni kritično dejavnost, čeravno je samo ustna. En sam ljubitelj lahko vrne neznanim delom in pozabljenim umetnikom njihovo resnično vrednost. Materialni obstoj neke umetnine je sam na sebi dejansko brez vrednosti. Kaj nam je na zahodu pomenil do leta 1952 Mizoguchi, ki je nemara največji med vsemi filmskimi ustvarjalci? Nič ali kvečjemu gmoto filmskega traku, ki je bila v japonskih ateljejih tako zgubljena kot Angkor Vat v svoji džungli. Le naključje ga je usmiljeno ohranilo, kakor nam je ohranilo Pompeje, Miloško Venero, Vermeera ali Vivaldija. V svoji muhavosti bi ga bilo prav tako lahko tudi uničilo. In kaj bi ostalo danes? Niti spomina, niti misli bi ne imeli po njem. Edino, kar res šteje, je odmev, ki ga zbude dela oziroma umetnost v človeški zavesti. Le v njej in preko nje ostajajo živa.



# UMETNOST LJUBEZNI

To najboljše dokazuje dejstvo, da so dela, ki so najbolj na očeh vseh in celo najbolj hvaljena, prav pogosto enako nepriзнana kot njihovo skrito sorodstvo, ki je zakopano pod zemljo ali izgubljeno po podstrešjih. Če ni tudi tu bila do mozga prizadeta vsaj ena občutljivost, če ni zajela plametečega življenja, ki ga vsebuje oblika, če ni vnela drugih, da bi delili njeno emocijo, so delo zaman razkazovali najširšemu občinstvu in žbledelo bo kot privid. Tudi kratka filmska zgodovina je polna primerov, ko so gledali kak film milijoni gledalcev, a ga vendar niso dojeli. Odkriti je bilo treba Murnaua in Keatona, Langa (v drugem obdobju), Hitchcocka, Walsha, Hawksa, Loseya itd. Nasprotno pa se pogrezajo v močvirje sicer zaslužene estetske pozabe nepravilno ocenjena slavna imena kot Clair, Feyder, Pudovkin itd. Če gledamo iz tega v resnici edino možnega zrelišča, je kritika sinonim za izum v splošnem pomenu tega izraza, ki pomeni hkrati odkritje. Resnična kritika »izumlja« delo, kot da gre za zaklad: zasači ga v njegovi vitalnosti, ki jo vzdržuje in podaljšuje. Z nenehnimi novimi vprašanji odkriva vrednost umetnikov in umetnosti. Ni je mogoče pregnati s področja ustvarjanja in, ker je sama umetnost, je tudi ustvarjalna.

Kritika se namreč nahaja pri samem viru umetniške dejavnosti in to je drugi razlog, zakaj potrebuje umetnost kritiko.

»Vsaka umetnost mora nekaj kritizirati,« pravi Fritz Lang. Umetnikov odnos do sveta je namreč isti kot ljubiteljev odnos do njegovega dela.<sup>1</sup>

Svet, najsi bo proizvod narave ali človeka, občuti umetnik le kot umetnino. Izogniti se ne more niti različnim razlagam te umetnine (sveta), ki izražajo v različnih kozmogoničnih, filozofskih in verskih sistemih na različnih razvojnih stopnjah človeštva različne trenutke kolektivne zavesti in občutljivosti. Kako naj se umetnikova občutljivost, ki temelji na izražanju odnosa lastnega jaza do sveta in ki najgloblje sprejema zunanje vtise, izogne najnatanejšemu tehtanju sveta, sebe in svojih vtisov? Iznajdba forme ravno pomeni akt,

<sup>1</sup> Izraz »ljubitelj« (tisti, ki ljubi), mi je bolj všeč kakor »kritik«. Žal namreč ni nujno, da bi bil poklicni kritik hkrati ljubitelj, medtem ko ljubitelj že s svojim izborom potrjuje kritičen odnos, četudi se ne zna izraziti. Pri njem je le ta nevarnost, da mu preveč ekskluzivna strast lahko odzame vso jasnovidnost. Toda v tem primeru ni več pravi ljubitelj, temveč postane obsedenec, torej bolnik.

ki sprejema ali zavrača. Ustvaritev forme pomeni za umetnika prenos zavestne in nezavestne celote od receptivnega subjekta (sebe) v objekt (umetnino). Po dialektiki, ki je bolj občutena kot premišljena (čeprav sta oba tokova pri največjih umetnikih vzporedna), mora opazovati zdaj subjekt in vzeti na tarčo občutek, ki jih želi prenesti — potemtakem se mora kritizirati —, zdaj spet objekt in raziskovati kvaliteto svoje percepcije in moči. To je senzibilna metoda poznavanja, ki se rešuje v obliki in preko nje.

Toda oblika ni umetnikova last. Oblika samo razkriva vrsto umetnosti, kjer je začutil potrebo po izražanju (slikarjeva fantazija ne deluje enako kot glasbenikova, velik pisatelj nikoli ne more biti velik filmski ustvarjalec in obratno). Oblika je dinamični element, ki se mu umetnik scela prepusti, da bi ga notranje obvladal, »oblikoval«, dokler ne postane »otipljiva« in očiten znak njegovega enkratnega življenja. Ko to obliko najde, jo prepusti toku svoje umetnosti, odkoder je izšla in kjer bo zaživela samostojno, kot živo in enkratno bitje. Tudi in predvsem zdaj bo umetnik potreboval kritika. Tu nastopi namreč velika skušnjava, ki se ji postavijo po robu le nekateri umetniki, nekateri pa sploh nikoli: skušnjava, da bi iztrgal formo iz svoje umetnosti in si jo prilastil brez ozira na lastno in specifično življenje te umetnosti. Tisti, ki oporekajo Eisensteinu, Wellesu ali Resnaisu, me bodo razumeli.

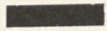
Biti mora pritok, ki z originalno kvaliteto svojega izvora obogati glavno reko, v katero se radovoljno izlije, da bi bolje živel. Upreti se mora megalomanski skušnjavi, da bi zajezil vodo celotne reke in si naredil iz nje čudovit ribnik, kjer bi lahko gle-

dal v zrcalu le svojo lastno podobo v vsej ošabni osamljenosti. Navidezen blišč take umetnine ne more prikriti dejstva, da je to mrtva voda. Koliko bolj kot kritiku je šele umetniku nevarno in težavno to stalno iskanje ravnotežja med strastjo in jasnovidnostjo!

Vsaka stopnja umetnikove dejavnosti vključuje kritičen odnos. Namenoma nisem govoril o trenutkih, ko je ta odnos očiten. S tem, ko podreja estetske in druge vplive, pa tudi lastna dokončana dela, stalni in strogi presoji, ko sprejema ali zavrača elemente, ki mu ustrezajo ali ne, ko se odloča za tako ali drugačno pot, zlasti pa, ker skuša ob tej obrzdanosti doseči bistvo svoje umetnosti, lahko rečemo, da se spušča v bitko, katere plen je posmrtno življenje njegove občutljivosti, katero mu zagotavlja prav življenje njegove umetnosti. Sledovom, ki so obdarjeni z lastno senzibilnostjo, prepušča skrb, da bodo večno pričali o bogastvu neke intimne zavesti.

Kritika skrbi, da se odkriva njen blesk. Njena skrb je, da vzdržuje ta ogenj pri življenju. Kako? Prehoditi mora isto pot, ki je privedla do nastanka tega dela. Njena občutljivost se ne spopada s svetom enako kot umetnikova, ko je ustvarjal umetnino, temveč se, kratkoma ločena sama sebi, spopada z umetnino, pri čemer odkriva umetnikov svet. Idealno bi seveda bilo, če bi — seveda vsekozi in najstrožje temelječ na obliki objekta, ker sicer zaide v neogibni delirij tolmačenja — lahko prodrla do najboljčujiveše točke, nekakšnega stržena, kjer so se zbrali vsi umetnikovi zunanji vtisi in ki je narekoval v vrenju številnih oblik in novih del edinstveni stil. Kritika resnično lahko upa, da v najboljšem primeru zaobseže to ustvarjalno jedro. To središče je živo, kompleksno, edinstveno in nikakor ga ni mogoče zakleniti v definicijo. Vendar zadošča, da

lahko zbuditi kritika o njem kar se da natančno slutnjo. Kritika si mora namreč predvsem prizadevati, da ne odkriva v objektu navideznega subjekta, marveč resničnega ustvarjalca, se pravi umetnika v njegovi celovitosti, zakaj objekt izdaja umetnikov položaj v odnosu do sveta; spet nato mora ponovno prodirati od subjekta k objektu, da odkrije nujnost forme in sicer ne le v odnosu do umetnika in njegove pronicljivosti, temveč predvsem v odnosu do njegove umetnosti. Kritika ni nič drugega kot poskus, da se v umetnini in z njo, v specifični umetnosti tega dela in z njo, ubrano povežeta dve občutljivosti: avtorjeva in ljubiteljeva.



Namen kritike je namreč ta, da razume in celo razlaga umetnost iznad umetnika. Ko stopa sem ter tja, da bi se približala delu, želi predvsem prodreti do genija in narave umetnosti. Le tako lahko razumemo njeno občudovanje in zavračanje. Kakor hitro se ji zazdi, da ji hoče umetnik vsiliti posmrtno življenje svoje občutljivosti z učinki, ki deformirajo, ki nasprotujejo naravi njegove umetnosti, se njena lastna občutljivost upre in zavrže delo. To nikakor ne pomeni, da bi ne mogli tega dela podvreči eksegezi, ravno nasprotno. Eisenstein, Welles ali Resnais, da ne govorimo o Antonioniu, Bergmanu in drugih Fellinijih, so povzročili mnogo več prelivanja črnila kakor Walsh, Lang, Mizogučiči, Preminger ali Hawks. In to je normalno. Tu ni treba stopati sem ter tja, temveč le v eno smer: od objekta k subjektu, zakaj objekt je bil izdelan le v funkciji subjekta, ki je širno zrcalo, odsevajoče zgolj varljivo podobo avtorja in njegove umetne »vizijske« sveta. Kar je v kritiki težko, je obratna smer, povratek k razumevanju harmoničnega in



Vse kaže, da bodo občudovalci Alfreda Hitchcocka kmalu tudi pri nas imeli priložnost videti njegov napeti thriller PTIC. Film prerašča okvire čistega thrillerja in prinaša nekatera avtorjeva premišljanja o našem času in človeštvu. Hitchcock je v filmu predstavil svetu novo igralko Tippi Hedren (zgoraj)

naravnega skladja med umetnikom, njegovim delom in njegovo umetnostjo.

Preskusni kamen kritike se mi zdi pravzaprav tole: odkrivati mora, kako umetnik s svojim delom bogati svojo umetnost in kako je pri tem umetnost obogatila samo delo. To občutimo, toda kako naj to razložimo?! Ko pride kritika do te stopnje, prodre na področje, kjer ni mogoče komunicirati. Tu tone v sami skrivnosti umetnosti. Tu je lahko razumljiva le na en način in sicer tako, da zavzame negativno stališče. Ker ne more izraziti z besedami, zakaj je neko delo umetniško, kadar je res umetnina, lahko le dokaže, zakaj drugo delo ni umetniško, ali nasprotno, če se moti, odkriva umetnost tam, kjer je ni. V tem smislu so dela Eisensteina, Wellesa in Resnaisa izredno važna. Ta dela so za kritiko blagoslovljeni kruh in ni naključje, da skuša prav ob njih, zdaj za, zdaj zoper, načelno definirati, kaj je film. Tudi filmski ljubitelji (cinefili), ki zavračajo te ustvarjalce, so v tem zavračanju enotnejši kakor v svojih občudovanjih. Tisti, ki isto zavračajo, hkrati isto sprejemajo, imajo sorodno občutljivost in enako sprejemajo umetnost navzlic osebnim različicam.

Umetnost lahko dokaže le umetnik, in sicer s tem, da ustvarja. Ljubitelj in kritik lahko le dojemata njeno misel in intuitivno občutita njeno naravo. To je omejitev, ki bi mogla biti v protislovju s tem, kar sem povedal zgoraj o ustvarjalni kritiki. Vendar ne povsem, ker menim, da je umetnik najprej in predvsem kritik... ki je uspel,

pa da se kritika, ki je tesno povezana z umetnostjo, polno uteleša le v njem. Bežen zgodovinski pregled razvoja umetnosti tudi dokazuje, da so umetniki sami po svoji neodvisni funkciji izvrševalci kritike. Ob nastanku ali renesansi sleherne umetnosti se kritika in umetnost prepletata. Resnični ustvarjalec se zaveda svoje umetnosti in se ji podreja. Trdimo lahko, da so Giotto, Homer, Griffith in drugi njihove baže odkrili razsežnost in vse možnosti svoje umetnosti instinktivno in mahoma. Kritika se odtrga od umetnika, ko je treba poglobiti nekatera pota, ki so jih pionirji komaj nakazali, ali pa, kadar spremene nove tehnike umetniški koncept in odpirajo nove perspektive. Tedaj začuti umetnik potrebo, da prenese svoj intimni dialog na javni trg. Njegova kritika, ki je bila notranja, postane zunanja.

Prvi resnični kritiki in prvi resnični teoretiki so umetniki sami. Tak je bil v slikarstvu Quattrocento, takšna je bila Plejada v francoski literaturi, to je bil Monteverdi v glasbi. To so bili v času romantike Hugo, Delacroix in Berlioz, pa danes Joyce, Schönberg, Le Corbusier. Vsakokrat, ko zasluži umetnik drugačno pojmovanje svoje umetnosti, vidimo, da zapusti olimpijske sfere ustvarjalnosti in se spusti v bitko; razglaša, kaj občuduje, in kriči, kaj mu je zoprno. Ko se občinstvo končno privadi na novi način občutja, se zavleče umetnik v školjko in prepusti skrb za kritiko ljubitelju. In če jo opravlja plemenito, postane kritika spet to, kar je njen prvi poklic: umetnost. Kritikova občutljivost v odnosih do sveta se angažira celotno, nasproti delu in nasproti svetu. In ob tem, ko govori kritika o umetniku, delu in umetnosti, izdaja hkrati prav tako, če ne še bolj, svojega avtorja. Zato kritiko pogosto sprejemamo z enakim nerazumevanjem kakor umetnost.

HOVEYDA



Med največja dela japonske filmske ustvarjalnosti sodi film GOLI OTOK, ki ga je režiral Kaneto Sindo. Film, v katerem nastopata Nobuko Otova in Taiji Tonojama, smo gledali tudi pri nas in tako gledalci kot filmska kritika so mojstrovino nenavadno lepo sprejeli. Kmalu bomo imeli priložnost videti še nekaj enako pretresljivih in impresivnih mojstrovin japonskih ustvarjalcev





## FEREYDOUN HOVEYDA

# SAMOKRITIKA

Uporaba besed pri razpravljanju o filmih pomeni za kritiko nemajhen paradoks. Če dopuščamo, da pomeni pojav filma novost, moramo priznati, da je literarni jezik neprikladen, če naj razumljivo in dovršeno govorimo o filmu. Naši indoevropski jeziki, katerih izvor se izgublja v pradavnini in ki jim je Aristotel okrog leta 350 pr. n. e. določil »pravila«, res niso predvideli sedme umetnosti. Kritiki, ki so jim rabili obstoječi slovarji, so torej izumili (in še dalje izumljajo) nove pomene, vsak po svojih potrebah in skladno s svojimi osebnimi vezniki. Ko so to opravili, so se žal izognili in se še izogibajo dogovoru o skupnem leksikonu, tako da kar naprej večajo splošno zmedo in podpirajo nespornizume, ki nas spravljajo v dvom o koristnosti njihovega dela. Neprestano se jim vračajo pod pero besede kot: »pisava«, »stil«, »režija« itd. Toda njihov pomen je pri vsakem drugačen, oni pa ne čutijo potrebe, da bi nas poučili, kako naj jih definiramo. Njim je seveda kaj udobno, ko opravljajo svoj posel in govore o filmih s tako »nedefiniranimi« izrazi. Bralec, ki bo priznal svojo »nepriстойnost«, bo pač sprejel pesek, ki mu ga mečejo v oči in se naradil, kakor da razume.

\* \* \*

Tudi »tehnični« opis filma odpira kritiki pot, ki je dokaj podobna prvi, ker bralec ni obvezan, da bi poznal »postopke izdelave« in jih tudi res navadno ne pozna. V obeh primerih je možno, da ne bo priznal svoje

nevednosti. Nevarno pa je, da se bo uprl, zato se mnogi dnevnik in tedniki pod pritiskom bralcev vse bolj zatekajo k nespecialistom, ki naj jim popišejo filmske strani. Po moji pameti je ta reakcija prav razumljiva. Predvsem, in to sem lani že na široko razložil,<sup>1</sup> menim, da vsakdo sme in mora kritizirati filme. Vrh tega priznavam, da me branje »specializiranih« kritik v pravkar opisanih pogojih na smrt dolgočasi. Če mi nekdo govori o Mizogučijevi »čisti umetnosti«, me zaskomina, da bi ga naprosil, naj rasvetli mojo temo z »nečisto« lepoto. Kadar mi drugi zaluča v lice izraz »najvišja stopnja dovršenosti«, se vprašujem, kakšen je »vzor dovršenosti« in kakšna je »lestvica vrednosti«, ki jo predpostavlja njegova trditev. Enako me razkači manija kritike, ki izjavlja, da igralec X ali Y »je« ali »niti« »oseba«, ki jo »igra« dobro ali slabo. Glede na kaj? In kako ve to kritik? Takšne ocenitve v resnici delajo vtis, da stoji kritik nad realizatorjem in nekako izven umetnine. Ošabnost in domišljavost! V teh metodah zlahka prepoznavamo nesrečne posledice analize, ki loči posamezne elemente in jih presoja drugega za drugim, kakor da bi tvorila celoto vsota teh delov. Še ena past aristotelovske logike! Kako bi ne soglašali z igralci, ki se upirajo kritiki!

Ta moj občutek je toliko trdnejši, kadar opazujem še druga pota, po katerih tava kritika.

Mnogi filmski kritiki izbirajo literarne primerjave, ki pomenijo za film nekakšno anekdotično nadgradnjo, s katero v bistvu ne vedo kaj početi. Kaj naj šele porečem o »superspecializiranih« kritikih, ki ljubosumno vedrijo po revijah! Njihovo prozo bi lahko označili kot metafizično-estetsko-filozofsko-filmsko. Ta pot, ki je med vsemi najnovejša, vodi večkrat k nabrekli in nečitljivim člankom in v najboljših primerih k hermetičnim tekstom. Kajpak so tudi taki, ki se zadovoljujejo s pripovedovanjem scenarija: ti so seveda najmanj škodljivi, vendar ne vem, čemu naj se prevaja povest, ki jo pripoveduje film, v besede: tako imamo gledalca za slepca! Omenimo naj še kritike, katerih poročilo govori v zadnji skrajnosti: »to mi je in to mi ni všeč«; nič nimam proti njim; docela spoštujem osnovno pravico vsakogar, da izrazi svoje mnenje; pripomnil bi samo, da se ravnajo po logiki, ki deluje z »da« in »ne« in ki jo dejstva zanikajo.

Naj bo kakorkoli, filmsko kritiko še najlaže primerjamo z dialogom gluhozemelj. In ko vidimo, s kolikšno lahkoto kritik deli dokončna mnenja o tolikanj različnih delih, navaja filozofe in pisatelje, psihologe in znanstvenike, si pač moramo misliti, da pozna skrivnost univerzalnosti. Ne morem se upreti skušnjavi, da ne bi spomnil na odstavek, ki ga je napisal Erik Satie: »Kritikovi možgani so veleblagovnica; tu najdemo vse: proteze, znanost, posteljino,

<sup>1</sup> Cahiers du cinema, št. 110

umetnost, potovalne odeje, veliko izbiro pohištva, pisemski papir, kadilni pribor, galanterijo, dežnike, volno, klobuke, športno opremo, palce, očala, parfume itd. Kritika ve vse, vidi vse, sliši vse, je vse, zmeša vse in obdrži vse v glavi...«

Vse gornje pripombe se seveda nanašajo tudi na moje lastno pisanje; drugače bi pričujočemu članku tudi ne mogel dati naslova »samokritika«! Toda samokritika se ne more izogniti iskrenemu poskusu formulacije novih pravil. Izrabil bom torej dano priložnost in poskusil oblikovati nekatere misli, ki mi roje po glavi ob tem zaključku leta.

\* \* \*

Vse se odvija tako, kot da bi mnogi kritiki verovali v nekakšen »originalen tekst«, čigar prevod naj bi bil film. Kot na primer s poudarkom govore o »dognanosti« ali »nedognanosti«, vzbujajo vtis, da ga presojajo glede na neko absolutnost in večni kriterij. Že Sassure je opozoril v zvezi z govorjenim in pisanim jezikom, da ne pomenijo poseamezni znaki prav nič, da izraža vsak zase namesto nekega pomena bolj »odstop« med njim in drugimi in da je vsak pomemben le kot »obrobni prispevek«, ki se ustvarja od znaka do znaka. Dvorenost filmskega jezika je še večja. Skrajni čas je že, da odpravimo zmotni predodek, češ da je slika dostopnejša od običajne govorice. Nič ni bolj zmotno! In mnenje, ki ga je izrazil Merleau-Ponty, bi lahko ponovili glede na film dobesedno: »Jezik ne potrebuje usklajevalne tabele, ker sam razlaga svoje skrivnosti... Ker je nejasen, ker se trmasto nanaša le sam nase, ker se po ovinkih in obratih vrača sam vase, mu vse to daje posebno duhovno moč: tako postaja nekako veselje, ki sprejema vase stvari, zatem ko jim je spremenil pomen«. Kritiki, o katerih govorim, pa se zde, kakor da poznajo absoluten

filmski jezik ali vsaj menijo, da je to, kar vedo o filmu, nekakše višek in da mora filmski ustvarjalec, če naj bo umetnik, uporabljati za ta višek prirejane instrumente.

Seveda obstajajo temeljni »postopki«, ki tvorijo tako rekoč »empirični« filmski jezik in iz katerega črpajo ustvarjalci kot iz skupnega deleža. Toda v empiričnem jeziku s platna se skriva jezik, ki ima drugo moč, kjer zažive znaki znova »nejasno« kot slikarjeve barve, komponistove note ali romanopiščeve besede. Bergier in Pauwels imata posevsem prav, ko opozarjata na resničnost tega, kar imenujeta »teksti z različnimi pomeni«. Tako imenovani »komercialni« režiserji se zadovoljujejo s »korektno« (s predpisanimi pravili skladno) uporabo »empiričnega« jezika: s svojimi filmi kratkoma in preprosto pripovedujejo zgodbo. To so v najboljšem primeru »ustvarjalci slikanic«. Izbor njihovih znakov je tak, da izražajo že znane pomene. Čeprav kritiki pogosto govore o vseh filmih, moram opomniti, da pišem sam le o drugem filmu, o tistem, kjer je »beseda« dejansko »izrazita«, kjer tiplje z namenom, da bi pomenila nekaj, kar ne ustreza znanim pravilom in kjer se vsako minuto javlja v veliki meri med vrsticami. Ta film nujno posiljuje »postopke« empiričnega jezika, ker mimogrede daje njihovi običajni rabi nove pomene. Eden mojih prijateljev je obsodil LEONA MORINA s pretvezo, da med drugim številni prelevi pričajo o infantilnosti, pa da utrjujejo in ustvarjajo vtis neizdelane pripovedi. Ti prelevi res gotovo »pomenijo« minevanje časa, hkrati pa tudi razvrzavnost neke zavesti in dobe, za kar jih »empirični« filmski jezik ni namenil. Tu se ne nameravam spuščati v kritično oceno LEONA MORINA. Povedal bi rad samo tole: če hočemo biti pravični Melvilleu, se moramo spomniti na nekatere pripovedne postopke, ki bi jih bil lahko



uporabil, a jih je zavrgel. Cutiti moramo, kakšno bi bilo v tem primeru »sosledje« slik in da je bila možna ustvaritev Melvilleovega filma edino v tem stilu, ki ga je uporabil.

\* \* \*

Za film velja v nekaterih ozi-rih nekaj podobnega, kot je ti-  
sto, kar imenujemo v fiziki »funkcija možnosti«. V vsakem primeru te ali one filmske vrste se pojavljajo razne možnosti in če izbere ustvarjalec najverjetnejšo, je uspel. Te možnosti mora kritik raziskati in pokazati, ali je izbral avtor najboljše ali ne. V to delo se seveda vmešavajo objektivni in subjektivni pogoji, zato je težko in tvegano priti do nagle sodbe. Toda naj bo kakorkoli, kritik bi se moral potruditi, da »pretrese« aparat filmske pripovedi in ji skuša izvabiti nov zvok, da odkrije »obrobni« ali »dvoumni« pomen, ki ga skriva. Marx je to dobro razumel, ko je govoril o Balzacu. Naj mi bo dovoljeno, da omenim še drugo pripombo Merleau Pontyja, ki se mi zdi docela ustrežna za film: »Roman kot poročilo o dogodkih, kot izjava idej, tez ali zaključkov, v svojem odkritem in prozaičnem pomenu, na drugi strani pa roman kot stilna operacija v dvoumenem in skritem pomenu — sta dva docela homonimna izraza.« Mnogi ameriški filmi (na primer Kot hudournik, Party Girl, Anatomija umora, Nenapovedan sestane) nam kažejo moderno družbo tako, da je način pripovedi važnejši kakor zgodba, ki jo pripovedujejo ali navidezne teze, ki jih izpovedujejo.

Zelo pravilno je, da obsojajo formalizem. Vendar pri tem pozabljajo, da formalizem še izdaleč ne precenjuje forme, temveč jo s tem, da jo loči od smisla, prezira. Ta formalizem si podaja roko s »filmom snovi«, ki formo zanemarija. Ne zadošča, da ocenjujemo filme Stanleya Krame-

ra ali Autant-Laraja zgolj po njihovih namenih, najsi so še tako hvalevredni. Ni dovolj, da se upiramo atomskemu samomoru ali vojni: ustvariti je treba umetnino, ki razburi gledalca in mu zbuja vprašanja. Sicer bi zanimali sam obstoj umetnosti in pozabili na temeljno resnico, da jezik ni zgolj pripomoček, ki rabimo zunanjemu namenu, marveč vsebuje lastno »metafiziko«. Jezik nastavlja nevarne pasti celo tistim, ki si domišljajo, da tabore samo na področju umetnosti in izjavljajo, da so neangažirani (kakor da bi se mogla umetnost ločiti od drugih družbenih dejavnosti in kakor da ni angažiranost že zelo določena angažiranost). Raziskave Levy-Straussa, ki dokazujejo strukturalne zveze med jezikom in družbenimi zakoni, najboljše pričajo o jalovosti takih pozicij. V filmu Kosilo v travi (ali v mnogih filmih »novega vala«) se najočitneje kaže infantilna in izvenestetska predstava o svetu, ki označuje nekatere današnje mlade ali stare filmske ustvarjalce: Laže je igrati na karto lažne naivnosti kot na inteligenco, laže je opevati preteklost kakor gledati v bodočnost. Avtorska politika se je preživela: bila je le prehodna stopnja na poti nove kritike.

Osebnost bi se do neke mere strinjal z Marcabrujem, ki razlikuje več vrst filma. Samo, da ne vidim le štirih vrst, temveč neskončno število. A to je nekaj drugega. Povedal bi rad le to, da obstajajo različne vrste filma in da jih ne smemo zamešati. Nikakor ne moremo govoriti na isti način o avtorjih, kot o Autant-Lara, Cottafavi, Rossellini, Preminger ali Losey. Nedvomno imamo lahko vse enako radi, ali jih enako sovražimo, a navzlic temu jih moramo uvrščati na različne ravni, najsi nas očarajo ali razkačijo. Zmeda, h kateri je zadnje čase občutno prispevala revija CAHIERS, terja reakcijo. Mislim, da ta zmeda tudi ni brez

zveze s težnjo dnevnikov in tednikov, ki se poslužujejo nespecializiranih kritikov.

\* \* \*

Zdaj moram povedati kaj natančnejšega o funkciji kritika. V mnogočem je podobna funkciji psihoanalitika. Mar ni v resnici njegova naloga, da odkrije preko filma avtorjevo pripoved (snov) v vsej kontinuiteti, da razgala podzavest, ki jo najde med vrsticami te pripovedi in razloži posebne »vezne člene«? Seveda je podzavest, kakor je povedal Lacan, izražena v vrzelih; sestavljajo jo tako rekoč cenzurirane sekvence. Vendar je možno odkriti resnico enako kakor v psihoanalizi; zapisana seveda ni v »vidnem« zaporedju slik; tiči v tem, kar imenujemo »avtorjeva tehnika«, v izbiri igralcev,<sup>2</sup> v dekoru in odnosu igralcev pa predmetov do dekora, v gibih, dialogih itd. Film je nekakšen rebus ali križanka. Še več: je jezik, ki načenja razpravo, ki se ne konča z ogledom filma, temveč terja pravo raziskavo.

Kajpak: kakor lahko zaide psihoanalitik v napačno tolmačenje, tako se lahko zmoti tudi kritik. V temne dvorane vstopamo z vso obremenjenostjo naših predsodkov, vzgoje, dednosti, skratka, z našo celotno osebnostjo. Svoje preteklosti ne moremo pustiti v garderobi in samega sebe ne more nihče izbrisati. Idealni opazovalec je čista izmišljotina! Kritik govori prav toliko o filmu, ki ga je videl, kot o sebi samem. Nikdar ne sme pozabiti, da gre tu dejansko za tok izmenjave. Akt kritiziranja postavlja nasproti dve občutljivosti, od

<sup>2</sup> Zato je jalovo trditi, da igralec je ali ni oseba, ki jo igra. Že izbor igralca skriva avtorjev namen, kaj naj izrazi. Gotovo je, da mu igralca lahko tudi vsilijo. Toda režiser lahko tudi v tem primeru izrazi z njim tisto, kar je nameraval, če uskladi igro drugih elementov, tako da imajo dialektičen odnos do oseb.

katerih ima vsaka svojo zgodbo. Preveč preprosto bi bilo kovati v zvezde film, ker sta se kritikov in ustvarjalcev svet srečala. To bi ne bila pohvala filma. To bi bila le čestitka samemu sebi! Vsak kritik bi moral podariti svojo »metafiziko« bralcu in zavzeti stališče do njega.

\* \* \*

Ne gre za to, da vodimo bralca, da se postavimo nekako nad njega, temveč da razložimo, kaj nam je po našem mnenju film dal. V zvezi s tem pa ne smemo pozabiti, da film, o katerem govorimo, ni nikdar samo ta film. Korzybski je že dejal, da zemljevid ni ozemlje. Ta obrazec bi moral kritik upoštevati kot temeljno načelo. Film se kot delo, ki obstaja objektivno izven nas, izmika vsakemu izčrpnemu poročilu. Najsi povemo o njem karkoli, ne bo to nikdar film. z njega »izvlečemo« nekatere podrobnosti, medtem ko jih pustimo lepo število v nemar. Vsega njihovega pomena ne moremo nikdar izčrpati. Film je plod svojega stvarnika. In ta stvarnik je avtor, je človek. Vse, kar lahko storimo, je to, da spregovorimo o njegovi enkratnosti, o »pomenu strukture«, ki jo je ustvaril.

V nekem smislu je pomen kritike spet problem jezika. Jezik umetnosti, ki ima drugačno logiko, moramo »prevesti« v vsakdanji jezik. Zato bi morali biti filmski kritiki izredno strogi in previdni, kadar uporabljajo običajne koncepte. Kadar govorimo o filmu, smo nekako v položaju znanstvenega »vulgarizatorja«, katerega naloga je razložiti omejeno relativnost in splošno relativnost poslušalcem, ki ne vedo kaj prida o matematiki. Film vsebuje toliko stvari, o katerih ni bilo povedanega še nič resnega ali dokončnega, da je dandanes nemogoče zanesljivo govoriti o filmih. Ko skušamo dojeti njihov pomen, komaj šele tipljemo in se poskušamo v teorijah. Ta položaj si moramo vse-kakor pogumno priznati. Ne

vem, kdo je zapisal: »Literarna sodba na tem svetu ne obstaja, na onem pa je brez priziva!« To še v večji meri velja za filmsko kritiko.

\* \* \*

Iz povedanega je razvidno, da so problemi, ki jih zastavlja filmska kritika, v bistvu isti kot problemi, ki jih zastavlja sedma umetnost sploh. Ne moremo pričakovati, da bi jih bilo mogoče rešiti enkrat za vselej. Kakor hitro pojasnimo nekatere, se že pojavijo drugi. Filmska kritika je šele v svoji predzgodovini! Zato priznavam brez vsakega sramu, da se večkrat pustim spodnesti lastnim predsodkom. Vendar zavoljo tega ne odneham s poskusi, da bi v zvezi s filmom ne zaoral na nearistotelovsko metodo. Kje stojim? To je druga zadeva. Nekoč bom morda kaj napisal tudi o tem.

\* \* \*

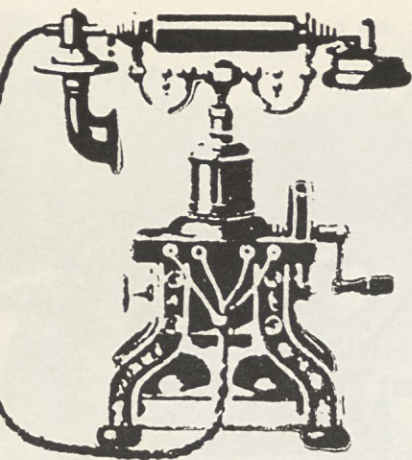
Kadar mi izjavljajo privrženci mladega filma, da so njihovi filmi namenjeni le delu občinstva, nehote pomislim na pornografsko literaturo. Tudi ta je po svoji posebnosti namenjena le omejenim in ločenim skupinam! In le redkokdaj ustvari upoštevanja vredna dela! Sicer pa ima avtor, ki se loti ustvarjanja knjige ali filma vedno vsaj podzavestno željo, da bi odprl pekel in nebo. Zategadelj sem previden z obsodbami, da bi bilo kako delo »lahkomiselno«. Težko je verjeti, kolikokrat se rode velike stvari iz majhnih glav. Vendar se lahko (če ne še večkrat) pojavljajo tudi pri pomembnejših. Valéry je dejal, da je miselni svet tisočkrat močnejši bolj romantičen in resničnejši kot svet srca in čutov.

\* \* \*

Ob vseh pasteh, nastavljenih na veliki cesti filmske kritike in sem jih nekaj opisal, se upravičeno vprašujemo o koristnosti in utemeljenosti čudne telovadbe, ki nam daje pravico,



da javno pišemo, kar mislimo o filmu. Dovolite mi, da uporabim še en citat. Tudi o filmarjih lahko rečemo to, kar je dejal Merleau-Ponty o literatih: »Celo mi, ki govorimo, ne vemo prav, kaj znamo bolje povedati kakor tisti, ki nas poslušajo.« Kolikor kritik »govori«, velja ta stavek tudi zanj. S tem bi odprl pot, ki bi ji rekli »kritika kritike« ali, kar je isto, »samokritika«. Toda čas je, da končam.



JEAN MITRY

# GOVORI O KRITIKI

— Kako bi opredelili funkcijo kritike?

— Razlikujemo tri oblike kritike: dnevno, tedensko in revivalno. Dnevna kritika lahko izreka sodbe prve instance. Kritik, ki si mora vsak dan ogledovati filme in neposredno poročati o njih, se ne utegne poglobljati. Tega tudi nihče ne zahteva od njega. Od njega pričakujemo le poročilo, dokaj izčrpno beležko, ki omogoča občinstvu vpogled v naravo in kvaliteto filma. Takšno delo zahteva inteligenco, poštenje in jasnost. Kot vzor te zvrsti naj navedem delo Alexandra Arnoux-a v avantgardnem tisku.

Tedenska kritika razpolaga v večji meri s časom in prostotom; njeno občinstvo je že bolj izbrano. Zaključke svoje kritične sodbe bo torej morala utemeljiti z jasno, a zgoščeno analizo raznih elementov, ki soustvarjajo umetniško delo. Pred vojno sem si izrezoval iz lista LES NOUVELLES LITTERAIRES feljtone Edmonda Jaloux-a, ki se mi še zdaj zde vzorni. Ker nisem utegnil vsega prebrati, sem mu lahko zaupal, da me seznanja s sodobnimi novostmi; njegove razčlenbe so bile tako imenitne, da so mi prihranile branje mnogih zanimivih, a verjetno manj pomembnih sestavkov.

Revivalna kritika piše za ljubitelje, ki so odločno razvitejši. Tu po mojem mnenju ne gre več za končno dognanje: je ta film vreden ogleda ali ne? Tu se pojmuje kritikovo delo v njegovi najpopolnejši obliki: ali kot estetska analiza del, ki so vredna zanimanja, ali kot študija njegovih najpomembnejših aspektov. Računa kajpak s tem, da bralec že pozna ta dela: če neko bere študijo o stilu Victorja Hugoja, računamo z njegovim dokajšnjim poznavanjem Hugojevega dela, sicer bi ji ne mogel slediti.

Oseбно me najbolj mika zadnji obrazec, ki je, mislim, najresnejši. Vendar ima lahko tudi tedenska kritika zelo blagodejen vpliv. Nevarnost dnevne kritike, ki se kaj rada sprevača v rutino, je ta, da nagiba k cenenosti.

— Kako sodite o različnih vrstah kritike?

— Nepreklicno obojam vsak obrazec impresionistične kritike. Popolnoma vseeno mi je, ali je gospodu X-u film, ki o njem govori, všeč ali zoprn; zanima me le, zakaj je tako. Z drugimi besedami, vedeti hočem, ali bi mi bil film, ustrezno njegovi sodbi, všeč ali zoprn. Ostalo — prijateljstva, dobra prebava, trenutna navdušenja, srečna poznanstva itd. — so mi malo mar. Impresionistični kritiki morajo nadomeščati svojo miselno praznoto z blestečo formo. Tako prisostvujemo bolj ali manj posrečenim točkam čarovnikov, ki žonglirajo z besedami. Vrivajo se med film in mene, kar mi niti najmanj ne hasne. Spominjam se raznih duhovitih zapiskov, ki jih je objavljial med vojno Audiberti. Zame so zgleden primer, kako ne smemo ravnati, če naj bo funkcija kritike čemu podobna.

S tem nikakor nočem reči, da se moramo obsoditi na sistematično kritiko. Preobilje pristranosti moramo zavračati enako strogo, kakor pomanjkanje idej. Kot primer naj navedem Georges-a Sadoula, zakaj njegovo kritično delo zaradi stalnih predsodkov ne dosega višine njegovega zgodovinskega dela; lahko navedem tudi nasproten primer, skupino kritikov iz revije CAHIERS DU CINEMA, ki presojajo delo v deformirajočem zrcalu. Tretja pot vodi k znanstveni kritiki, in le ta je prava.

Ta metoda opredeljuje le očitne odnose, ki precizirajo izvirnost umetnine in njeno notranjo ubranost. To pomeni, da se ne opira na oseben sistem, ki bi si umetnino podrejal. Opira

se zgolj na ustvarjalčevo misel, ker želi dognati, kako se je v umetnini utelesila. Le v odnosu med vzrokom in učinkom lahko presojamo uspeh dela.

Vendar pa je ta metoda veljavna le v primeru, če kritik docela obvlada filmsko zgodovino, tehniko in estetiko; zahteva tudi duhovno neodvisnost, kakršno le redko srečamo. Le malokdo se zna ukloniti tej disciplini in večina se duhovno prepušča toku, ki prija njenemu razpoloženju, domišljiji ali strastem. Naši najuglednejši kritiki vključujejo v svoje filmske ocene le zunanje znanje.

Kritika ni resen ali neresen žurnalizem, temveč tehnika znanstvenega mišljenja. Zveze, ki jih imamo s tiskom, izvirajo iz nujnosti, da objavljamo svojo misel. V tem oziru imam povsem mirno vest: bilo bi mi docela vseeno, ali pišem za časopis LA CROIX ali za L'HUMANITE, samo, da mi ne spremenijo stavka iz razlogov, ki bi ne imeli zveze s filmsko umetnostjo. V času, ko sem pisal kronike za tednik LIBERTAIRE, mi je puščal njegov urednik popolno svobodo, kakor se spodobi.

— Ali ne bi morali kritiki več delati v proizvodnji, če naj si pridobe popolno poznavanje filma, ki je osnova vsega resnega kritičnega dela?

— To se mi zdi nujno. Pri vsaki vrsti umetnosti se mora kritik v praksi srečati z izraznimi sredstvi, ki o njih razpravlja. Ne zahtevamo, da bi ustvarjal umetnine, imeti mora le izkušnje, ki mu odkrijejo dejansko problematiko izražanja. Sainte Beuve, ki je bil naš največji literarni kritik, je napisal nekaj splošno sprejemljivih pesmi in povsem uspel roman. Taka učna doba nam omaga, da si razjasnimo mnoge pojme in korigiramo napačne poglede: takrat šele vemo, o čem govorimo.



FESTIVALI

TONI TRŠAR

# XVII. CANNES

Stavka (železničarjev) nam je pokvarila prvi večer. Pravim nam — bratoma Bulajić, Radku Djuroviću, Zorislavu Ugljenu in Branku Lustigu, ki so v Genovi napolnili vso pot prazen kupe. V Ventimiglii smo se izložili in čakali ter namesto popoldne — priromali v Cannes šele zvečer. Prepozno, da bi dvignili vstopnice, vendar pa dovolj zgodaj, da smo se zlili z množico, polno navdušenja, ki je pred palačo čakala največjo evropsko zvezdo, Sophie Loren. V takšnih okoliščinah sem od Sophie videl samo vrat in ušesa štirih belcev, ki so jo že dopoldne — kot sem zvedel od neuničljivih paparazzov — pričakali na letališču v Nizzi, zvečer pa ga imperija (Anthony Mann), tako kot sem, bolj namenoma stopnišče festivalske palače. Drugače povedano, okoliščine so mi zagotovile zvestobo tradiciji — zamudil sem zadnjo priložnost, da bi si ogledal veliki Bronstonov superspektakel *P a d e c r i m s k e g a i m p e r i j a* (Anthony Mann) tako kot sem, bolj namenoma sicer kot po nesrečnem naključju, zamudil že **Ben-Hura** in **Kleopatro**. »Rimski imperij je padal, padal in padal, celih tristo let,« je naslednjega dne zapisala žensko pikra dopisnica Daily Telegrapha, »in zdj se, da je prav toliko trajal tudi najnovejši padec Samuela Bronstona sinoči v palači na Croisetti...« Potem se je festival začel.

# 1 DAN

ZENSKA V PESKU (Suna no onna), režija Hiroši Tešigahara, v glavnih vlogah: Kyoko Kišida, Eiji Okada — posebna nagrada žirije

Odpor do prvega japonskega filma v konkurenci ne izvira iz apriorističnega dvoma, ki ga vzbuja neverjetno skonstruirana fabula, pravzaprav zgolj okvir režiserjevim hotenjem izpovedati motiv človekove individualne svobode v okolju, ki je po svojih osnovnih značilnostih prejel fantastično, ironično kot realistično; je bolj rezultat asociacije na kufkajanski svet in, kar je najbolj paradoksalno, posledica najboljšega v tem svojevrstnem in vsekakor uspelem filmu.

Režiser se je od vsega začetka zavedal, da mu snov (po romanu, ki ga je napisal Kobo Abe) ne nudi možnosti za dramo v klasičnem smislu, zato se ji je odločno odrekel in posvetil vse svoje sile iskanju novih izraznih možnosti; se pravi, da sredstva njegove izpovedi niso niti karakterji niti psihologija, marveč predvsem atmosfera, simboli in metafore ter izvirne asociacije, ki jih dosega z nenavadnimi izrezi, posnetimi včasih z mikroskopskim objektivom. Samo na ta način režiserju tudi uspe vdihniti drami znanstvenika, nekakšnega sodobnega Sizifa, ki ga prebivalci neke vasice v puščavi prisilijo, da zaživi ob osamljeni ženski v peščeni jami, splošnejši, abstrahiran, filozofski ton, hkrati pa da odnosu med obema protagonistoma dovolj prepričljivosti in celo poetičnosti.

Če poskusim kratko označiti Tešigaharo, to za nas popolnoma novo ime neizčrpane zakladnice japonskih ateljejev, lahko zapišem: izredno senzibilen ustvarjalec, nekakšna kombina-

cija pesnika in filozofa, človek z izredno likovno kulturo (njegovi kadri včasih kar preveč spominjajo na Antonionija in Giannija di Venanzo), razen tega pa strasten raziskovalni duh, ki so mu ustaljena pravila zgolj razlog zato, da jih krši.

Posebna zanimivost: nekaj izrednih erotičnih sekvenc in prvi japonski film, nastal v neodvisni proizvodnji.

# 2 DAN

STO TISOČ DOLARJEV NA SONCU (Cent mille dollars au Soleil), režija Henri Verneuil, dialogi Michel Audiard, igrajo: Belmondo, Lino Ventura, Bernard Blier, Reginald Kennan, Andrea Parisi

Letos je napovedana nova nagrada: Zlata vstopnica. Festivalskim domačinom je očitno veliko do tega, da odliče za najbolj komercialni film festivala ostane v eni izmed vitrin na Champs Elyses. Drugače si ne morem razlagati uvrstitve tega filma v francoski izbor.

Tipično komercialen film, z zvenečimi imeni, z elementi westerna in z nostalgijo za uspehi filmov Plačilo za strah in Heroji so utrujeni, skratka, film, kakršne ustvarja Žika Mitrović, torej solidno režiran, vendar v tem okviru ne zasluži podrobnejše obravnave.

SUSA (Vidas Secas), režija Nelson Pereira Dos Santos, v glavnih vlogah: Atila Iorio, Maria Ribeiro, po romanu brazilskega klasika Graciliana Ramosa.

Dejanje filma se odvija v letih 1940-41 v pokrajini Catinga na severovzhodu Brazilije. »Ti ljudje — 27 milijonov — tudi dandanes ne živijo dosti drugače,« je izjavil režiser.

Nekaj sekvenc tega tretjega filma mladega brazilskega režiser-

ja sodi med največja doživetja, ki jih je bil letošnji festival deležen.

Dva elementa tega filma osvaja: negibnost in ritem. Počasen, monoton ritem, kakršnega se spominjamo le še iz Sindovega Golega otoka, ne karakterizira več stila, marveč raste v poglaviten izpovedni element. Film je po svoji zasnovi izrazito dokumentarističen, tako v stilu fotografije kakor v metodi oživiljanja okolja, ki ga prikazuje. Glavna igralka je »naturščik«, poglavitne scene so posnete v popolnoma avtentičnem okolju, pravzaprav rekonstruirane. Izredna emocionalna strnjnost, ki vre iz posameznih prizorov, izvrstno sugerira vso apatijo in nemoč življenja Santosovih junakov v okolju, kjer je človeku krivična celo narava.

Po idejnih izhodiščih film ne presega ustaljene šablone socialne tematike, bodisi v literaturi ali filmu, njegova vrednost je v filmski nadgradnji posameznih motivov.

## 3 DAN

UMORJENKA Z BEVERLY HILLSA (Die Tote von Beverly Hills), režija Michael Pflieger, v glavnih vlogah: Heidelinde Weis, Klausjürgen Wussow, Horst Frank

Film mladega nemškega televizijskega režiserja daje slutiti, da je satira, ki mu je služila za osnovo, zanimivo branje, da je Nemčija res dežela gospodarskega čudeža, predvsem pa, da se stanje v kinematografiji te dežele ni prav v ničemer spremenilo.

Nekega sončnega jutra najdejo na nekem griču nad Los Angelesom golo žensko truplo.

Ta reč sproži vrsto nesmislov, nenehno prehajanje iz žanra v žanr — iz westerna v burlesko in thriller. V vsej tej zmedbi se

znajde edino glavna igralka Heidelinde Weis, nekakšna Lolita, ki je z eno besedo — odlična. Vse ostalo zastavlja vrsto problemov, predvsem, kaj je konec koncev tarča te satire, prav tako pa — zakaj je bilo potrebno posneti film v Hollywoodu. To je bilo nepotrebno prav kot snemanje pristanka helikopterja v Zaroti na terasi hotela Lev; prizor namreč učinkuje, kot da bi ga posneli, denimo na Trgu revolucije.

Za podrobnejšo klasifikacijo: film vzbuja vtis, kot da je Pflieger kopiral Hladnika.

SKRJANČEK (Pacinta), režija Laszlo Ranody, v glavnih vlogah: Antal Pager (nagrada za najboljšo moško vlogo), Anna Nagy, Mari Töröcsik

Drama iz budimpeštanskega 'fin de siecla' ne more biti tuja današnjemu gledalcu že zaradi sugestivno podanega vzdušja province, njene apatičnosti, ki neusmiljeno utaplja protagonista. Ta je razpet med pogojevnostjo okolja in naključnostjo življenja s hčerko, »škrjančkom« ki je tako grda, da nikakor ne more dobiti ženina. Ne gre torej za dramo ženske, ki ni privlačna, marveč za dramo njenih staršev. Tadvta sta se zaradi nje odpovedala življenju, kakršnega sta bila vajena in se posvetila le hčerki, da bi zakrila bolečo resnico. Hčerkin odhod k nekemu stricu, kjer naj bi še zadnjič poskusila srečo z nekim vdovcem s kopico otrok, vsili Akosu Vajkayu, mestnemu arhivarju v pokojju in njegovemu ženi spoznanje, da je čas neusmiljeno potekel, da je bila žrtev nesmiselna — pa tudi da ima v tem okolju vsakdo svojega »škrjančka« in da je edina možnost odhod, beg.

Ranody je pokazal veliko senzibilnosti v umirjeni režiji teme, ki je polna melanholije in tesnobe. Kot posebna vrednost se mu je razrasel igralec Pager, ki je popolnoma zaslužen dobiti tudi uradno priznanje za svojo interpretacijo.



AN BAN, PET PODGAN (One potato, two potato'), režija Larry Peerce, v glavnih vlogah: Barbara Barrie (nagrada za najboljšo žensko vlogo), Bernie Hamilton, Richard Mulligan, Marti Mericka (deklita)

Larry Peerce nima ničesar skupnega ne z industrijsko ameriško proizvodnjo ne z različnimi novimi grupacijami, ki nastajajo v New Yorku. Popoln samorastnik, ki se je šolal na televiziji, k filmu pa prišel z zelo jasnimi, natanko izraženimi željami: Peercu je film sredstvo izpovedi tistih problemov družbe, ki jih najbolj občuti.

Film obravnava rasno nestrpnost, torej ameriški problem par excellence. Uspeh debutanta pa je že dokaz, da se je znal izogniti vsakršni tendencioznosti in svojemu prvencu vdihniti veliko neposrednosti in pristnosti. Film osvaja ne zaradi razkritja problema, ki ga vsi poznamo, marveč predvsem zaradi sugestivnosti situacij, do konca absurdnih, v katerih se njegovi junaki znajdejo. Je eno najbolj prizadetih družbeno angažiranih del, kar jih je dal ameriški film v zadnjih letih. Tema: Julie Culler, mlada mati štiriletnih deklice živi, odkar jo je zapustil mož, osamljeno življenje, kakršno pač omogoča provincialno mesto ce na ameriškem srednjem Zahodu. Spozna Franka Richardsa, črnca, se spoprijatelji z njim in se tudi poroči. Čeprav njegova družina nasprotuje poroki z belko (!), se odnosi v mladi družini hitro uredijo, vse steče, kot je treba. Tedaj se prikaže prvi mož in zahteva deklico zase. Sodišče ugotovi, da so razmere, v katerih živi mala Ellen, skoraj idealne, da pa ne more odbiti očetove želje zaradi tega, ker je Frank črnc. Mala Ellen je pri-



Prizor iz zahodnonemškega filma UMORJENKA Z BEVERLY HILLSA režiserja Michaela Pflugarja. V glavnih vlogah Heidelinde Weiss in Horst Frank

siljena zapustiti okolje, v katerem je doraščala in oditi z očetom, ki ga niti ne pozna.

Vrednost režiserjevega koncepta je predvsem v tem, da se je znal izogniti črno-belemu slikanju in prepričljivo prikazati sovrastvo na obeh straneh — od tod tudi moč njegovega dela; v največji možni meri se je tudi izognil lažnemu sentimentalizmu, ki ga je tema nudila, ter ustvaril nekaj sekvenc, katere po svoji moči in poetičnosti prevzamejo (ljubezenski prizor: otroška igra v parku, slovo male Ellen od matere, sovrastvo deklice, ko spozna, da je 'izdana'). Posebna kvaliteta tega filma je dialog, prav tako pa igra sicer popolnoma neznanih protagonistov.

**ROPARSKA ČETRT** (Kvartret Korpen), režija Bo Widerberg, v glavnih vlogah: Thommy Bergren, Keve Hjelm, Emy Storm

Leto 1936. Revna delavska četrt na robu mesta. Hitler postaja bolj in bolj aktualna tema.

Skoraj se ne spominjam filma, ki bi z nekaj statičnimi posnetki, zvočno kuliso in tonom fotografije tako prepričljivo predstavil dobo, okolje in nakazal stil dela, kot drugi film mladega švedskega režiserja.

Widerbergove ambicije so težile za tem, da oživi neko dobo kolikor mogoče verno, vendar pa bolj kot v naturalističnem podmenu besede — v skladu s podtekstom, tonom svoje izpovedi. Roparska četrt je film o revni lumpenproletarski družini, okoli katere visi v zraku en sam občutek: poraz. Oče pijanec, mati revna perica, sin-pubertetnik, ki piše roman o svoji družini in četrti, v kateri živi. Drame pravzaprav ni. Widerberg opisuje neka stanja, emocije, želje in hrepenenja ter majhne možnosti, da bi se [karkoli] spremenilo. Osnova izpovedi so slike, stilno

dosledne, polne neke boleznosti in melanholije ter — za nasprotje — živahna zvočna kulisa, ki karakterizira čas in daje iz ozadja slutiti, da se izven okvira, ki ga gledamo, dogaja nekaj, kar vendarle daje neke možnosti. Posebna draž tega, vsaj zame izvrstnega filma švedskega novega vala je motiv prijateljstva, ljubezni med očetom - razvalino in sinom, ki vstopa v življenje. Ta odnos je tudi odločilen pri Andersovem sklepu, da to okolje skupaj z dekletom, ki čaka otroka, zapusti.

Izredna stilna dognanost, ritmična izenačenost, vrsta detajlov, neverjetna gradnja posameznih prizorov in humanizem, ki kot osnovna avtorjeva težnja preveva ves film, so kvalitete, ki jih Cannes žal ni posebej opazil. Tak vtis so dajali neposredni komentarji tiska.

## 5 DAN

**ŽENSKA - OPICA** (La Donna Scimmia), režija Marco Ferreri, v glavnih vlogah: Annie Girardot, Ugo Tognazzi

Ženska-opica Marca Ferreria je če že ne mojstrovina vsaj najoriginalnejši sodobni predstavnik 'črnega humorja', smeri, ki v filmu z Buñuelom počasi izumira.

Ni naključje, da je Ferreri, Italijan po rodu, začetke svojega ustvarjanja in prve uspehe na tem področju zabeležil v Španiji, deželi, kjer so, kot kaže, tla za tovrstno ustvarjanje najprimernejša (Buñuel, Berlanga, Summers). Sele po uspehu filmov El pisito in El Cochecito, mojstrovini 'črnega humorja', je Ferreri vzbudil še zaupanje domačih producentov.

Ženska-opica je zaradi svoje globoko humanistične ideje, prav tako pa zaradi vojne napovedi

samozadovoljnemu meščanski-  
mu okusu pomembno delo v svo-  
ji zvrsti. Zlasti še zaradi redke  
originalnosti fabule: žensko, po-  
raslo z dlako po vsem telesu,  
najde mali kramar, ki zasluti v  
njej veliko možnost zaslужka.  
Kaže jo najprej doma v garaži  
kot žensko-opico, ki jo je bil  
ujel v Afriki, pozneje po kaba-  
retih, nazadnje pa celo kot —  
ekskluzivno senzacijo — strip-  
teaseto v pariških barih. Ko ga  
hoče zapustiti, se z njo poro-  
či... potem dekle zanosi in na  
porodu umre. Iztrga jo iz muze-  
ja, kjer jo želijo ohraniti kot  
redk medicinski fenomen, češ  
da ne more prenesti takega po-  
nižanja svoje žene in njenega  
mrtvorojenega otroka, postavi  
šotor na sredi nekega trga in  
nadaljuje svoj business...

Ze površnemu opazovalcu ne  
bo težko opaziti izredne, hotene  
podobnosti te snovi s Fellinije-  
vo La Strado, zlasti še, ker je  
zasedba Tognazzia naravnost  
provokativna (podobnost z An-  
thonyjem Quinnom). Toda,  
medtem ko ostaja Fellini v okvi-  
rih poetičnega realizma, Ferreri  
daje prednost groteski, karikatu-  
ri in črnemu humorju.

Navzlic vsemu doslej poveda-  
nemu film vzbuja vrsto pomi-  
slekov. Poleg dramaturških sla-  
bosti, scen, ki so popolnoma  
mrtve in nezgovorne, marsikak  
prizor, ki naj bi bil provokacija  
samozadovoljnega dobrega oku-  
sa, ne izzveni drugače kot samo  
neokusno.

**BELA KARAVANA** (Belij ka-  
ravan), režija Eldar Sanguelaja  
in Tomas Meliava, v glavnih vlo-  
gah: Ariadna Sanguelaja, Imet  
Kokhiani

Zanimivo srečanje s kinemato-  
grafijo Georgije, sovjetske re-  
publike, o kateri pravzaprav ze-  
lo malo vemo. Žal nam ta film  
ne odkriva veliko. Prikazuje nam  
karavano ovac, ki jih ženejo na  
kaspjske stepe, kjer prezimuje-  
jo. Ta okoliščina sproži vrsto



Zgoraj: Annie Girardot  
in Ugo Tognazzia v Marca Ferrerija  
filmu ŽENSKA-OPICA. — Spodaj:  
Prizor iz sovjetskega filma  
**BELA KARAVANA** gruzinskega  
režiserja Eldara Sanguelaja z Ariadno  
Sanguelaja in Imetom Kokhianijem  
v glavnih vlogah

problemov, saj se ljudje za dalj časa ločujejo od družin, mladi na pa nasploh ni navdušena nad tem opravilom svojih dedov. Drama filma je drama enega izmed njih, ki bi rad šel v mesto in pričel drugačno, vrednejše življenje.

Dobra fotografija, mestoma zelo spretno peljana zgodba, nekaj lepih liričnih trenutkov — to je vse, kar lahko povem o prvem sovjetskem predstavniku.

## 6 DAN

**PRVI KRIK** (Krik), režija Jaromil Jireš, v glavnih vlogah: Josef Abrham, Eva Litanova

Prvenec Jaromila Jireša, diplomiranega kamermana na praški visoki filmski šoli in enega režiserjev v znameniti praški Laterni magici je pravzaprav en sam flash-back, izražen s številnimi elipsami, ki dajejo filmu poseben šarm. Ves čas pa tudi spominjajo na vzornike tega mladega, a izrazito svojevrstnega ustvarjalca — francoski novi val (predvsem Truffaut). Tema: mlada žena pričakuje otroka, njen nemara še mlajši soprog se medtem, ko opravlja vsakdanje delo, spominja njenih prvih srečanj, se pravi preteklosti. Njegove misli pa posegajo v prihodnost — prevzema ga skrb, kakšna usoda lahko čaka otroka, ki je pravkar na poti.

Film ima nekaj izrednih liričnih trenutkov, njegova poglobljena slabost pa je nedvomno nasilna deklarativnost v izpovedi. Moti pa tudi pretirano veselje nad možnostmi, ki jih nudi kamera. Po tem film spominja na Hladnika v Plesu: tudi Jireš se je trudil, da bi pokazal vse, kar se je kdaj naučil.

**POSLEDNJA NOČ** (El Leila el Akhira), režija Kamal El Sheikh, v glavnih vlogah: Faten Hamama, Ahmed Mazhar

Pred tem filmom je bil predvajan edini uradni jugoslovanski zastopnik, kratkometražni film Dragana Mitrovića **MED OBLAKI**. Film smo gledali že v Beogradu, v Cannesu smo se lahko znova prepričali, da je njegova poglobljena usodna slabost — nemogoč tekst. Odlična tema, nekaj izvrstnih sekvenc, nekaj dobrih detajlov, celoten vtis pa precej povprečen. V sicer slabi konkurenci na tem področju se je film vendarle uvrstil med boljša dela na festivalu.

Predstavnik **ZAR** žal ne zasluži pozornosti. Popolnoma melodramatska zgodba z elementi detektivke in thrillerja. Neka ženska, ki je 1942. leta izgubila spomin pri bombardiranju, se 1957. leta ob poroki svoje hčerke prične spominjati natančno tam, kjer je med vojno izgubila spomin. Ne spozna moža, vse okoli nje ji je tuje, spominja se nekdanjega zaročenca, skratka... zelo zapleteno in komaj kdaj videno.

## 7 DAN

**PREDVSEM JAZ** (Primeroy), režija Fernando Ayala, v glavnih vlogah: Alberto de Mendoza, Susana Freyre

Velike ambicije starega argentinskega mojstra Ayale in sorazmerno skromen rezultat. Juanjo Arrieta je avtomobilski dirkač, nekakšen 'Fangio', idol množic in izredno priljubljen 'play boy'. Zaskrbljen zaradi svojega mladostnega sina, ki se je posvetil umetnosti in priznava, da ga je strah v avtomobilu, želi na vsak način preprečiti njegovo poroko z mlado Lauro. Zaradi tega sklene z njim stavo, da jo bo zapeljal in s tem dokazal upra-

vičenost svoje zahteve. Ko sinu naznani svojo zmagο, mladenič odide, naslednje jutro najdejo njegovo truplo na obali morja.

Veliko več o tem filmu ne bi mogel povedati, razen, da je solidno režiran, da je poln erotičnih scen in da bi jih bilo še več, če jih ne bi argentinska cenzura rezala.

**OBISK** (The Visit), režija Bernhard Wicki po drami F. Dürnmatta Obisk stare gospe, v glavnih vlogah: Ingrid Bergman, Anthony Quinn

Navidezni kozmopolitizem filma, ki ga nakazuje mednarodna zasedba, predvsem pa izvenčasovnost in 'kozmičnost' dejanja ter hladna teatralična stilizacija ne dopuščajo, da bi se človek kakorkoli navdušil za ta film, ki pravzaprav pod navidezno zvestobo precej 'mesari' nič hudega slutečega Dürnmatta. Usodna za neuspeh filma je po mojem mnenju tudi izbira in maska Ingrid Bergmanove.

Film je hladen, nekakšna zmes intelektualizma in družbene satire, mogoče ga je razumeti tudi kot politično tendencioznega, saj se dejanje odvija v neki imaginarni balkanski državi, nekakšni Jugoslaviji — Bolgariji — Madžarski, vendar pa največ detajlov daje slutiti prav našo državo.

## 8 DAN

**DEKLE V ČRNINI** (La Nina de Luto), režija Manuel Summers, v glavnih vlogah: Maria Jose Alfonso, Alfredo Landa

Film nima moči Berlange ali Ferrerija, dokazuje pa, da je črni humor izvrstno sredstvo za zasmehovanje družbenih konvencij, grotesko in satiro. Tarča Summersovih teženj je absurdnost dolgega žalovanja v Španiji, ki člane pokojnikove družine

za dalj časa povsem izolira. Središče drame je mlad par, ki je povsem onemogočen zaradi nenehnih smrti v dekletovi družini. Summers, tudi scenarist filma, je pokazal nedvomen talent, tako kot scenarist tudi kot režiser. Nekatere rešitve kažejo ostrega duha tega nam popolnoma neznanega ustvarjalca.

**NEŽNA KOŽA** (La Peau douce), režija Françoise Truffaut, v glavnih vlogah: Françoise Dorleac, Jean Desally, Nelly Benedetti

Novi Truffautov film je pravzaprav neposredno nadaljevanje Julesa in Jima. Manj prepričljivo sicer, vendar pa zanimivo v vseh smereh. Medtem ko je v predhodnem filmu prikazal žensko, totalno, če se lahko tako izrazim, očiščeno vseh spon in konvencij, je tokrat naredil korak naprej v negativni smeri (za žensko vsaj). Truffaut tokrat ne opeva ženskosti, marveč jo prikazuje kot imperativ egoizma, ki moškega sili v nenehni beg in ga, na drugi strani, tudi popolnoma uničuje. Konec filma, resda banalen sam po sebi — glavnega junaka umori žena v javnem lokalu — to tezo dovolj nazorno potrjuje.

Posledica takšnega izhodišča je vrsta novosti, ki jih je Truffaut vnesel v tradicionalno melodramo, kar njegov najnovejši film, vsaj žanrsko, nedvomno je. Klasični trikotnik je tokrat rafiniranejši: mož, štiridesetletni znanstvenik ne vara svoje žene, ker bi bila zoprna, grda itd. Nelly Benedetti je nekaj povsem nasprotnega — marveč preprosto zaradi tega, ker mu je to edina vsaj navidezna možnost, da ji ubeži, njeni ženskosti, njenemu egoizmu, pozornosti; da ohrani neko svobodo individuuma. Torej ni naključje, da je Benedetti — žena veliko bolj ženska kot Dorleac — ljubica, katere odnos do Desallyja, čeprav različen od ženinega, ni v ničemer drugačen.



Ce prav razumem Truffaut: La Femme, c'est une (petite) Monstre.

Prva polovica filma je briljantna, popolnoma na ravni prejšnjih Truffautovih filmov. Izredno bogastvo filmskih idej, zanesljivost v vodenju igralcev, prefinjeni lirizem prvih srečanj Desallyja in Dorleacove. Drugi del pa režiserju uide iz rok, nemara tudi zaradi tega, ker preveč spominja na standardne melodramske razplete. Brez ozira na to, da je upravičenost takega razvoja povsem utemeljena in intelektualni podtekst ves čas prisoten.

**9**  
DAN

SKOPJE 63, režija Veljko Bulajić, izven konkurence. Film je dosegel dober sprejem, tako na projekciji kot med predstavniki tiska. Bulajićev izlet v Cannes lahko ocenjujemo pozitivno.

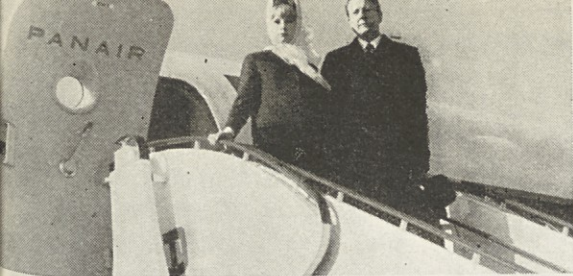
Popoldanska in večerna projekcija sta bili posvečeni Cocteauju in Shakespearu.

**10**  
DAN

JEDEC BUČ (The Pumpkin Eater), režija Jack Clayton, v glavnih vlogah: Ann Bancroft (nagrada za žensko interpretacijo), Peter Finch, James Mason

Novi Clayton je nedvomno zanimivejši zaradi režije kot za-

**764**



V novem  
Truffautovem  
filmu  
NEŽNA  
KOŽA  
je  
zaigrala  
odlična  
trojica:  
Françoise  
Dorleac  
(levo),  
Jean  
Desally  
(zgoraj)  
in  
Nelly  
Benedetti  
(spodaj)

radi snovi in vsebine. Film je pravzaprav melodrama, njena osrednja osebnost je ženska (spet), ki živi zgolj za to, da zadošča svoji ženskosti in vzporedno s tem rojeva otroke. Ta okoliščina sproži vrsto konfliktov z možem, uspešnim filmskim scenaristom in tretji zakon prikupne Jo postane velik vprašaj. Ne samo to, Jo je psihično in fizično malone dotolčena...

Zanimivejši kot snov je način, ki ga je Clayton uporabil pri realizaciji, in podtekst, ki izpoveduje njegov pravi odnos do te snovi. Clayton izpoveduje s scenografijo, se pravi ambient je eden osnovnih elementov njegove govorice. Jo spoznamo v času drugega zakona, v revnem okolju, obkroženo z otroki. Prvi plan, ki nam jo predstavi, je srednjebližnji plan in v tem tre-

nutku je Jo najlepša in najsrečnejša. Podoben idilični posnetek se v vsem filmu ne ponovi. Jake, v katerega se zaljubi, jo iztrga iz tega okolja, zagotovi ji mesto, ki je na družbeni lestvici višje. Čim bolj se novi zakon krha, večkrat vidimo Jo v neposredni okolici ambienta, iz katerega je izšla. Ko je zakon tik pred zlomom, Jo celo išče pomoči, tolažbe pri prejšnjem možu. Zadnji pomembni posnetek filma pa kaže junakinjo v družinskem weekendu, ko razmišlja o samomoru. Kontra-plan je total nekdanjega doma. Ta posnetek je izredno dolg, morda celih trideset sekund. Vsega tega, o čemer govorim, ni v njenem dialogu, tako da je mogoča povsem napačna interpretacija Claytonovih hotenj.





Levo: Peter Finch in Ann Bancroft  
v Claytonovem filmu JEDEC BUČ



Samo mimogrede: igralska ekipa je izvrstna, Bancroftova pa znova (po Čudodelki) nepozabna.

POTNICA (Pasážerka), režija Andrzej Munk, v glavnih vlogah: Aleksandra Slaska, Ana Ciepiewska

Teško je v tem primeru govoriti o filmu. Emocije, ki jih vzbuja Potnica, poslednji, nedokončani film enega najbolj samosvojih evropskih ustvarjalcev, so veliko kompleksnejše (glej podrobnejšo informacijo — Ekran št. 13—14 — Jerzy Plazewski: Film brez primere... str. 1213).

V film je vključeno vse posneto gradivo, vendar tvori manj kot polovico filma, kakor ga je predvidel Munk. Witold Lesiewicz, ki je dokončno zmontiral gradivo, ga je skušal oblikovati v logično celoto in zastaviti nekaj vprašanj, ki jih je želel Munk. V film je vključil tudi avtorjevo smrt. Četudi pustimo ob strani pieteto do avtorja, se je ta prijem izkazal kot izvrstna dramaturška domislica, brez katere si težko predstavljam film, kakršen je sedaj.

Munkove sekvence samo znova potrjujejo veličino svojega avtorja. Izreden občutek za plastičnost, za detajle, za scenografijo, hkrati pa neverjetna sposobnost ustvariti najmočnejše emocije na najskromnejši način, z najskromnejšimi sredstvi. Ves film (ki naj bi bil v prvotni zamisli retrospektiva)

je posnet v temačnem tonu, tako da dobi gledalec občutek časa, ki je potekel — celih dvajset let, ki ločijo Elso od časov, ko je bila kapo v Oswiencimu.

Potnica, ki jo bomo nedvomno gledali tudi pri nas, ostaja najoriginalnejši in najpretresljivejši torzo v zgodovini filma.

## 11 DAN

ZAPELJANA IN ZAPUŠČENA (Sodotta e abbandonata) režija Pietro Germi, v glavnih vlogah: Saro Urzi (nagrada za moško interpretacijo), Stefania Sandrelli, Leopoldo, Trieste

Italiani so stavili vse na ta film. Toda, komaj polovica je bila dovolj, da smo ugotovili ne-realnost teh upov. Novi Germijev film je slabša, bolj bleda kopija njegovega veliko uspejšejšega dela Ločitev po italijansko. Isti zapleti, ista karakterizacija, skratka kliše, ki ga je iznašel pred nekaj leti, le da je tema tokrat nekoliko drugačna: Sicilija in občutek za žensko čast. Zaročenec starejše sestre zapele 16-letno Agneze. To dejstvo sproži vrsto zapletov, veliko se godi in govori, malo pa je idej, malo misli, malo čustev, ki bi pretresla.

Film je sicer dobro režiran, imel bo velik komercialni uspeh, Germijev uspeh pa to žal ni.

Zgoraj: Aleksandra Slaska v sijajnem delu pokojnega Andrzeja Munka POTNICA

**SAM NA PACIFIKU** (Taiheiyō hitoribotchi), režija Kon Ičikava, v glavni vlogi Yujiro Išihara

Eden znamenitih Japoncev, Kon Ičikava je izbral za prvi film lastne proizvodnje best-seller Keniči Horia, ki je preplul Pacifik v majhni jadrnici. Tri mesece na morju, sam, z viharjem, dežjem, lakoto, živčnimi depresijami.

To so temeljni momenti drame tega filma. Odlično voden, dobro posnet, z osupljivim ritmom. Torej film, ki mu ni mogoče očitati veliko, razen, da smo od Ičikave pričakovali več, nekaj, kar bi lahko navdušilo tako kot njegov Enjo. Zlasti, ker je pretencioznejša drama v enakem okolju in podobnih okoliščinah dal že lani njegov rojak Sindo (Ningen, Človek).

## 12 DAN

**CHERBOURSKI DEŽNIKI** (Les Parapluies de Cherbourg), režija Jacques Demy, v glavnih vlogah: Catherine Deneuve, Marc Michel, Nino Castelnuovo. — Velika nagrada 17. festivala v Cannesu

Težko je ugotoviti razloge, ki so vodili žirijo pri odločitvi, da podeli tako visoko priznanje Demyjevemu filmu. Eden je gotovo okoliščina, da letošnji festival ni bil med najmočnejšimi tovrstnimi prireditvami, drugi pa nedvomno dejstvo, da francoska kinematografija, sicer žanrsko izredno bogata, glasbenega filma skoraj ne pozna. Demy je odprl nove možnosti.

Cherbourški dežniki niso glasbeni film v ameriškem, Donen, Kelly, Minellijevem stilu. Demy se je odločil za evropsko tradicijo v tej zvrsti, izhaja torej iz opere in operete. Sleherni dialog v njegovem filmu protagonisti pojejo. Tudi fabula je ti-

pično meščanska, aktualizirana z Alzirom. Osnovni ton filma je izredna čustvenost, katere skrajnosti sta, kot se spodobi, veselje in žalost. Znotraj tega okvira spoznavamo Demyjev svet, s katerim se je mogoče strinjati ali pa ga zavrniti. Kot navadno, je tudi tokrat najprimernejša srednja pot. Zakaj, navzlic odporu do manierizma in šablone, ki jo uzakonja zgodba, Demyjev film ne poetizira meščanske sreče, kot bi človek pričakoval, marveč — zvest svoji teoriji naključij, ki smo jo spoznali v najlepši izdaji, v Loli — ostaja na črti deziluzionizma. V nasprotju s scenografijo in stilom filma Demy ne sanjari, zanimajo ga zgolj čustva kot reakcije na različne življenjske situacije. ki jih sproža ljubezen, taka ali drugačna odločitev. Zaradi tega je ton njegove filmske opere neka melanholična lirika, ki človeka prevzame, brž ko se sprijazni s petimi dialogi, kateri so v osnovi prav gotovo vse prej kot filmski element.

Zanimivejša kot interpretacija filma so gotovo sredstva, ki jih je Demy uporabil, da je ustvaril svoje nevsakdanje hotenje. Osnovna sredstva so dekor, kostumi in barve. Demy je te elemente v največji meri vključil v koncept režije in z njihovo pomočjo ustvaril pravzaprav vse. Seveda, skupaj z vodenjem kamere in igralci.

**ČRNI BOG IN BELI VRAG** (Deus e o diablo na terra do sol), režija Glauber Rocha, v glavnih vlogah: Yona Magalhaes, Ceraldo del Rey, Othon Bastos

Eden najambicioznejših filmov na festivalu, delo mladega brazilskega filmskega kritika, črpa snov iz istega okolja kot filmi Brazilca Dos Santosa. Le da je socialna nota filma interpretirana na alegoričen način, glavno izpovedno vlogo pa imata slika in beseda, polna svojevrstne melodike in lirike. Bolj kot katerikoli film, ki sem ga doslej videl, ustvarja vtis tipično bra-



zilskega duha. Recha je vzel za osnovo upor revnih kmetov na »sertaou« zoper fevdalno gospodo. To je bil čas (okoli leta 1940) legendarnih »Cangacieros«, ki smo jih v brazilskem filmu že spoznali. Zanima ga predvsem misticizem, velika revščina in strastna privrženost teh ljudi najrazličnejšim mitom, zaradi katerih podlegajo številnim nesmislim, krutostim, klanju, mučenju in neznanškemu trpljenju.

Črni bog in beli vrag je krvava brazilska apokalipsa.

## 13 DAN

PUSTITE ME ŽIVETI (Munhe jeene do), režija Moni Battacharjee, v glavnih vlogah: Sunil Dutt, Waheda Rehman

Dolga stoletja so se številni banditi v Indiji borili proti tiranom. Po osvoboditvi so nekatere skupine postale orodje v rokah raznih teroristov. Glavni junak filma je eden izmed njih, najslavnejši celo. Toda, ko se zaljubi v lepo Chameli, hoče spremeniti dosedanje življenje...

Osebnost mi je Žika Mitrović veliko ljubši.

SVET HENRYJA ORIENTA (The World of Henry Orient), režija George Roy Hill, v glavnih vlogah Peter Sellers, Paula Prentiss

Prevelike želje avtorjev te vprečne komedije so verjetno onemogočile film, ki bi lahko ogrel, navdušil. Od Walterja Mittyja prek sodobnega meščanskega Casanove tja do spontanosti dveh pubertetic, ki zajemata z odprtimi rokami, pa se jima zgodi, da doživita nekaj manj prijetnih reči, npr.: da za-

Catherine Deneuve v filmu CHERBOURSKI DEZ-  
NIKI mladega francoskega režiserja Jacquesa Demyja



lotita mamó ene izmed njiju pri njenem oboževanem idolu, velikemu pianistu in ljubimcu Henryju Orientu (mimogrede: najzanimivejši motiv v vsem filmu).

Neodpustljivo je, da so avtorji tako slabo izrabili izvrstnega Petra Sellersa. Vse epizode, v katerih ga vidimo, so si na las podobne, tako da preprosto ni imel možnosti razviti vseh svojih sposobnosti. Zelo dobri sta tudi obe mladi igralki, ki ju bomo nedvomno še zasledili (Tippy Walker, Merrie Spaeth).

# 14 DAN

**RDEČE LUCI** (Ta kokkina fanaria), režija Vassili Georgiades, v glavnih vlogah: Jenny Karezi, Georges Fundas

Rdeče luči so sinonim za javne hiše in ta grški film obravnava njihove zadnje dni, preden

jih je vlada prepovedala. Spoznamo šest deklet, ki so jih različne okoliščine pripeljale na to pot, spoznamo njihove intimne želje, ljubezni in hrepenjenja. Vse je precej tanko, blede, razen nekaj dobrih posnetkov, dobrih »štimmungov« in zanimivih interpretov.

**MOSKOVSKA ROMANCA** (Ja šagaju po Moskve), režija Gueorgui Daneslia, v glavnih vlogah: Galina Polskikh, Aleksej Lotkiev

Debut avtorja tudi pri nas znanega Serjože učinkuje kot dokumentarni film o Moskvi, navzlic temu, da je to povsem igrano delo, se pravi fikcija. To pomeni, in to je pravzaprav najpomembnejše, da tudi sovjetski film ne zametuje možnosti tako imenovane »cinéma direct«. Večina prizorov filma je snemana na ulici, v avtentičnem okolju, v katerega je režiser postavil igralce. Režirani so predvsem oni, ostalo je naključno. Rezultat te metode je izredna neposrednost, predvsem pa povsem drugačen



Levo: Prizor iz odličnega brazilskega filma SUSA, ki ga je režiral Nelson Pereira Dos Santos. — V sredini: Radovedna množica pred hotelom Carlton v Cannesu obdaja Jeana-Paula Blmonda, Andréo Parisy in Lina Venturo. — Desno: Simpatična Anna Nagy, nosilka glavne vloge iz madžarskega filma SKRJANCEK režiserja Lazslla Ranodyja. — Spodaj: Začetni prizor prijetnega sovjetskega filma MOSKOVSKA ROMANCA

vtis o ljudeh; vajeni smo jih drugačnih, bolj patetičnih, bolj literarnih, če hočete. Mislim, da je v tem največja vrednota novega sovjetskega filma. Tu pa je avtor dal mladim junakom dialoge, ki komentirajo današnjo stvarnost v SZ na način, kakršnega nismo vajeni. Če dodamo še lirizem posnetkov in nekaj lepih situacij, lahko zaključimo z ugotovitvijo: Daneslija je ime, ki si ga kaže zapomniti.



# KRAKOW

44  
196\* 1968

VITKO MUSEK

Prizadevnim poljskim filmskim organizatorjem se je posrečilo navezati na četrti festival poljskega domačega kratkega filma (bil je od 27. do 30. maja) prvi mednarodni festival kratkih filmov (od 1. do 6. junija). Obema filmskima prireditvama je dalo streho privlačno in zgodovinsko zanimivo mesto Krakov, eno izmed najbolj pomembnih poljskih kulturnih središč. Tu se letos sploh vrste kulturne prireditve ena za drugo; začeli so s proslavami šestoletnice jagielonske univerze in enako častitljivo obletnico poljskega knjigotiskarstva.

Za program četrtega festivala poljskega kratkega filma so iz proizvodnje, ki je v enem letu v različnih zvrsteh dala preko sto filmskih del, izbrali 48 kratkih filmov. S takšnim izborom so skušali prireditelji podati obiskovalcu pregled ustvarjalnosti na tem področju, hkrati pa narediti obračun enoletnega dela.

Poljski kratki filmi, hkrati z njihovimi igranimi uživajo velik ugled v svetu. Po snovi segajo v sodobno dogajanje in pogumno ter z velikim znanjem, iskrenostjo in zavzetostjo osvetljujejo pereče probleme. Na četrtem festivalu pa je bilo mnogo

manj takih pogumnih del, ki bi dopuščala široke razprave za in proti, a vsekakor izražala prizadetost avtorjev. Ko smo ob festivalskem programu spremljali retrospektive nagrajenih poljskih kratkih filmov, smo še bolj čutili, da se je nemir strastnega iskanja odgovorov na vprašanja, ki jih postavlja vsakdanje življenje, unesel. Zato smo bili skupaj z gledalci, ti so z veliko ljubeznijo spremljali oba festivala, toliko bolj veseli nekaterih filmov, ki nadaljujejo — četudi skromnejši po številu — tradicijo najboljšega v poljskem kratkem filmu.

Letos je žiriji, ki je podelila Lajkonike in denarne nagrade, predsedoval profesor filmske visoke šole Boleslaw Lewicki, izmed filmskih kritikov pa je v njej sodeloval Jerzy Giżycki. Veliko nagrado ministra za kulturo in umetnost ter zlatega Lajkonika je dobil film *Povratak ladje* režiserja Mariana Marzynskega. Ta film so Poljaki pokazali že v Oberhausnu. Ko mu je Veliko nagrado mednarodnega festivala podelila še žirija (v kateri je sodeloval tudi Dušan Vukotić) se nisem mogel znebiti vtisa, da sta filmu prinesla dve tako visoki priznanji dva elementa. Poleg zelo trezne uporabe metode *cinéma-verité*, ki ustvari avtentično atmosfero neposrednosti, še element čustvenosti, ki se je ob povratku prvih poljskih izseljencev iz Amerike v domovino vkljub dokumentarnosti ni mogel ogniti niti režiser. Žirija poljske filmske kritike pod vodstvom dr. Jerzja Plažewskega je proglasila samo najboljši film festivala; ob viharnem pritrjevanju je to laiskavo priznanje pripadlo mladem Danielu Szczechuri za duhovito risanko *Fotelj*. Teden dni pozneje je mednarodna žirija mnenje poljskih filmskih kritikov v vsem potrdila, saj je podelila kipec wawelskega zmaja

za najboljšo risanko istemu filmu (in pa že v Oberhausnu nagrajenemu japonskemu risanemu filmu *Ai* (Ljubezen) Yojija Kurija). Srebrnega Lajkonika in nagrado mesta Krakova je dobil poetično poudarjeni film *Pr eden odpade listje* Wladyslawa Slesickega. Nagrado centralne filmske uprave in srebrnega Lajkonika za najboljši mladinski kratki film je dobil filmski sprehod skozi poljski nacionalni park (v njem je ohranjen še pragozd) *Bialowieški gozd* strokovnjaka za poučne filme Wlodzimierza Puchalskega. V posameznih kategorijah so razdelili še bronaste Lajkonike, in sicer za dokumentarni film *Dnevnik gestapovca* Schmidta režiserja Jerzja Ziarnika (o filmu smo poročali že ob Oberhausnu), za vzgojni film *Moje, ne dam* Jadwige Zukowske, za risani film že v Oberhausnu nagrajenemu *Rdeče in črno* Witolda Giersza, za filme na proste teme pa filmu *Arabci* režiserja Zbigniewa Raplewskega (film zelo spominja na Badjurove *Lipicance*).

Mednarodni festival kratkega filma v Krakovu je odobrila Mednarodna zveza filmskih producentov, ki ureja koledar mednarodnih filmskih prireditiv. Zakaj se je po Toursu, Mannheimu, Leipzigu in Oberhausnu odločila še za Krakov, bi bilo težko reči. Program mednarodnega festivala sam postavlja vprašanje opravičenosti novega mednarodnega srečanja kratkometražne filmske proizvodnje. Zgodilo se je namreč, da smo gledali v pretežni večini na že prej omenjenih festivalih nagrajene kratke filme; če pa so v program že uvrstili kakega nepoznanega, je šlo z redkimi izjemami za manj pomembna in nezanimiva dela. Tako je bila žirija pod vodstvom rektorja Toeplitza, v nji pa so sodelovali tudi Hilmar Hoffmann iz Ober-

hausna, naš Vukotić, veteran angleškega dokumentarnega filma Basil Wright, sloviti moderni dokumentarist Richard Leacock in poljski kritik Boleslaw Michalek v hudi dilemi kaj in kako nagraditi. Ali znova odlikovati že nagrajene filme ali pa poiskati nekakšen kompromis? To res ni bila zavidanja vredna situacija in nagrade najbolje govore, kako se je žirija znašla.

Omenil sem že, da je Veliko nagrado festivala dobil poljski film *Povratak ladje*. Že ta nagrada je kompromis oziroma kavalirska gesta do prirediteljev. Na festivalu je bilo po mojem mnenju nekaj filmov, ki bi bolj zaslužili to priznanje. Posebno nagrado mesta Krakov so podelili angleškemu filmu režiserja Johna Krisha *Imenoval sem ga John*, nekoliko razvlečenemu delu o žalostno dolgočasnem dnevu upokojenca. Zlatega wawelskega zmaja so v posameznih kategorijah prejeli, za najboljši dokumentarni film naš Rudolf Sremec za *Vozače*, za najboljši vzgojni film *Voda* in delo češkega režiserja Martina Slivke. (Čehi so v zadnjem hipu umaknili v Oberhausnu nagrajeni film *Postava k podpiráni*), za risani film Danielu Szczechuri za *Fotelj* in Japon-Yojiju Kuriju za risanko *Ljubezben*, za filme na proste teme krepko razvlečeni diplomski nalogi sovjetskega režiserja P. Lubimova *Tetka z violicami*. Poleg tega so dobili diplome Madžari in Čehi za najboljši festivalski izbor, Jan Lenica za *Nosoroge* (satirična risanka, ki je zastopala Zahodno Nemčijo in bila nagrajena v Oberhausnu), kubanski film *V starem mestu* režiserjev Livia Delgada in Caita Villalona, zahodnonemški, tudi v Oberhausnu nagrajeni satirično-kritični

film *Črno-belo-rdeče* režiserja Helmuta Herbsta in že prej omenjeni poljski *Moje, ne dam* Jadwige Żukowske.


Ob tem, ko so se za nagrade potegovali tako sijajni filmi, kot so madžarski *Ti* (Velika nagrada v Toursu), prav tako madžarski *Roko v roki* (nagrada v Oberhausnu), Borowczykov *Renesansa* (nagrada v Oberhausnu), Johna Halasa *Automania 2000* in Borowczykova *Enciklopedija stare mame*, potem je marsikatera nagrada resnično izrazit kompromis. Do tega pa je neizbežno prišlo, ker organizatorji niso niti teoretično nakazali, kaj žele s svojim mednarodnim festivalom, med že tako preštevilnimi tovrstnimi festivali, doseči. Mednarodni festival v Krakovu si bo moral kaj hitro izoblikovati svojo fiziognomijo, kajti v nasprotnem primeru bo v nekaj letih zvodenel in izgubil vsako privlačnost.

Ob tem pa še vprašanje v zvezi s sklepom, da bo jugoslovanski kratki film poleg Sremca zastopal Zaninovičev *Šele* pozneje se začel rasti. Najprej smo vzeli filmu vsako upanje na količkaj dober sprejem, ker ga nismo podnaslovili v poljskem ali enem izmed svetovnih jezikov. Izredno disciplinirani in vljudni gledalci so se dolgočasili, se presedali in med projekcijo zapuščali dvorano. To je film, ki je interesanten v okviru našega kratkega filma, popolnoma pa izgubi svojo zanimivost v mednarodni areni. In ker smo poslali tudi Sremčev film brez podnaslovov, smo lahko znova ocenili mojstrsko roko Rudolfa Sremca ob toplem sprejemu filma in ob nagradi, ki je v močni konkurenci ni bilo mogoče tako lahko dobiti.

Iz modernega francoskega filma poznamo mlado in nadarjeno karakterno igralko Marie-José, ki ni doživela lepih uspehov samo pri filmu, temveč tudi v gledališču. Nedavno je dokončala snemanje filma ZAKONSKO ŽIVLJENJE režiserja Andréja Cayatta







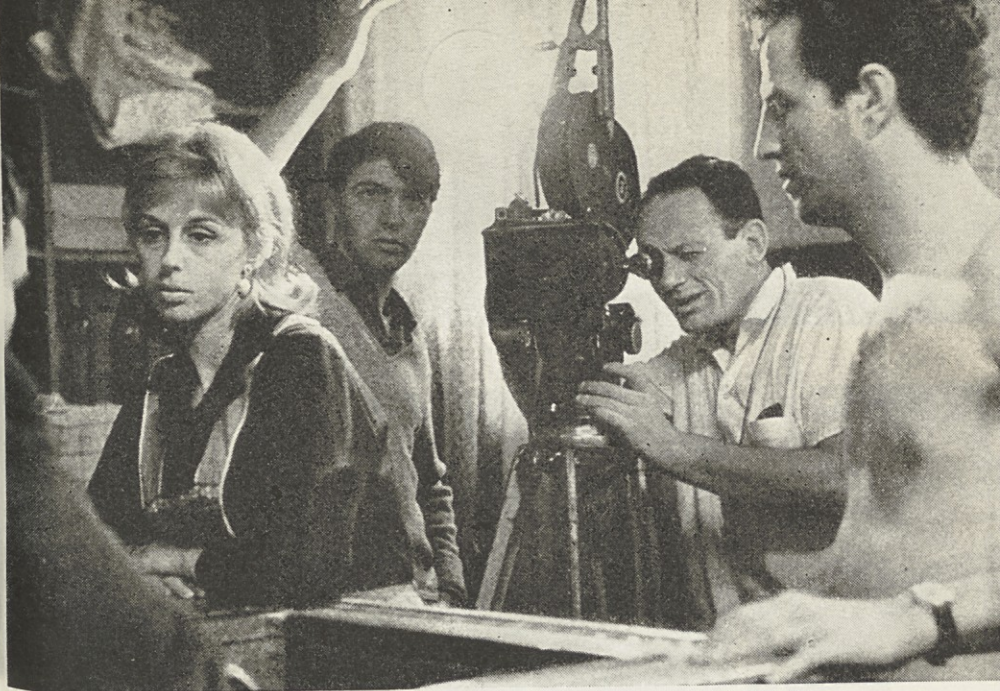
TELEOBJEKTIV

NOVO

# FILMI V PULJU

K letošnjemu festivalu domačega filma v Pulju se bodo sodelavci naše revije vrnili v naslednji številki. Bralcem bodo skušali posredovati poleg ocen predvajanih filmov tudi nekatere probleme, ki jih je naš letošnji festival odprl. V naši foto-reportaži se ustavljamo tokrat samo ob dveh filmih. Predvsem želimo v nekaj posnetkih s snemanja opozoriti na novi slovenski film NE JOČI, PETER režiserja Franceta Stiglica, ki je edini slovenski zastopnik v Areni. Prav tako pa bi naše bralce radi seznanili z beograjskimi amaterji, ki so prijetno presenetili s svojim filmom IZDAJALEC

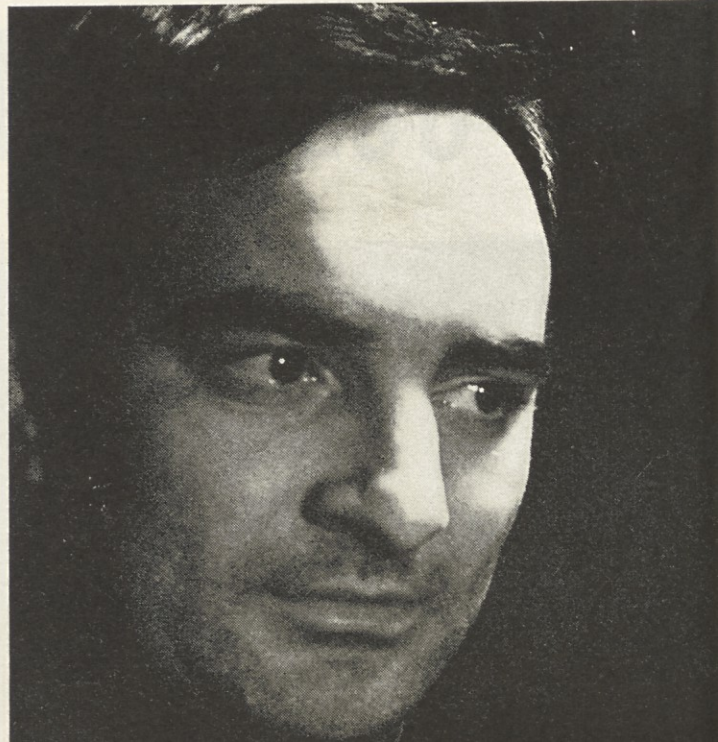




Zgoraj: Mladi režiser Kokan Rakonjac in direktor fotografije Aleksander Petković med snemanjem filma IZDAJALEC. Spodaj levo: režiser France Stiglic in direktor fotografije Ivan Marinček med snemanjem filma NE JOCI, PETER. Spodaj desno: V filmu IZDAJALEC je zanimivo zaigrala Branka Petrić



Zgoraj: Majda Potokarjeva v Stiglicevem filmu NE JOCI, PETER — Spodaj: Bata Stojković v Kokana Rakonjca filmu IZDAJALEC



Zgoraj: Majda Potokarjeva med snemanjem. V sredini: V Stigličevem filmu je poleg Berta Solterja nastopil tudi simpatični otrok Bogdan Lubej. Spodaj: Stigličeva ekipa med snemanjem na terenu v Vipavski dolini



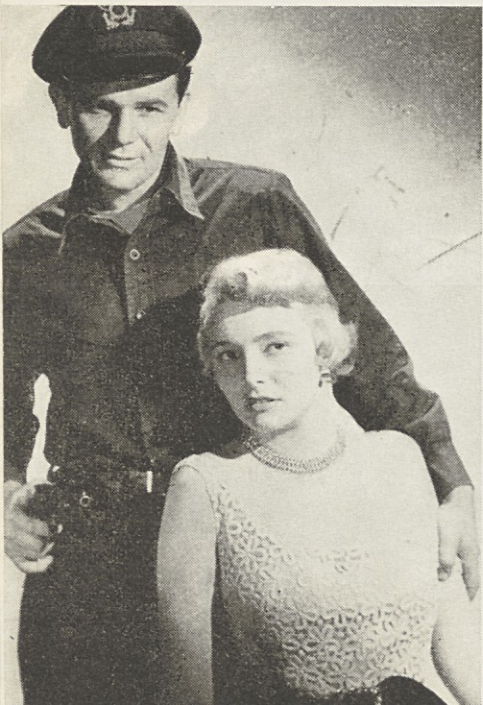
# PATRICIA NEAL

Oskar za najboljšo žensko igralsko stvaritev v minulem letu Patriciji Neal je marsikoga presenetil, kajti igralka je širšemu občinstvu skoraj neznana — tako kot leto poprej Ann Bancroft, edinstvena »čudodelka«.

Patsy Louise Neal je bila rojena v Packardu v Kentuckyju. Starši so ustregli njeni želji že zelo zgodaj in mala Patsy je dobila prve igralske lekcije že z dvanajstimi leti. Debitirala je na Broadwayu in sicer v znameniti drami Lillian Hellmanove Onstran gozda (videli smo filmsko verzijo tega dela z Montgomeryjem Cliftom v glavni vlogi), za katero je mlada igralka dobila kar pet ameriških nagrad (med drugim ugledno The Drama Critics' Award). Ta vloga ji je prinesla tudi ponudbo in pogodbo z družbo Warner Bros. Med filmi iz tega prvega obdobja velja omeniti predvsem dela: John ljubi Mary, The Fountainhead z Garyjem Cooprom, Tri skrivnosti in nekoliko pozneje glavno vlogo v odličnem filmu Obraz v množici.

Patricia Neal sodi med redke igralkе, ki so pred afirmacijo svojega igralskega talenta počele vrsto reči, navadno značilnih za življenjepise pisateljev in igralcev, skratka — moških. Potem, ko se nikakor ni mogla ogreti za univerzitetni študij, se je zaposlila kot medicinska sestra, nato pa v nekem hotelu, delala je kot fotografski model ter administratorica v trgovini. Vse te izkušnje so ji pozneje veliko koristile pri njenem igralskem delu.

Malone ves čas svoje broadwayske kariere je Patricia obiskovala znameniti Actor's studio Elie Kazana in se izpopolnjevala s »sošolci« Marlonom Brandom, Karlom Maldnom, Johnom Chandlerjem in Montgomeryjem Cliftom. V tem obdobju je igrala vrsto pomembnih vlog, med katerimi je posebej opazna kreacija v Williamsovi Mački na vroči pločevinasti strehi. Pred dvanajstimi leti se je poročila z novelistom Raulom Dahlom, Angležem. Preselila se je v Anglijo in sodelovala v angleških filmih. Šest let je preživela v Angliji, potem pa se je odzvala Paramountovi ponudbi za sodelovanje v filmu Zajtrk pri Tiffanyjevih, v katerem je nastopila skupaj z Audrey Hepburn.



Lani ji je režiser Martin Ritt zaupal glavno žensko vlogo v svojem sodobnem westernu HUD — Divjak, v katerem je nastopila z odličnimi igralci Paulom Newmanom, Melvynom Douglasom (ki je prav tako dobil Oskarja za stransko vlogo) in mladim Brandonom de Wildom. Film kot poskus uničenja mita westerna ni posebno uspel, odlikuje pa ga solidna režija in mojstrska igra vse ekipe.

Alma — Patricia Neal je ženska, nenavadna po svoji zasnovi, s preteklostjo, ki spominja na nekatere moške karakterje v westernu, živi pri neki patriarhalni ameriški farmarski družini, kjer je dan za dnevem pričča njenege razpada. Njena umirjena, senzibilna igra, izredna pojava in neposrednost, dajejo tej nenavadni drami svojevrsten ton.

Dahlovi živijo spet v ZDA, v New Yorku. Patricia je zdaj mati treh otrok.

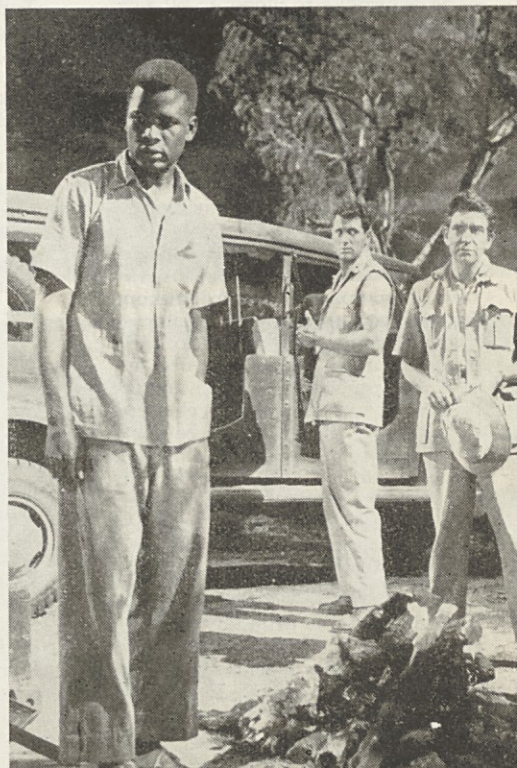
in the Sun); newyorški gledališki kritiki so proglasili to dramo mlade črnske pisateljice Lorraine Hansberry za najboljšje gledališko delo v sezoni 1959-60.

Dve leti pozneje je Poitier nastopil še v filmski verziji te drame o črnski družini in njenih problemih. V nekem intervjuju med snemanjem je Poitier dejal: »Najvažnejše, na kar ljudje radi pozabljajo, kadar govorijo o tem delu, je to, da ne gre za zgodbo o črncih kot takih. To je delo o ljudeh — ljudeh, ki so slučajno črnici. Prav tako bi bili lahko kateri koli drugi ljudje, to zgodbe ne bi spreminilo.

Sidney Poitier se je rodil leta 1928. Dramske igre se je učil v Ameriškem črnskem gledališču v New Yorku, kjer je deset let cvetel predani idealizem in kjer so si mnogi nadarjeni igralci pridobivali praktično znanje. Med Poitierjevimi kolegi je bil tudi

# SIDNEY POITIER

Sidney Poitier, letošnji nagrajenec z Oscarjem za glavno moško vlogo v filmu Lilies of the Field (Poljske lilije), je prvi črni igralec, ki je bil deležen takega priznanja. A njegova slava ni prišla kar čez noč; za njim je dolgoletno udejstvovanje, predvsem v filmu, pa tudi v gledališču, in vrsta odlično odigranih vlog, ki niso ostale neopažene. Od leta 1950 do danes je nastopil v dvanajstih filmih. Kandidat za Oscarja je bil že s svojo vlogo v filmu Beg v verigah (The Defiant Ones), v kateri je izredno zablestel njegov nihajoči, spontani stil. Ob edinem povratku na newyorški oder — odtod tudi izhaja — so ga kritiki obsuli s pohvalami, publika pa z aplavzom za njegovo upodobitev vloge v drami Grozдна jagoda v soncu (A Raisin



Harry Belafonte, ki ga svet danes pozna kot odličnega interpreta črnkih pesmi, pa tudi kot filmskega igralca.

Poitier je pripadal skupini, ki je dokazala, da so mnogi črnski igralci pripravljani in sposobni kot pravi profesionalci odigrati vrsto zahtevnih vlog. Prav on in Belafonte sta se naglo prebela v vrste najpomembnejših osebnosti ameriškega filma in gledališča.

Prvo delo, v katerem je nastopil Sidney Poitier, je bila Ana Lucasta Philipa Yordana; to je bila drama, povsem posvečena črncem in je doživela navdušen sprejem na Broadwayu. Poitier je igral v tem delu več vlog — v potujoči skupini Ameriškega gledališča — in si je tako v petinšestdesetih tednih pridobil izredne izkušnje.

Nekoliko kasneje je nastopil v svojem prvem filmu Brez izhoda (No Way Out) v vlogi zdravnika, ki ga obtožijo, da je dopustil smrt nekega omejenega belega bolnika. Vtis, ki ga je napravil s to vlogo, je bil zelo ugoden. Potem je odšel v Južno Afriko na snemanje filma Joči, ljubljena dežela (Cry, Beloved Country), v katerem je upodobil južnoafriškega svečenika. V Ekspresu 'Rdeča žoga' (Red Ball Express) je bil šofer kamiona ameriške vojske. V naslednjem filmu, Džungla v razredu (The Blackboard Jungle) je zaigral nasilnega, toda hrabrega študenta. Zablestel pa je v Begu v verigah v vlogi pobeglega jetnika, uklenjenega skupaj s sovražno razpoloženim belim jetnikom. Oba skušata uiti policiji. Prisilno sožitje polagoma zruši pregrado, ki jo predstavlja rasa, in privede oba jetnika do resnično človeškega medsebojnega razumevanja. S to vlogo je bil Sidney Poitier kandidat za Oscarja. Njegov soigralec v tem odličnem filmu Stanleja Kramerja je bil Tony Curtis. Kot Porgy v filmski verziji opere Georga Gershwinja Porgy in Bess, je Poitier podal močno in polnokrvno stvaritev, o kateri se je kritika zelo laskavo izrazila.

Naslednja leta so prinesla Poitieru neprekinjen in skoraj vrtoglav vzpon slave. Imel je dosti priložnosti igrati v konstruktivnih vlogah, ki jih ima rad. V filmu Na robu mesta (Edge

of the City) je upodobil pristaniškega delavca, ki je postal bližnji prijatelj delavca — belca (Johna Cassavetesa). Nastopil je v filmu Richarda Brooksa Nekaj dragocenega (Something of Value) po romanu Roberta Ruarka, ki pripoveduje o spopadih med plemenom Mao-mao v Keniji, pa še v filmu V znamenju jastreba (Mark of the Hawk), kjer je zaigral voditelja afriškega gibanja za neodvisnost. V Bandi angelov (Band of Angels), ki so ga posneli po istoimenskem romanu Penna Warrena, je igral glavno vlogo poleg Clarka Gabla. V glasbenem delu Paris Blues pa je zaigral jazz-saksofonista.

Tema filma Mesto pritiska (Pressure Point) v produkciji Stanleja Kramerja in v režiji Huberta Kornfielda je borba proti rasnim predsodkom. Zgodba se dogaja v prvih letih druge svetovne vojne; pripoveduje o spopadu med črnskim psihiatrom in njegovim pacientom, mladim človekom, ki se navdušuje za Hitlerja in ki ga zapro, ker se zavzema za nasilno zrušenje obstoječega režima v ZDA. Tudi tu je Poitier ustvaril izredno vlogo zadržanega zdravnika ob srečanju s človekom, ki ga sovraži. V vseh svojih filmih je Poitier zavestno ustvarjal človekoljubne like ljudi, ki jih ogroža zdaj siromastvo, zdaj predsodki, vendar pa jim vselej uspe očuvati svoje osebno dostojanstvo. Iz vseh njegovih ravnanj izžareva v svojem bistvu poštena osebnost.

V galeriji likov, ki jih je ustvaril Sidney Poitier, lahko vidimo skoraj simboličen prikaz borbe za uveljavitev resnične enakopravnosti ameriških črncev in pomemben prispevek k tej borbi. Prav umetnost s svojimi specifičnimi izraznimi sredstvi je tista, ki laže potrka na srca in vest ljudi kot še taka razumska utemeljevanja. Borba za uveljavitev enakopravnosti vseh ras, še posebno zaostrena po drugi svetovni vojni, je nujno morala najti svoj odmev in svojo podobo v temah, ki jih obravnava Hollywood. V teku zadnjih petnajst let je nastalo mnogo filmov, ki na dramatičen način terjajo enakopravnost vseh ras, od Doma hrabrega (Home of the Brave) Stanleja Kramerja, do Pinkyja Darylja Zanucka, Izgubljenih meja (Lost Boundaries) Louisa de



Rochemonta in Vrinjenca v prahu  
(Intruder in the Dust) Geogra Ste-  
vensa.

V teku zadnjih desetih let so se  
možnosti za črnske igralce zelo pove-  
čale. Vendar Poitier ni postal zvezda  
samo zato, ker je branilec človekovih  
pravic, ampak zavoljo tega, ker kot  
osebnost napravi na publiko močan  
vtis. Režiser Kramer pravi: »Poitier  
najbolj prevzame s svojim izrednim  
razponom, ki seže od patosa do velike  
emocionalne moči. Marlon Brando je  
edini današnji igralec, ki je tako  
nadarjen. To sta dva najmočnejša  
igralca današnjega filma.« Časopis  
Life pa pravi: »Poitier je lahko pri-  
kupen kot otrok, ali pa pokaže uni-  
čujočo moč globoke strasti zrelega  
človeka.«

Tem priznanjem se je zdaj pridružil  
še Oscar. In kaj lahko rečemo o Poi-  
tierovi prihodnosti? Sam pravi: »Rad  
bi režiral in preizkusil neke novosti  
v gledališču in v filmu. Rad bi več  
zvedel o pisanju za film in o sne-  
manju kakor tudi o problemih, s ka-  
terimi se srečujejo ljudje, ki se  
ukvarjajo s tem. Želim biti izreden.«

**Marta Koren**



Zgoraj:

Sophia Loren v filmu BOCCACCIO 70

V sredini: Brigitte Bardot, Michel  
Piccolli in Jack Palance v Godardovem  
filmu PREZIR. Spodaj: Richard Harris,  
odkritje filma SPORTNO ŽIVLJENJE  
režiserja Lindsaya Andersona



## ERMANO OLMI

Moderno mesto. Moderne stavbe. Moderni nebotičnik v poslovnem predelu mestnega središča, moderne prometne gneče, moderen slab zrak. In moderni ljudje: industrialci, intelektualci, založniki, inženirji, politiki — gornja plast družbe. In moderen tempo življenja: nagel, učinkovit, produktiven, neoseben. Opis bi utegnil veljati ameriškemu mestu, toda ta najbolj tipični predstavnik povojnega razmaha je Milano v Italiji.

Tu so stvari, ki jih nikoli poprej ni bilo v Italiji: vozni redi, ceste, kjer pobirajo cestnino, ogromne reklamne table, industrijska umazanija in vrsta za vrsto popolnoma enakih blokov za ljudi z nizkimi dohodki, koncentrični pas bencinskih črpalk, motelov in parkirnih prostorov za rabljene avtomobile in aktivna, neumorna, k samomoru nagnjena inteligenca, ki je pripomogla, da je postalo po tradiciji svetovno operno središče eno najbolj živahnih evropskih žarišč eksperimentalnega gledališča, poezije, književnosti in — filma.

Nikjer drugod v Italiji se nihče ne drži točnosti; Ermanno Olmi se je pojavil v mojem hotelu točno ob dogovorjeni uri. A še bolj kot ta nepričakovana točnost je presenečala

mladost in neprivlačna pojava moža, katerega filmska družba »La 22 Dicembre« je lani posnela ne samo prvih šest igranih filmov, ki so kdaj prišli iz Milana, ampak jih je tudi vse poslala na festivale in z večino požela nagrade.

Pegastemu, rdečelasemu, kodrastemu Olmiju je zdaj 32 let. Dva njegova filma imata že svetoven uspeh: IL POSTO (Služba) in I FIDANZATI (Zaročenca). In vendar sta to edina igrana filma, ki ju je ustvaril. Njegovo prejšnje delovanje je bila režija dolge serije industrijskih dokumentarnih filmov, ki so dosegli vrh v uro dolgem IL TEMPO SI E FERMATO (Čas se je ustavil), ki so ga snemali skozi vso zimo v Italijanskih Alpah na gradbišču zasneženega jezua. Film pripoveduje o dveh samotnih čuvajih, ki tam prebijeta zimo, odrezana od sveta in ki sta za človeško toplino in stik popolnoma odvisna le drug od drugega. To je eden tistih redkih dokumentarcev v Flahertyjevi tradiciji, ki po intimni pozornosti do detajlov, po očitni zavzetosti ustvarjalca in sočustvovanju gledalca, po počasnem in pretirano natančnem snemanju na videz nepomembnih aspektov vsakdanjega življenja odkriva vso globino in obseg človeškega duha in njegovo silo, njegovo moč, kadar je

GIDEON BACHMANN

KOT GOST  
EKRA NA

# FILM KOT INDUSTRIJSKA KULTURA

v preizkušnji. Olmiju je prinesel prvo zanimanje filmskega sveta in mu zgladil pot do proizvodnje njegovih igranih filmov. Danes, po komaj treh večjih stvaritvah, moramo šteti Olmija med enega redkih izvernih talentov italijanske kinematografije. In vendar je ta uglašeni, skromni poet filmskega platna zgolj sad industrijske družbe, v kateri je odrasel.

Že približno 3 leta doživlja Italija preporod svojih filmov. Ne govorim o valu spektaklov iz že pokojnega »Hollywooda na Tiberi«. Ta trenutna blaginja, ki se je začela z ameriškim uspehom HERKULOVIH VOZIL (po zaslugi Joeja Levina) in ki je nekaj let sem vzdrževala celo kolonijo povprečnih filmskih režiserjev in igralcev v Rimu, je zdaj končno začela propadati. Celotitalijansko občinstvo se je naveličalo serijskih podvigov Macista, Atila, Samsona itd., itd., ki so se večkrat anahronistično pojavljali v enem in istem filmu in ki so jim tako čudežno pomagale spolno privlačne deklice, očitno ugrabljene iz sosedne scene, ki je bila prav lahko pripravljena za MONDO NUDO ali SEXY AL NEON. Pravzaprav se ta slednji mašilni izum eksploatacije filmskih režiserjev kot na primer Jacopettija, ki se je začela s filmom MONDO CANE (Pasje življenje), in ki je poslej botrovala najmanj 20

podobnim ponarejenim »dokumentarcem«, ravno tako nagiba h koncu. Skratka, čedalje bolj usodno postaja posnemati slučajne uspehe, četudi igra glavne vloge Elizabeth Taylor . . .

Nesmisel takega posnemanja, ki vodi v slepo ulico, temeljito dokazuje sedanja globoka gospodarska kriza italijanske kinematografije, ki je povzročila popoln bankrot najmanj enega večjih producentov in skupine manjših ob prenehanju vsakršnih bančnih kreditov Bance del Lavoro, nekdanje gospodarske hrbtenice italijanske filmske industrije. Banke so seveda najbolj občutljivi seizmografi te industrije razvedrila in marsikateri filmski ustvarjalec se je te dni prebudil v nenadno zavest, da nima več prostih rok za odločanje o čemerkoli, niti o tem, kako naj se razvijajo zgodbe njegovih filmov. Med drugimi žrtvami te krize je bil Antonioni, ki je začel delati svoj novi film IL DESERTO ROSSO (Rdeča puščava) jeseni leta 1962 in je moral odložiti snemanje za več kot leto dni, ker ni mogel dobiti kredita. In Fellini, ki že od maja 1963 pripravlja svojo GIULIETTO DEGLI SPIRITI, je v času pisanja (april 1964) še vedno brez producenta. Zato je morda videti čudno, če govorim o preporodu italijanske kinema-

tografije. Toda naj bo umevno, da ne govorim o filmih velikega merila in ne o tistih, ki izhajajo iz utrjenih industrijskih virov. Govorim o filmih, kot so Olmijevi in njegovih kolegov: Line Wertmüller (I BASI-LISCHI), Eripranda Viscontija (UNA STORIA MILANESE), Alberta Caldanè (I RAGAZZI CHE SI AMANO), Damiana Damianija (LA RIMPATRIATA) in Gianfranca de Boscè (I TERRORISTI), ki jim je bila vsem producent družba »La 22 Dicembre« in so jih vse posneli v Milanu ali njegovi okolici Olmijevi sodelavci. Ti filmi se v svoji družbeni angažiranosti, v svojem realizmu, v svoji prizadetosti za probleme sodobne Italije in v svoji moderni tehniki skladajo s podobnimi sodobnimi filmi, ki jih povsod v deželi snemajo mladi režiserji kot Pasolini (LA RICOTTA), Pietrangeli (LA VISTA), Tinto Brass (CHI LAVORA E PERDUTO), Nanny Loy (I QUATRO GIORNATE DI NAPOLI), Gregoretti (I NUOVI ANGELI), De Seta (BANDITI A ORGOSOLO), Rondi (IL DEMONIO), Maselli (I DELFINI, GLI SBANDATI), Rosi (MANI SULLA CITTA), Germi (DIVORZIO ALL'ITALIANA, SEDOTTA E ABANDONATA) in Risi (IL SORPASSO, I MOSTRI). Film, ki so jih ustvarili ti ljudje, predstavljajo popolnoma nov značaj italijanskega filma. Nanje seveda vplivajo mnoge druge internacionalne smeri, direktno pa niso podobni nobeni. Zlasti v njihovi tehniki je mogoče videti stilistično izpeljanko umetniško manj uspešnega (in gotovo manj angažiranega) francoskega »nouvelle vague« in »cinéma vérité«, filma resnice, ki so ga proslavili francoski filmski ustvarjalci Jean Rouch, Chris Marker, Mario Ruspoli in drugi, da bi s pomočjo skritih kamer in občutljivega filmskega traku, gibčnih snemalnih ekip in naravnega zvoka posredovali gledalcu »resničnost, kakršna je v resnici«. Opazen je tudi vpliv ameriških režiserjev Richarda Leacocka, Dona Alana Pennebakerja in bratov Maysel, katerih »direktna tehnika«, ki je v osnovi povzeta po televizijskem zapisovanju aktualnosti, podobna cinéma vérité, toda zgrajena popolnoma na principu reportaže,

je nedavno postala moda evropskih filmskih festivalov.

Ti novi italijanski filmi uporabljajo poenostavljeno tehniko, večji stik s stvarnostjo, kar omogoča potujoča kamera, neposredno snemanje zvoka in tudi — kar je silno pomembno — večja pripravljenost televizije vajenega gledalca, da sprejme manj svetlečo, manj tehnično dovršeno, ampak bolj resnici podobno, čeprav morda bolj zrnatno, manj ostro, celo nekoliko utripajočo sliko na platnu. Veliko pomembnejša od tehnike pa je v teh filmih tematika in režiserjev odnos do nje. V večini primerov obravnavajo situacije, s katerimi je posamezen režiser osebno seznanjen. In ker so ti ustvarjalci nasplošno zvečine preprosti ljudje, ki so si izbrali film manj za kariero kot za sredstvo izražanja, so njihovi problemi vsakdanji problemi sodobne Italije. Italijanski režiser Alberto Lattuada mi je pred nekaj dnevi dejal: »Pravi podležji italijanske družbe niso množevilne uboge zapeljane duše, ki jih Fellini v Sladkem življenju povzdiguje na raven narodnih junakov, in naša prava nevarnost ne leži v VII Veneto in njenih »korumpiranih«, s kokainom prepojenih zvezdcah in ekshibicionistih. Pravi podležji so glave naših industrij, ki so odgovorne za bedno življenje milijonov ljudi, in prava nevarnost leži v poginu duha, ki ga povzroča naša nova industrijska družba.«

In prav to je problematika tiste nove kinematografije, na katero mislim, kadar pravim, da doživlja prepoved, tistega novega filma, katerega najboljši predstavnik je nemara Olmi. Za deželo, katere najznačilnejše poteze so neiskrenost, prevejano nepoštenje in prirojena težnja po iluzijah, so ti novi filmi resnično izredni. Ker ne prikrivajo ničesar, se ne zadovoljujejo z lahkimi rešitvami, obravnavajo tabuje in atavizme vseh vrst (vključno seksualne in verske) in prikazujejo stvari, kakršne so. In kar je najvažnejše, ne gre jim za srečen konec, ne trudijo se, da bi rešili gledalca samega sebe in ga prenesli v nirvano vsele odmaknjenosti, ampak ga prisilijo, da misli in da je prizadet. Minila je sentimentalnost neorealizma, minila širokosrčna šegavost De Sice in

minila dekorativna dekadenca  
Viscontija.

Prav zato me je silno mikalo, da bi mi Olmi povedal, kdo so ti novi filmski ustvarjalci, od kod prihajajo in kakšno izobrazbo imajo.

OLMI: Prijatelji, ki ustvarjajo našo novo kinematografijo, prihajajo od vsepovsod. Pasolini ima akademsko izobrazbo. Mnogi so študirali filmsko režijo v Centru Sperimentale. (Ustanovil ga je Mussolini l. 1935 kot privesek centralizirani filmski industriji in kmalu potem je postal oporišče italijanske filmske inteligence; filmska šola z zgledno disciplino, iz katere klopi je prišlo skoraj 50 % italijanskih režiserjev, pisateljev in kritikov in ki izdaja od svojega rojstva dalje enega najbolj uglednih teoretičnih filmskih žurnalov v svetu, BIANCO E NERO. — G. B.) Lina je bila pisateljica in potem asistent režije pri Felliniju. Mnogi so začeli s kratkim filmom, pogosto z dokaj nepomembnimi dokumentarnimi in reklamnimi filmi; a to je bila dobra vaja našemu filmskemu očesu. Jaz sam izhajam iz delavskega razreda, kar pomeni, da sem moral pri 15 letih opustiti šolanje iz denarnih razlogov in si poiskati službo v industriji. To je nekako odločilo mojo dokaj skromno usodo, oziroma bi jo odločilo, ko se ne bi zanimal za film in gledališče že v rani mladosti. Tako sem začel že zgodaj iskati poti, kako bi izražal samega sebe na drug način. Končno se mi je posrečilo prepričati podjetje, kjer sem delal, da mi je dovolilo posneti nekaj dokumentarnih filmov zanje. To so bili običajni industrijski dokumentarci, brez zgodbe. Pravzaprav sem v vsem svojem filmskem delovanju ohranil nekaj, kar bi imenoval »industrijski izloček«. Karkoli bi rad izpovedal v svojih filmih, izhaja in pripada temu svetu, svetu, ki sem ga osebno poznal, stvarnosti, ki me je oblikovala in me izšolala, ki je bila plodišče vseh mojih izkušenj: moderni industriji.

**Se vam torej zdi, da nimate ničesar skupnega z drugimi mladimi filmskimi režiserji, ki sem jih omenil prej?**

Nasprotno; toda na različni ravni. Vsi se okoriščamo z dejstvom, da je film tako silno uspešno sredstvo



Prizor iz Olmijevega filma ZAROCENCA

za stik z ljudmi in obenem s svojimi novimi tehnikami tako čudovito dostopen nam vsem, ki bi radi raziskali svoje lastne osebne probleme, jih nekako preverili ob gledalcih in s tem razčistili svoja lastna stališča in prisilili gledalce, da v malem razčistijo svoja.

Čutim, da živimo v posebnem zgodovinskem momentu, momentu notranjega očiščenja za vse človeštvo. Živimo v obdobju, ko smo pustili za seboj grobo kmečko omiko (ki, čeravno še živi v Italiji, precej izumira) in stopamo proti novi industrijski civilizaciji, ki je še nismo docela doumeli. Živimo v vzdušju nelagodnosti, zaskrbljenega pričakovanja in le skozi prigradne jasnine zagledamo blešč našega novega življenja v bodočnosti. Neugodje, ki ga občutimo, povzroča dejstvo, da nismo še sposobni osvojiti te naše nove stvarnosti, da bi dobili duhovno »ravnotežje« z našim fizičnim življenjem. Naši filmi izražajo vso to tesnobo. Zdaj ne gre več za samo razvedrilo; nekoč je bila edina sila, ki naj bi dosegala čustva ljudi, uporabljena le v eni smeri, od ustvarjalca do sprejemalca, danes pa se nam porajajo pomembna čustva tudi pri ustvarjanju filmov. Mislim, da jih prav zato lahko imenujejo »angažirane«: ker

so del našega življenja. Sleherni dan smo popolnoma angažirani v njihovem ustvarjanju in zato morda to zavzetost občuti tudi gledalec. Pravzaprav je zame silno pomembno, da jo je čutiti, ker hočem na ta način razčistiti svoje lastne misli ob gledalcu. Ne mislim, da nam to pomaga reševati naše probleme, pač pa smo s tem del širšega — čeprav problematičnega — kroga družbe.

**Ali niste precej optimistični? Se pravi, ali ne pripisujete svojemu občinstvu prevelike pripravljenosti, da se bo čutilo obvezano, kar je več, kot sicer od njih pričakujemo?**

To je vprašanje razvoja. Ne trdim, da je svetovno občinstvo pripravljeno začeti resnično izmenjavo z umetniki — predolgo ga je razvijal površen emocionalizem, navadilo se je na »epidermično« sprejemanje. Toda mislim, da izhajajo negativne reakcije, ki jih celo danes sprejmeš od »normalnega« občinstva, kadar gleda nekoliko bolj angažiran film, iz dejstva, da ima to občinstvo občutek, kot bi bilo prevarano: ti ljudje niso prišli, da bi se čutili obvezane, ampak zaradi zabave. In to je seveda res, če pomisliš, da je za navadno občinstvo film pač film, in da se ni nujno razvilo do stopnje, ko zna že diferencirati. Toda prepričan sem, da se stvari spreminjajo. Vsepovsod nas obkrožajo vprašanja. In vse človeštvo na tak ali drugačen način išče odgovore. V naših filmih bodo ljudje polagoma začeli spoznavati lastne praznine, če že ne lastnih odgovorov. Mislim, da ljudje vse bolj in bolj presegajo svoje emocije, kadar gledajo filme. Začenjajo razumevati globlje vsebine, kadar te obstajajo v filmih, ki jih ustvarimo. Mislim, da to pomeni napredek pomembnosti celotnega doživljanja. Mislim, da ljudje začenjajo sprejemati — ne bom rekel »poslanstva« — prav gotovo pa stimulanse, ki jih posreduje zavzet filmski ustvarjalec.

**Ali mislite, da ima filmski ustvarjalec pravico postavljati se na to nujno »višje« raven, raven »posedovalca stimulansov« k razmišljanju? Ali ni v tem nevarnost, da bi postali propagandistični?**

Odgovornost je velika. Postane celo predrznost, če že obenem oskrbite tudi rešitev problema. Temu se skušam izogibati, tako da na kar najbolj objektivni način le postavljam vprašanja. Ta objektivnost seveda odgovarja mojemu osebnemu stališču. Potem pa je odvisno od slehernega nas, da najde i n d i v i d u a l n o rešitev. Rešitve ne morejo biti kolektivne (in zato ne morejo biti dirigirane »od zgoraj«), ker ne dosežejo najskrivnejših globlin naših duš, če niso edinstvene. Ravno tako se mi zdi, da so rešitve brez vrednosti, če se ne porodijo posamič v vsakem od nas. Razlika med rešitvami, ki jih najde vsak posameznik, utegne biti prav majhna, morda gre le za odtenek, toda prav ti odtenki nas ločujejo v individue. Kjer manjkajo te majhne razlike, ostaja brezimna množica. In brezimna množica pomeni zanikanje človeka.

**Celo videti problem pomeni zavzeti stališče. Ali se vam zdi, da tedaj umetnik jasneje vidi probleme kot drugi? In da je dolžan deliti to večjo senzibilnost, to daljnovidnost z drugimi?**

Svojo senzibilnost da. Svojih stališč ne. Lahko pa je posrednik med življenjem in človeštvom. Njegova senzitivnost mu pomaga, da služi kot emocionalna avantgarda človeštva. Posameznik je, ki bolj kot drugi porablja svoj čas za to, da se razgleduje. Oči ima zmerom odprte, antene zmerom naravnane. Pravzaprav je eden velikih problemov našega časa dejstvo, da toliko in toliko ljudi ni več sposobno te odprtosti. Človek je postal zvečine nepresojen, skoraj gluh. Toliko je drobnarij v modernem življenju, ki odtegujejo človekovo pozornost od pravega pomena stvari. Toda morda ravno zaradi te gluhosti danes ljudje zmerom začutijo — skoraj ne zavedajoč se — praznino, ki jih obdaja, pomanjkanje kontakta s sosedi. Tempo in prezaposlenost modernega življenja pogosto prisilita človeka, da se izneveri svoji potrebi po čutenju, potrebi po občevanju. Zdi se mi, da je človek prav v tej dobi dovzrašenosti množičnih sredstev: tiska, televizije, filma itd. razvil imunost za sporazumevanje. Komurkoli je dano, da se ustavi

vsaj za trenutek, najsi je umetnik ali ne, lahko sprevidi, kaj se dogaja. Medtem ko vsi drugi drviijo, si umetnik vzame čas, da ugotovi probleme, da razjasni najnujnejše potrebe, da bo lahko morda nekaj drugih, ki niso umetniki, prav tako nehala drveti.

**Vaš optimizem je celo večji, kot sem mislil. Ne samo, da pričakujete od svojih gledalcev, naj mislijo, namesto da bi se zabavali, pričakujete tudi, da sprejmejo dokaj negativno stališče o samih sebi. Mislite, da bodo vedno plačevali za take filme? Vas ne skrbi, da ne bi ostali brez dela?**

Pričakoval sem to vprašanje. Mislim, da se celoten sistem filmske proizvodnje in distribucije spreminja. Poraja se nov sistem, ki je soroden založništvu. Knjig ni samo ena vrsta, temveč nešteto, ki naj zadovoljijo mnogo razpoloženi in mnogo bralcev. Ne pozabite, da je film še zelo mlad, zdi se mi, da komaj dobiva svoje modrostne zobe. Proces dozorevanja ne nastopa samo pri ustvarjalni, temveč tudi pri industrijski plati. Filmi se in se bodo delali za čedalje bolj kritičnega gledalca in kot pri založništvu bodo tudi tu filmi za različna razpoloženja in za različne gledalce. Zgolj premikajoče se slike nikogar več ne navdušujejo. Predstavljajte si, da bi ljudje brali knjige zato, ker so natisnjene! Pomembno je to, kar tisk pripoveduje. Isto je z novimi filmi.

**Toda filmi so veliko dražji! Vsaka kategorija filma bi potemtakem za odplačilo potrebovala kupce bestsellerja!**

Filmi postajajo cenejši. In nič več niso namenjeni samo določenemu občinstvu. Kinematografija ni več omejena samo na narodnost ali celo na kontinente. Danes imajo filmi eno samo tržišče: svetovni trg. Res je, da filmi stanejo več kot knjige, vendar pa predstavljajo veliko večjo privlačnost in zahtevajo veliko manjšo koncentracijo: žal moram reči, da so manj utrujajoči kot knjige. Imajo inherentno privlačnost, kar moramo uporabiti in obenem zmanjšati proizvodne stroške. Na poti je sprememba sistema, bolj kot česar koli dru-

gega. Dovolj je pisateljev, režiserjev, poklicnih ljudi vseh vrst. Današnja kriza ne leži v ustvarjalnem procesu, temveč v sistemu.

**Ste pomislili na kakšno določnejšo rešitev?**

Živim v Milanu, ki je pravzaprav stojiča voda filmske proizvodnje. V tem smo nekako podeželje. A za nov začetek je to prej prednost. Sredi novega življenja smo in začenjamo od spodaj navzgor. V Milanu je le eno proizvodno podjetje, ki smo ga ustanovili mi s pomočjo kapitala iz industrije in zasebnih virov. Nenehno se ubadamo s problemom, kako bi poceni snemali pomembne filme. Lani smo posneli šest filmov, ki so vsi doživeli znaten uspeh pri kritiki. Vsi so stali točno polovico tega, kar bi stali, če bi bili izdelani v »normalni« filmski industriji.

**Kako to? Ali zato, ker imajo vsi sodobno tematiko, vzeto iz življenja? Ali mogoče zato, ker vam ni bilo treba postavljati scen?**

Ne vem, zakaj so stali samo polovico. Vem samo to, da nisem nikoli posnel filma, ki bi stal dvakrat več. Morda pač samo zato, ker je naš sistem drugačen, naši izdatki bolj kontrolirani, naše ure bolj izkoriščene, naš postopek bolj organiziran. Milano je delovno mesto. Morda se nismo nikoli navzeli rimskih načinov. Dajem vam banalne odgovore, a to je prvo, kar mi pride na misel. Nikoli nisem delal v Rimu. Dejstvo, da je tematika sodobna, ne znižuje vselej stroškov. V Italiji obstaja zakon, ki predpisuje uporabo minimalnega števila delavcev. Zato je v vsakem filmu, celo v realističnih, določen odstotek posnetkov narajen v ateljejih. Pogosto je celo veliko težje snemati v naravi kot v ateljeju, pogosto so tudi stroški mnogo večji zaradi težav pri izpravitvi določene lokacije in postavitvi priprav. Niste tako prosti kot na sceni.

**Tako torej ne izbirate realističnih tem, da bi zmanjšali stroške. Vendar pa vidim, da vsa šola režiserjev dela po vašem načinu: angažiranih, če hočete, z novo vitalnostjo. Ali so tedaj ti filmi izraz novega italijanskega načina življenja?**



ZAROCENCA je drugi v vrsti celovečernih filmov Ermana Olmija. Na sliki Carlo Cabrini in Anna Candix

Desno: Claudia Cardinale je po merilih uspešnosti posameznih filmskih zveznikov tista italijanska filmska igralka, ki si je po drugi svetovni vojni najhitreje osvojila simpatije gledalcev. Ta njen uspeh je spremljal tudi zanimiv in vztrajen igralski razvoj. Danes jo vsekakor štejemo med najbolj nadarjene mlajše italijanske filmske igralka. To je potrdil predvsem film LEOPARD, kjer ji je zahtevni Luchino Visconti zaupal glavno žensko vlogo, pred kratkim pa jo je angažiral tudi za svoj novi film, ki ga začenja snemati

Govorim lahko le o Milano. Morda se zato, ker je Milano tako sodoben, tako industrializiran, tako organiziran, tako intenziven, ljudje bolj zavedajo praznine duhovnih občutij. Če bi bil Milano prijetnejše mesto, ali če bi ležal v ugodnejšem podnebjju, bi morda ne delali tako trdo, ali se ne čutili tako obvezane. Udobno življenje vas lahko zaduši. A zdi se mi, da je Milano zaradi svojega značaja p r a v o mesto, delo je tu p r a v o in odnos do dela iskren. In delo je kruto, zato o njem ni mogoče lagati. Ni prijetno, tako kot sedeti pri mizi v kavarni. Prav zato tudi, ker je delo tu iskreno, označuje Milano in ljudi, ki tu živijo, potreba, da se vidijo sami na jassen in konkretnen način. Ta tesnejši odnos do krutosti življenja daje ljudem nekako bolj čutiti praznoto okrog sebe. Pri umetniku je to bolj zavestno, pri povprečnem človeku manj, a vendarle obstaja — ta nostalgija po globljem pomenu v življenju. Milano je morda najbolj moderno mesto Italije in morda je — na nesrečo — tudi najbolj moderno v svojem občutju brezveznosti in individualne praznote. A to je tudi najbolj avtentično italijansko in morda najbolj primerno mesto, odkoder naj bi prihajali novi filmi. Naše gledalce imajo za najbolj senzitivne v Italiji in mislim, da ni čudno, če se tu porajajo nove oblike (katerekoli umetnosti).

**Ali pa se vam zdi, da je Milano v tem smislu avantgarda za vso Italijo?**

Danes so v Italiji na delu vsepovsod nove in vitalne sile. Mnogi stari tabuji in tradicije se rušijo. V nas je nov duh, nova mladost. Imamo dobre in slabe režije, dobre in slabe izraze novih svoboščin. A to se dogaja vselej, kadarkoli civilizacija utрпи večjo spremembo. Naša nova industrijska civilizacija se komaj postavlja na lastne noge. Naši novi filmi v Milanu so samo simptomi, zelo šibki simptomi novih režij. Režij, ki jih ne moremo popolnoma doumeti, s cikji, ki jih ne moremo napovedati. Za trdno pa mislim, da smo že sredi spremembe.

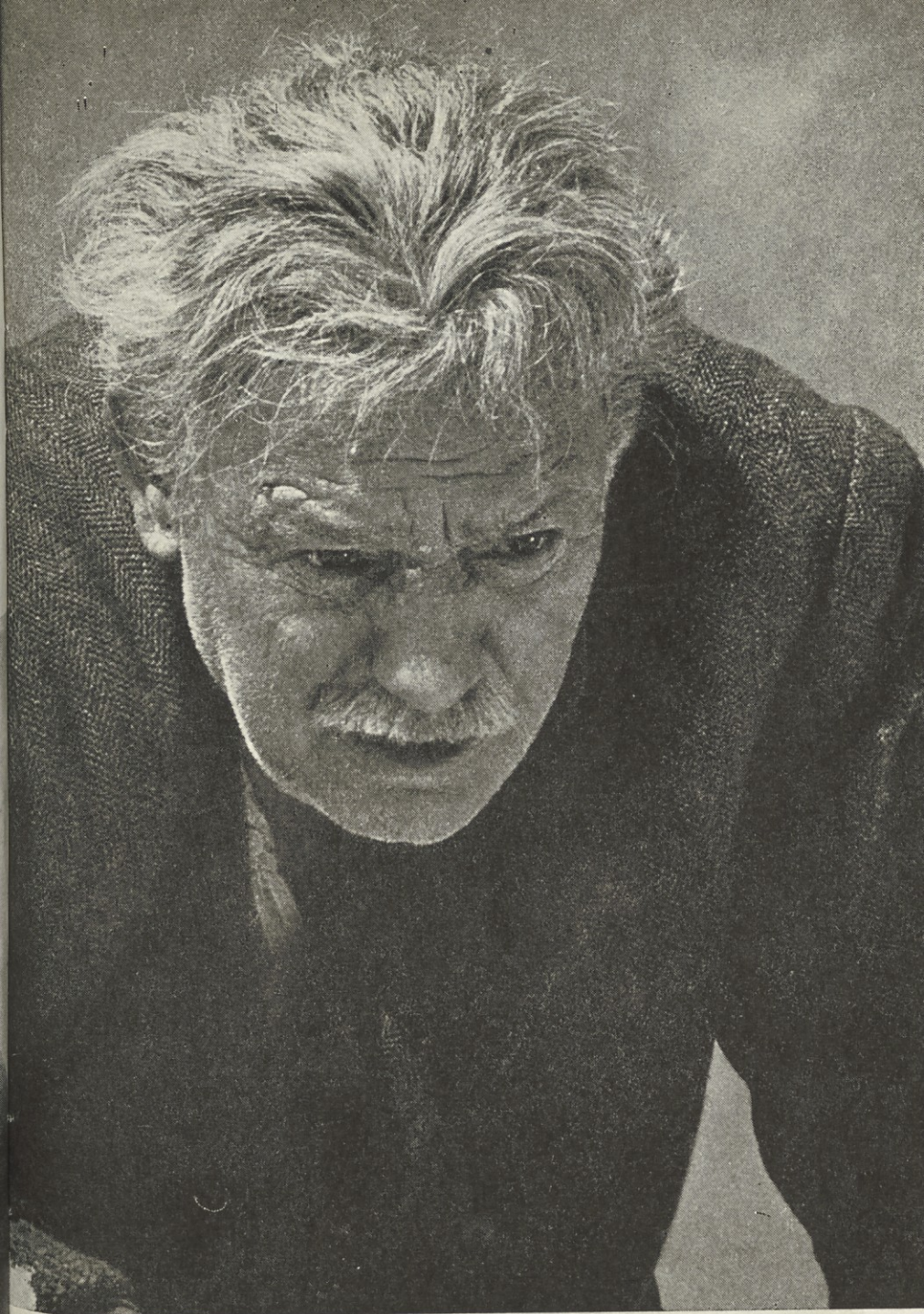




# UMRL JE LOJZE POTOKAR

Ko je umrl veliki francoski gledališki in filmski igralec Louis Jouvet, je akademik Marcel Pagnol dejal, da enostavno ni mogoče doumeti, da Jouvet ne bo nikoli več spregovoril v gledališču. Po njegovih besedah pa vendarle ni obmolknil. Ostale so njegove filmske vloge, h katerim se bodo spoštovalci in ljubitelji njegove ustvarjalnosti venomer vračali. Slovenski film je skupaj z gledališčem doživel veliko izgubo. Umrl je Lojze Potokar. Za bratom Stanetom je odšel igralec-silak Lojze, ki bi ostal zapisan med vrhunskimi karakternimi igralci slovenske gledališke umetnosti, četudi bi nikoli ne bil stopil pred filmsko kamero. In četudi ga ne bomo nikoli več poslušali v Drami, lahko vseeno ponovimo Pagnolovo misel: ostale bodo njegove filmske vloge. Znova se bomo vračali k dobrodušnemu Sovi iz našega prvega celovečernega zvočnega filma NA SVOJI ZEMLJI, k simpatičnemu naglušnemu stričku iz zgodbe NA VALOVIH MURE v filmskem omnibusu TRI ZGODBE, predvsem pa k plastični karakterni osebnosti kmeta Temnikarja iz filma BALADA O TROBENTI IN OBLAKU, gotovo najboljši in celoviti kreaciji pokojnega Lojzeta Potokarja. In vendar kljub velikim vlogam, ki so ostale zapisane na filmskem traku, tudi film z gledališčem žaluje za svojim velikim in igralstvu popolnoma predanim umetnikom







## ZA PROFESIONALNE ODNOSE

Z vse bolj očitnimi znaki, da jugoslovanska kinematografija dozoreva in se enakovredno uvršča med ostale umetniške in kulturne aktivnosti, postaja hkrati bolj opazno, da nekatera njena področja v tem procesu zaostajajo in tako rekoč kvarijo celotno sliko. To postaja v zadnjem času problem, ki se ga je vredno dotakniti.

Če naj ima za zunanji znak zrelosti resen odnos domala vseh podjetij do filmske stvarnosti, neprestano prizadevanje filmskih avtorjev, da bi se uveljavila vredna umetniška stremjenja in da bi se celotna proizvodnja organizirala na način, ki bi omogočil kar najbolj direkten vpliv filmskih delavcev nanjo in bi se tako v njej kar najjasneje izrazile ustvarjalne težnje, dalje dokaj konstruktiven delež dnevnega in strokovnega tiska, delo Inštituta za film, Jugoslovanske kinoteke z njenimi republiškimimi podružnicami in če na koncu ne pozabim tudi zakonodaje, ta kljub svoji nepopolnosti le pravno definira dejavnost tega področja ali pa v svojih skupščinskih komisijah omogoča tehtno pripravo novih zakonskih osnutkov in izboljšavo starih — potem navajam s tem le nekaj

---

V filmskem omnibusu BOCCACCIO 70 je gotovo najbolj zanimiva zgodba, ki jo je režiral Luchino Visconti. Poleg mladega in nadarjenega Thomasa Miliana je nastopila tudi Romy Schneider, ki jo Visconti zelo ceni

najbolj opaznih ugodnih strani naše kinematografije.

V resnici je proces globlji in temeljitejši in je viden zlasti v večji strokovnosti filmskega dela. Danes, recimo, že skoraj ni filmskega pisatelja, ki bi podvomil v nujnost vztrajne obdelave scenarija, pisanja večih verzij, da se izkristalizira čimbolj dognan in za snemanje primeren tekst. Nihče se tudi več ne čudi potrebi po »adaptaciji« scenarija, to se pravi kar najboljši prilagoditvi teksta filmskim izraznim sredstvom, po potrebi, da se pove filmsko, kar je še tako izkušen scenarist povedal preveč literarno in dramaturško nezadovoljivo. Kje je danes še režiser, ki bi imel za svojo edino dolžnost — kot v gledališču — da izbrani scenarij »režira«, to je, prenese na filmsko platno in nič več? Tudi realizatorju-začetniku je jasno, da je film ustvarjalno in ne le poustvarjalno delo, da se ga mora udeleževati tudi v fazi literarne priprave in bodo njegov dosežek pač vrednotili po tem, koliko je v njem izrazil svoj idejni in estetski koncept, ali pa vsaj po tem, koliko je pokazal v filmu poklicne veščine, če gre za film, ki terja zlasti formalno dovršenost. Režiserji, ki delajo hkrati tudi v gledališču, najbolj občutijo razliko med obema aktivnostma, ki kaj malo upravičeno nosita isto ime.

Podobno so se poklicno utrdili tudi drugi filmski poklici, uspešno so se uveljavili scenografi, kostumografi in komponisti, utrdila se je organizacija. Danes je mogoče pri nas brez težave posneti tudi zahtevne filme, ker so na voljo izkušene moči najrazličnejših strok in če bi imeli več sodobne tehnike, bi se najbrž še bolj izkazali tudi na tem področju.

Seveda bi bilo pretirano pričakovati, da je ta razvoj čisto enakomeren. Vendar pa nekatere aktivnosti preveč zaostajajo in to zlasti tiste, ki se nočejo opreti na dosežanje petnajstletne izkušnje. Če so po eni strani nosilci poklicne rasti filmski delavci, prav tisti, ki so to življenjsko pot izbrali že pred dolgimi leti, pa je to težko trditi za druge, zlasti upravne kadre, ki se pogosteje menjajo in zaradi tega podjetja, v katerih delajo, izgubljajo stik s tradicijo. V podjetjih, v katerih dela na vodilnih mestih več novih

ljudi, teče delo tako, kakor da se je filmska proizvodnja šele začela. Od smrti obujajo že davno preživele proizvodne principe, ali pa si vsaj prizadevajo, da bi jih uveljavili. Ni jim mar domačih izkušenj in teoretičnih dognanj, ampak se lovijo za malo znanimi in slabo pojmovanimi tujimi izkušnjami. Ta situacija je najbolj značilna podjetja, ki se ukvarjajo s koprodukcijami in uslugami tujim producentom. Kakor da jih komercialni in devizni pomen te dejavnosti odvezuje dolžnosti, da si pridobe vsaj najnujnejše filmsko strokovno znanje. Stvar je v resnici čudna. Če gre za kakršno koli trgovino, je jasno, da morajo ljudje, ki se z njo ukvarjajo, dobro poznati blago, katero prodajajo; zaradi tega je pač blagoznanstvo eden izmed glavnih predmetov v šolah, ki pripravljajo trgovske kadre. Trgovski uslužbenec si v resnici ne more dovoliti lahkomišelnosti, da ne bi poznal predmeta, ki ga prodaja.

Cisto drugače pa je s filmom. V zunanjetrgovinskih filmskih podjetjih delajo ljudje, ki mislijo, da je filmska trgovina »trgovina sama po sebi«, brez omenjene specifičnosti. Važno je trgovati — ni pa važno, kakšen bo film, da so le pogodbe s tujimi producenti v redu in da je ves posel primerno zavarovan — tako kratkovidno misli prenekateri novopečeni filmskotrgovski strokovnjak. Kakor bi ne bila kvaliteta filma tudi važen element njegove prodajne vrednosti in bi se tega dobri tuji producenti ne zavedali jasno. Ali je potem čudno, da se tako lahkomišelnostno pojmovanje trgovine maščuje? Ker predstavlja za naše filmske trgovce vrednost filma le postavka v pogodbi ali pa tujčeva ocena njegove prodajne vrednosti, se neredko zgodi, da se prodajno sicer dobro ocenjen film izkaže kot deficiten in s tem — zaradi posebnih pogojev sodelovanja s tujci — deficiten predvsem za naše podjetje. Obratnega primera — da bi bil film ocenjen slabo v ekonomskem smislu, pa da bi se izkazalo, da ima občinstvo film rado — takšnega primera praktično ni. In tako se dogaja domala zakonito, da se filmski trgovci motijo v svojih ocenah, saj jim manjka sleherne izkušnje, ta pa se, kot je znano, lahko pridobi šele z dolgoletnim delom na tem kočljivem področju. Ko se izkaže, da gredo stvari slabo,

nastopijo novi, še manj izkušeni ljudje in rezultat je isti, če ne slabši. V resnici pa bi morali delati v teh podjetjih prav tako izkušeni ljudje, kot delajo pri domačem filmu, takšni, ki se zavedajo, da so estetske vrednote često blizu tudi najširšim krogom obiskovalcev kinematografov, če jih znamo približati in da si že iz čisto trgovskih vidikov velja prizadevati za kvaliteto filma v vsakem pogledu.

Kakšen film je prodajen, je zelo zapleteno vprašanje. Izkušnja pravi, da preprostih receptov ni. Eno pa je mogoče ugotoviti, da v zunanjem svetu najbolj uspevajo tisti producenti, ki jemljejo film celovito, ga poznajo od vseh strani in se ne pustijo zavesti od preprostih kupčijskih manevrov. Ti producenti imajo brez izjeme za seboj dolgoletno prakso, ki jih varuje pred preveč usodnimi napakami.

A pri nas? Pri nas je film nekam močeno preprosta dejavnost — vsaj po mnenju nekaterih — in z njim se lahko ukvarjajo ljudje, ki so še včeraj opravljali čisto drugo delo. Stare kadre odpravljajo stran in samozavestno kraljujejo na področju, ki se jim niti ne zdi tako spolzko, kot v resnici je. Ali je potem prav, da se podjetja, ki so doslej opravljala le manj nevarne usluge tujim producentom, registrirajo za samostojno proizvodno dejavnost, a da se pri tem njihovi šefi niso dolžni izkazati s primerno filmsko strokovno kvalifikacijo? Mar ne bi bilo treba zahtevati, naj imajo tudi zadostno prakso, saj si s takšnim dovoljenjem pridobijo pravico do samostojnega snemanja koprodukcijskih ali nemara celo domačih filmov? Če mora izkazati primerno usposobljenost vsakdo, ki si želi pridobiti zunanjetrgovinsko kvalifikacijo, zakaj ne bi istega zahtevali tudi od filmskih producentov? Ali pa dosedanje izkušnje še niso dovolj zgovorne?

Nekateri mislijo, da je zaradi zdravega tekmovanja koristno, če vsako filmsko podjetje dela ne glede na svojo dosedanje usmeritev vse, kar si zaželi. Vsako podjetje naj bi se ukvarjalo s proizvodnjo domačega in tujega filma, z vsemi vrstami tuje dejavnosti in še s prodajo filmov.

V resnici pa to vodi v nered in neorganiziranost. Podjetja naj se specializirajo in v svoji smeri strokovno

izpopolnjujejo, saj je še eno samo področje kinematografije težko obvladati. Zdravo tekmovanje pa naj se organizira v okviru istih dejavnosti. S tem se bodo ustvarili zdravi proizvodni odnosi, ki bodo, upajmo, kmalu pregnali še zadnje ostanke improvizacije in strokovno nesolidnega dela.

Vladimir Koch

---

Mlada ameriška igralka Carroll Baker, kateri je utrl pot med karakterne igrance s filmom *BABY DOLL* režiser Elia Kazan, je nedavno dokončala snemanje novega filma *THE CARPETBAGGERS* (Nasilneži)



# PROGRAM DOMAČEGA FESTIVALA

Letošnji beograjski festival kratkometražnega in dokumentarnega filma je menda bolj kot katerikoli prejšnjih zastavil vprašanje oblikovanja festivalskega programa. Res je sicer, da festival že od vsega začetka razen uradnega programa in informativne sekcije nudi tudi poseben program tujih kratkometražnih filmov, včasih pa tudi kakšno retrospektivo dokumentov iz bližnje preteklosti. Res pa je prav tako, da je postalo oblikovanje programa po tem principu prava šablona, ki se je letos izkazala za popolnoma neprimerno: program tujih filmov je razočaral, kajti sestavljali so ga, razen nekaj izjem, zgolj ambasadski propagandni in poljudno-znanstveni filmi. Navzlic temu, da je direktorica festivala v Oberhausnu ponudila beograjskim organizatorjem poseben izbor nagrajencev s svojega festivala! Ni naš namen ugotavljati, zakaj ta sugestija ni bila sprejeta; ugotoviti pa moramo, da so organizatorji tako spustili še eno možnost, ki bi odločilno prispevala k temperaturi in uspehu celotnega festivala. Spričo tega, da je bil letos predvajan celovečerni dokumentarni film Milenka Štrbca Deževje moje dežele, ki je vseboval elemente štrbčevih predhodnih, tudi 17 (!) let starih dokumentov (ki jih nihče zlasti iz mlajše generacije filmskih delavcev, kritikov in novinarjev, ne pozna) bi bilo prav, če bi festival priredil retrospektivo Milenka Štrbca. Izkazano bi bilo priznanje nemu največjih imen jugoslovanskega dokumentarnega filma, omogočeno bi bilo kritikom, da ga 'obdelajo' kompleksno in obogateno bi bil program festivala v celoti.

Priložnost smo zamudili. Postavlja pa se vprašanje 'velikega' festivala v Pulju. Zlasti še, ker se nam obeta skromna proizvodnja, komaj 15 do 18 filmov. (Mimogrede: zaradi tega bi nemara veljalo razmisliti, če naj ne bi letošnji festival znova kršil prakso in uklin informativno sekcijo. Zakaj, če žirija vztraja pri

12 filmih, kolikor jih je doslej spuščala v Arenu, se pravi v konkurenco, ostane v informativni sekciji največ šest filmov. Ali je v takih okoliščinah delitev proizvodnje, torej informativne in konkurenčne sekcije, še smiselna in upravičena? Razmisliti velja tudi zaradi tega, ker je bil doslej marsikateri ustvarjalec, predvsem reproduktivni — igralec ali pa tudi glasbenik in celo snemalec — prikrajšan, ker je sodeloval v umetniško slabšem filmu, četudi je svoje delo opravil nadpovprečno, morda celo vrhunsko [Milena Dravić v Peščenem gradu]. Zadnji razlog, ki govori v prid predlogu, da letos ne bi delili proizvodnje, so nenehni spori ob uvrstitvi v konkurenčno in informativno sekcijo. Ugovori so zgolj tehnične narave — ne bi smeli diskvalificirati tega predloga). Vrnimo se spet na začetno razmišljanje. Ali naj torej program letošnjega Pulja zagotovi zgolj domača proizvodnja ali ga nemara ne bi kazalo kompletirati s kako retrospektivo domačega ustvarjalca, nemara igralca ali snemalca? Ali ne bi kazalo, po beograjskem vzorcu, vendar pa skrbneje, pritegniti v Pulj tudi program tujih filmov, po nekem skrbno izoblikovanem kriteriju? Poljaki so si zagotovili festival festivalov in s tem omogočili domačim filmskim ljudem edinstveno možnost, da zasledujejo vse, kar najboljšega nastane v svetu v najkrajšem možnem času. (Ni potrebno omenjati, da so s tem dvignili tudi zanimanje tujih filmskih ljudi za svojo kinematografjo.) Ali ne bi morda mi poskusili z izborom filmskih prvencev, z izborom avantgardnega filma ali čim podobnim? Pulj bi postal zanimivejši za nas domače proizvajalce, prav tako pa tudi za tujce. V Pulj bi prišlo več pomembnih filmskih ljudi in ne zgolj outsiderji (pustimo izjeme ob strani), kakor največkrat doslej. Vsekakor je to tema, za katero bi morala pokazati več zanimanja tudi direktorica Festivala jugoslovanskega filma.



Ljubitelji filma z zanimanjem pričakujejo filmsko upodobitev znanega Anouilhovega odrskega dela BECKET, za katero so poskrbeli Angleži. Režiser Peter Glenville je zaupal glavne vloge nadarjenima in trenutno tudi popularnima igralcema Richardu Burtonu in Petru O'Tooleu, ki je zaslovel po svoji razgibano podani vlogi v filmu LAWRENCE ARABSKI. Z obema igra tudi Veronique Vendell. Na sliki Peter O'Toole in Veronique Vendell



# ANIMIRANI FILM V SVETU

V Les lettres françaises je naš dobri znanec Marcel Martin objavil obširen pregled o stanju v svetu animiranega filma po festivalu v Toursu. V zelo skrbni oceni kvalitet posameznih dežel postavlja na najvišje mesto v svetu filmske risanke našo »zagrebško šolo«, katero po njegovi presoji predvsem »zaznamujeta Dušan Vukotić in Vatroslav Mimica, ki uživata svetoven sloves«. Medtem ko je Vukovičeva vizija sveta burleskno in optimistično poudarjena, kar se je posebno izkazalo »v genialnem Surogatu«, je za Mimico značilen »tragičen in mračen pogled na svet«, močno viden tudi v njegovem zadnjem filmu Mali oglas. Marcel Martin opozarja bralce uglednega pariškega tednika, da Vukotić in Mimica nista osamljena ustvarjalca, temveč da se jima na isti ravni umetniške izpovednosti že pridružujeta Vlado Kristl in Zlatko Bourek. Malo je ljubiteljev filmske umetnosti celo pri nas, ki bi tako visoko cenili dela, nastajajoča v skromnih razmerah zagrebškega studia. Se manj kot domači risani film pa pri nas poznamo položaj animiranega filma v drugih deželah. Po Marcela Martina tehtnem pregledu povzemamo skrajšano informacijo, v kateri se želimo ustaviti ob tistih deželah, ki danes aktivno posegajo v razvoj animiranega filma. V ANGLIJI bi morali animirani film razdeliti po navdihu v tako imenovani klasicizem in v burlesko. Med klasicisti (kajpak klasicizem ne izključuje humorja) je vodilna osebnost John Halas, ki že petnajst let vpliva na angleško filmsko risanko s svojimi zabavno-didaktičnimi filmi, kakršna je denimo Zgodovina filma. Vsaj enako priznanje pripada predstavnikoma druge smeri Richardu Williamsu in Georgeu Dunningu. Prvi je šel v svoji burlesknosti tako daleč, da je v filmu Otček ustvaril »najbolj neumen film,

ZGODOVINA ZAKONA je naslov novega češkega risanega filma, ki ga je ustvaril v sodelovanju z Jindrichom Vodičko mladi Josef Kabrt

kar si jih je mogoče zamisliti« — v Dunningovih filmih, npr. v Letečem človeku, ki ga štejejo za največjo mojstrovino filmske risanke naših dni, pa se prepletata poezija in burleska v pravcatem deliriju. Zadnji festival v Toursu je svetu odkril Dunningovega učenca Jimmyja Murakamija in njegov film Insekti, v katerem se izraža jedek humor. Zadnja leta se zanimivo uveljavljajo nekateri ustvarjalci iz BOLGARIJE. Poleg poeta Todora Dinova in karikaturista Krista Topuzanova zasluži vso pozornost predvsem Stefan Topaldžikov, ki je presenetil predlani v Annecyju s svojim grenkim pamfletom Srečen človek. Po kvaniteti animiranih filmov, v kateri je obsežna tudi pestrost kvalitete, danes skoraj zanesljivo vodi ČESKOSLOVASKA, ki ima bogato in dolgo tradicijo ustvarjalnosti te vrste. Tu je mogoče srečati tako rekoč vse zvrsti animiranega filma. Sloviti mojster Jiří Trnka od Kiberne-tične babice dalje ni pokazal



nobenega novega lutkovnega filma. Po mnenju Marcela Martina je dal svetu toliko mojstrov in, da mu vsi privoščimo nekoliko oddiha. V Brētislavu Pojaru ima Trnka nadarjenega naslednika. Karel Zeman od celovečernih filmov Pogubni izum in Lažnivi Kljukec dalje v svetu domiselnih kombinacij filmske animacije in resničnih igralcev nima tekmeča. Po Ustvarjenju sveta se je Edvard Hoffman skupaj s francoskim karikaturistom Jeanom Effelom lotil drugega celovečernega risanega filma, Romana o Adamu in Evi. V svetu filmske risanke pa zaslužijo vso pozornost Jiři Brdečka (Gallina vogelbirdae, Zanos in pamet), Zděnek Miller (Milijonar, ki je ukradel sonce), Vladimir Lehky in Vaclav Bedřich, ki zelo pogumno premagujejo sklerotičnost klasicizma češke šole.

Najvidnejši zastopnik ITALIJE je mladi in dinamični Bruno Boz-zetto, avtor izredno kratkih, a duhovitih in srboritih satir, kot sta

npr. Alfa-Omega ali Dva gradova. Poleg njega je treba omeniti še Luzzatija in Gianninija (Francoski klativitezi). V Italiji je dosegel izredno stopnjo tudi reklamni animirani film (predvsem risani). Vodilna ustvarjalca sta Bettiol in Lonati.

Kazalo je, da se na JAPONSKEM v risanem filmu ne morejo otresti Disneyevega vpliva. Toda na lanskem festivalu v Annecyju je svet odkril ustvarjalca Yogi Kurija, ki se je predstavil s filmom — Človeška menažerija, ki je, kakor pravi Marcel Martin, »zanesljivo skrajno neumen«, a hkrati dokazuje, da se vsaj glede na stil in formo na Japonskem poraja zanimivo iskanje.

Odkar Paul Grimault deluje samo še kot filmski producent (nepozabna sta njegova filma Mali vojak in Pastirica in dimnikar), je FRANCIJA izgubila ugledno mesto, ki ga je od druge svetovne vojne zavzemala v svetu animiranega filma. Izmed »starih« je v zadnjem času opozoril nase Alexandre Ale-

xeieff s svojo adaptacijo Gogoljeve črtice Nos. Alexeieff pomeni po metodi svojega ustvarjanja v animiranem filmu posebnost. Za animacijo namreč uporablja stotisoče bučic z raznobarnimi glavicami, s katerimi ustvarja podobe in s premikanjem bučic animira, posebni načini osvetljave množice bučic pa dajejo njegovim podobam svojevrsten nadih. Henri Gruel, ustvarjalec duhovite Gionconde, je skorajda umolknil, Albert Pierru pa s Prazničnim večerom nadaljuje metodo direktnega risanja na filmski trak po zgledu Normana Mac Larena. In mladi, novi ustvarjalci? Predvsem kaže omeniti dvojico Michel Boschet—André Martin, ki sta prijetno presenetila z duhovito parodijo Patamorphose, v kateri se domiselno mešajo najrazličnejši stili animacije. Svoj talent sta potrdila tudi z risanko Toda kje so zamorčki iz lanskega leta, ironičnim pamphletom na etnografsko eksotiko za vsako ceno. Jacques Colombat je pritegnil pozornost s filmom Marcel, tvoja mama te kliče in prinesel francoskemu animiranemu filmu izredno nežno poetičnost. Isto bi kazalo reči tudi za dvojico Jacques Espagne—François Lecat in za njuno Pesem neumnega vrtnarja. Omenimo še Jacquesa Lerouxa in Manuela Otera, za katera sta značilni nekoliko na barok spominjajoča risba in barvna razkošnost. Njena najbolj zanimiva filma sta Otok kaktusov in Učitelj.

Za filmsko risanko iz ZDRUŽENIH DRŽAV AMERIKE lahko rečemo, da si je pridobila širok krog gledalcev širom po svetu. To je vzbudil Walt Disney. Njegove zasluge za pozitivne animirane filma sploh so nesporne. Čas pa ga je prehitel in zadnjih dvajset let (kljub skromnim in boječim poizkusom narediti korak za svojimi nasledniki) ostaja vedno bolj vkljenjen v spone akademično filmske risanke. Iz Disneyeve proizvodnje je izšel Bosustow, ki je s svojo skupino vodilna osebnost moderne ameriške filmske risanke. Odkar se je povezal z Walterjem Lantzom, Texom Averyjem, Hannom Barbero in Chuckom Jonesom,

se je skupina razživila v navdušeni ljubezni do burleske. Poleg te skupine pa deluje v ZDA še nekaj zanimivih »apostolov« risanege filma. Tako se Robert Breer uspešno posveča skoraj abstraktni filmski risanki, Saul Bass, ki je ustvaril najbolj zanimive glave znanim celovečernim filmom, kot so Anatomija umora, Psycho, Vrtoglavica, Zgodba iz predmestja, Mož z zlato roko, pa se zelo domiselno ukvarja s propagandnim in informativnim risanim filmom; s filmom Jabalka in pomaranče je ustvaril malone nedosegljiv vzorec tovrstnega filma. Zelo znana sta Ernest Pintoff in John Hubley. Značilnost prvega je poenostavitev risbe, ki jo uporablja v svojih burleskah. V njih izpostavlja ironičnemu posmehu drobne razpade ameriškega človeka. Začel je s Flebusom (1957) in zaslovel z drobnimi mojstrovinami Violinist, Intervju in Kritik. Največje uspehe je zadnja leta žel Hubley, katerega poetične risanke vzbujajo vtis impresiionističnega slikarstva v najbolj plemenitem smislu pojma. Rojstvo meseca je pravljica materializacija otroškega fantazijskega sveta, Jama, ki je bila lani v Annecyju najboljši film, pa je grafična upodobitev strahu pred atomskim uničenjem.

Med velike dežele v svetu filmske risanke štejeemo tudi POLJSKO. Za to gredo zasluge v glavnem dvema ustvarjalcema, ki trenutno delata v Franciji—Walerianu Borowczyk in Janu Lenici. Začelo se je s filmom Dom, ki je bil 1957. na festivalu v Cannesu po svoji grafični originalnosti in pogumnem izboru snovi eno največjih presenečenj. Borowczyk je nato uvrstil med svoja najboljša dela filme Astronavti, Koncert gospoda in gospe Kabal in čudovito Renesanso, Lenica pa Gospoda Glavo in Labirint. Svet, o katerem govorita v svojih risankah »pariška Poljaka«, je mračen in absurden. Manj temačne vizije o svetu posredujeta v svojih risankah Witold Giersz (Mali western) in Daniel Szezechura (Pismo), kateremu povzroča vrsto preglastic velika črka »N«. Četudi v ROMUNIJI ustvarja v glav-

nem samo Ion Popesco Gopo, je originalnost njegovih risanih filmov vendar tolikšna, da svet rumunski film pozna predvsem po zaslugi njegovih filmov *Kratka zgodovina*, *Sedem umetnosti*, *Homo sapiens in Allo! Allo!* Poleg Gopa se zadnja leta s svojimi drobnimi, a poetičnimi pravljičami lepo uveljavlja Bob Calinesco (*Rapsodija v lesu*).

Filmska risanka v SOVJETSKI ZVEZI ostaja vkljub odličnim materialnim možnostim tamkajšnjih ustvarjalcev v sponah disneyevskega akademizma. Edini, ki je doslej uspešno prelomil to tradicijo, je Fedor Hitrouk (*Zaljubljeni oblaki*, *Gremo v Pariz in na Kitajsko*, *Zgodba nekega zločina*). V pregledu položaja filmske risanke nikakor ne gre izpustiti KANADE, kjer živi in ustvarja Norman Mac Laren — že pojem, ki je najtesneje povezan z najrazličnejšimi ustvarjalnimi metodami animiranega filma. Znana je njegova metoda direktnega risanja na emulzije očiščeni filmski trak, izpopolnjen način, ki ga je prvi uporabil okoli leta 1935 Anglež Len Lye. Poleg Mac Larena kaže omeniti še Kanadčana Colina Lova in Géralda Pottertona, ki sta se učila pri svojem slavnem rojaku.

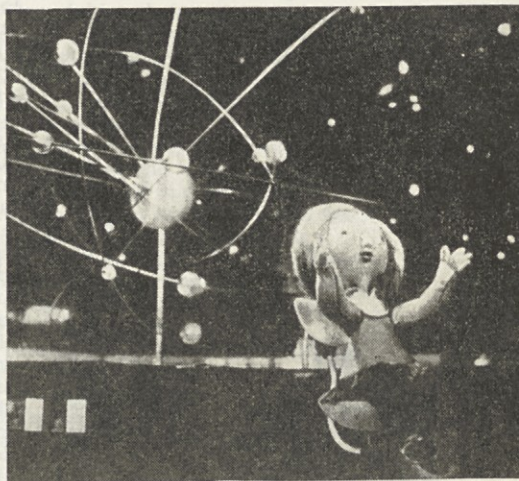
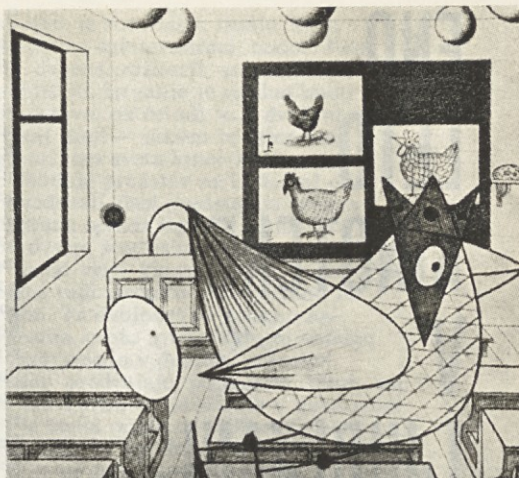
V Annecyju je lani povzročil prijetno presenečenje risani film iz KUBE. Ustvarjalca Harry Reade (*Zadeva*) in Jesus de Armas (*Morski pes in sardine*, *Kavboj*) sta sicer začetnika, a če bodo njuni naslednji filmi na ravni njunih prvencev, ju bomo morali kmalu šteti med najboljše ustvarjalce filmskih risank.

Ob velikih imenih igranega filma torej ne pozablajmo na ustvarjalce, ki smo jih omenili v zvezi z animiranim filmom.

Zgoraj: SLABO NARISANA KURA, scenarij in režija Jiří Brdečka

V sredini: KIBERNETIČNA BABICA, režija Jiří Trnka

Spodaj: RDECA SLED, režija Zdeněk Miler

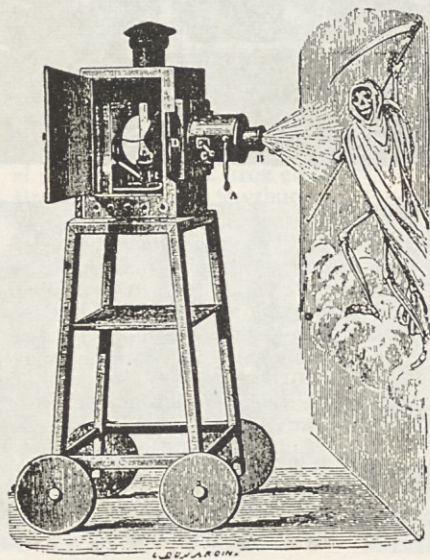


# ENO LETO KINOTEKE V LJUBLJANI

S koncem junija je ljubljanska dvorana Jugoslovanske kinoteke zaključila svoje prvo leto obstoja in dela. V enajstih mesecih — avgusta je kinoteka zaprta — je pokazala čez 250 povečini zelo pomembnih del iz zgodovine filmske umetnosti in sicer v dolgem razponu od najstarejših del nemega filma do nekaterih najpomembnejših dosežkov iz zadnjih let. Zastopane so bile domala vse pomembne kinematografije: ameriška z znanimi komiki nemega filma, kot so Buster Keaton, Max Linder, Mack Sennett in s klasiki — kot Griffith — z njegovimi znamenitimi deli Rojstvo naroda, Nestrpnostjo, Sirotami v viharju in drugimi, z retrospektivo režiserja in igralca Ericha von Stroheima in pomembnimi filmi drugih režiserjev iz poznejših razdobij zvočnega filma. Francoska kinematografija je prispevala dve izredno zanimivi seriji: opus Marcela Carnéja in Henrija Georgesca Clouzota, ki sta bila oba predstavljena dokaj kompletno, z reprezentativnimi filmi. Seveda so bili zastopani tudi številni drugi režiserji. Isto velja za sovjetsko kinematografijo, od katere smo videli vrsto starejših del, tako pomembnih za razumevanje razvoja sovjetskega in svetovnega filma. Zelo častno so bili zastopani Italijani, Angleži so odkrili nekatera dela, o katerih smo doslej lahko brali samo v knjigah, kar pa seveda ne velja le za angleške filme, ampak za vso starejšo dobo svetovne kinematografije, ki nam jo odkriva šele kinoteka.

Ob retrospektivah je izdala kinoteka primerne brošure, ki naj bi pomagale gledalcem, da se temeljiteje spoznajo s predvajanimi deli in si pridobe skromno, a zaključeno znanje o znamenitih režiserjih. Brošure so bile posvečene delu Ericha von Stroheima, Marcela Carnéja in Henrija Georgesca Clouzota. Prvi dve sta bili prevedeni iz tujih jezikov, medtem ko je o Clouzotu spregovoril Vitko Musek. Vladimir Petrić pa je napisal posebno brošuro z naslovom Shakespeare in film, ki je izšla ob predvajanju serije filmov, posnetih po znamenitih delih genialnega dramatika ob njegovi štiristoletnici.

Obisk predstav je bil za prvo leto zadovoljiv, to se pravi, da je bilo nekaj zanimanja tudi za filme, ki so sicer manj atraktivni, a pomembni



za zgodovino filmske umetnosti. Razumljivo je namreč, da je dvorana, ki nima več kot dvesto sedežev, polna, če je film količkaj znan in zanimiv in da ostanejo ljudje brez vstopnic, če predvajajo filme kot *Plačilo za strah*, *Mož z brazgotino*, *Plesala je eno samo poletje*, *Zaklad Sierra Madre*, *Noč po izdaji*, *Tretji človek* in da je dvorana zasedena tudi, kadar je na sporedu *Bulevar somraka* ali *Državljan Kane*. Vendar je bil obisk dober tudi pri številnih drugih filmih, ki v drugih kinotečnih dvoranah ne žanjejo velikih uspehov, kar dokazuje, da Ljubljana čuti željo po dobrih filmih, in da skuša vsaj nekaj sto rednih obiskovalcev dohietati zamujeno in izpolniti praznine v poznavanju filmske umetnosti. Stalni obiskovalci pomenijo za kinoteko resnično dragocenost, zagotovilo, da uspešno opravlja svojo funkcijo, in obljubo, da bo mlajša generacija, ki se bo posvetila študiju filma, začela s solidnejših osnov, kot so jih imeli njihovi starejši kolegi. Drugod je kinotečna dvorana predvsem zbirališče študirajoče mladine; v enak študijski center se vse bolj razvija tudi ljubljanska.

Navzlic temu ugotovljenemu zanimanju pa je težko razložiti, zakaj je pri nekaterih filmih izredno slab obisk, čeprav je kinotečni izbor — kot je normalno — strog in je sleherni predvajani film zanimiv vsaj v eni ali drugi smeri. Skoraj brez obiska je zlasti sovjetska klasika, celo Eisenstein. Njegov film *Staro in novo* je bilo treba ob ponovnem predvajanju v okviru retrospektive celo odpovedati. Ivan Grozni (oba dela) je zbral pri treh predstavah komaj 96 obiskovalcev, *Oktober* pri treh predstavah 68 in *Aleksander Nevski* v istih pogojih 81. Po eno predstavo so imeli *Deputat Baltik* (22 gledalcev), *Mati* (26), *Zemlja* (34). Odpovedati je bilo treba tudi dve predstavi italijanskega filma *Paisà*, tretja pa je imela potem 112 obiskovalcev. Razmeroma slabo so bili obiskani tudi drugi neorealistični filmi.

Ti podatki na prvi pogled demantirajo optimistično sodbo iz prejšnjega odstavka. Vendar stvar ni tako črna, ker se dogaja isto tudi v kinotečnih dvoranah velikih mest, v Parizu, Rimu. Vse predstave, ki se menjajo dnevno ali največ vsak drugi dan, lahko obi-

skujejo le entuziasti, ljudje, ki so študijsko zainteresirani, bodoči filmski delavci, režiserji, scenaristi, kritiki, publicisti. In zanje je vredno imeti predstavo, pa četudi je v dvorani samo nekaj ljudi — takšen je sklep programskega sveta kinoteke. Zato v prihodnje predstav ne bodo več odpovedovali, dasi predstavlja prazna dvorana seveda izgubo. A kinoteka je predvsem študijska ustanova, in šele v drugi vrsti kinematograf, ki naj pritegne tudi gledalce z drugačnimi željami. Ta dvojnost se polarno nasprotno izraža prav v samem obisku: včasih zveajo v dvorani praznine, kadar predvajajo popularne filme, pa je tak naval, da je osebe v nevarnosti in je treba poklicati milico. Kajti kinoteka — kot smo že večkrat poudarili — ne sme izkoriščati filma komercialno, ne sme ga predvajati tako dolgo, dokler vlada zanj zanimanje, temveč ga mora po mednarodnih predpisih zamenjati z drugim najkasneje po dveh dneh, ne glede na zanimanje občinstva zanj. Študijski karakter kinoteke se kaže tudi v tem, da predvaja filme v originalnih verzijah s podnapisi, včasih v slovenščini, drugač v srbohrvaščini in celo v cirilici, kakršna kopija je pač na voljo; zgodi se včasih, da so tudi podnapisi v dveh jezikih, če je prišla Jugoslovanska kinoteka do kopije z zamenjavo z drugo kinoteko, ki je imela samo podnaslovljeno kopijo.

Vprašanje pa je — ali kinoteko v zadostni meri izkoriščamo za študij? Vprašanje je umestno, če pomislimo, koliko je pri nas v časopisju in na raznih zborovanjih govora o filmski kulturi in potrebi, da jo širimo ipd. Razen tega je vključen film tudi v redni šolski pouk, kar bi narekovalo uporabo predstav kinoteke za ta namen, za pedagoge pa ugodno priložnost, da si vsaj tisti, ki žive in delajo v Ljubljani, pridobijo dodatno kvalifikacijo za pouk tega novega predmeta.

Kinotečna dvorana v Ljubljani gotovo že s svojim obstojem, vnaprej napovedanimi predstavami in brošurami, ki jih izdaja, opravlja prav tisto, čemur pravimo širjenje filmske kulture. Obrača pa se s tem svojim delom predvsem na posameznike, ki pridejo iz lastnega nagiba k njenim predstavam in si sami kupujejo brošure. Manj je čutiti, da bi šolske in



prosvetne organizacije uporabljale to, kar je že organizirano, to se pravi kinotečne predstave, ki redno tečejo in ni z njimi več nobenega dela, za iste namene, ki jih ima kinoteka in one same. Skratka, namesto da bi bolj uporabljale redne predstave (za katere je mogoče izvedeti mesec dni vnaprej), za ilustracijo predavanj, rajše same naročajo filme in imajo predstave v svoji organizaciji. Saj je tudi tako prav in najbrž nujno, dokler ne bodo predavatelji sami spoznali vsaj najpomembnejša dela iz zgodovine filmske umetnosti. Nato bodo šele lahko opozarjali nanja svoje

učence oziroma slušatelje in smiselno uporabljali tudi redni program kinoteke za svoje delo. Potemtakem bi bilo najbolje, če bi kinoteka posredovala zlasti šolskim predavateljem Ljubljane, ljubljanske okolice ali celo vsega okraja nekakšen minimum, serijo smiselno izbranih najpomembnejših del. To bi bila prepotrebna osnova, naprej pa bi si predavatelji pomagali že sami in bi s tem kinoteka uspešneje služila tudi tem namenom. Takšno serijo posebnih predstav pripravlja Jugoslovanska kinoteka in s tem tudi slovenska predvajalnica za prihodnje leto. Ra-



zen tega je že sedaj znan v glavnih potezah program za prihodnjo sezono. Septembra bo program mešan, v središču oktobrskega pa bo stala retrospektiva Orsona Wellesa, ki bo — razen enega filma — kompletna. Novembra bomo videli filme Aleksandra Dovženka in sicer dvakrat tedensko, pomešane med drug spored. Alfred Hitchcock je na vrsti decembra, John Ford pa s 26 filmi februarja, medtem ko bo januarja mešan program. Marca bo tekla obsežna retrospektiva nemškega filma. Vmes bomo videli filme Jeana Vigoja, pregled kriminalnega filma in teden madžarskega filma. Posebnost

Tisti, ki so zavzeteje spremljali francoski film zadnjih let, so se srečali tudi z imenom Pascale Audret. Mlada igralka si je pod Gionojevimi in Villiersovimi vodstvom utirala pot k zanesljivim igralskim uspehom, četudi se ni izpostavljala zvezniškemu blišču. Zdaj je dokončala snemanje filma SMRT, KJE JE TVOJA ZMAGA, ki ga je po Bernanosovi filozofski razpravi režiral Roger Coggio

bo retrospektiva filmov znanega filmskega igralca Douglasa Fairbanksa, ki je bil neverjetno popularen v času nemega filma. V rezervi je še podoben pregled filmov Rodolfa Valentina in po možnosti Gérarda Philipa. Petnajstletnico svoje ustanovitve bo Jugoslovanska kinoteka proslavila z izborom znamenitih, a manj znanih filmov, ki bo nespremenjen obšel vse njene predvajalnice. V sezoni 1964-65 bo izšlo predvidoma pet brošur, ki bodo govorile o Orsonu Wellesu, Jeanu Vigoju, Alfredu Hitchcocku, Johnu Fordu in o retrospektivi nemškega filma. **Vladimir Koch**

# IMAGINARNI INTERVJU Z JUBILANTOM

## 75 LET CHARLESA CHAPLINA

Teško je priti k najemniku patricijske vile, ki je skrita sredi velikega vrta na robu mesteca Vevey v Švici. Gospodar, ki se je s svojo številno družino naselil tukaj že pred dvanajstim leti, si je izbral ta kraj prav zaradi miru in tišine, ki vladata tukaj. Nikakor ne želi, da bi ga kdo motil — zlasti pa ne časnikarji.

To je Charles Spencer Chaplin, nepozabni oče in stvaritelj »večnega potepuha Charlieja«, ki je že pred desetimi leti praznoval tukaj svojo petinšestdesetletnico, združeno z visokimi nagradami in priznanji za svoje dotodanje življenjsko delo — Mednarodno nagrado za mir, 16. aprila 1964 pa je obhajal svojo 75. letnico. Obiskali smo ga samo v duhu in sestavili iz raznih njegovih avtentičnih izjav v preteklosti vsebino tega našega imaginarnega pogovora.

**Leta 1952 ste zapustili Združene države. Kako ste zaživel s svojim novim domom?**

»Verjemite mi, da zame in za mojo družino ni bilo lahko brez občutka žalosti zapustiti deželo, kjer sem prebil 40 najplodnejših let svojega življenja. Na žalost sem od konca vojne postal tarča lažnive in obrekovalne kampanje in sem zato sodil, da mi je nemogoče nadaljevati svoje filmsko delo.<sup>1</sup> Tedaj sem si rekel, da moram

v deželi, kjer nameravam preživeti preostanek svojega življenja, imeti občutek, da sem človek kakor vsi drugi in da imam pravico biti enako upoštevan kakor vsi drugi...<sup>2</sup>«

**Ali se ne čutite tukaj nekoliko zapuščeni, ločeni od sveta, v katerem ste bili doslej vajeni živeti in delati?**

»Zapuščeni? Zakaj? Morali bi nas videti doma. Mene, mojo ženo in mojih devet otrok...<sup>3</sup> In Oona, z njo sem se poročil že v naprednem stoletju — leta 1943, mi je dala leta največje sreče in naredila iz mene enega izmed najsrečnejših mož na svetu. Oona ima več modrosti v mezincu, kolikor sem jo imel jaz sam kdajkoli doslej in njena zrelost mi nenehno postavlja pred oči mojo lastno nepopolnost...<sup>4</sup>«

**Ali ni bil vaš odhod iz Amerike in vaša ločitev od nje združena z velikimi žrtvami in z ogrožanjem nadaljnega ustvarjalnega dela?**

»Sedaj živim že nad 12 let v Evropi in lahko vam odkrito povem: žal mi je, da nisem storil tega že poprej. Tudi za hip nisem obžaloval svojega odhoda iz Hollywooda. Vsi tisti, ki trdijo, da sem si svoje ime ustvaril v Ameriki, se zelo motijo. Tri četrtine mojega dela izvira iz Evrope in Azije. To, kar sem dobil od Amerike, so bile samo davčne terjatve, ki so dosegale





včasih tudi moje stodontne zasluge. V resnici sem bil najboljši davkoplačevalec Amerike».

**Ko ste se v svojem novem domu zopet posvetili delu, ko ste se lotili snemanja Kralja v New Yorku, ali niste imeli nekoliko v mislih tudi svoje osebne račune?**

»Moj film ni bil politično propaganden, kakor so ga označili številni kritiki. S tem, da sem hotel z ozadji dogodkov razkriti uničujočo in pogubno atmosfero maccarthyjevskega preganjanja ljudi naprednega mišljenja in pokazati namene in cilj boja proti napredku, nisem hotel v Ameriki nikomur škodovati. Nasprotno — tej deželi sem hotel pokazati samo njeno pravo dolžnost in nalogo. Menil sem, da je Amerika dovolj močna, da bo prenesla satiro».

**Kaj sodite o povojnem razvoju svetovne kinematografije? V čem vidite pogloblveno nalogo filmskega ustvarjalca?**

»Zmeraj sem véroval in še zmeraj vérujem v moč smeha in solz kot protistrup sovraštvu in strahu. Dobri filmi govorijo v mednarodnem jeziku in uresničujejo hrepenenje ljudi po humorju, sočustvovanju in razumevanju. Filmii pomagajo uničevati in odstranjevati sumničenja in strah, ki sta preplavila svet. Imeli smo veliko

preveč filmov polnih nasilja, morbidne seksualnosti, vojne, ubijanja in nestrpnosti. Ko bi končno že mogli uresničiti mednarodno izmenjavo filmov, ki bi ne predstavljali napadalne propagande, temveč samo razumno govorico preprostih mož in žena...»

**Kakšna načela in kakšne osnove so vodile vas kot ustvarjalca?**

»Skrivnost mojega dela je vselej temeljila na tem, da sem si prizadeval imeti odprte oči in obdržati čuječnost duha pri vsem, kar sem v življenju doživel in kar sem mogel potem uporabiti v svojih filmih. Studiral sem življenje in človeka, kajti brez poznavanja teh dveh bi v svoji stroki nič ne opravil in ustvaril. Poznanje človeka je nasploh temelj in osnova vsakršnega uspeha...» Nikdar tudi nisem preveč verjel v samoodrešilnost tehnike, v panoramiranje kamere okrog nozdrvi in uhljev filmskih zvezd. Predvsem vérujem v igralčevo mimiko, v stil režije. Nekateri pravijo zame, da sem staromodni, drugi spet — da sem preveč moderen. Komu naj torej verjamem?»

**V čem torej tiči neposrednost učinkovanja in vpliva tudi vaših najstarejših grotesk na široke množice gledalcev?**

»To vprašanje me je vselej spravilo — in me tudi še sedaj spravlja —

v dvom. Zdi se mi, da kot komik in ustvarjalec veseloiger preprosto poznam nekaj navadnih, splošnih resnic o človekovi naturi, o njegovi čudi in značaju. Vselej sem se trudil na primer postaviti gledalca pred koga, ki pride v smešen ali neprijeten položaj. Komik bi moral imeti zmerom pred očmi dve prvini človekovega značaja: veselje, zadovoljstvo skupnosti, če vidi, da je bogastvo in razkošje kaznovano — in hotenje gledalca: preživeti in doživljati vse tisto kakor igralec na odru ali na platnu. Vselej sem se zavedal naklonjenosti občinstva kontrastom in presenečenjem. Gledalec ima rad boj med dobrim in zlim, bogatim in revnim, srečnim in nesrečnim, rad se v istem trenutku smeje in joka...<sup>10</sup>

**V vaše filme so vse pogosteje in resneje pronicali spodnji toni. Iz kakšnih razlogov?**

»Na začetku svoje kariere, ko sem delal le za zaslužek in iz veselja do dela, sem igral resnično komedijo. To se je nadaljevalo vse do časov, ko sem postal znan in slaven. Tedaj sem se prepričal, da se moram potruditi za povečanje svojega ugleda; spoznal sem odgovornost, ki je ležala na meni. Skrbno sem začel proučevati zahteve in želje gledalcev. Hotel sem se prikupiti ljudem, ki so me spoznali kot osebnost in sem imel za svojo prvo dolžnost, da jim dam tisto, kar bi jim brezpogojno izviralo smeh...<sup>11</sup> Vedel sem na primer, da naredim devetdesetim odstotkom gledalcev neizmerno veselje, če jim omogočim videti uresničitev njihovih notranjih želja, kakor na primer, če že hočete — kako kakega bogataša, kapitalista tako rekoč, vlečejo za brke. Pri tem sem vedel, da se bodo povsod našli taki ljudje, ki bodo obsojali to kot nekaj škandaloznega in revolucionarnega; toda ti bodo vselej v žalostni manjšini...<sup>12</sup>

**Še zaključno vprašanje: kako gledate na sodobni svet in na prihodnost človeštva?**

»Pred prihodnostjo imam kar malo strahu. Naš svet ni več svet velikih umetnikov. To je razburkan, prekipevajoč svet sovraštva, razdvojen in zagrizen svet, potopljen v politiki...<sup>13</sup> Kljub temu trdno verujem, da bomo na tem svetu dosegli mir, odstranili

vojno, da bomo vse mednarodne spore mirno reševali za mizo in da bomo odstranili vse atomsko in vodikovo orožje prej, preden bi zadelo nas. Prizadevajmo si z vsemi sredstvi uporabiti svojo inteligenco za odstranitev življenjskih težav in revščine, namesto za iskanje novih načinov in novih orožij za ubijanje...<sup>14</sup>

Sestavil JAROSLAV BROŽ

**Viri:**

- <sup>1</sup> S tiskovne konference Ch. Chaplina meseca aprila 1953 v Londonu, ko je razložil razloge, zakaj je vrnil dovoljenje za vrnitev v ZDA.
- <sup>2</sup> Iz članka Ch. Chaplina, ki ga je napisal decembra 1947 za londonski Reynolds News.
- <sup>3</sup> Ch. Chaplin v pogovoru s svojimi prijatelji ob proslavi svoje sedemdesetletnice v Veveyu (april 1959).
- <sup>4</sup> Iz pogovora z ameriškim časnikarjem Shawom za francoski tednik Les Lettres françaises (april 1952).
- <sup>5</sup> S tiskovne konference v Londonu ob svetovni premieri filma Kralj v New Yorku (septembra 1957).
- <sup>6</sup> Iz pogovora z urednikom četrtletnika Britanskega filmskega inštituta Sight and Sound (julij 1957).
- <sup>7</sup> glej<sup>4</sup>
- <sup>8</sup> Iz knjige Louisa Delluca: Charlie Chaplin (izvirna francoska izdaja leta 1921, češka izdaja leta 1924).
- <sup>9</sup> in <sup>10</sup> Ob prvem srečanju s časnikarji na evropskih tleh po odhodu iz Združenih držav (septembra 1952).
- <sup>11</sup> Iz časopisa Ciné Cinéma pour tous, Pariz; citirano iz češke izdaje zbornika sovjetskih avtorjev Charles Spencer Chaplin iz leta 1946 (november 1924).
- <sup>12</sup> glej<sup>8</sup>
- <sup>13</sup> glej<sup>9</sup>
- <sup>14</sup> Z javnega nastopa ob proslavi 70 letnice v Veveyu (aprila 1959).

Med mnogimi zvezdicami francoskega filma srečamo tudi prikupno Patricio Viterbo



LA PLAGE SPORTIVE

neobvezno

## CENZURA — ZAPRTA VRATA

Pred nedavnim je bilo mogoče slišati protest zavoljo dejstva, da je jugoslovanska filmska cenzura ena redkih jugoslovanskih institucij, ki za svoje odločitve ne daje posebnih obrazložitve. Vsaj javno ne! Tudi v tistih primerih, ko se v javnosti slišijo protesti in nasprotovanja njenim odločitvam. Da vztrajanje na takšnih stališčih ni posebno demokratično in na današnji stopnji razvoja naše družbe ne more dolgo vzdržati, je precej jasno. Zlasti še, ker so odločitve tega družbenega telesa pogosto v precejšnjem nasprotju z mnenjem večine tistih ljudi, ki pobleže poznajo problematiko filma, njegovega vpliva na občinstvo, njegove koristi in škodljivosti. Morda bi bilo primerno navesti nekaj primerov, ki ilustrirajo nenavadne (če se milo izrazim) odločitve naše cenzure. Spomnimo se samo prepovedi Bergmanovega filma *Poletje z Moniko*, Hitchcockovega filma *Neznanca na vlak* u, če omenim zgolj ta dva, ki sta pozneje, ko se je sestav cenzure menjal, dobila vstopna dovoljenja. Ko smo si oba filma ogledali, se upravičeno sprašujemo, zakaj sta bila zavrjena,

oziroma (enako upravičeno) zakaj sta bila zdaj dovoljena. Naša cenzura je hkrati ena redkih na vsem svetu, ki ji je vseeno, če uvozimo v državo najrazličnejši filmski kič (ta je po splošnem laičnem mnenju nenevaren, kar je nedvomno velika zmeta, kajti, kaj je nevarnejše, kot množično poneumljanje ljudi!), ki ga mirno lahko gleda publika od 7. do 70. leta. Naši cenzuri je popolnoma vseeno, kakšen film gleda odrasla in kakšnega mladoletna publika. Nedvomno drži, da je tovrstna vera v enakost vsaj naivna, če že ne precej problematična s širšega družbenega gledišča.

To je ena plat cenzure. Torej telesa, ki skrbi, da imamo doma mirno spanje. Druga plat skrbi za to, da smo lepo, zlikano in dostojno predstavljeni v tujini. Imenuje se Komisija za izbor filmov za festivale v tujini. Ta komisija sodi že vrsto let med tista filmska telesa, ki jim novinarji niso peli burnih slavošpevov. Njeni izbori za razne festivale v tujini so bili največkrat deležni ostre kritike. Nekorektno bi bilo naštevati stare grehe, kajti sestav se je že nekajkrat izmenjal, omenimo samo zadnja dva. Na prošnjo festivala v Oberhausnu, naj pošljemo na ta festival tudi film *Zadušnice* Dragoslava Lazića in *Mejo* Branka Gapa, je komisija sklenila, da obema filmoma ne dovoli nastopa, ker nista primerna, da bi predstavljala Jugoslavijo v tujini. Sklep je bil sprejet, Oberhausen naj bi ostal brez zelenih filmov. Obe deli pa sta se vendarle pojavili na festivalu. Kako, zakaj? Odgovor je skoraj neverjeten. Oba

filma sta bila uradno prodana nemškim distributerjem in razmnožena v nekaj deset kopijah, že sta začenjala svojo pot po nemški kinematografski mreži (tam je stanje glede predvajanja kratkometražnih filmov drugačno kot pri nas in če vas pot zanese v Zah. Nemčijo, imate več možnosti, da vidite jugoslovanski kratkometražni film kot v naših kinematografih) ... Torej, prodajamo lahko, za festivale pa ne dovolimo! Morda je tudi v tem neka logika. Drugi primer je bolj svež. Za Cannes smo prijaviili Bulajičev celovečerni dokumentarni film *Skopje 63*. Na splošno presenečenje smo zvedeli, da filma ne bodo predvajali v konkurenci, ker so pravila festivala spremenjena. Zakaj komisija tega ni vedela in zakaj ter kako, da je nihče o tem ni informiral? Nekdo je moral to zvedeti.

Pri vsem tem pa tudi to telo nima navade, da bi podpiralo svoje odločitve glede izbora posameznih filmov z obrazložitvami. Javnost je prisiljena, da sprejema odločitve kot božji glas, nima pa možnosti konstruktivne polemike (nesmiselno je postavljati protiargumente, če človek ne pozna argumentov), niti kakršnega koli vpliva na odločitve. Napake pa se ponavljajo. Najnovejša je izbor *Samorastnikov* za festival v New Yorku. Izrazito ekskluzivna prireditve, za katero stojijo mladi iz newyorške šole, želi s tem festivalom šokirati »klasično« Ameriko, Hollywood. Ali so *Samorastniki* res najprimernejši za tak okvir?

Se enkrat: verjetno bi že bil čas, da tudi cenzurni in podobni organi odpro vrata navzven. Kajti kot družbeni organi resnično ne morejo stati nad družbo, izven nje. Posebej še, ker je na tak način možnost kulouarskih vplivov precej večja. Tovrstni vplivi pa so žal postali v našem filmu —

(tt)



## NOVE KNJIGE

Rudolf Arnheim: *FILM KAO UMETNOST*, izdala Narodna knjiga, Beograd, prevod in izbor Dušan Stojanović, 1964

V vrsti različnih monografskih zbirk, ki izhajajo po svetu, želimo opozoriti na zbirko *CINEMA D' AUJOURD'HUI*, ki izhaja pri založbi *SEGHERS* v Parizu. Zbirka si je



postavila za nalogo, da predstavi najpomembnejše filmske ustvarjalce. Posamezne monografije pripravljajo ugledni filmski pisci iz vse Evrope. Posamezna knjiga obsega cca 200 strani, vključuje pa obsežno študijo o avtorju, filmografske, biografske in bibliografske podatke, razen tega pa tudi odlomke iz scenarijev, teoretičnih tekstov posameznih avtorjev in povzetke iz tiska v različnih obdobjih avtorjevega razvoja. Doslej je izšlo že šestindvajset monografij, pa vas

za zdaj lahko informiramo o 20 avtorjih, ki so jim posvečene Seghersove študije: Georges Méliès, Michelangelo Antonioni, Jacques Becker, Luis Buñuel, Alain Resnais, Orson Welles, Jacques Tati, Robert Bresson, René Clair, Fritz Lang, Alexandre Astruc, Joseph Losey, Roger Vadim, Federico Fellini, Abel Gance, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Luchino Visconti, Andrzej Wajda, Buster Keaton, Joris Ivens. Spričo široke uporabnosti teh monografij in pristopne cene (7 NF, cca 1000 dinarjev) zbirko priporočamo.

Jean Mitry:  
ESTETIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINEMA, 1. Les Structures, založba: Editions Universitaires, Paris

Nekaj zanimivih del s področja filma napovedujejo tudi sovjetske založbe. Navajamo najzanimivejše:  
Louson DZ. G.: JAZIK KINO, prevod iz angleščine, založba Iskustvo.  
V svojem delu razpravlja ameriški avtor o nekaterih problemih teorije filma, govori pa tudi o malone vseh sodobnih smereh v svetovnem filmu.

## VODNIK

Kremlov G.: MIHAIL KALATOZOV, založba Iskustvo, zbirka Mastera Kinoiskusstva  
Monografija o avtorju filmov Letijo žerjavi, Prvi ešalon idr.

Mihalek B.: ZAMETKI O POLSKOM KINOISKUSTVE (prevod knjige znanega poljskega avtorja, ki ste ga lahko zasledili tudi na straneh Ekрана) založba Iskustvo, cena: 1 rubelj

Bejlin A.: AKTER V FILME, založba Iskustvo, cena: 60 kopejk

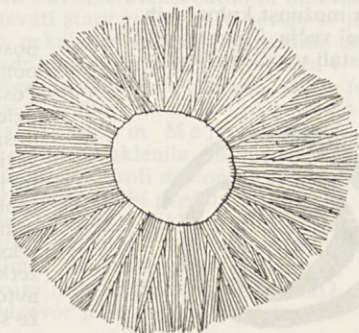
S. M. Ajzenštajn: MONTAŽA ATRAKCIJA, izdala: založba Nolit, Beograd, str. 289, cena 800 din, broš.  
Avtor tega izbora Eisensteinovih esejev in razmišljanj o filmu, ki so dobili naslov po uvodni in menda najbolj znani avtorjevi študiji, je Dušan Makavejev, filmski publicist in režiser. Je tudi avtor obsežnega uvoda,

v katerem skuša razložiti 'fenomen Eisenstein', ne zgolj po njegovi zapuščini (sedmih filmih in gori rokopisov), marveč tudi po človeški plati, kakršno pravzaprav manj poznamo. V značilnem stilu, s sebi lastno duhovitostjo Makavejevu uspe razgrniti pred nas pravo montažo razmišljanj in opazko o velikem sovjetskem ustvarjalcu.

Knjiga vsebuje dvanajst Eisensteinovih esejev, objavljenih v njegovem najbolj znanem izboru tekstov The Film Form and The Film Sense (razpolagam z ameriško izdajo Meridian Books, New York, 1957). Nemara ne bo odveč, če jih navedemo: Montaža atrakcij, Od gledališča k filmu, Nepričakovano, Osnovno načelo filma in ideogram, Dialektični pristop k filmski formi, Tretje leto, Filmska forma: novi problemi, Veliki posnetek, Sinhronizacija čutila, Barva in smisel, Charlie the Kid, Dickens, Griffith in mi.

Kot vidimo, so izpuščeni predvsem eseji o intelektualističnem filmu, torej Eisensteinova teorija, ki so jo najrazličnejši teoretiki spoznali (in dokazali) za zmotno (tudi Slavko Vorkapić, glej: Film danas 1959, št. 10) in ki je pri ne dovolj obveščenih vzbujala vrsto zablod.

Pričujoča knjiga esejev je nedvomno dragocena pridobitev na področju filmske literature, saj ne le, da kompletira prvo knjigo o Eisensteinu, ki je izšla pri nas (Jugoslovanska kinoteka, 1957), ampak nudi bralcem in ljubiteljem filma vso možnost, da spoznajo izredne intelektualne sposobnosti in redkega duha enega najpomembnejših ustvarjalcev v vsej zgodovini filma. (tt)



# ODPRTO PISMO UREDNIŠKEMU ODBORU EKRANA 64

V 18. številki vaše »revije za film in televizijo« je izšel sestavek Krivda, s katerim me Dušan Logar, slušatelj Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani predstavi bralcem Ekрана — zakaj bi govorili po ovinkih — za nadložnega bedaka. Prav. Toda z a k a j i n k a k o ?

Naj za uvod zastavim prvi dve neprijetni vprašanji:

ali uredniški odbor 18. številke Ekрана vé, kdo je Dušan Logar? ali vé, da Dušan Logar nikoli ni bil in ni slušatelj naše Akademije za gledališče, radio, film in televizijo? Kajne, da vé. Če pa ne, bi bil moral to vedeti glavni in odgovorni urednik Ekрана.

Pa bodi! Nekdo se pač skriva za tuje ime, in še bolj poniglavo, tudi za poklic mojega slušatelja na Akademiji. Nakar piše, smeši, blati . . . Res je, sam se od nekdaj zavzemam za ostro polemiko, za pamflet, za karkoli, kar utegne biti v prid tudi progresu filmske kulture. Nenapisano pravilo sleherne polemike v civiliziranem svetu pa je zahteva, po kateri mora polemično pisanje izvirati iz vsebine, njene ideje, estetike in tendence — na primer Dalmatinske svatbe, Vesne, Zarote ali reportaže s festivalske prireditve — iz dela, s katerim kdo polemizira. Polemizirati pa mora hkrati s svetovnonazorsko jasno utemeljenega umetnostnega stališča, skratka, črno mora imenovati črno in rdeče rdeče.

Kar se mene tiče, sem že dolgo vest tudi drugemu 'starinskemu' pravilu: pod svoje sestavke se podpisujem s svojim praviim imenom.

»Dušana Logarja, slušatelja Akademije za gledališče, radio, film in televizijo« pa tedaj uradno ni.

Kdo pa je neuradno? In kako je z njegovo Krivdo in krivdo?

Preden odgovorjam na to vprašanje, naj se bralcem opravičim: na gróbo izzivanje odgovorjam sam kljub temu, da se tiče mene, in kljub nivoju omenjenega pisanja; to pa zategadelj, ker se zdi, da ima zadeva globlje korenine.

Kako je tedaj s Krivdo Dušana Logarja?

Naši Razgledi so priobčali med 7. marcem in 4. aprilom pod naslovom Črno in rdeče mojo reportažo z X. filmskega festivala v Oberhausnu. Za vsakega nepristranskega bralca je Črno in rdeče po svoji vsebini in tendenci podsmehljiv, in če želite — tudi oster — antifašistični in antiklerikalni opis okolja, vzdušja, ljudi, s katerimi sem se srečeval in kakor sem jih na svojem popotovanju doživljal. Lahko, da je tudi še kaj drugega . . .

Toda prav gotovo ni, za kar jo skuša bralcem Ekрана predstaviti kakorkoli prizadeti Dušan Logar. Dovoli si namreč naslednje: iz reportaže samovoljno izbere nekaj docela obrobnih opomb in podatkov, jih docela s svojimi besedami »citira« in po svoje sprevača. V čudno naivno in hkrati žaljivo zmes gnete računске podatke iz reportaže, »napačno« preveden naslov nekega filma, »afero« okoli festivalske garderobe, težave z mojimi očmi, očali in spalniki, nakar pokliče na pomoč slušateljke Akademije in sam samcat slovenski »kulturno prosvetni zbor« . . .

V času, ko se vsak trgovski potnik lahko prevaža s spalnikom med Ljubljano in Beogradom, ko za nikogar, kdor potuje v tujino, 5 DM ni vprašanje, ko leče očal niso več nekupljiv pripomoček, ko ... je moje pisanje o tem Dušanu Logarju dokaz za mojo naduto bebavost. Bilo pa je — oprostite, da tako smešno preproste stvari sploh razlagam — hkrati z zadevo okoli garderobnega listka ali z iskanjem ustreznih očal zgolj motiv za podsmeh birokratom. Če izvzamem zadevo z vidom, kar je seveda tudi vprašanje tankočutnosti Dušana Logarja, potem preostaneta avtorju še dva dokaza za mojo brezupno neumnost:

ne razlikujem namreč francoske besede »vue« od »vie«, nakar, pomislite, prevajam Damo z daljnogledom z — Damo z dolgim življenjem! Strašno. Zato je tudi v Ekranu poudarjeno natiskano. Nikoli namreč še nihče ni prevajal naslovov filmov po smislu zgodbe, temveč vselej samo dobesedno!? — Toda tudi jaz sem jih že pred Damo prevedel po smislu na desetine in desetine — in tudi Ekran jih pridno v mojem prevodu ponatiskuje ...

Ko pa Dušan Logar proti koncu Krivde očitno začuti, da niti samega sebe še ni čisto prepričal o smešni nesmiselnosti Črnega in rdečega, zapiše:

»To nas, per analogiam' opravičuje do sodbe, da so Slovenci slabo skrbeli za Franceta že prej, ne samo v zadnjem času, najbrž že tedaj, ko je obiskal Rim in videl v katedrali sv. Petra le arhitektonski kič, ki učinkuje samo s svojimi dimenzijami. — Kako drugače naj bi si razložili to čudno njegovo oceno Bramantejeve, Rafaelove in Michelangelove stavbarske umetnine?«

Ta hip pa ni več važno, da sem videl na rimskem popotovanju vatikansko plažo, namesto da bi bil — menda vsaj po Baedekerju — vedel, kakšna monumentalna arhitektonska umetnina je Petrova katedrala, temveč je važna opomba, ki jo Dušan Logar pod števil. 11 pripiše svojemu zgornjemu preblisku spomina:

»Zaradi naglice žal ne moremo navesti teksta v celoti.«

Kdo — »mi«? Počemu nenadoma »tekst v celoti«? Počemu takšna naglica? In kar je boli pomembno: »citat«

je iz moje reportaže, ki je izhajala pred celimi osmimi (!) leti — nad katero pa se je prav res že tedaj zgražal prenekateri brumni Slovenec — in ki jo ta hip — o mojem pisanju tako dobro poučeni Dušan Logar — pokliče na pomoč ...

Tako se žal izcimi spet vrsta neprijetnih vprašanj, na katero ne bi rad vedel odgovora samo jaz, temveč tudi prenekateri bralec Ekрана. Toda z naslednjima opombama: reportaža Črno in rdeče je izšla v Razgledih, ki jih večina bralcev Ekрана najbrž ne bere, pisanje Dušana Logarja pa v Ekranu, ki ga večina bralcev Razgledov tudi najbrž ne bere. — In drugič: znano je, da se tudi jaz od vseh početkov ne strinjam s konceptom, se pravi z vsebino, tendenco in načinom pisanja v Ekranu, v tej edini slovenski »reviji za film in televizijo«, v tem poskusu slovenske »Filmske kulture«, v tem nasledniku nekdanjega slovenskega filmskega magazina »Film«. Toda ta hip me ne mōti in ni važno, kaj in kako piše večina sodelavcev Ekрана, in morda posebej — o čem ta revija molči. Važna je Krivda in krivda Dušana Logarja, in torej s pričujočim pismom v zvezi naslednja vprašanja: ali uredniški odbor Ekрана 64 pozna reportažo Črno in rdeče?

ali je poznal Dušana Logarja Krivdo, preden je bila objavljena?

ali uredniški odbor vé, da je izhajala na primer tudi v študij. letu 1963/64 pri nas »Tribuna, list slov. študentov«, in sicer pod tako imenovano »perspektivaško redakcijo«? Uredniški odbor nedvomno pozna zadevo s »Perspektivami - mesečnikom za kulturo in družbena vprašanja«, ki je iz opče znanih razlogov nehal izhajati. Če ta hip izvzamem razliko v nivoju pisanja avtorjev Perspektiv in Dušana Logarja, če izvzamem še problem pisanja Perspektiv o slovenski filmski kulturi — vprašujem uredniški odbor:

ali vé, da je v št. 8 Tribune od dne 18. marca letos izšel pod naslovom »Če Slovenc na rajžo gre« po svojem nivoju in tonu Krivdi hudo podoben napad na Črno in rdeče? Z razliko, ki jo ne pomnim od časov »Slovenskega doma« in »Straže v viharju«; avtor napada zahteva že po izidu prvega dela reportaže od redakcije Razgledov, naj Črno in rdeče preneha izdajati ... Ali uredniški odbor Ekрана 64 vse to



vé? Ali se mu ne zdi, da je med omenjenimi dejstvi — naštel bi jih lahko še nekaj, zanimiva zveza? Da zadeva s Krivdo ni zgolj naključna tiskovna pomota?

Kako, da je prav v Ekranu — resda v hudi naglici — izšlo še lahko pisanje, ki ima tudi v tem primeru znani, prozorni namen: smešiti, blatiti, žaliti, se pravi razvrednotiti, razčlovečiti, — Hkrati pa kričati po humanih odnosih med ljudmi in po večji demokratičnosti? Takšno početje ima pri nas sicer svetovljanski naziv »kulturniško huliganstvo«, jaz pa ga tudi v primeru Dušana Logarja imenujem po slovensko: pobalinstvo. Nakar nisem več v zadregi tudi ne za ime, ki pritiče avtorju.

In za konec zastavljam naslednje vprašanje:

Komu in čemu v prid je izšla Dušana Logarja Krivda v vaši reviji? Oprostite, s kakšno strokovno, publicistično, filmsko kulturno in nasploh moralno pravico je nekdo Krivdo napisal in jo Ekran objavil? In to v času tolikanj zamegljene situacije na področju naše filmske kulture, v času hude stiske v svetu naše filmske ustvarjalnosti, tik pred XI. festivalom jugoslovanskega igranega filma v Pulju, kamor tudi »Zarote« ne bo... in o čemer Ekran tudi zvečne molči...? Ali uredniški odbor vse to vé? Pa če ne vé, mora vse to vedeti že po svoji službeni dolžnosti glavni in odgovorni urednik Ekрана. Sicer se utegne zgoditi, da bodo bralci vaše revije še naprej identificirali avtorja Krivde z uredniškim odborom Ekрана. Kje, tovariši uredniki, je tedaj v pričujočem primeru krivda?

Verjemite, tudi jaz vem za ustanovo, kjer presoajo tiskovna pobalinstva. Toda kdo naj posledje zbrše pljunek z vaše revije, ki jo tako skrbno neguje in podpira Svet svobod in prosvetnih društev SRS?

Francè Brenk, izredni profesor za zgodovino filma na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani

P. S.: Uredniški odbor bo nedvomno razumel tudi mojo »naglico« in zahtevo: pričujoči moj odgovor naj izide v naslednji številki Ekрана in z enakim tiskovno formalnim poudarkom, s kakršnim je izšla Krivda.

V Piranu, dne 15. julija 1964

# ZAKLJUČUJEMO POLEMIKO

Izredni profesor za zgodovino filma na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani Francè Brenk nam je poslal odprto pismo kot svoj odgovor na gloslo Krivda našega sodelavca Dušana Logarja, ki smo jo objavili v 18. številki naše revije. Odprto pismo tov. izr. prof. objavljamo zgoraj in v zvezi z njim ugotavljamo:

— V stavek: »Ne glede na to, ali to takoj uspe ali ne, bi bilo nemara priporočljivo, da spremljamo profesorja Brenka v bodoče na festival v Oberhausnu njegovi študentje in to iz več razlogov...« — se je vrnila tiskovna napaka. Bralce prosimo, da ga popravijo, ker se (skladno z rokopisom) mora glasiti: »Ne glede na to, ali to takoj uspe ali ne, bi bilo nemara priporočljivo, da spremljajo profesorja Brenka v bodoče na festival v Oberhausnu njegovi študentje in to iz več razlogov...«

— Z gloslo Krivda, katere avtor je stalni sodelavec naše revije, je uredništvo »zelelo zavzeti svoje stališče do pisanja take vrste, kot je Črno in rdeče«, ki po našem mnenju ne »utegne biti v prid progressu filmske kulture« na Slovenskem.

— Naš stalni sodelavec, avtor glose Krivda, se je sporazumno z uredništvom poslužil psevdonima, ker že nekajletno pisanje izr. prof. Francèta Brenka opravičuje zavarovanje te vrste. Najboljši dokaz, da sta avtor Krivde in uredništvo ravnala pravilno, je Odprto pismo izr. profesorja Francèta Brenka, ki ga objavljamo. Iz njega samega si bodo bralci ustvarili najboljšo sliko o značaju »ostre polemike«, za katero se — kakor sam zatrjuje — »od nekajdz zavzema« izr. prof. Francè Brenk.

— Uredništvo meni, da so k Odprtemu pismu izr. prof. Francèta Brenka druga pojasnila nepotrebna. Smatramo, da je objava Odprtega pisma dovolj zgovorno pojasnilo. Hkrati s tem zaključujemo polemiko o sestavku Črno in rdeče.

UREDNIŠTVO EKRANA

# LINDSAY ANDERSON

## IN »FREE CINEMA«

Po velikem povojnem vzponu angleškega filma in po delih Reeda, Leana, Mackendricka, Hamerja, Asquitha, angleški film po letih 50 vse bolj propada. Tem filmov so se navidez izčrpale in angleški film je kazal podobo, kot da bi se vsa produkcija s preoblikovanjem literature in vojnimi herojskimi figurami ustavila samo na akcijskih, neresnih in zabavnih melodramah. Naročila so se gibala po variabilnosti tem in programa. Velikemu vplivu cenzure, ki prilagaja filme strogim angleškim kriterijem, spretno in konvencionalno postavljenim, so podvržena vsa dela in v petdesetih procentih se cenzurni rezi tudi opravijo.

Poleg tega je industrijski karakter filmske produkcije tu močnejši kot kjerkoli drugje. Strogo določene grupe sodelavcev pri vsakem filmu, zahteve neizpodbitne distribucijske mreže na eni strani, slaba podpora v vodilnih oblasteh za razvoj filmske umetnosti in nobene skrbi za nove generacije — tako je bilo stanje v angleški kinematografiji, za katero je pred leti v intervjuju podal Jutkevič sodbo, »da je nedvomno najbolj konformistična v Evropi«. Avtorji, ki so ustvarili v povojni dobi število briljantnih uspehov, so bili ljudje, ki so s težko bor-

bo in dolgotrajnim študijem in obveznim stažiranjem vseh produkcijskih faz prišli dokaj kasno k filmu, obremenjeni z večjim občutkom odgovornosti, z manjšim svobodnim zagonom, večjim strahom pred napakami in neuspehi in pred nedisciplino, ki je lahko v ti umetnosti včasih tako potrebna. Če čitamo Leanovo nekdanje pismo o njegovem šolanju, nam bo del te težavne poti še jasnejši.

Tako komplicirano pot do prve režije pozna menda samo še japonska kinematografija, ki je dovolila le redkim avtorjem zgodnejši start. In nastop Kurosawe takoj po vojni je v veliki meri plod neurejenih razmer po razsulu in porazu. In če se ozremo še na cene snemanja v Angliji, moramo ugotoviti, da je film Reisza Sobota zvečer, nedelja jutraj stal, čeprav v glavnem posnet v produkciji Richardsona, več kot trikrat več kot leto prej posneti film 400 udarcev Truffautu.

V času, ko so Francozi šele poizkušali grupiranja okrog revije »Cahiers du Cinema« in še celo v pavzi, med katero ni bilo v Franciji kvalitetnejše publikacije, med izdajanjem nekdanje »Revue du Cinema« in »Cahiers«, je v kratki dobi svojega izhajanja angleška revija »Sequence« že imela kot urednike Andersona

# ANGLEŠKA KINEMATOGRAFIJA PO LETU 1945

in Reisza, in takoj kot osnovno barvo svojih kritik angleške kinematografije postavila nezaupanje.

»... Ce vam je všeč SINJA LAGUNA (Lunder Frank), ne morete ljubiti in ceniti VECNEGA POVRATKA... (Dellanoy Cocteau) če se vam pa zdi, da vam ugajata oba, potem ste v zmoti!«, je bil eden izmed mnogih opozoril Lindsaya Andersona s strani te revije.

V direktnem odnosu na to kinematografijo, ki je ostala trdovratno zaprta v problematiko svojega površnega odnosa v zavračanju stimulusa sodobnosti in odgovornosti kritike, se je pojavila gruča, ki se je borila za preusmeritev kinematografije pod imenom FREE CINEMA. Izvrstno tempiran start tega gibanja je bil le filmski odmev razcepljenega polpolitičnega, polkulturnega protesta iz časov suške krize, dogodkov na Madžarskem in vdora novih imen v literaturi, dramatik.

Avtorji, ki so izšli iz te grupe, so ustvarili nov pojem sodobnega angleškega filma, odkrivajoč v temah in realizaciji tisti obraz Anglije, ki je prinesel tu di čar novega, spontanega, svežega. FREE CINEMA je hotel uveljaviti vsakdanjost, opozoriti na delo ljudi, na otroško okrnjeno življenje, jazz klube, atmosfere

angleške province; navdušenje je seveda bilo socialno obarvano. Anderson je sam v svojem članku zahteval, da se ustvari vsakdanjim, nepoznanim ljudem slika njihovega delavnega dostojanstva, pomembnosti. Tako so se imena kot Richardson, Schlesinger, Reisz, uveljavila po skoraj desetletni dokumentarni proizvodnji, ki je kljub šibkejšemu številu ustvarjenih del mnogo močnejše vplivala na umetniško celovečerno proizvodnjo kot v kasnih tridesetih letih, ko dokumentarna šola Griersona in Watta ni močnejše usmerjala umetniškega filma in razen prvencev Carola Reeda angleški film ni poznal aktualnosti v tej smeri kot danes.

Kratki filmi gibanja FREE CINEMA so uveljavljali nazorno pripoved, morda preveč podrejeno poučevanju in propagandi, in so se oddaljevali v današnjem kritičnem pregledu od uspehov istočasnega Resnaisa, Markerja, Franjuja v Franciji. Če so Francozi ustvarjali filme, v katerih so lahko tudi zagovarjali neka stališča in se bolj posvečali formi, so Angleži oblikovali predvsem prvo. In ta razlika še danes v veliki meri deli kinematografijo obeh strani Kanala: kjer Francozi greše v naivnosti in neodgovornosti, Angleži preprečujejo presenečenja v pripovedi.

Prvi program protesta in nezadovoljstva je bila izredno popularna manifestacija FREE CINEMA v dvorani Angleškega filmskega inštituta v letu 1956: sestavljali so ga kratki filmi »O Dreamland«, »Mama Don't Allow«, in črtica Lorenze Mazettejeve »Together«.

## KRATKI FILMI LINDSAYA ANDERSONA

Poleg številnih kritik, ki so usmerjale mnogo mlajše cinemaste, je Anderson s svojimi kratkimi filmi eden najinteresantnejših in poleg Karla Reizsa (Mama Don't Allow, We Are the Lambeth Boys) dokumentarist z največjim številom mednarodnih priznanj. Če gledamo njegove filme danes, tri leta po prvem uspehu nove angleške generacije, opazimo pri njem predvsem izrazito socialno angažiranost, v kateri sicer ne manjka didaktičnosti, in pa izredno prizadetost, ki se izogiba vsakim lahkim črticam, ki so v prvih filmih francoskih prijateljev Truffauta (Les Mistons) ali pa Godarda (Zgodba o vodi, Charlotta in njen Jules), predvsem le prilike, ob katerih se veselje nad filmskim izrazom popolnoma izgublja v očarljivosti portretiranja mladine, ki se brezskrbno veseli svoje mladosti kakor avtorji svojih filmskih prvencev. Prizadetosti francoski kratki film nikdar ni izražal v vsi ti svoji zlati dobi v tem merilu, kot je to v delih Linsaya Andersona.

Tu ne smemo prezreti vpliva Humphreya Jennigsa, ki je v svojih dokumentarnih filmih tvoril prehod med kvaliteto tridesetih v petdeseta leta. Njegovi filmi London Can Take it, Listen to Britain, Fires Were Started, Diary for Timothy (1939-45) so primeri izvrstne zvočne montaže, glasbene in ritmične dovr-

šenosti. — Jennigs je kmalu po vojni umrl kot žrtev avtomobilske nesreče.

Anderson je za enega svojih prvih filmov Otroci četrtna dobil Oscarja za dokumentarni film leta 1955 in ta nagrada nam lahko služi kot začasen mejnik za razlago njegovega kasnejšega razvoja.

## OTROCI ČETRRTKA (THURSDAY CHILDREN) 1954

Otroci, gluhonemi od rojstva ali od posledic bolezni, v neki šoli za defektne otroke blizu Londona. Spoznavanje otrok s črkami, zvokom besed in tolmačenje pojmov, ki jim ilustrirajo vsakdanjost. Humanost in toplina široko odprtih otroških obrazov, ki z velikim naporom in voljo premagujejo neusmiljenost slučajnosti, ki jih je oropala enega izmed čutov: poslavljajo se od nas in nam obenem mahajo v pozdrav, v pozdrav svetu, v katerega še nimajo pristopa, za katerega pa so ustvarjeni. — Neka naglaška pesem o dnevih v tednu pravi v opisovanju razmerij posameznih dni do nedelje: »...otroci četrtna pa morajo prehoditi še dolgo pot!«

Realizacija kaže prvo odliko vseh Andersonovih dokumentarnih filmov: skoraj nobene zaznavne konstrukcije. Film se premika v grobih delih vzgoje in učnih ur, med katere vnaša sekvence otroškega gibanja in mimike ob svobodnih urah, igrni in zabavi, ki dajejo filmu spontanost, živahnost in barvo realnosti življenja otrok, katerega spoznavamo v vseh detajlih. Učenje otrok se počasi odvija pred nami in otroško neizmer-  
no veselje ob prvem lastnem

prepričanju o koristnosti znanja je v dovršeni sekvenci, ko profesorica čita enemu izmed otrok pismo od doma in ga opremlja z dodatnimi risbami na tablo, ena najlepših sekvenc vsega filma, kar sem jih kdaj videl — o tem, da je veselje poznavanja in čar odkrivanja novega vendar v vsaki stopnji čudovito in edino, kar bogati, odlikuje in plemeniti. Ta del filma odlikuje izjemna zvočna oprema, ki je sicer pogojena v tekstu samega pisma: učiteljica ga čita »off«, čujemo jo z vsemi pavzami, v katerih riše predmete na tablo, ki jih otrok kot besede še ne pozna, medtem ko nam kamera trdno riše otroški obraz, ki se počasi odpira v pričakovanju novega in nepredvidenega — po-snetek izjemne lepote.

Film ima kot ta odlomek podobno širino svojega namena in v izvrstni sintezi srečno združuje namen, obliko in izraz. Opozarja nas na neusmiljenost časa, potrebnost vztrajnosti in trdne volje in izpričuje avtorjevo vedoželjnost o straneh življenja v taki meri, da je podobna ljubezni.

## WAKEFIELD EXPRESS 1954

Naročen in vzorno rešen film o nastajanju in vsakodnevnem delu sodelavcev časopisa z istim namenom, ki izhaja v Wakefieldu v pokrajini Yorkshire na angleškem otoku. Izhodišče: pokazati skozi organizacijo časopisa in iskanje reporterjev po okolišju za novicami celotno mozaično sliko območja, ki ga dnevno sedem tisoč časopisnih izvodov obvešča o vsem novem, povezuje in mu s svojo intimno tradicionalno povezanostjo z vsem živim in novim določuje ritem življenja in oblikuje miselnost. — Film se začne z jutranjim odhodom reporterjev na delo, vnaša nekoliko historičnih skopih podatkov o časopisu, ki praz-

nuje stoletnico izhajanja in ga zaključí z jutranjo izdajo, ki v meglenem jutru spremlja ljudi na delo.

Pripoved je preprosta, iskrena, dokumentarna: razkropljeni reporterji obišejo obrekljive sosede, trenerje nogometnega moštva, tržnice, najstarejše prebivalce, sodniškega predstojnika, policijsko predstavo — dopisnike sosednjih okolišev spremlja v dolgih vožnjah, ki nam predstavljajo vse obraze pokrajine. Otroška pesem o Yorkshiru, o pokrajini, ki je bogata tudi z življenjem, nas spremlja.

Kljub dokaj grobi ureditvi posameznih delov vendar film ustvarja v gledalcu vtis prisotnosti, resničnosti — počasi nam je kraj poznan; slika se dopolnjuje in kompletira v nas samih. Del neznane angleške dežele z njenimi obrazi in navadami, prazniki, mitingi, streljanjem z lokom, orkestrom se nam je približal počasi in nevsiljivo. In vse to v okviru propagandnega filma malega lista, ki ga predstavlja peščica v temno oblečenih gospodov, ki se za trenutek pojavijo pred kamero in katere zamenja takoj naslednja znana slika korektorjev tiskarne, ki ob skromni svetlobi korigirajo rokopise tako pedantno in tako resnično, kot je to bila odlika Balzacovih pisarjev v »Polk. Chabertu«, ki pa preraščajo vsako karikaturo v svoji resničnosti in zavzetosti.

Film je izvrstno posnet brez uporabe umetne razsvetljave — delo kasneje proslulega Walterja Massalyja — nosi pa tudi grenak pečat provincialne predmenzioniranosti malenkosti, v katerem se pregled nad časom in lastno situacijo izgublja v naročeni vsakdanjosti, nekje v Yorkshiru, v kraju, ki je znan po svojem župniku, časopisu in sedaj tudi po filmu. — Nekje v sredini filma obiščemo kustosa v muzeju, ki ravno pritrjuje na zid novo sliko nekega izkopanega človeškega okostja. Kustos se

obrbe — mlado, zelo angleško dekle z naočniki — in zadaj fotografija z okostjem... in dekle se nerodno in obenem srečno polaskano nasmehne...

## **NAŠA ZELENA IN LEPA DEŽELA, HENRY, OTROCI Z ZADNJEGA NADSTROPJA 1956**

je serija naročenih filmov, nastalih v letu velike angleške nabalne akcije za sklad, namenjen pomoči socialno ogroženih otrok. Anglija je v tem letu zabeležila preko 100.000 primerov brutalno maltretiranih in pretepenih otrok in preko milijon živečih v popolnem neredu, umazaniji — prepuščenih cesti, boleznih, izrabljanju in izgubljanju v predmestjih velikih središč. Vsak od teh desetminutnih filmov uporablja kot zaključek geslo organizacije: če hočeš pomagati njim, pomagaj in daj nam!

Bolj kot artistska filmska je zanimivost teh filmov v brezobzirni drznosti avtentičnih posnetkov, ki v obtožujoče temnih posnetkih prikazujejo otroke, ki rastejo ob razdvojenih ali nesložnih starših ali celo brez njih v sobah, kjer ne ločiš niti postelje od desk, smeti, umazane. Svetlobe, ki je prvi pogoj higiene, v teh filmih ni in Velika Britanija ima s svojimi kontrasti v teh filmih grozečo obtožbo socialne neurejenosti. Otroški zbor poje v prvem in najboljšem od teh filmov pesem o »...moji zeleni in lepi

deželi« — v nadaljevanju pa se nam otroški obrazi s flash fotografij približujejo: maltretirani, umazani, raztrgani, v okolju, ki je mnogo bližje Dickensovim ubožnicam kot pa stanovanjskemu minimumu sodobnosti.

## **VSAK DAN, RAZEN OB BOŽIČU (EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS) 1957**

Kakor imenujejo Les Halles treh Pariza, tako je tudi tržnica pri Covent Gardenu v Londonu vsakodnevna zaloga milijonskega mesta in ta film je posvečen ljudem, ki jo oživljajo in katerim pomeni osnovno zaposlitev v urah od polnoči do enajste ure dopoldne. Film ima isti ritem pripovedi in pomeni najbolj poznano Andersonovo delo.

Razdeljen je v dva večja dela: noč — doba priprav, aranžiranja, natovarjanja in počasnega ritma mesta, ki spi. Jutro in dopoldan — čas prvih, slabih obiskovalcev in kupcev, kasneje nastop mogočnih zastopnikov restavracij, hotelov, še kasneje prihod brezposelnih in bohemov in ljudi, ki so že celo življenje odvisni od brskanja po odpadkih Covent Gardena in katerim je ta vsakdanji obisk enako elementarno potreben, kot je krošnjarjem in trgovcem ta ritem, ki spreminja dneve zanj v noč in noči v dneve in od katerih rok London živi.

Med pripovedjo smo priča morda prvih poizkusov danes toliko uporabljanih intervjujev z ljudmi, katerih žvižganje, pogovor, opazke in psovke sinhrono

spremljamo v vsi sekvenci nakladanja. Noč je izvrstno plasirana in omejena z zvočno elipso zaključka BBC programa in jutranjega pozdrava, ki skozi izginjajočo meglo pričara prvega obiskovalca trga, tržnega inšpektorja, ki z obrazom Brechtovega Peachuma pregleduje razstavljene cvetice, sadje in zelenjavo. Vestno, ostro, nesentimentalno, kot je to tudi čas, ki spreminja jutro v dan in privaja kupce, živahnost, promet in obarva vso to pisano razstavo v najbolj obiskovano tega mesta.

Delikatnost teme, v kateri je banalnost tako pogost sopotnik, je reševana z intuitivno vestnim okusom in dostojnostjo: nakladanje grobih zabojev, manjših, nato počivanje in nadaljevanje, razvažanje; končno nam grobe težaške roke odvijajo in aranžirajo z zavzetostjo in skrbnostjo, ki je dodaten in popolnoma nekomercialen element njihove zaposlitve. Zabavna nočna glasba prelije razpoloženje prvega čaja zjutraj v omamljujočo radost, ki pade po trenutni sprostitvi v utrujenost in v stoično ravnodušnost čakanja in izčrpanosti obrazov, ki slone v mali krčmi tržnice in pričakujejo svitanje, medtem ko visoko in ravno zravnane krizanteme, gardenije, kamelije bahato in sveže predstavljajo njihov dovršeni posel.

Film o trgu, ki je odprt vse dni razen na božični dan, je izvrsten dokumentarni film. Nima sicer tiste enotnosti in ostrosti kasnejših poljskih dokumentarcev, kot so npr. Muzikanti Karabasza ali Graditev ladje Lomnickega. Poznejši, predvsem poljski dokumentarec, ki največ ustvarja s poenostavitvijo glavnega ritma uspešneje kot vse ostale nacije, kjer se kratki film odlikuje bolj zaradi artističnih vežb, vrednosti parabol in alegorij, risanega in animiranega filma, in ima seveda tudi drugačno dimenzijo in dolžino. Vendar je v Andersonovem delu nekaj, kar nam daje vtis nespremenljivega in ne enkratnega, kar merim kot

njegovo glavno odliko. Nič ne sliči klasično oblikovanemu ali ujetemu »plodnemu trenutku«. Dosledna nekonstruktivnost, ki je toliko prepričljivejša, kolikor je v atmosferi sijajnejša, daje večjo vrednost dokumentu, spontanost, emocionalno poglobljenost in ljudski obraz in filmu njegovo humano univerzalnost.

## DEŽELA SANJ (DREAMLAND) 1958

je impresija grenke ljudske nekritičnosti, bede iluzij, ki so naprodaj in skica utrujajočega in neizmerne človeškega hrepenenja po doživljanju nenavadnega pa četudi na tako lažen in bleščeč način, kot je to Luna Park velikega mesta. Vrtljaki, električni biljardi, zrcala, projekcije, popevke in avtomati, voščene figure in povsod blesk, zrcala, ki poveličujejo, razširjajo lažno prostor, lomijo, svetle in izčrpavajo v zanosni vrtoglaviči človeškega premikanja skozi te prostore vsako možnost presoje, prebujenja in resničnosti. Tisto, kar je leta kasneje povedal Karol Reisz o idealu povprečnega, neosveščenega življenja že v samem naslovu Sobota zvečer, nedelja zjutraj, je tu v razmerju celega dvajsetminutnega filma ena sama parada človeških obrazov, ki odsevajo Luna Park kot vrtnice današnje naglice, v svojem hlastanju in traumi.

Film je grozljiv po svoji galerijski vrednosti portretov, ki tavajo med kričečimi popevkami, uživanjem sandwichev, tilt aparati, požrešnim nalivanjem s pijačami, voščeni figurami kraljev, tilt-aparati, cenenihi razgaljenimi modeli »pariških noči«, in se izgublja v anonimnosti vsega... končno pa zadovoljno utrujeni odhajajo domov.

Sedma umetnost verjetno ne pozna v svoji celotni produkciji nobenega filma, ki bi njegov lastni karakter in uspeh tako močno zreduciral na vprašanje odgovornosti in razlikovanje pojmov uspeha od neuspeha, saj pripada istim sredstvom drogiranja množic.

Po strogosti selekcije in sigurnem drznem ritmu najboljša Andersonovo delo.

## **POHOD DO ALDER- MASTONA (MARCH TO ALDER- MASTON) 1959**

je dokumentarni zapis o znanem organiziranem pohodu desetisočev ljudi marca 1958. leta, ki je trajal štiri dni na razdalji petdesetih milj od Londona do Aldermastona, atomskega centra Anglije.

Kronološko je film natančno razdeljen na štiri dele in se konča s prihodom pred atomski center, kjer se množice razlijejo ob tovarniški ograji in nemo in molče podčrtavajo glavni namen protesta: hočemo mirno bodočnost za nas in naše otroke! Strahotna eksplozija in posledice atomskih sevanj nemo zaključujejo in nadaljujejo opozorilo in protest tisočih obrazov.

Vrednosti pripovedi so v spremljevanju življenja, ki se odvija spotoma in nam preprosto slika vsakodnevnost skrbi, ki jih pozročajo naporu hoje, deževno vreme ali zaničljivo komentira-

nje gledalcev. Komentator pravi: verjetno mislijo, da smo neumni in da imajo oni prav. Ampak če mislijo, da imajo prav v tem norem svetu, je to še vedno zelo majhen uspeh v primerjavi z našim ciljem! — Film je napolnjen z intervjuji udeležencev, atmosfera je skrbno ustvarjena, ničesar v vedenju ni potvorjenega ali prirejenega kakšni patetični zanesenosti. Glavni protest filma izhaja iz trmoglavega ritma samega pohoda, ki traja, traja, kot da hoče prerasti dolžino samega filma.

## **POT V UMETNIŠKI FILM**

Kljub velikemu uspehu je kratki film ostal dolgo osamljen in po ukinitvi revije Sequence se je kritično delo uveljavilo le v reviji Sigt and Sound; mnogo njegovih avtorjev pa se je zateklo v gledališče, med njimi tudi Lindsay Anderson vse do svojega prvega umetniškega filma Sportno življenje (This Sporting Life). Bilo je potrebno mnogo več časa za afirmacijo kot Francozom: konservativizem je tu večji in avtorji niso nastopili tako številno in tako podprti z mednarodnimi festivalskimi uspehi.

Prvi uspel start je v angleški proizvodnji pomenil povprečni film Jacka Claytona Pot v visoko družbo (Room at the Top, 1958). Kakor gledamo nanj z dvomom in prizadevno na njegovo vsebino, je vendar film ogromno pomenil. Pomenil je prvi izredni finančni uspeh v zgodnjih šestdesetih letih in prinesel je v svoji vizualni podobi že vse tiste elemente, katere danes vse pogosteje srečujemo: govoril je tudi o razrednem boju, denarju, spolnosti; predstavil je provinci-



alnega junaka-arivista in industrijsko pokrajino kot glavno dekoracijo. Odkril je pretep, melanholično idilo v dežju, scene iz angleških barov — »pubov« in kar je važnejše, potrdil je velik vpliv televizije na vzgojo in želje prebivalstva. Vsakodnevne televizijske emisije so ljudem predstavile v reportažah s celega otoka realno sliko življenja, odkrije nove podobe dežele in jim vzbudile s svojo pozornostjo tudi njihovo zanimanje; po drugi strani pa so z ekranizacijami novih avtorjev podprle tudi danes tako znana imena, kot je Harold Pinter.

Tako tudi lahko razlagamo naslednje pomembnejše umetniške filme, ki so dosegli enako popularnost: Richardsonove ekranizacije Osberna in Reripzov film Sobota zvečer, nedelja zjutraj. Ti uspehi so omogočili formiranje samostojne produkcije Richardsona in Osborna — družbe Woodfall; morda najotipljivejši uspeh pojava novih avtorjev v Veliki Britaniji.

Teme novih filmov se ponavljajo: neoblikovane ambicije, problematika delavca, hlastanje po zabavi, frustrirane nežnosti, sobotne eskapade, zajedljivo zabavljanje, odkrivanje zrelosti junakov — oziraje se na publiko, skušajo animirati aktiven odnos do nje, vendar ne propagirajo kolektivnosti kot filmi FREE CINEMA; skušajo uveljavljati pomen, zavesti poedinca, ali pa padajo v dvojnost melanholije mladosti, puritanizma, krhkosti šibkih značajev, ki se ne morejo dvigniti moralno. Morda lahko bolje razdelimo še barvo novega angleškega filma v dva tona: kritičnost o vrednosti in normah življenja na eni, in vpejlevanje poljudnih manifestacij za zunanji izraz realizma.

Lahko delimo mnenje ugledne urednice revije Sight and Sound, Penelope Houston, ki trdi, da »govoriti o angleškem filmu, se pravi govoriti o tem, kaj je

narejeno, o nekaterih francoskih in italijanskih pa predvsem o tem, kako je narejeno.« Gotovo je, da zadnji Richardsonov uspeh Tom Jones kaže izredno nesigurnost v stilnem kreiranju Fieldingovega teksta, medtem ko v mnogih drugih lahko zasledimo nadaljevanje socialne angažiranosti nekdanjega FREE CINEMA, ki pa je dokaj nesubtilno vpeljana in od katere preveč dobro slutimo, kaj se bo zgodilo v zgodbi.

Prvi Andersenov film Športno življenje je film, v katerem se ilustracija pokrajine čudno prilagaja problemu. Anderson se je ponovno vrnil v Wakefield in v obupni zgodbi divjega nogometnega igrača poizkusil voditi zgodbo mnogo bolj kot izraz čustvovanja glavnega junaka. Tki vo tega filma skoraj nikdar ni samo izraz nekega zunanjega dogajanja, prej je vizualni refleks određene strukture in ritma, ki je v njem samem; odnos do sveta in njegovih vrednosti. Če ne reducira zunanjih sredstev povsem, je zato, ker razbija omejenost pripovedovanja same zgodbe in skuša podati emocionalno svobodo junaka, ki se ustvarja in dozoreva v teku filma. Morda ta prvi celovečerni prvenec obeta mnogo več, kot ostali angleški filmi. Gotovo je videti, da Anderson zelo iskreno sugerira svoje misli in vrednosti in da je kljub subtilnosti to eden izmed filmov, ki nas močno obvezujejo in zaposlijo.

V tej nevarni produkciji, kjer je resničnejše kot kjerkoli drugje, da režiser toliko velja kot njegov zadnji film, je bila morda možnost za umetnika in njegov razvoj skozi lastne napake in odkritja Lindsayu Andersonu omogočena ravno s kratkimi filmi in vso dolgoletno prizadevnostjo v kritiki. Pričakujemo njegov prihodnji film.

# PARIŠKO PISMO



Znana je karakteristična anekdota o Louisu XVI., človeku brez domišljije in senzibilnosti. Strastno je ljubil lov in še nekaj kraljevskih hobbyjev, pa je 14. julija 1789, ko ni ničesar ujel, zapisal v svoj pedantno vodeni dnevnik kratko malo: Rien (Nič). Ampak zgodovina je hotela biti posmehljiva in je naredila, da je prav tega dne padla Bastilja.

V Parizu ni dneva, ko se ne bi kaj zgodilo.

Zmerom je obstajalo tisoč razlogov za to, da se človek odpravi v Pariz, tudi če noče igrati novega Rastignaca; danes pa bi rad govoril o tisoč prvem. V Parizu, ki je danes prestolnica svetovne filmske misli, je treba iti, da bi človek, ko mine nekaj tisoč kilometrov, pustil za sabo najmanj desetletje zaostalosti, v kateri živi: toliko ga v marginalnih razmišljanjih o filmu loči od razmišljanj, ki so v nekaj zadnjih letih dokazala in opravičila svojo nespornost, svoje preostvo.

Kar zadeva same filme in ne razglabljanja o njih, bi bilo morda hvaležneje oditi do Londona ali v Bruxelles, saj sta ti dve mesti brez kompleksa snobizma, ki Parizu ne dovoljuje, da bi dal na repertoar tudi nekatere filme, katerih tista polinteligentna bitja, zavezana za kinematografske programe, ne štejejo med pozornosti vredne. V Londonu, še bolj pa v Bruxellesu, boste videli vse in vaša stvar je, da izbirate. To sta malce kantovski mesti, kadar gre za estetiko, ker je po njunem mnenju lep ne v filmih samih, ampak v vašem odnosu do njih: stvari niso lepe same po sebi, temveč po tem, ali se nam take zdijo. Na to se popolnoma navezuje tudi znana Bazinova misel, da se vsi filmi rodijo svobodni in enaki v svojih pravicah; na vas je torej, da izberete in da — če se še ukvarjate s pisanjem o filmu ali gledate filme zato, da bi o njih pisali — tudi ohranite svojo izbiro.

Vendar London in Bruxelles nimata duše, medtem ko je ima Pariz na pretek. Iz Pariza prihajajo če že ne nove šole pa vsaj njihove definicije ali pa vsaj to, da vsako postavi na nje-no mesto. Biti izdelovalec definicij ali klasifikator očitno samo na sebi ni kdo ve kaj. Ampak Pariz vam omogoča, da vse preverite na kraju samem in tudi primerjate s tistim, kar Pariz sam ustvarja. Zaradi revolucije, ki se je odigrala pred našimi

očmi, je postal nekaj več od arbitra: postal je kriterij.

Tisoč prvi razlog za potovanja v Pariz je v tem, da človek občuti novo klimo duha pri samem viru in da vidi filme, ki jo opravičujejo. Da prelista program, ki bo naš čez nekaj let ali pa nikoli.

## FILM — RESNICA

Film je blizu popolnosti in polne zrelosti. Tako sklepanje je mogoče zaradi dejstva, da ima film že nekaj časa ne le svojo psihologijo, ampak tudi svojo psihoanalizo. Kakor katero koli izmed tradicionalnih umetnosti, ki so danes znova na izpitu, na kakršnem niso bile od štirinajstega oziroma devetnajstega stoletja, tudi film lahko ocenjujemo na temelju postopkov, tehnik, sloga, pa tudi v zvezi z notranjimi podzavestnimi pobudami.

Ena glavnih pridobitev filmske teorije našega časa ni prispevek kritikov, temveč samih avtorjev: to so njihova pojasnila, izpovedi, spontani pa nadrobni opisi posameznih epizod ali detajlov iz filmov, odlomki pojmovanja ali zaokrožena stališča, vrstice, v katerih se srečujeta Baudelaire s svojimi kritikami in Van Gogh s svojimi pismi. Taka psihoanalitična komentiranja svojega lastnega bitja neizogibno učinkujejo na nas z moč-

jo prvotnega impulza, dostikrat pa so tudi odkritja, v katerih se zrcali ves svet. Včasih so tako neustavljiva, da se naša osebna izkušnja, celo tista, ki nasprotuje avtorjevi, pusti premagati inteligentnim, lepim in srčnim razlogom, ki jih razgibava in oblikuje režiser, čigar pobude so izven dvomov in čigar ideal je človeška, torej intimna resnica, ne pa božanska, torej javna in ustoličena v dogmo.

Vendar ni zadnji cilj upati si naknadno psihoanalizirati svoje delo: cilj je ustvariti delo, ki bo hkrati svoj lasten komentar, ali delo, ki ga bo sam avtor takoj komentiral v njem samem. To je podvig filma-resnice, takšnega, kakor ga vidi Jean Rouch. Zaradi Rouchovega ugleda ta model danes prevladuje, vendar se ni bati, da bo jutri postal ideal. Film-resnica ni mogoč kot doktrina, ker ni stanje zavesti in to dokazuje Zavattinijev neuspeh s *Skrivnostmi Rima* (*I misteri di Roma*). Ne glede na to zasluži Rouchova varianta izredno spoštovanje, kot način prikazovanja sveta, ne kot teze o svetu. V svoji *Kroniki nekega poletja* (*Chronique d'un été*), ki vam jo Pariz še zmerom omogoča videti, čeprav v kakem predmestnem kinematografu, je za psihoanalizo svojega filma, se pravi za psihoanalizo sveta, ki ga delo prikazuje, storil znatno več kakor vsi njegovi kasnejši razlagalci. Dnevnik Kovača ponarejenega denarja je boljša kritika Kovača ponarejenega denarja od vsakega komentarja, ki ga je kdajkoli napisal kak kritik. Tako vsak film-resnica bolje razlaga samega sebe, kakor bi to mogel storiti tudi najbolj analitičen kritikov duh. Se pravi, da so ti filmi bolj kakor drugi ustvarjeni za to, da bi jih gledali, ne pa, da bi jih analizirali. Analizi so podvrženi avtorji, ne pa njihova dela.

Ko je ugotovljen cilj filma-resnice, je treba pogledati, kaj je mogoče z njim doseči, in tudi sredstva, s katerimi je to mogoče doseči. Da je film-resnica

pravzaprav koncepcija in ne postopek, dokazuje dejstvo, da so posploševanja, razen tistih, ki se nanašajo na tehnično plat stvari, skoraj nemogoča. Razlike med Rouchom, Markerjem, Reichenbachom, Leacockom, Mayslesovi, Baraultom so preveč očitne. To, da se snema s šestnajst milimetrsko kamero s širokokotnim objektivom, ki jo snemalec drži v rokah in se sprehaja naokrog kakor radijski reporter z mikrofonom tam nekje v tridesetih letih, brez umetne razsvetljave, pač pa z zelo občutljivim filmom, je najmanj važno. Vse to delajo, spretneje in praviloma s petintrideset milimetrsko kamero Coutard, Decaë in drugi za Godarda, Truffauta in druge. Glede tehnike, ki jo uporablja, je film-resnica najmanj na novih tleh. Na novih tleh je glede režije, ker je očitno, da film-resnica izhaja od dane realnosti, da bi prišel do neke fikcije. To je ravno nasprotno od tistega, kar počno drugi filmi, ki izhajajo iz neke nedoločene realnosti, da bi prišli do določene, torej vnaprej dane fikcije, vendar so možnosti brezštevne, čeprav so na videz vsi delani po istem kopitu. Ne glede na motiv, iz katerega izhaja, celo ne glede na ambicijo (tudi pri filmu-resnici se namreč začena z vnaprej pripravljeno idejo, Rouch pa celo z vnaprej pripravljeno vsebino), režiser pači predmet, ki ga opazuje. Subjektivizira ga in podreja svoji psihoanalizi, če že ne tudi svojemu libidu. To dela režija, vendar režija ni edina: tu so še ljudje, s katerimi se ta režija ukvarja. In tisto, za kar smo največ dolžni filmu-resnici, je spoznanje, da ti ljudje niso predmeti, ki jih kamera samo slika, prav tako pa tudi ne ljudje, ki bi pred kamero živeli svoje lastno življenje. Avtorji filma-resnice, tisti iz Rouchove smeri, so odkrili zanimive pojave v obnašanju ljudi, ki so jih izbrali, da bi jih pokazali v svojem delu. Opazovanje jih je spravilo v dvom, če ti ljudje pred kamero

zares predstavljajo osebe ali pa igrajo nekakšne izmišljene osebe in nezavedno improvizirajo kar sproti. Pri tem se navezuje med režiserjem in temi ljudmi tanka in obenem čudna vez, ker pač samo režiser pozna temo, ustvarjajo — to je prava beseda — pa vendar oni, tako kakor mislijo in čutijo, da bi se ljudje lahko obnašali v takšnih okoliščinah. V njih se torej ne zrcalijo samo običaji, moda in slog časa, temveč tudi celotna vsota civilizacije. Tako Rouchu še »igralci« sami pomagajo priti do fikcije, ker je izhajal iz konkretne realnosti. Ker sta to uvidela, sta Rouch in njegov sodelavec pri filmu, sociolog Edgar Morin, v Kroniki nekega poletja že v filmu diskutirala z osebami, ki jih prikazujeta. Tako postaja film za njih vse skupna izkušnja, možna resnica v danih okoliščinah.

Film-resnica je torej, po Rouchu, subjektiven film, in v resnici, ki jo poudarja, ni ničesar absolutnega. S tem seveda ne zahaja v probleme spoznanja, ampak želi pokazati, da so filmi, ki sodijo v vrsto filma-resnice, fikcija, ne pa znanstveno raziskovanje. Rouchu se zdi potrebno, da to vsakokrat pove; to dela ali tako, da se sam pojavi v svojem filmu in takoj sklepa na temelju tistega, kar so njegove osebe rekle — ali pa tako kakor v filmu Rose in Landry; tu prikazuje mladega črnca in črnko v diskusiji o evropski kulturi, o izvršeni asimilaciji, vmeš pa montira ter tu pa tam vključuje koščke filma, ki ga je Leo Frobenius resnično posnel v Afriki, postavlja nasprotja, variira, vzbuja v nas vtis, da Afrika neodvisno od superiorne evropske civilizacije goji živo navdušenje za svojo staro tradicijo, svojo etnografijo, metafiziko in celo fetišizem. Tehnika je tu v tem, da ali avtor postavlja vprašanja ali pa jih postavlja same osebe, ki jih kamera snema. Vsi vprašujejo in vsi se obračajo h gle-

dalcu. Gledalec verjame v resničnost izkušnje, do katere so prišli Rouch in osebe, ki jih je izbral, zato se trdno istoveti s filmom in je pripravljen vprašanja zastaviti samemu sebi. To je vsekakor eden izmed ciljev teh filmov, kakor ga vidi Rouch.

Tukaj se za trenutek dotikata Rouch in Criss Marker, avtor Lepega maja (Le Joli Mai). Po mnenju obeh je namen filmar-resnice: pripraviti gledalca do tega, da poskusi vprašanja, ki so naslovljena na osebe v filmu, in izkušnjo o sebi, ki jo te osebe pridobijo, uporabiti na sebi. Vendar si Marker za razliko od Roucha prizadeva ostati izven gledalčeve zavesti; ne pojavlja se v filmu niti ne intervirira s tehniko, ki je Rouchu neobhodno potrebna. Celo ko slika Pariz, mesto, iz katerega bo prišlo petintrideset oseb, da bi po nekaj minut govorile pred kamero, se trudi za temi posamičnimi in toplimi podobami skriti vse, kar bi lahko spominjalo na človeka, ki jih je posnel. Potem Marker izbere osebo in jo fiksira, ne da bi poskusil vnaprej skicirati vsebino; nato izbrani osebi zastavlja vprašanja in jo lovi v reakcijah, ker je vsako novo vprašanje odvisno od prejšnjega odgovora ali pa od vsote dejstev, ki jih avtor s to psihoanalizo dobi od svojega medija. Marker ne diskutira z osebo, ki jo prikazuje, kakor to dela Rouch, ampak jo primora, da se izreče. Ni znano, kaj bo doseženo s tem pripovedovanjem, izbira in tehnika vprašanj pa sta takšni, da bi bilo pojasnjevanje kolikor mogoče popolno. Ljudje imajo vedno kaj povedati, celo tedaj, ko se tega sami ne zavedajo, in avtorjev namen je izvleči tisto, kar ljudje sami ne vedo, da je v njih. Zato postajajo taka pripovedovanja zelo redkokdaj izpovedi, prav pogosto pa življenjska filozofija definira samo sebe na kraju samem. Edina hotena avtorjeva intervencija, poleg tega, da išče dober način, ki bi povezal v ce-

loto te različne teme in pokazal, da pripadajo istemu podnebu, istemu času in morda celo isti družbi, je izbira oseb, ki bodo stopile pred kamero: raznovrstna po globini in širini, da bi bil zajet kompleks vprašanj in da se ideje ne bi ponavljale. Toda niti Marker niti Rouch se ne moreta izogniti selekciji, in to je osnovna težava filma-resnice.

Da bi predočil svoj položaj in pojasnil princip, iz katerega izhaja pri reševanju tega problema, se Rouch odkrito sklicuje na Cartier-Bressona, v katerem, poleg Dzige Vertova in Roberta Flahertyja, rad gleda svoje učitelje: »Življenja se je treba lotiti nenadoma, narediti dva tisoč fotografij, da bi izbrali eno, in delati s širokokotnim objektivom, da ne bi bilo treba paziti, ali bo aparat ujel prizor.« Avtor filma-resnice mora torej nujno uporabiti montažo: iz scene, ki traja celo uro, mora izbrati pet minut.

Kdo bo to storil, ne da bi se izneveril verodostojnosti svojega dela? Strnjevanju se očitno ni mogoče izogniti in nihče ne misli, da bi moral film trajati toliko, kolikor traku je bilo zares porabljenega. Pa ne bo to prehud pritisk na avtentičnost filma, ki je bila že tako pogojena z vnaprej pripravljeno vsebino? Montirati se pravi goljufati: pogovor, ki je tekel pred kamero, ki je imel svojo evolucijo in svoje poante, je treba skročiti na bistvo. To še ne bi bila nepremostljiva naloga. Kaj pa, če se oseba oddalji v svojih asociacijah od zadanega predmeta in če so te asociacije, ki prehajajo okvir, v resnici dosti bolj zanimive, zgovornejše od tistih, ki jih je avtor pričakoval? Treba je dovoliti to možnost: ta avtomatizem, ki ni naključen, tem bolj ker je znano, da Rouch brez dvoma občuduje Andréa Bretona. Tu ni pomoči, tudi montaža je v filmu-resnici nujno zlo. Zato je italijanski avtor Gian-Vittorio Baldi trdno prepričan, da je

treba brez strahu naperiti kamero v obraz, ki govori, in jo pustiti nepremično; »akcija je obraz tega človeka, tisto, kar se na njem bere, smisel, ki se odkriva v njegovih idejah.«

Videti pa je, da je montaža tukaj postala nujno zlo, zato ker so postali filmi Rouchovega toka pretirano klepetavi. Veliko govori in ni časa, da bi pozornost obrnil na karkoli drugega kot na besede. Sicer pa je to naravna posledica postopka, ki od oseb zahteva, naj odkrivajo ali pa pojasnjujejo bitje, katero se jim zdi, da predstavljajo.

Američan Robert Leacock pa uporablja drugačen postopek: svoje osebe kaže v situacijah in trenutkih, ko morajo biti aktivne in ko bi besede samo motile. Vsekakor je tisto, kar počne Leacock, zvečine reportaža, vendar lahko včasih pove popolnejšo resnico od najboljših psihoanalize. Leacockove Predvolitve (Primary) so film o pokojem ameriškem predsedniku Kennedyju in njegovem tekmeču na preliminarnih volitvah, Stol (The Chair) pa film o boju za življenje nekega črnca, ki naj bi bil usmrčen na električnem stolu zaradi umora, katerega je zagrešil nekoč zdavnaj, pa je, kakor vsi pravijo, v zaporu postal čisto drug človek; manj znana verzija Cherylla Chesmana. Ker mu je tisto, kar se dogaja, znatno važnejše od onega, kar se govori, in človek, ki deluje, od človeka, ki govori, Leacock z montažo nima problemov, kakršne srečujeta Rouch in Marker. Iz akcije, ki jo prikazuje, mora samo izpustiti manj važne dele in tiste, ki se sami po sebi razumejo.

Zato so Leacockovi filmi, ker ne pojasnjujejo sami sebe, dosti bolj podvrženi analizi od Rouchovih in filmov evropske šole. Evropska šola si prizadeva potegniti posameznika iz anonimnosti, vendar ji je na tem, da ostane predstavnik svojega okolja, določenega ambienta ali ce-

lo samo zastopnik nekega načina mišljenja. Leacock goji drugačne ambicije: izredno zanimivo jih je analiziral Jean-Claude Bringuier, televizijski človek, pri filmu-resnici pa režiser, ki plava z Rouchovim tokom.

»Pri Leacocku se ne sanjari pod svetilkami, ne premišlja o naravi ali morju, ne meditira o stvareh (kakor je to na primer delal Flaherty, čigar snemalec je bil nekoč Leacock). Dela se. Vse se absorbira v akciji, celo beseda sama. To je pravi univerzum gestikulacij. Vse se neprestano giblje, kamera in osebe, in sodelavec resnice je gibanje...

Ta način filmanja kakega dogodka, razna dejstva sredi vseplošnega ropota, ta srečna mrzličnost, vse to izpričuje določeno civilizacijo, nosi določeno znamenje: ti filmi in ljudje, ki jih prikazujejo, so ameriški. In, Amerika je pravi avtor Leacockovih filmov.

Upravičeno so to vrsto filma imenovali film obnašanja: osebe, posnete v akciji, pri delu, pričajo o tem, kar so, s svojimi gestami, svojimi motivi, svojim »obnašanjem«. Vendar tisto, kar se tako odkriva skoznje, ni univerzalni človek, kakor mislijo Američani, ki delajo te filme: to je ameriški človek. Zanimivo bi bilo v tem smislu raziskati, kako te filme, ki bi se hoteli postaviti po robu tradicionalnemu filmu in to tudi delajo, vsrkava klasična ameriška fikcija: individualna epopeja, ki končno zajema vso družbo, procesi te družbe, ki nosi na pomanjkljivostih sistema — nikoli pa v njegovem duhu — eksteritorizacijo akcije... Vse Leacockove osebe so na primer brez izjeme šampioni: od Kennedyja do Eddieja Sachsa, vključ-



no z advokatom iz Stola. Spremljamo jih pri njihovem merjenju sil, končni rezultat pa, naj bo kakršenkoli, je zmerom pozitiven; na volitvah poraženi Kennedy bi pred kamero rekel isto kakor dirkač Eddie Sachs v trenutku, ko je izgubil: »Začel bom znova«. Če advokat iz Stola ne bi bil rešil svojega klienta, bi bil tudi rekel: »Rešil bom naslednjega črnca«. Leacockovi filmi so v celoti posvečeni tem borbenim ljudem, ljudem, ki se do konca prepuščajo tistemu, kar delajo, ki so popolnoma izpostavljeni javnosti, celo v svojem privatnem življenju. Kennedy je vitez z Divjega zahoda v sodobni politiki; advokat je pravi junak iz kriminalističnega romana. Amerika živi v Hawksovem filmu Samo angeli imajo krila prav tako dobro kakor v Leacockovih. Se več, isto so.«

Dve konceptiji filma-resnice v spopadu: Rouchova in Leacockova. To je spopad dveh kontinentov, dveh ras: romanske in anglosaksonske. De Gaulle se s svojo Evropo od Atlantika do Urala sijajno vklaplja v to nasprotje.

Zika Bogdanovič

Antonio Cifariello v duhoviti poljski komediji GIUSEPPE V VARŠAVI  
režiserja Stanisława Lenartowicza

# KAJ JE MODERNI FILM

## GUIDO ARISTARCO

Objavljamo še prispevek Guida Aristarca, glavnega urednika revije Cinema novo k naši anketi o modernem filmu. Uredništvo

Definicija je v resnici zelo splošna in ravno zaradi tega je tudi odgovor zelo težak. Na neki način namreč tvega, da bo ostal površen. Moderni film je francoski la nouvelle vague ali pa ameriški new american cinema ali pa angleški free cinema. Mislim, da ne. Predstavniki sodobnega francoskega filma so, rekel bi, bolj nesramneži kot pa uporniki (z eno ali dvema izjemama). In tako govorijo tudi o tistih, ki so na čelu angleškega gibanja. Razumljiva sta nam nezadovoljstvo in razpon med resnično in navidezno vrednostjo nekega Johna Cassavetesja pa tudi drugih, ki sestavljajo skupino tako imenovanega novega ameriškega filma. Celotno njihovo nepotrežljivost razumemo. Uradni film po vsem svetu, posebno pa še v Hollywoodu je, tako trdijo oni, moralno propal, po estetski plati zastarel, površen in prazen; in vendarle dela, ki na neki način dosegajo določene vrednosti, izredno spretno skrivajo napačne težnje in pomanjkanje dobrega stila. Skupina se zaradi vsega tega proglasi za »neodvisno«: neodvisno od velikih producerskih hiš, od distributerjev, od vseh vrst špekulacij, neodvisno za vse tisti čas, dokler bo film sneman. V principu samem zavrača

cenzuro in »mit o budžetu«, hoteč s tem dokazati, da se da posneti veliko umetnino in obenem komercialno donosen film z malo denarja.

Predvsem moramo razjasniti neki nesporazum. Ti »uporniki« (ameriški, angleški, francoski) so prepričani, da način umetniške izpovedi, ki so ga izbrali in uporabili, predstavlja »prelom s preteklostjo«, da je edinstven in edini zmožen izpeljati njihov program: nič več ni razlikovanje med scenaristom in režiserjem. Vzemimo za primer »čudežnost« procesa obnavljanja, čudežno zmožnost tega, da ujame vsakdanjo resničnost, v isti sapi pa pušča igralce popolnoma svobodne v izražanju čustev in vseh situacij, ki se v teku dogajanja pojavljajo (Do zadnjega diha režiserja Godarda, Sence Johna Cassavetesja in podobni). Toda mar ni že davno deloval Chaplin, edini stvaritelj svojega opusa? In če pomislimo na tako imenovani cinéma vérité, mar miso prišli prvi Grierson, Zavattini, »inovatorji« nemega sovjetskega filma (od Dzige Vertova do prvih del Eisensteina)? Jezik teh skupin je sestavljen iz mnogih prvin, ki so nastale v samem začetku filma, istočasno s pojavom modernega romana (Proust, Joyce in



razjasniti neko drugo vprašanje. Gre predvsem za neko povsem nerešeno zadevo, kajti brez zaključka je, pa naj je bodisi nesporazum, bodisi dvoumnost. Kaj neki se je zgodilo lansko leto v Marienbadu? Na vprašanje, ki še vedno muči velik del kritike in občinstva, je Robbe-Grillet, pisec teksta in scenarist filma, odgovoril: »Verjetno nič.« In Alain Resnais, režiser filma: »Verjetno nekaj!« Avtor ne daje jasnega, točnega, nedvoumnega odgovora. Omejuje se na opisovanje sveta, kjer je vse odtujeno, razčlenjeno na osnovna počela: »razkroj razuma«. Dolgčas — ki ga je treba pojmovati kot neko pomanjkanje stika z resničnostjo — je edina resnična oseba v tem in v mnogih drugih filmih.

drugi), z novo razlago bersonovskega pojmovanja časa, ki se veže predvsem na hkratnost plasti človekove zavesti, na pristnost preteklosti v sedanjosti, na neprestano prepletanje različnih trenutkov, na odsotnost obale vzdolž reke natančno določenega časa. Literarni in umetnostni zgodovinar ter sociolog Hauser je vso stvar razčlenil in dokazal, da se te osnove skladajo z rojstvom modernega romana, da so celo tehnična filmska sredstva in pa posebne poteze novega pojmovanja časa tako zelo istodobni, da je videti, kot bi odnos moderne umetnosti do pojma čas izhajal prav iz bistva filmskega jezika.

Novi val je torej skušal približati sodobni film njegovim začetkom, enostavno rečeno, nekim čisto določenim prijemom, katerih učinek je v našem času ravno v »gledališki plati«, kot to trdi Godard v svojem filmu *Vivre sa vie* (Živeti svoje življenje). Ravno v tem, na tem področju filmskega jezika je »val« imel resnično pomembno vlogo. Toda ne verjamem, ponavljam še enkrat, da bi kaj takega lahko rekli o modernem filmu, ali boljše rečeno o filmu od včeraj. Menim, da si pri tej opredelitvi moremo in moramo

Zadnja leta najbolj upoštevan film (govorim le o zahodnem filmu, ki ga bolje poznam, posebej še o mladih) zavrača kritični realizem: ugotavljanje pojavov, istočasno razkrievanje in razčlenjevanje vzrokov, ki te pojave pogojujejo in jim omogočajo obstoj. Prevladujejo miselne zgradbe in vplivi Bergmana in Antonionija. Razkroj osebnosti, zavračanje zapleta, ki naj bi bil spoj oprijemljivih kompleksnih dejanj in reakcij na vsakdanje življenje tisti trenutek, ko pride do konflikta in ko so osnove nasprotij v posamezniku samem, ko govori neki tretji drugemu in ne posameznik sočloveku: ne da bi se slišala ali celo poslušala. To je bolj samota človeka, čisto pomanjšanega, odtujenega, ko pa nagnjenja, impulzi, rvanje meke delujoče stvarnosti v teminah, ki ga obdajajo.

Odtujenost je postala obča in vsepovsod razširjena hrana današnjemu filmu. Iz vsega tega pa lahko potegnemo ključ, nekakšen »vitrih«, ki je zmožen preskrbeti socialen alibi v prehitrih diagnozah naše dobe. In tako je označitev odtujenosti, ki jo skušamo podati, preveč vsepovsodna in poenostavljena. Tu

di pri Antonioniju, tudi pri Bergmanu, pa čeprav sta velika umetnika. Onadva priznavata v sebi in za sebe takšno stanje stvari — človek brez kvalitete ali pa kvalitete brez človeka, toda tu ne opazimo drugega kot zaznani in oblikovani občutek nemoci ob pojmovanju sveta; v veliki večini predlagajo morda beg v neko prvobitnejšo družbo, kar pa je seveda nemogoče. Bili bi krivični Antonioniju, njegovim umetniškim namenom in dosežkom, ki jih je uresničil v *Avanturi*, *Noči*, *Mrku*, če bi si razlagali njegovo zadrževanje ob bednem pristanu svojih »oseb« in sveta, ki ga opisuje, kot zmoto, neuspelo združitev tega, kar je hotel s tistim, kako je hotel to doseči. Pripravljal se je na trilogijo in jo tudi zreziral v skladu z neko določeno tradicijo, z ideološko zgradbo antiromana, literarne avantgarde, resnično najbolj avantgardne, najbolj »razmišljajoče«, celo takrat, ko v njej ostaja in biva mikavnost Robbe-Grilleta, kateremu Antonioni večkrat dopušča pomembno vlogo. Kar pomeni na primer Broch na področju antiromana, to je Antonioni na področju filma. S specifičnimi filmskimi sredstvi je preizkušal »antifilm« vrojene možnosti, kako spojit zgradbo trilogije z zgradbo duševnosti, v katero smo se prikradli; tako kot pač to razume, opazuje in opisuje on.

»Film odtujenost« in »antifilm«. Takšen bi moral biti odgovor na vprašanje, ki ga je zastavilo uredništvo revije Ekran (seveda upoštevam le zahodni film). Kakšno je moje stališče do enega in do drugega? Rade vprašanje bomo kar takoj razrešili: da namreč ljudje hočejo vedno znova na silo ohraniti »pozitivnega junaka« v njegovem občečloveškem pomenu. Brez napak, kar je seveda zelo vzpodbudno in preroško. Meni pa ostaja zanimanje, zanimanje

za umetniško zgradbo, za osebo v njeni tipičnosti, tako kot to razume Sukaacs: tipičnost, ki dopušča, vrh vsega pa celo zahteva, nasprotujoče si silnice v človeku, v njegovem osebnem, zasebnem in javnem življenju zaradi vedno obširnejšega opazovanja resničnosti: neka ne na predloge vezana, premočrtna, ne dokončno določena zveza med dvema področjema. Človek je človek, je rekel Brecht. In takšen je v svojih odlikah in napakah. In če je nekdo »junak«, je ravno zaradi tega poslednjega. Prepogosto je film, tudi na vzhodu, pozabljal, kar je napisal Marx Engelsu: »Ničesar ni bolj želeti kot to, da bi ljudje, ki so bili na čelu revolucionarne partije, v vodstvu revolucije same, v skrivnih družtvih, v tisku, pozneje pa na uradnih položajih, bili naslikani na uspel način v vsej svoji živahnosti z jasnimi, ostrimi rembrandtovskimi potezami. Slike, ki jih bodo naslikali pozneje, ne bodo nikoli več znale predstaviti človeka v njegovi resnični podobi, temveč le v uradnem stilu, s koturni na nogah in svetniškim sijem okrog glave. S takimi rafaelsko nebeškimi podobami se izgublja vsa verodostojnost prikaza.«

Prav gotovo se ne more in ne sme zanikati umetniških uspehov, ki so jih dosegli nekateri ustvarjalci filma odtujenosti v filmu in na drugih področjih. Včasih so ti uspehi celo zelo veliki. Zato in pravično zavračati kar vseprek gibanja la nouvelle vague. Toda precenjevanja, ki smo jih zagrešili polagoma izginjajo. Ostajam, naj bo kakor že bodi, prepričan, da je treba prenatati dvoje zapletenih predsodkov: prvič, da morejo za avtentične filme naših dni veljati le filmi avantgarde (v že prej omenjenem smislu), drugič da sta kritični realizem in nanj vezana metodologija popolnoma premagani.



Medtem ko mladi francoski filmski ustvarjalci v svojih filmih prizadevno segajo v probleme današnjega časa in sodobnega človeka, se režiserji tako imenovane starejše generacije (z le redkimi izjemami) umikajo v zgodovinske snovi in filmske prenose znanih literarnih del. Takšen je tudi film ANGELIKA (Angélique, Marquise des Anges), ki ga v dveh delih snema Bernard Borderie. Glavno vlogo igra Michèle Mercier, poleg nje pa nastopata še Robert Hossein (ki je sploh močno zaposlen kot igralec) in Jean Rochefort



KRITIKE

## Ekranovi kritiki o filmu Zarota

Scenarij po svojem dramskem delu Primož KOZAK. Režija Franci KRI-  
ZAJ. Kamera Ivan MARINCEK. Glasba Alojz SREBOTNJAK. Igrajo: Vladimir  
SKRBINSEK, Lojze ROZMAN, Stefka DROLCEVA, Branko PLESA, Dare  
ULAGA. Proizvodnja: Viba film, 1964. Distribucija: Morava film.

**Musek:** Uredniki Ekрана menimo, da mora slovenska filmska revija v rubriki, ki je namenjena kritiki, kolikor mogoče intenzivno spremljati tudi dogajanje v slovenski filmski ustvarjalnosti. Ob novem slovenskem celovečernem filmu **Zarota** smo povabili kritike, ki s svojimi prispevki sodelujejo v naši reviji, na pogovor. Izreči bi želeli svoja mnenja o filmu, ki je doživel maja letos svojo premiero. Prispevati želimo svoj delež k razčiščenju problemov v naši domači filmski ustvarjalnosti, dovolj argumentirano opozoriti na napake in osvetliti tiste pozitivne kvalitete, ki naj našemu filmu nakazujejo orientacijo na njegovi razvojni poti.

Menimo, da pomeni metoda pogovora Ekranovih filmskih kritikov o novih slovenskih filmih lahko zavzeto sodelovanje naše revije v rasti domače filmske ustvarjalnosti in obliko neposrednega vključevanja vanjo. Zato uvajamo takšno metodo ocenjevanja slovenskih filmov kot našo stalno obliko.

Uredništvu Ekрана je iskreno žal, ker se tega našega pogovora niso udeležili avtorji filma, o katerem bo tekla beseda.

**Paš:** Takoj na začetku naj povem, da se ne nameravam zadrževati pri problemih, ki jih kritičnemu gledalcu zastavlja že sam scenarij Zarote. Zarota je zame namreč film, ki je problematičen predvsem po svoji estetski plati. Da pa vsaj nekoliko opravičim to svojo enostranskost, naj obenem tudi nakažem možnost: mogoče je namreč tudi iz neke šibke scenarijske osnove napraviti odličen film. To je možnost, ki smo jo v zadnjem času lahko videli na primer v Clouzotovem filmu *Umor v pariški četrti*.

Enako imamo danes priložnost poiskati neko primerjavo na primer med najnovejšim (najnovejšim za nas) Godardovim filmom *Ženska je pač ženska* in pa filmom *Zarota Franceta Križaja*. V Križajevem filmu je morebiti delno izpolnila svojo nalogo scenografija; v določeni meri ji je namreč uspelo poudariti tisti ton hermetične zaprtosti, ki je bil glede na zasnovano scenarija, vsaj po mojem občutku, nujen. Dalje mislim, da so avtorji filma zadeli s tem, ko niso direktno prenesli Kozakovih *Dialogov* na film, temveč so to storili posredno, na novem, filmskem planu. Vendar se moram ob tej ugotovitvi takoj umakniti nazaj, saj je očitno, da jim takšen prenos nikakor ni uspel, da je ostalo zgolj pri načrtu, oziroma bolje, da se jim je izjalovil v ponesrečen poizkus. Drži namreč, da je najšibkejša točka Križajevoga filma ravno kamera, ki je ostala na stopnji čiste deskripcije in se je le redkokdaj povzpela vsaj do svoje dramatične funkcije. Posnetki, ki bi sami po sebi imeli kakršno koli vsebino, so izredno redki in gledalca neprenehno preganja mučen občutek, da sicer prisostvuje nekim dogodkom, da se v filmu dogaja nekaj napetega, tudi strahotnega, pa iz filmske govorice nikakor ne more ali pa ne zna doumeti tega dogajanja.

Se največ je storila montaža, ki je z nekaterimi ostrimi rezi dovolj funkcionalno gradila filmsko dogajanje in ji je včasih tudi uspelo ustvariti tisto zanjo bistveno filmsko občutje, namreč občutje človekove duševne stiske pred nekimi totalitarnim režimom stalinskega tipa. Vendar je zaradi omenjene neustvarjalnosti kamere film, ki je po svojih pretenzijah morda najbolj potenten od vseh dosedanjih slovenskih filmov, v resnici ustvaril — namesto takšnega občutja — zgolj občutek neke zelo mile in oddaljene hladnosti, nekega vase zaprtega in elegantnega frižiderja, če naj se tako izrazim. Na tem mestu bi izrazil tudi svoj pomislek glede posnetkov v filmu. Le-ti so ostali zame nefunkcionalni že zaradi tega, ker jim ni uspelo prebiti niti štirikota samega filmskega platna. Tako je gledalec ostal omejen v okviru, ki ga nudi filmsko platno, in vobče ni imel občutka, da bi bilo lahko še karkoli izven njega. In če hočem potegniti neko vzporednico z Godardom, ki odlično kontrapunktira zvočno kuliso s sliko, ki neprestano nakazuje »zunanje« nevidno dogajanje in s tem briše okvir filmskega platna pa daje dogajanju resnično širšo filmsko dimenzijo, je nasprotno Zarota film, ki je ostal zaprt sam vase in brez sposobnosti vzbuditi v gledalca osnovno filmsko iluzijo dogajanja.

**Tršar:** Poudaril bi rad predvsem, da sta me pravzaprav porazila dva elementa. Prvič: če ne bi poznal *Dialogov* (ki so, mimogrede povedano, zame zanimiv, dober tekst) in če ne bi vedel, da so napisani na rob stalinističnih procesov, sploh ne bi vedel, kaj ta film želi. Kaj želi izpovedati, za kaj se zavzema, proti čemu se bori! In drugič: že dolgo me ni noben film tako malo čustveno in intelektualno prizadel kot prav Zarota. Zame je Zarota, kolikor

bolj razmišljam o njej, predvsem rezultat zmote, ki je precej razširjena v naši javnosti, namreč, da je mogoče ustvariti film s sredstvi drugih umetnosti, predvsem literature in gledališča. Niti četrt filma ni treba videti, ko je že jasno, da sta osnovni izrazni sredstvi tega dela dialog in igraltvo (in niti ta dva elementa nista filmsko izrabljena). Vsi ostali elementi, vključno tisti, ki so v resnici osnova sleherne filmske govornice, pa so potisnjeni v ozadje, nezgovorni. Kamera in mikrofon zgolj registrirata dialoge in situacije, ki se vrstijo, v ničemer pa jih ne razlikujeta. Vsiljuje se mi misel, ki jo je bil izrekel pred tridesetimi leti Malraux, — zdi se mi, da v času, ko je snemal L'Espoir — namreč, da je osnovna razlika med filmom in romanom v izhodiščih. Medtem ko roman izhaja iz karakterjev in psihologije in skozi njih ustvarja ambient, pa je pot pri filmu obratna. Film izhaja iz ambientsa... Če k temu pristejemo okoliščino, da je eden osnovnih principov filma, princip identifikacije, se mi zdi nujnost determiniranosti, tako časa kot ambientsa, še pomembnejša. Zarota ne upošteva nobene teh osnovnih zahtev filma kot samostojne govornice, in ne le govornice, umetnosti.

Toda, da mi ne bo kdo očital fraziranja o determiniranosti, naj navedem eno samo posledico stiliziranega, popolnoma neoprijemljivega, torej tudi nedeterminiranega ambientsa: ta ne nudi nikakršne možnosti asociacije. Asociacija pa je vendar eden najosnovnejših elementov režijske nadgradnje, prav z njo dobiva neki film povsem zaokroženo dimenzionalnost. Zaradi tega se tudi ne strinjam s Pašem, ki pravi, da je scenografija uspeša. Da, uspeša je kot taka, torej formalno, saj je estetska, moderna, domiselna; toda scenografija kot funkcija režije — in samo tako jo smemo gledati in ocenjevati — pa je za film naravnost usodna. Ne nudi niti najmanjšega oprijemljivega detajla, v katerem bi gledalec spoznal ali vsaj zaslužil neko situacijo, ki bi mu bila blizu, ki bi mu lahko razvnela fantazijo in kombinirala vtise, katere sugerira dejanje. Sicer pa Zarota ni edini primer zmote v ambientsu — spomnimo se Bulajičeve Vojne in še vrste filmov, zadnja žrtev te zmote pa je razen Križaja še veliko bolj izkušeni Bernhard Wicki s svojo ekranizacijo Dürenmattovega Obiska stare gospe.

**Inkret:** Ne zamerite mi, če bom za začetek malo zloben. Vzprejam Zaroto in slovenski film zadnjih dveh let. Sramežljivo moram priznati, da prinaša Zarota vendarle nekaj tematske osvežitve in da tudi v marsičem pogloblja sicer na moč plitvo vodo idejnih prizadevanj našega filma. Če pa potem pomislimo na filme, s katerimi imamo vzorediti Zaroto, pa je jasno, da je zgornji stavek le težko pohvala, prej samo otožno spoznanje.

V okvirih primitivnega burkaštva Našega avta, quasi mondene kriminalnosti, provincialne in zaplotniške, iz Minute za umor, pa nekoliko resnejših izpovednih prizadevanj Peščenega gradu, ki pa so kljub vsemu močno hladnikovska (in vsi vemo, kaj to pomeni), torej ne v celoti in bistveno naša, simpatična vendar še najbolj, ali pa vsebinsko nepretenciozno Štigličevega Lepega dne, ali pa spet dovolj preprostih, formalnih eksperimentiranj Samorastnikov, zamišljenih in izpeljanih v popolnoma brezračnem prostoru, z nami brez vsake zveze, torej čisto nepotrebni, se Zaroti res ni bilo težko prebiti na površje. Še enkrat bi rad poudaril formalizem in relativizem zgornjega kritičnega vidika. Iz tega pa potem sledi logičen zaključek, da bo dober slovenski film moral dosedanja filmska dela — ki so bila posneta v zadnjih dveh ali treh letih — v celoti negirati — in si zamisliti svoj idejni projekt izven dose-

danjih vsebinskih koordinat. Če bo zares resničen, bo pač poskušal odkriti resnico tistega bivanja, sredi katerega nastaja, in jo uresničiti skozi pravi filmski medij. V tem pa bo tudi začetek njegove resnične družbene funkcionalnosti: v resnici izpovedane na filmski način. Slovenskemu filmu do zdaj še ni uspelo združiti obeh vsebin v organsko funkcionalno celoto. Tudi Zarota je daleč od tega našega resničnega bivanja in od resničnosti filmskega izraza, mislim pravega filmskega izraza. In tudi v tem je Zarota tipično slovensko tradicionalna. Nič novega ne prinaša. Še več: resnici in kritiki naše družbe je v celoti — in to človeka najbolj zaprepade — popolnoma tuja. Vkljub temu, da je prav po krležijansko, v mislih imam Oreteja, ki je ravno tako pisan na dovolj brezbračen družbeni prostor, pretenciozna. Ampak prav po krležijansko, mislim Areteja, senilna. Če gremo najprej na idejno vsebino in poskušamo potem njej vzporediti še estetsko filmsko izrazno plat tega filma, je treba v prvi vrsti pogledati tisto dramsko osnovo, po kateri je Primož Kozak napisal scenarij za ta film. To so Dialogi. Dalo bi se potegniti zelo lepe paralele med estetiko in idejno vsebino Dialogov in filma in videlo bomo, da se Kozak v teh nekaj letih iz čistega formalizma vsebine Dialogov ni premaknil nikamor naprej. V mislih imam brezbračnost problema, ki je popolnoma razvezan od konkretne družbene problematike. Situacija sama da slutili stalinizem. V Dialogih je to zelo koncizna in zelo lepo pa napeto izpeljana drama zapletenih oblastniških organizmov, drama o tem, kako ti oblastniški organizmi med seboj funkcionirajo, njihova akcija pa je navzven, na ljudi, nad katerimi funkcionirajo, dokaj zanemarjena. Če pogledamo v filmu osnovni dramski kontrapunkt: med Dahringom, »intelektualcem«, ki pade v kolesje »tega« oblastniškega mehanizma, in med Halderjem, ki ga na neki način poseblja, vidimo, da je ta kontrapunkt v filmu ravno tako slabo utemeljen, kot je slabo utemeljen v drami. Tako na primer človek v poanti filma ne ve, komu bi dal prav. Ali bi dal prav lepemu, močnemu, doslednemu, samozavestnemu oblastniku Halderju, ali bi dal prav malomeščansko pobarvanemu, zmešanemu, politično popolnoma neosveščnemu kabinetnemu intelektualcu Dahringu. Tako da pride gledalec resnično v precej osupljivo situacijo, posebno še, ker je film narejen v nekem opisnem moralizatorsko kritičnem smislu. Mislim, da je resnica neke situacije, ki jo film prinaša, da je njena identičnost, kot pravi tovariš Tršar, ne samo v slikanju nekih zunanjih oblastniških form, ampak predvsem v strnjanju karakternem profiliranju akterjev in njihovih odnosov. Tu pa pridemo v filmu do nekega zelo paradoksnega aspekta. Osnovni akter filma Halder, ki je dejansko v dramaturškem smislu gonilna sila vsega dejanja, nastopa kot popolnoma razosebljena figura, kot nekak živ mrtvec brez posebno pretresljivih problemov. Samo politična funkcija je tista, ki mu daje smisel. Na drugi strani pa je Dahring, ta pa je — nasprotno — ena sama vsebina. Če postavimo oblastnika kot formo, lahko postavimo intelektualca kot vsebino. V konfliktu sta torej forma in vsebina. Konflikt sam pa popolnoma zgreši. Seveda pa se je treba vprašati, če se realna družbena situacija sama nemara res ne kaže na tak, samo formalen način. Mislim, če položaj v resnici ni tak, da oblastnik, stalinist v tisti sobi, ki bi lahko bila na Marsu ali pa v Novem Velenju, resnično ne živi tako, kot kaže film in če zmešani kabinetni inte-

lektualec tudi ne more živeti tako, kot smo videli. Po mojem je osnovna naloga vsake dramaturgije, tudi filmske, da skuša sintetizirati in tipizirati konflikt in obe sili konflikta na enakem nivoju; da sploh ne more priti do resnično tragičnega konflikta, če se čista forma spopada s čisto vsebino.

Zanimiv pa je še drugi aspekt, če se pogledamo v odnose, ki jih ustvarja oblastnik Halder, odnos njegove »desne roke« Adamoviča do svoje bivše žene Ane Marije in Ane Marije do Kara, šefa tiskovnega urada. Tu pridemo do zanimivega aspekta, ki se mi zdi v filmu, kar se idejne vsebine tiče, najbolj zanimiv. Mogoče navidez celo zanika prejšnje teze. Človek živi odtujen v brezoblični, brezbržižen obastniški aparat. Zenska pa je v taki situaciji tista, ki nosi gorje te alienacije. Tako pridemo v prizor med Ano Marijo in Karom do tiste pretresljive izjave: Iščem svojega moškega! Tega moškega pa ni. Mislim na obupno feminizacijo moškega, odtujenega nekim čisto prvinskim (erotičnim) potrebam v formo popolnoma različne oblasti. Mislim, da ta odnos v nečem dimenzionira Halderjevo figuro, čeprav Halder z Ano Marijo ni v nikakršni vsebinski zvezi.

Zarota je tipičen film dialoga. Osebo si že dva dni razbijam glavo ob problemu, kaj bi se dalo narediti s kamero v tako intelektualistično zasnovanem scenariju, v katerem je bistven samo dialog sam na sebi, če ga kamera beleži z zida, zelo nefilmski, ustvarja film pač bolj vtis gledališkega kot pa filmskega dela. Tisto identično filmsko situacijo ustvarja pravzaprav samo scenografija. Treba se je vprašati, ali je scenografija sama na sebi dobra. Mislim, da je estetsko, likovno izredno učinkovita in sama na sebi zelo pokorno služi osnovnemu idejnemu in režijskemu konceptu. Ne vem pa, kaj bi mogla kamera bistveno novega odkriti na tej neskončni dialoški paradi.

Ravno tako je gledališka igra igralcev že sama šminka, če se spomnimo, nesporazum je še v neskončnih intelektualističnih dialogih.

**Okorn:** Želel bi se vrniti na začetek razgovora in spregovoriti o splošnem pomenu Zarote. Sodim, da je ta novi film slovenske kinematografije značilen predvsem v dveh smereh: v tem, da se je v slovenskem filmu prvič pojavila skupina mladih ustvarjalcev-debutantov, in pa v poudarjeni želji, da se slovenski film v izboru tematike ne samo spopade s sodobnim življenjem, temveč da se loti in obračuna s širšim družbenim problemom, z določeno družbeno anomalijo. Po teh dveh značilnostih zavzema Zarota v našem filmu zanimivo mesto.

Če se izognem takojšnjemu razpravljanju o pojavu te skupine in njenem delu, moram poudariti, da tematska usmerjenost Zarote ni prišla nepričakovano, saj je v mnogočem podkrepljena s podobnimi težnjami v jugoslovanskem filmu, predvsem pa seveda v tujih kinematografijah. Primerjava se mi vsiljuje, zakaj prav z nekaterimi primeri se lahko približamo osnovnim slabostim Zarote in vzrokom za njen, po mojem mnenju, popoln neuspeh. V mislih imam, poleg Bauerjevega filma *Iz oči v oči*, nekaj filmov italijanske kinematografije, ki so kot nadaljevalci neorealizma začeli obravnavati širše družbene probleme. Izrazito družbeno-politična dela (če jih lahko tako imenujem), kot sta npr. filma režiserja Francesca Rosija *Salvatore Giuliano* in *Roke nad mestom*, najbolje potrjujeta uspešnost avtorjevega prizadevanja, da v določenem trenutku spregovori o aktualnih družbeno-socialnih problemih, ki se neposredno navezujejo na okolje. Tudi v drugih kinematografijah lahko poišče-



mo podobne poskuse kritičnega družbeno-političnega razpravljanja na visoki ravni (v tej smeri se giblje tudi naša Zarota). Seveda pa se v vseh pojavlja aktualna utemeljenost, včasih tako osupljivo preroška in daljnovidna, kot je v ameriških filmih Stanleya Kubricka Dr. Čudna ljubezen in Johna Frankenheimerja Sedem dni v maju, kjer so vprašanja hladne vojne, vojne nevarnosti, atomske vojne in družbeno-politični položaj v ZDA, obravnavani v takšni podobi in z zaključki, da je kasnejša tragična smrt predsednika Kennedyja samo potrditev njune zraščенosti z resnično družbeno in politično klimo.

Bolj kot tematska podobnost med Zaroto in omenjenimi filmi se mi zdi pomembna primerjava, v kateri se zrcali ustvarjalna metoda, kreativni prijem posameznih avtorjev. V tej komparaciji se najbolj očitno pojavlja bistvena različnost med Zaroto in vsemi omenjenimi filmi: Francesco Rosi uporablja obraten postopek kot nekdanji neorealisti; resnični dogodki in resnično okolje mi niso samo motiv za umetniško oblikovano resnico, temveč želi, da samo življenje sodeluje z dokumentarno prisotnostjo pri ustvarjanju umetniškega dela, v katerem se vedno ponavlja isti motiv: odnos posameznika do družbe, njegova odvisnost in navezanost na določeno družbeno okolje. V tem svojem slikanju »življenja, kakršno je«, kjer manifestativno izraža svoja napredna stališča, je pač edinstven in neposnemljiv, vendar zgleden primer za tisto, kar Zarota v svojem jedru najbolj potrebuje.

Tudi Kubrick in Frankenhaimeer potrjujeta podobno: oba v svojih fiktivnih zgodbah, ki mejijo že na »science-fiction«, zelo sorodno Zaroti obravnavata trenutno družbeno-politično situacijo. Prvi v cinično obarvani »črni komediji«, ki grozljivo zasmehuje hladno vojno, atomsko oboroževanje, znanstvenike in generalštabne častnike, predstavlja vizijo novega fašizma, drugi pa v dramatično oblikovani razpravi razkriva zaroto generalov v Pentagonu (pojav novega fašizma). Tako Kubrick kot Frankenhaimeer sta v svojih grozljivih fikcijah, v katerih se sicer skriva hlad nekakšne vizije bodočnosti, hudo in včasih boleče konkretna. Nič ni prikrita, nič ni samo nakazano. Vse se dogaja na določenem kraju, ob določenem času in z osebami, ki so mnogokrat kar povzete po resničnih podobah.

V tem se ne kaže samo pogum avtorjev ali morda efektna poza, temveč se znova potrjuje stara resnica, ki je dovolj znana v filmski teoriji: v filmu se dá izraziti in povedati vsaka še tako abstraktna ideja samo s konkretnimi sredstvi.

Zarota pa je ne glede na svoj vsebinski in idejni temelj izrazito nasprotje omenjenih primerov: ustvarjalni prijem v realizaciji je iz fiktivne, kozmopolitsko usmerjene in grozljive zarote, v kateri so samo nakazani dramatski spopadi posameznika (ali posameznikov) s skrito, tajinstveno »oblastjo«, gradil dramo z očitnimi melodramskimi vložki na temelju še bolj poudarjene »izolacije« od življenja. Verjetno v želji, da bi ji dal nelokalni sijaj in širši pomen. Pri tem pa so ustvarjalci pozabili, da takšna makabejska zarota, v kateri se lomijo življenja kot najbolj krhko steklo, zahteva ne samo znanja (filmskega) in nadarjenosti, temveč predvsem resničnega stika z življenjem, zdravega in trdnega odnosa do tako resnih vprašanj, kot jih nakazujejo, ter ne nazadnje — poguma.

Tako je novi slovenski film zanimiv in žalosten primer. Zanimiv zato, ker zgledno dokazuje docela zmotne predstave o filmu kot izraznem mediju, žalosten pa predvsem zato, ker smo z njim pridobili mrtvo rojeno dete, ki ne more in ne bo našlo stika in odmeva pri gledalcih.

**Paš:** Po mojem mnenju sta se izoblikovali dve tezi, ki sta v nasprotju s tistim, kar sem govoril v začetku. Prva teza se dotika scenografije in se povezuje z vprašanji izvenkrajevnosti in izvenčasovnosti filma, druga pa zadeva vprašanje, kaj naj bi bil ustvarjalni delež kamere ob takšni zasnovi filma, kakršna je pri Zaroti, namreč na dialogih.

V mislih imam tisti drugi del scenografije, ki se pojavlja predvsem v začetnih prizorih in ki mu je s svojo grotesknostjo uspelo simbolizirati neko vzdušje. Zaradi tega imam občutek, da je Matulova scenografija v Zaroti ostala prej neizkoriščena, kot pa v bistvu napačna.

S tem v zvezi se mi zastavlja tudi vprašanje izvenkrajevnosti filma. Mislim, da je to v resnici njegova šibka točka, kakor je že opozoril tovariš Tršar, dasi bi po drugi strani lahko navedel tudi nekaj primerov iz zgodovine filma, ko so filmi, kljub temu, da so krajevno in časovno tako rekoč nedeterminirani, velike umetnine. Takšen primer je recimo Krokari, čigar dogajanje je vnaprej postavljeno v neko tipično, povsem simbolično okolje. Vendar moram takoj resnici na ljubo priznati, da gre tu najbrž za redke izjeme.

**Tršar:** Seveda gre za manjše mestece, ki ni naznačeno in niti ni potrebno, da bi bilo, ker je navzlic temu zelo jasno podano: majhno provincialno mesto, z vso tipiko, ki je značilna — vsaj v dobršni meri — za večino takšnih mest. Kje je to mesto, je nepomembno. Ambient je natanko označen — imenuje se provinčialno mesto. Clouzet ga je dovolj tipično prikazal.

**Paš:** Morebiti Krokari res ni najboljši primer in bi lahko poiskal prepričljivejše (npr. Čudež v Milanu, Metropolis, nekateri Carnejevi filmi), vendar bi lahko tudi zanje seveda odkrili tu in tam kakšen ugovor; toda pustimo razpravljanje o tem, saj se tudi sam popolnoma strinjam, da je bistvena značilnost filma princip identifikacije. Prepričan sem tudi, da je film simbolizma danes že preživel.

Drugo, kar me zanima v tem filmu, je vprašanje kamere. Nič novega ne povem z ugotovitvijo, da gre pri filmskih ustvarjalcih in literatih za dva bistveno različna pogleda na svet, za dveje raznovrstnih načinov mišljenja. Tisto, kar izpoveduje dramatik z dialogi, pisatelj s pisano besedo, mora filmski ustvarjalec izpovedati s posnetki in montažo. Zaradi tega je zame v tem filmu neučinkovito prav to, da v bistvu ostaja kamera, kot sem že omenil, deskriptivna in da je tako rekoč edini akter dogajanja dialog, pa še ta slab. Mislim, da bi se dalo dogajanje v tem filmu prikazati mnogo bolj učinkovito in, če hočete tudi filmsko, z gibljivo kamero in posnetki, ki bi govorili že sami po sebi.

**Tršar:** Spregovoril bi rad o dramaturgiji filma. Zgolj zaradi tega, ker se mi zdi tipična. Gre za nenavadno preprosto in včasih nerazumljivo menjavanje prizorov, ki si največkrat sledijo v rezu in celo zmedejo, kar preprosto ne veš, čemu služi tu rez, saj ima le-ta svoje zakonitosti, pogojenosti. Kadar postane vse bolj zapleteno, doživimo paralelno montažo, ki prav nič ne prispeva k dramatičnosti. Tak rezultat je bilo mogoče doseči samo na en način. Namreč, ustvarjalci filma so se držali dramaturgije, ki je bila fiksirana v scenariju. Proces režije in snemanja ni izoblikoval svoje dramaturgije in vse je šlo drugače, kot je bilo predvideno (da tipično westernovskega prijema na koncu filma niti ne omenim).

V zvezi s tem bi rad odprl problem karakterizacije. Kot je bilo že rečeno, so vsi ljudje dani kot negibne maske, o katerih si lahko oblikuješ podobo zgolj skozi tisto, kar govorijo, in nikakor drugače. V vsem filmu ni niti enega detajla, ki bi lahko dovolj uspešno

sugeriral neko misel, čustvo ali idejo, prav tako pa tudi ni detajla, ki bi govoril o karakterju, ki bi karakteriziral. Morda je neprimerno, vendar mi nenehno prihaja na misel droben detajl iz za nas zadnjega Hitchcockovega filma Neznanca na vlaku. Odlično, na sila preprost način ustvarja neko podobo o junaku. V mislih imam prizor, ko se 'junak' s počasnim korakom odpravlja skozi luna park proti žrtvi, ki jo bo umoril. Nasproti mu prihaja deček z napihnjenim balončkom. Možakar prižge cigareto in ko prideta vštric, z rahlim premikom roke prebode balonček. Ta droben detajl učinkuje v kontekstu prizora skoraj enako močno kot poznejši umor. Toda, režiserjevo mojstrstvo se nadaljuje. Po umoru stopa akter po isti poti nazaj, ustavi se na cesti, na pločniku. Semafor je zaprt. Ko čaka, opazi starčka, ki se zbegano ozira, očitno slepca. Počasi pristopi in ko se zasveti zelena luč, ga na moč prijazno, naravnost nežno prepelje čez cesto.

Morda gledamo različno na te reči, toda zame so to izrazito filmski elementi karakterizacije, čeprav izraz starih dramaturških zakonitosti. Govorim seveda o principu in ne o večji ali manjši vrednosti tega domisleka.

Nasprotno ni v Zaroti niti enega detajla, ki bi dajal junakom neko dimenzijo izven tistega, kar jim vidimo na obrazih in kar nam deklarirajo. Celo ljubezenske scene so podane na zelo posplošen, pavšalen način. Enak problem je tudi Karo. Nič nimam proti temu, da Pleša sam govori slovensko, toda zame je to zelo pomemben element karakterizacije. Če bi tako govoril junak tipa Pavle Vujsić, bi bilo to neverjetno uspešno, ko pa to govori junak, kakršen je Karo, vzbuja vrsto problemov. Najpomembnejši je vsekakor ta, da mu njegov akcent jemlje resnost, ki bi jo avtorji radi dosegli.

Preden zaključim, bi se rad dotaknil še problema ritma. Tudi ta element je posledica tistega, kar sem omenil že ob dramaturgiji. Odtod tudi problem kamere, njena statičnost in neučinkovitost. Kamera je najpogosteje uporabljena po sila preprosti šabloni, veliki posnetek, vožnja nazaj, vožnja naprej ali zasuk in obratno. Potemtakem sploh ni čudno, da kamera ni mogla doseči nikakršne dinamike, da je edini ritem v filmu tisti, ki ga je ustvarila montaža. To pa je seveda premalo.

**Okorn:** Mislim, da je pri Zaroti poglobljeno vprašanje filmske realizacije, ustvarjalnega koncepta. Scenarij kot osnova je zdaj, ob gledanju filma, drugotnega pomena. S tem ne mislim trditi, da je scenarij, kakršen je bil, dajal dovolj trdno podlago za snemanje; zdi pa se mi, da so vse njegove slabosti (nefilmska narava, zgrajen je zgolj na dialogih; dramaturške slabosti, predvsem v zapletu in razpletu zarote) našle v realizaciji ne samo potrdilo, temveč so jim bile dodane še ostale začetniške napake. Te štejem za bistvene, zakaj »filmsko oživljanje«, pomen filmske mizanscene, je v tem primeru popolnoma potisnil v ozadje vsebinska in idejna izhodišča. Tako se srečujemo s filmskim delom, ob katerem vsi razpravljamo samo o tem, k a k o so nam ustvarjalci postregli s to mučno zaroto, nič ali skoraj nič pa o tem, k a j so nam hoteli z njo povedati. V tem se kaže najbolj tragična nepomembnost, nemoč in nepotrebnost Zarote. Celo v igralskih kreacijah, edinem elementu filma, o katerem je moč ločeno razpravljati in ki potrjuje ustvarjalno moč našega igralstva nasploh, so očitna nasprotja med hotenji in sposobnostjo režije in preraščajočo silo ustvarjenih ali vsaj nasluhtenih igralskih stvaritev. Zato so Lojze Rozman, Vladimir Skrbinšek, Stefka Drolčeva, Branko Pleša in ostali, navkljub ponovni osebni afirmaciji, žrtve Zarote.

**Inkret:** Strinjaj bi se s tovarišem Okornom in po mojem mnenju bi se dalo še dopolniti osnovno spoznanje, da je vse odvisno od scenarijske zasnove. Že v scenariju je videti tisto izvendružbeno izvenčasovno problematiko, na drugi strani pa tudi vzroke za teatraliko tega filma. Zdi se mi, da bi bilo moč govoriti o gledališču, ne pa o filmu. Brez dvoma gre za totalitarizem take ali drugačne vrste. Mene pa zanima konkretna zveza med oblastniškim sistemom in med ambientom, v katerem živim. Moram povedati, da je ne najdem. S tem se da z lahkoto spodbiti morebitno trditev, da film angažira. Film sploh ne angažira. V človeku se vzbudi nekaj usmiljenja z žrtvijo oblastniškega rablja, morda ganotja. Ampak nujno je spoznanje: saj danes in tu ne morem priti v tako situacijo, v kakršno je zašel nesrečni Dahring.

Na drugi strani pa čisto obrobna pripomba o omenjenih velikih temah: teme o nevarnosti vojne, o problemu atomske bombe itn. Zdi se mi, da so to teme, ki so tako monumentalne, da so že kar nepereče in to zategadelj, ker nobeden od nas nima nobenega vpliva na tako dogajanje in je torej samo objekt tega dogajanja, samo žrtev. Po mojem lahko taka tema rodi edinole kozmopolitsko melodramo à la Bulajičeva Vojna.

**Paš:** Glede igralskih stvaritev se mi zdi, da nastaja idejna zgrešenost, ko so simpatije gledalca vendarle na strani Halderja. To pa zlasti zato, ker je Halder v tem filmu edina figura, ki je v resnici aktivna, medtem ko so vse ostale osebe ves čas v zelo pasivni poziciji (razen seveda ob tistem velikem dejanju, ko izrečejo svoj ne, čeprav potem tudi s tistim ne vedo kaj dosti početi). Na to se ob enem tesno navezuje spoznanje, ki ga film vsiljuje gledalcu, namreč, da je situacija, kakršno prikazuje, v bistvu popolnoma brezizhodna in da Halder pač deluje tako zgolj po njeni nujni logiki. Mislim, da je prav tu koncept Zarote napačen.

Po drugi strani bi omenil nekaj, na kar je opozoril že tovariš Tršar; tudi sam sem imel občutek, da temu filmu manjka ritem. V Zaroti sem v resnici pričakoval neko razgibanost in mislim, da so jo pričakovali tudi ostali gledalci, ki so se med predstavo dokaj slišno presedali. Odsotnost slehernega ritma je po mojem mnenju tesno povezana prav s konceptom ustvarjalcev, ki niso uporabljali kamere niti najmanj funkcionalno (funkcionalno pač v pomenu, da se kamera identificira z igralcem, da ga v resnici konkretizira). Nasprotno, njihova prizadevanja so dosegla svoj vrh v komponiranju raznih posnetkov, kakršen je recimo posnetek Drolčeve in Pleše v ljubezenski sceni, ki je izrazito skonstruiran. Zame je to zastarel način filmskega izraza.

**Tršar:** Zanima me, zakaj so ustvarjalci Zarote tako trdovratno vztrajali zgolj na interieru (verjetno zaradi občutka tesnobe, ki naj bi preveval film). Vidim vrsto situacij, ki bi lahko v primerem eksterieru zaživele popolnoma drugače. Nekateri prizori v stanovanju, v lokalni, ki je pravzaprav spet stanovanje, saj ni v njem nikogar niti videti in, kar je še bolj osupljivo, niti slišati. Nehote sem načel problem glasbe in zvočne kulise v celoti. Medtem ko glasba na začetku veliko obeta, služi pozneje zgolj kot ilustracija, šumi pa so uporabljeni popolnoma naturalistično. Oprostite, postaja mi že neprijetno. Vse, kar govorim, je zgolj iskanje slabosti. Rad bi omenil nekaj dobrih, uspelih elementov, toda razen igre Skrbniška in Rozmana ne najdem ničesar. Zarota je zame šolski primer nefilmskega filma, dragocen, ker na njem ne bo težko dokazati, kaj film ni in ne more biti.

# Ko bi bila ljubljena

KAK BYĆ KOCHANA — poljski film. Scenarij Kazimierz BRANDYS. Fotografija Stefan MATYJASKIEWICZ. Glasba Lucjan KASZICKI. Režija Wojciech HAS. Igrata: Barbara KRAFFTOWNA, Zbigniew CYBULSKI. Proizvodnja: Film Polski, 1963. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Hasov film je pravzaprav dvojna retrospektiva. Večino dejanja spremljamo protagonistsko, ki z letalom potuje v Pariz, priča pa smo pravzaprav njenemu življenju med zadnjo vojno. Vendar tudi potovanje in novo poznanstvo s poljskim emigrantom ni realistično dejanje, marveč spet reminiscenca. Ves film je zamišljen kot spomin glavne igralko po vrnitvi iz Pariza. Pred nami se razgrinja — popolnoma v skladu s fenomenom spomina — le najpomembnejši trenutki iz junakinjinega življenja, najpomembnejši pač z ozirom na njeno psiho-emozivno stanje, kakor ga spoznamo med drugo retrospektivo (v letalu), pravzaprav nekoliko pozneje. Spomin je torej tista osnovna karakteristika Hasovega filma, element, ki ne le daje delu osnovno dramaturško strukturo, marveč pogojuje tudi stil filma — neko nenavadno melanholijo, v kateri se prepleta lirika z naravnost baladnimi elementi.

Poglejmo začetek filma: vsakdanja točilnica, za barskim stolom sedi ženska, vidimo jo le v hrbet. Srednji plan, kamera se počasi pomika naprej in akcentuira roko ženske s kozarcem konjaka. Off: notranji monolog, meditacija ženske, začetek pripovedi o potovanju v Pariz, o novem znancu v letalu. Sledi nekaj veznih prizorov, ki poudarjajo zgolj vzdušje in kratek veliki posnetek obraza. V rezu srednji plan prazne sobe z odprtim oknom in belo zaveso, ki jo veter v divjem, nlogičnem ritmu suče sem in tja. Sledi spet posnetek bifeja in dolg travelling po cestišču do natanko nakazane razpotja.

Najdramatičnejši prizor odlično zgrajene uvodne sekvence — ki nakazuje strukturo filma, hkrati pa ponudi gledalcu malone vse bistvene elemente — srednji plan obupno prazne sobe z odprtim oknom in naravnost grozljivo zaveso dobi svojo pravo funkcijo šele v zadnji tretjini te nevsakdanje drame. Povezuje preteklost, vojno in sedanost, v trenutku ko Wiktor konča absurd, v katerega je pripeljal življenje, torej v prizoru, ki pomeni najmarkantnejši (kolikor je ta beseda v tem kontekstu sploh smiselna) vtis v spominu glavne junakinje, radijske zvezde Felicije: smrt njenega prvega ljubimca.

Omenil sem že, da se drama odvija na dveh nivojih, v preteklosti in sedanosti, povezuje pa ju spomin: Dvojnost je značilna tudi za vsebinski razvoj drame: na eni strani drama nesmiselne, neuslišane ljubezni, drama žrtvovanja in odpovedi Felicije v času, ki je povsem izjemen — zato so tudi njena dejanja ekstremna, tragičnejša — ter drama igralca Wiktorja, ki ga spoznamo tik pred začetkom vojne v gledališču. Igra Hamleta (izbira tega Shakespearovega junaka ni naključje, saj je najsplošnejša interpretacija tega lika »pasivni dvomljivec«, kar izvrstno nakazuje in v razvoju dejanja potrjuje Wiktorjev karakter) in v prvem dialogu, s katerim se nam predstavi, izjavi, da se je zadnjič odločal takrat, ko se je igral ravbarje in žandarje. Wiktorjeva drama je tudi prava vsebina filma, zakaj drama Felicije je šele posledica (Wiktorjevih dejanj,



odnosov in karakterja), dodatna dimenzija, ki izpoved popolnoma zaokroži.

Gledan s teh izhodišč pomeni Hasov film novo nianso v poljskem filmu s tematiko odpora, in sicer v razbijanju mita, hotenju, ki je v poljski kinematografiji staro in ga je pokojni Andrzej Munk z *Eroico* povzdignil na visoko intelektualno raven.

Wiktor kmalu po okupaciji Poljske v neki tovarni razžali in sklofuta nekdanjega kolega iz gledališča, sedaj uglednega sodelavca okupatorjev. Neposredno po tem dogodku kolaborant pade pod strelj neznanec. Spričo predhodnega dogodka prične krožiti mit o Wiktorjevem herojstvu, atentator — junak je seveda on, čeprav to v filmu ni pojasnjeno; prej velja nasprotno, namreč, da so kolaboranta ustrelili resnični uporniki. Gestapo razpiše visoko nagrado na Wiktorjevo glavo, le-ta pa najde zatočišče v stanovanju Felicije, kolegice iz gledališča, ki je debitirala v vlogi Ofelije. Bila je strastno zaljubljena v prikupnega soigralca. Has nam posreduje zgodbo, kakor se je Felicija po dvajsetih letih spominja; zaradi tega so nujno poudarjeni dogodki, s katerimi je bila ona sama najmočnejše zvezana, se pravi ljubezenski odnos. Navzlic tem pa ves čas čutimo kot pglavitno izpoved filma na eni strani moralno



Barbara Krafftowa je prejela za svojo vlogo v filmu KO BI BILA LJUBLJENA poljsko drž. nagrado in nagrado filmske kritike

propadanje Wiktorja, ki ostaja samo igralec tudi v zasebnem življenju; spektakel in publika je osnovna motivacija vsem njegovim dejanjem, tako tudi »herojskemu« nastopu v kavarni, in na drugi strani — zrcalno sliko mita o Wiktorjevem herojskem dejanju, ki kroži po okupiranem mestu.

Medtem ko se v okupirani deželi razvija boj proti zavojevalcem, Wiktor dobesedno trohni na podstrešju Felicijinega stanovanja. Nesposoben edino mogoče odločitve je sam sebi edini ječar, popolna negacija humanizma, čustev, eksistence. Felicijina ljubezen je najnazornejša podoba te negacije. Nesmiselna je, tragična.

Tako torej Hasov film presega okvire neke ljubezenske drame in se na dovolj originalen način loteva sodobnih problemov človeškega bivanja. Pri tem se nedvomno navdihuje tudi pri nekaterih zahodnih mislecih, predvsem Sartru.

Krivično bi bilo, če ne omenim glavne igralkice filma, varšavske gledališke umetnice Barbare Krafftowne. Prvič smo jo tokrat videli pri nas; toda njena vloga nam ostane v spominu kot eno najlepših igralskih doživetij v zadnjem času. Režiserja ni treba posebej omenjati, svojevrstna struktura njegovega dela kaže izrazito osebnost, nedvomen talent in zrel intelektualizem.

Toni Tršar



## V spopadu

Ko bi vprašal katerega koli gledalca, v čem je po njegovem mnenju najbolj pereča pomanjkljivost našega filma, se mi zdi, da bi bil odgovor vsaj v 90 odstotkih enak: v njegovi prešibki povezanosti z našim življenjem in njegovo problematiko. Jasno je namreč, da je ta očitek že naravnost značilen za slovensko in jugoslovansko kinematografijo, zlasti po tem, kolikokrat je bil v preteklih letih na njen račun (in s tem seveda tudi na račun vseh naših filmskih ustvarjalcev) izrečen in tudi javno publiciran. Vendar je naposled, kot vse kaže, ta stvarna potreba po aдекватnejšem izražanju naše današnje družbene resničnosti in izpovedovanju sodobnih dilem človeka v našem filmu (in torej ne le po njegovi preusmeritvi k sodobnejšim temam, saj le-ta še zdaleč ne more biti ključ njegove »odrešitve«) dobila tudi svoj ustvarjalni odraz. Lastavica te nove pomladi našega filma (čeprav v resnici še dokaj boječa in slabotna) je bil nedvomno film Branka Bauerja Iz oči v oči, ki je tudi odnesel prvo nagrado lanskoletnega festivala v Pulju in bil enako dobro sprejet tako pri kritiki kot pri publiku. Vendar značilnost in pomembnost Bauerjevega filma ni toliko v tem, ker naj bi bil aktualen (saj to v resnici niti ni, dasi je načel neki bolj ali manj delikatni problem), kot v dejstvu, da je obdelal neko našo temo v našem okolju in se s tem uvrstil med redke **specifično** naše filme. Upal pa bi si zatrditi še več: ne le da je Bauer ustvaril specifično naš film, ampak je s svojim ustvarjalnim konceptom tudi nakazal možnosti nekega — v naši današnji družbeni situaciji pogojenega in iz nje izviraajočega — specifičnega filmskega žanra. Le-tega bi z ozirom na njegove značilnosti (ki pa jih na tem mestu žal ne morem analitično obdelati) še najbolje označil kot »družbeno kritičen film«.

Ta uvodni razmislek je bil potreben zato, ker se mi zdí analiza najnovejšega Babičevega filma zanimiva prav z aspekta »družbene kritičnosti« in torej ob določeni primerjavi z Bauerjevimi filmom Iz oči v oči. Že nekatere — sicer v resnici zgolj nunanje in manj bistvene — sličnosti, ki se kažejo zlasti v obravnavanju podobne ali celo istovetne družbene problematike, boja med tradicionalnim vodenjem iz centra in nastopajočo demokratizacijo in s tem v zvezi tudi kritike nekaterih senčnih strani pri funkcioniranju naših družbenih mehanizmov (ZK oziroma delavskega samoupravljanja), pa celo že sam obstoj teh »družbeno kritičnih« elementov v filmu V spopadu, nas opozarjajo na zvezo med obema filmoma. Ta medsebojna povezanost in sličnost je za nas še tembolj zanimiva ob dejstvu, da je rezultat prvega in drugega filma bistveno različen, prav nasproten; iz tega tudi lahko nadalje sklepamo na različenost njune ustvarjalne poti in ob njuni analizi tudi na možnost pouka



o tisti slepi ulici »družbeno kritičnega filma«, katere posledica je Babičev film V spopadu. Če smo za Bauerjev film Iz oči v oči ugotovili, da je v resnici specifičen za naše družbeno okolje, tedaj to — kljub omenjenim sličnostim med obema filmoma — ne more veljati tudi za film V spopadu. Seveda nas sedaj zanimajo posebnosti obeh ustvarjalnih procesov, tiste različnosti teh dveh interpretacij sicer sorodnih tem, ki bi jih lahko opredelili kot odločilne za omenjeno nasprotje med enim in drugim filmom.

Že sam delovni naslov Bauerjevega filma, Odprt partijski sestanek, nas razločno opozarja ne le na tematiko filma, temveč tudi na njegov dramaturški koncept: zaostritev konflikta in njegova razrešitev sta pogojena v njegovi analizi, ki se v obliki partijskega sestanka neposredno odvija pred gledalcem. Skratka, prizadevanja ustvarjalcev so usmerjena izključno k raziskavi nastalega spopada in ob razkrinkavanju resničnih razmer v določenem socialnem okolju k njegovemu čedalje globljemu dimenzioniranju, k prodiranju od njegove tipičnosti k njegovi karakterizaciji, od njegove abstraktnosti k njegovi konkretizaciji in s tem h karakterizaciji in konkretizaciji tako posameznih oseb kot celotne socialne situacije. Tako označeno bistvo dramaturške gradnje dogajanja filma Iz oči v oči, ki z naravnost »detektivsko« metodo raziskovanja in poglobljanja sprva zgolj »zunanjega« konflikta stopnjuje dramsko napekost, najde svoje na videz enako upravičeno in funkcionalno nasprotje v koncepciji filma V spopadu. Po tej poti naj bi vlogo širšega dimenzioniranja prvotne sheme konflikta odigral nadaljnji razvoj dejanja (in torej v nasprotju z Bauerjevim filmom, ki analizira konflikt pravzaprav »nazaj«, z razvijanjem novih in ne odkrivanjem preteklih konfliktov). Prav nikakega dvoma ne more biti, da je to ločevanje obsojeno na čisti formalizem, kolikor je istočasno v resnici izpolnjen vsebinski pogoj obeh metod: izključena analiza »družbeno kritičnega« spopada kot težišče in dramaturški koncept filmskega dogajanja. Ta pogoj na eni strani opredeljuje resnično vsebino tiste specifičnosti, ki jo pripisujem filmu Iz oči v oči (in zaradi katerega je lahko Bauer, kljub svoji površni analizi likov, njihovih odnosov in dejanj, izdelal dovolj asociativno podobo vsakega od njih in zlasti celotne konfliktne situacije), na drugi strani pa razkriva navideznost enake funkcionalnosti dramaturškega koncepta filma V spopadu, oziroma, rečeno z drugimi besedami, njegovo popolno pomanjkanje. Zakaj Babičev film se nikakor ne pogloblja v prvotno shematično nakazan »družbeno kritični« spopad med »starimi «in »mladimi«, med pojmovanjem, ki se opira na tradicijo, in tistim, ki jo ruši, temveč z lahkoto tistega, ki stresa vse kar iz rokava, naniza ob njem še vrsto problemov, kot so vprašanje strokovnosti in prestiža, pa problemi karierizma, udobnega opravljanja poklica itd., povezanih med seboj le po logiki njihove zunanje privlačnosti. Slepa ulica te »družbene kritike« nam potemtakem tudi označuje scenaristov postopek: vzel je določene abstraktno in bolj shematično orisane konflikte iz naše sicer specifične socialne situacije in jih zgetel na konkreten primer, s čimer naj bi bil opravil svojo nalogo; v resnici pa je opustil bistvo — analizo tega konkretnega primera, kar je nasprotno prav jedro Bauerjevega filma (pri čemer je nezanimiva ocena njenih dimenzij in s tem umetniške prepričljivosti). Zato tudi »družbeno

kritični« konflikt Babičevega filma, njegov socialni ambient in osebe, statični in razloženi le z najbolj shematičnimi motivi ne nudijo (izven gledalčevega fantazijskega dodatka) nikakršnih možnosti asociacij. Obenem pa postane občutno (ker dramaturgije, ki bi imela težišče v analizi »družbeno kritičnega« konflikta ni) pomnjanje gibal kot vzroka in posledice filmskega dogajanja in s tem seveda tudi njegove napetosti.

Zaplet in razplet filmskega dogajanja se je tako moral nujno izvršiti na drugem od »družbeno kritične« vsebine filma popolnoma ločenem planu. Poiskati je bilo treba dodaten dramaturški okvir, neko umetno posodo, v kateri bi se šele dalo izraziti to vsebino (kar Bauerju seveda sploh ni bilo potrebno). V ta namen so ustvarjalci filma postavili dogajanje v atraktivno okolje bolnišnice, oziroma še točneje, njenega kirurškega oddelka, in pod njegovim okriljem našli v »abstraktno večni« in že nič kolikokrat upodobljeni temi dramatičnega konflikta med zdravniki v borbi proti težki boleznii iskano in nepogrešljivo formalno osnovo. Seveda pa je ta forma po nujnih zakonih dramaturgije zadobila tudi svoj vsebinski nasledek: pripeljala je do usodnega premika v težišču filmskega dogajanja. Ker dramaturški koncept ni usmerjen v analizo socialnih razmer, marveč nasprotno, v dokazovanje uspešnosti novega načina zdravljenja, je postalo etično bistvo filma seveda borba za življenje in neizbežnost smrti, in šele na ravni tega razburljivega konflikta se bo lahko razvila »družbeno kritična« ost filma. Tako je seveda ta spopad za uveljavitev nove »avanturistične« metode v veliki dramatični borbi za življenje bolnika postavil vse na kocko: izid te borbe in dokaz uspešnosti nove metode utemeljujeta zaključno »konstruktivno« razrešitev filma in s tem upravičenost in resničnost »družbene kritike«. Nazornost tega absurda nam predoči logičen sklep, da bi bile ob obratnem izidu in torej resničnem »avanturizmu« nove metode kritizirane, razmere in pozicije, pa naj so še tako preživete ali nemoralne, povsem utemeljene. Ob vsem tem je naravnost tragično dejstvo, da v filmu uporabljen dokaz z ozdravitvijo (ki je povrh vsega še zelo težavna in zato riskantna) oziroma smrtjo razen svojega shematičnega primitivizma ne dokazuje ničesar, še najmanj pa vrednost ene ali druge metode. Zato je Krstičevo »ustvarjalno« samokritično dejanje ne le popolnoma lažno, temveč tudi brez vsake psihološke podlage. In prav zaradi tega skrajno shematičnega dramaturškega koncepta ustvarjalci, dasi so močno igrali na karto dramatične borbe za življenje, tudi z njo niso mogli vseskozi vzdrževati napetosti filmskega dogajanja. Na pomoč so morali poklicati torej še druga sredstva in motive, kot sta družinski spopad in dramatično simboličen filmski izraz. Rezultat pa je na eni strani popoln vsebinsko idejni konglomerat, na drugi strani pa preživela estetika, katere slabosti še stopnjuje obrtna nesolidnost naravnost mučno okorne kamere in (neredko tudi) montaže.

Tako je film V spopadu po nujnosti tega ustvarjalnega postopka postal konfuzna zmes dramatične atraktivnosti in površne kritičnosti, z vsebinsko idejnim akcentom na »abstraktno večni« temi (dasi je navezdanje vsakemu na voljo, da si sam tolmači, kaj je s čim zabeljeno, kritičnost z atraktivnostjo zaradi večje napetosti, ali atraktivnost s kritiko zaradi večje družbene pomembnosti filma). Zato tudi ostaja gledalec brez odgovora, ko skuša filmu poiskati smisel. Razen nejasnega občutka o neki abstraktni deklaraciji ustvarjalcev, da so na strani »mladih« in »naprednih« (kar je sicer lepo in prav in tudi majhnega priznanja vredno), ne najde ničesar — to pa je seveda povsem nezadostno.



Federico Fellini se je srečal z znano igralko in lepotico Anito Ekberg, ki ji je zaupal vidno vlogo v svojem SLADKEM ŽIVLJENJU. Pojav te temperamentne igralko, k filmu je prišla s Švedske, ga je tako zanimal, da je mit zaradi škandalov okoli nje spretno povezal s temo svoje zgodbe v filmskem omnibusu BOCCACCIO 70, odkoder je tudi naša slika



FILM  
ŠOLA  
KLUBI

NEŽA MAURER

# Televizija in otroci

Prvotno naj bi se naslov članka glasil: Televizija in vzgoja mladine. Toda postavljati takšen naslov bi bilo prav tako pretenciozno kot npr. reči: časopisi in vzgoja mladine, radio in vzgoja mladine ali če hočete — izložbe in vzgoja mladine. Televizija sama po sebi je kot radio ali časopis ali npr. telefon le sredstvo, posoda, ki jo ustvarjalci napolnijo z vsebino, kakršno hočejo in zmorejo.

V svetu poznajo tako imenovano komercialno in državno televizijo (če izvzamemo šolske televizije zaprtega tipa). Kljub temu, da prva živi od reklam in

za reklame, vendarle oddaja program za otroke, tako zabavni kot šolski. Televizija namreč ni in ne more biti privatna zadeva, saj jo vsak trenutek njene sporeda kontrolira toliko in toliko gledalcev in to nujno privede ustvarjalce programa do težnje po ravnovesju oddaj. Toliko bolj velja to za našo televizijo, kjer gledalci niso samo kritični objekti za sprejemanje, pač pa so lahko — ali bolje rečeno: morajo biti — soustvarjalci programa, naj bo že kot posamezniki z mnenji in željami, ali kot člani naše ljudske oblasti, upravnih odborov.

Drugo, kar televiziji določa meje in ji začituje program, je dejstvo, da so gledalci televizijskih programov pretežno družine, kar dokazujejo številke: od ca 200.000 televizorjev v Jugoslaviji jih je ca 2.000 v javnih institucijah (klubi, šole), vsi ostali pa so po privatnih stanovanjih. Pri sestavljanju programov je torej nujno treba računati z intimnim vzdušjem. Iz tega sledi teoretičen zaključek, ki ga deloma potrjuje tudi naša praksa: televizijske oddaje pravzaprav ne morejo biti ostro ločene na oddaje izključno za mladino in mladini neprimerne oddaje, kot so lahko filmi in do neke mere tudi knjige (za časopise bi pravzaprav veljalo nekaj tistega kar za televizijo) — mislim po vzgojni plati. Seveda so oddaje, ki bi mlademu gledalcu, neizkušenemu in po svojem bistvu nekompromisnemu ter neobjektivnemu, prikazale svet v napačni luči; kot so tudi takšne, ki po visoki strokovnosti niso dojemljive mlajšim gledalcem.

Kadar govorimo o mladem gledalcu televizije, moramo poleg pedagoškega nujno upoštevati tudi zdravstveni aspekt: že od odraslih terja celovečerni program dokajšen napor oči, toliko bolj velja to za mladino. Vsake-mu laiku je jasno, da dolgotrajna usmerjenost na črnobelo polje s premerom 43 ali 53 cm utruja oči. Če se to ponavlja iz dneva v dan, pride lahko do ne-ljubih posledic. Dalje: dobre štiri mesece, od novembra do marca, je ožji program, namenjen otrokom, v prvem popoldanskem času. Tedaj televizija veže otroke na sobo in jim odvzema čas, namenjen igri, bogatenju samoiniciative in domišljije ter druženju s sovrstniki. Četudi gledajo otroci program skupaj, so tedaj pravzaprav posamezniki le lutke, ki jih vodi oseba (nastopajoči) z ekrana. Televizija namreč edina poleg filma popolnoma prevzame otroka kakor tudi odraslega.

Če pogledamo stvar še z druge strani, bomo ugotovili, da pri televizijskih oddajah dobijo otroci več resničnih predstav o svetu in življenju kot iz vseh knjig in predavanj skupaj. V znanstvenih oddajah spoznavajo tehniko, delo v tovarnah, rudnikih, na državnih posestvih. Spoznavajo poklice in se uvajajo v delo. Vendar pa ne smemo biti zdaj prepričani, da bo otrok igraje, že samo z gledanjem pridobil vse, kar mu je potrebno za življenje. Otroci — gledalci televizijskega programa sedijo križemrok. Marsikaj se jim vtisne globoko v spomin, dela samega, odnosa do soljudi in življenja pa se samo z gledanjem ne bodo naučili (kot se tisti znani butalski fanté ni naučil kovaštva z gledanjem). Tako prihajamo do misli, da so tudi najboljše oddaje, če jih mladi ljudje ne morejo ali ne znajo prenesti v življenje, neke vrste »TV verbalizem«. Televizija ima za otroke toliko vrednosti, kolikor jih uvaja v resničen današnji svet in jim pomaga, da se vključujejo v življenje. Ne mislite, da smo prezrli razvedrilo — saj je tudi to del življenja.

Pri gledanju otroškega programa lahko mentorji (starši ali vzgojitelji) pozitivno vplivajo na mlade gledalce. Tu ni govora o tistem klasičnem posredniku med programom in potrošnikom (vzgojna vrednota — vzgojitelj — otrok), kajti oddaje so tako tempirane, da jih lahko mlajši ali starejši gledalci sprejemajo neposredno. Vendar je za otroke velike vrednosti, če nekdo odraslih z njimi vred sledi oddajam. Vloga mentorja je pravzaprav:

da določi, katere oddaje bodo gledali otroci (naj bo vsebinsko kot časovno);

da animira tiste oddaje, ki bi mogoče šle mimo mladih gledalcev, pa je dobro, da jih vidijo;

da s svojim okusom usmerja mnenja mladih gledalcev in jih tako estetsko vzgaja.

Seveda pri vsem tem ni nekih vnaprej določenih standardnih pravil. Niti glede časa ne: če je meja, ko naj gredo otroci v posteljo osma ura — jih bomo vendarle še pustili pred televizorjem, če npr. nastopa »Bolšoj teater«. Če tudi otrok predstave ne bo razumel, bo v estetskem smislu vendarle ogromno pridobil. Funkcija posrednika, ki bi hotel program razlagati, bi bila neskončno težavna, poleg tega pa neorganska. Vsak otrok pridobi, kolikor more sprejeti. In dalje: v poldrugi uri se npr. zvrstijo na ekranu: mladinska oddaja, oddaja Planet-zemlja, polurni serijski film in poljudnoznanstvena oddaja (npr. o atomski fiziki). Da bi en človek razpravjal z otroki o vseh teh oddajah na zadovoljivem nivoju, je skoraj nemogoče. Ako bi poskušal reševati svojo avtoriteto z zatrjevanjem, da vse ve, bi sčasoma dosegel ravno nasproten efekt. (Od televizij v svetu ima doslej samo BBC oddaje, ki istočasno zaposlujejo odrasle in otroke).

Morda se bo komu zdelo, da bi otroci takole pri četrtem letu vendarle nujno potrebovali vodstvo. Le-ti kot vsi starejši potrebujejo predvsem program, ki ustreza njihovi razvojni stopnji. Televizije imajo (ali bi naj vsaj imele) programe vsebinsko in tudi tehnično (trajanje slike na zaslonu, število nastopajočih) prirejene za določeno starost. Čeprav ni mogoče ostro ločiti televizijskih gledalcev z grobo razdelitvijo na osnovi psiholoških zakonitosti, vendarle dobimo vsaj zasilen temelj za oddaje.

V svetu velja razdelitev:

1. do šestega leta starosti terjajo otroci posebne oddaje in so skoraj za ves ostali program dezinteresirani;

2. od šestega do dvanajstega leta imajo sicer specialne programe, vendar sledijo tudi tistim za mlajše kot onim za starejše otroke;

3. od dvanajstega do šestnajstega leta je v svetu klasično obdobje pubertete. Na tej osnovi tudi pripravljajo oddaje, mimo tega pa mladina teh let sledi oddajam za nazaj in često brez težav tudi oddajam za odrasle;

4. ponekod imajo še poseben tip oddaj za mladino od šestnajstega do devetnajstega leta. Le-te utemeljujejo z značilnostjo zanimanj, poklicnih iskanj, družbenih osveščanj in erotičnih problemov v tej dobi. Nekateri psihologi so mnenja, da to ni potrebno, ker je mladina v teh letih že tako rekoč odrasla in lahko sledi vsem oddajam, ki so namenjene odraslim. Nekatere se tudi naša televizija pridružuje temu prepričanju — čeprav se na drugi strani zaveda, da ti mladi ljudje poleg vseh oddaj za odrasle potrebujejo še svoje. Res so to več ali manj že odrasli ljudje, vendar jim še zdaleč ni jasno, kje je njihovo mesto v našem družbenem življenju.

Ce pregledamo naše televizijske oddaje za mlade gledalce, bomo ugotovili, da je starostna razmejitev nekoliko drugačna, kar pa ne pomeni istočasno, da je tudi boljša.

Predšolskim otrokom je namenjena TV slikanica, ki ima percepcijo 10" in torej po tej plati ustreza otrokovi zmogljivosti. Po vsebini pa je včasih prezahtevna (npr. Andersenove pravljice otroci težko ali pa jih sploh ne dojemajo). Likovno teži za tako imenovano realistično sliko, kjer otrok z lahko-to loči psa od mačke.

Otroke od šestega do desetega leta naj bi zbrala okrog televizorja Mendo Mendović (Zagreb) in oddaja Črka na črko (Beograd), ki pa vsebinsko zelo niha od izrazito lahkotne do prav zahtevne vsebine. Pionirski TV studio (Ljubljana) je namenjen gledalcem od desetih do štirinajstih let. To je dokaj drzna in istočasno psihološko neutemeljena razdelitev, saj združuje deloma kritične realiste, deloma pa že pubertetnike.

Za mladino nimamo posebnih oddaj, razen zabavnega Mladinskega TV kluba. Sicer pa televizijskega programa ne moremo tako ostro omejevati po letih. Lutkovne oddaje ali mladinske igre pritegnejo vso mladež in često tudi odrasle — kakor oddaje za odrasle mnogo nudijo otrokom.

Ko razpravljamo o pomenu otroških oddaj, preglejmo številke proračunov svetovnih televizijskih postaj, in ugotovili bomo, da otroških oddaj nikjer ne štejejo kot dodatek nečemu, kar bi bilo za televizijo bistvenejše, pač pa se enakovredne ostalemu sporedu vključujejo v program, materialno zagotovljene s polovicno proračuna. (Da tudi komercialna televizija ni izjema, morda korenini v dejstvu, da je otrok izredno hvaležen gledalec, ki bistveno odloča pri družinskih nakupih.) Ta enakovrednost programa (tako po vsebinski kot po finančni plati) velja toliko bolj za socialistične dežele, saj je televizija eden izmed močnih akterjev pri ustvarjanju pogleda na svet in v družbenem osveščanju mladine.

Kaj pri nas pravzaprav pričakujemo od otroških oddaj? Vsekakor bi bil popolnoma primitiven odgovor, da naj bi otroške oddaje z otroškim jezikom reševale otroške probleme.

Poglejmo najprej svet otroških interesov in problemov. Interesi otrok se pretežno pokrivajo z interesi odraslih, le da so po svoje obarvani in morda bolj težijo k področjem, na katera so odrasli že pozabili, ali pa so v obrobju njihovega zanimanja. Iskati neki specialni otroški svet, ki se ostro razlikuje od ciljev, katerim sledijo odrasli, bi bilo iluzorno in ne bi rodilo dobrih otroških oddaj. Posebno še, če upoštevamo, da je televizija specifično komunikativno sredstvo, ki ne zna prodati domišljije za resnico, najmanj pa tako kritičnim opazovalcem, kot so otroci. (Tu smo neposredno posegli ne le v vse-

bino programa, pač pa tudi v njegovo izvedbo: če gre za pravljice, TV volk npr. zelo težko požre babico.)

In otroški jezik? So ustvarjalci, ki uporabljajo poseben otroški jezik s kopico deminutivov, ki se jih — po pravici povedano — otroci papagajsko navadijo od odraslih. Otroški jezik je enak jeziku odraslih — le da ima siromašnejši besedni zaklad. Otroške oddaje morajo torej upoštevati manjše število pojmov, vendar naj ne ostajajo pri znanem, pač pa v vsaki emisiji bogatijo otrokov jezik, kot tudi otrokov duševni svet. (Uspeh sta npr. predstavljala Mali vrtljak ali pionirski TV studio, dokler sta v vsaki oddaji odkrila gledalcem nekaj novega: ali novo knjigo, ali manj znani predel naše domovine, ali izsek iz življenja otrok v svetu.) Otroške televizijske oddaje naj bi torej prikazovale realni svet, upoštevajo otroške perspektive in zmožljivosti (zanimivo in razumljivo) ter skušala otrokov razgled vsakokrat malce razširiti — morda tudi tako, da televizija ne upošteva otroka samo kot gledalca, ampak da ga prične kot akterja k oddaji.

S to mislijo smo prekoračili mejo, ki je v svetu dokaj ostra: na eni strani so oddaje za otroke (nastopajo odrasli), na drugi pa otroške oddaje. Teh dveh tipov ne mešajo iz psiholoških razlogov: strokovno usposobljeni odrasli lahko namreč pri nastopih otroke demoralizirajo. Prepričana sem, da bi bilo otroškim oddajam samo v korist, če bi bili tudi pri nas poslednejši. V Pionirskem TV studiu imajo npr. otroci svoj del pod naslovom »Vaših 30 metrov« (filmskega traku). Naj bi jih res posneli in po možnosti tudi zmontirali otroci sami. Kot v življenju je dobro, da tudi pri televiziji pokažemo do otrok popolno zaupanje (ali pa nikakega), če hočemo vzgojiti odkrite sodelavce (ali gledalce) televiziji in odkrite člane naše družbe.

# O OBETAJOČEM NAZIVU IN MANJ VESELI RESNICI

Naš sodelavec Ingo Paš je skupno s fakultetnim odborom Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFTV) pripravil razgovor s študenti akademije o najaktualnejših problemih njihovega študija filma in TV. Razgovora so se poleg našega sodelavca udeležili še študenti: Anka Zupanc, Dušan Mlakar, Zvone Sedlbauer, Gregor Tozon, Alenka Vipotnik, Mirko Bogataj, Franček Rudolf, Ivan Jezernik, Stefan Wolf, Dare Valič, Drago Kastelic, Marko Pöschl, Jure Pervanje, Matjaž Turk in Emil Bofulin.

## VPRAŠANJE:

Tu smo se zbrali zato, da bi skupno pretresli nekaj najvažnejših študijskih problemov, s katerimi se srečujete na vaši akademiji, zlasti na področju filmske in televizijske vzgoje in izobrazbe. Ekran kot revijo za film in televizijo pa tudi javnost nedvomno zanima, kaj ste že dosegli na tem področju in seveda, koliko in zlasti v čem je vaš

študij filma in televizije ostal še pomanjkljiv in nezadosten. Zakaj nepobitno je, da more samo dobro organiziran strokoven študij filma in televizije v resnici zagotoviti njun nadaljnji uspešni razvoj, da je to dvoje v najneposrednejši medsebojni zvezi in da so zato vprašanja vašega študija zanimiva ne le za vas, temveč za vsakega, ki mu je rast našega filma in televizije kakor koli pri srcu. Ko ugotovljamo uspehe, ki so jih dosegli na področju filmskega študija drugje po svetu, zlasti na Poljskem, kjer je dala visoka filmska šola vrsto odličnih mladih filmskih ustvarjalcev, v zadnjem času pa tudi na Češkem in Madžarskem, se seveda nujno sprašujemo, koliko smo na tem področju napredovali pri nas. Pregovor, kakršna moka takšen kruh, velja neizogibno tudi za naš film in našo televizijo. Prvi korak nedvomno pomeni preimenovanje prejšnje akademije za igralsko umetnost v AGRFTV,



# KAJ JE S ŠTUDIJEM FILMA IN TV PRI NAS?

s čimer se je prejšnja dejavnost akademije razširila tudi na področja sodobnih medijev, kot so radio, film in televizija. Toda če nočemo, da bi ostala študijska reforma na akademiji zgolj formalnost, izpeljana s preimenovanjem akademije, nas seveda nujno zanimajo vsebinske spremembe študija, ki so posledice tega preimenovanja. V tej zvezi bi vam rad zastavil nekaj vprašanj:

1. Z ozirom na to, da vključuje naslov akademije tudi študij filma in televizije, me zanima, koliko se je študij na akademiji s tem v skladu dejansko reformiral, kateri predmeti so bili na novo uvedeni, oziroma katera predavanja sploh poslušate s tega področja in koliko vas vsebina in obseg teh predavanj zadovoljujeta; dalje, v kolikšni meri je bil program filmskega in televizijskega študija letos uresničen;

2. ali imate poleg teoretičnih predavanj tudi še kakšne drugačne oblike študija, zlasti prak-

tične vaje pri filmu in televiziji, ki jih morate opravljati kot svojo študijsko obveznost; če le-te niso študijska obveznost, ali obstajajo kakršnekoli možnosti za samoiniciativno opravljanje takšnih vaj in kakšne so možnosti;

3. znano je, da je Viba film odobril neko vsoto, mislim da tri milijone dinarjev, da bi študentje akademije v študijski namen posneli kratek film; ali ste že pričeli snemati in na kateri stopnji ste trenutno s snemanjem;

4. končno, katere so, po vašem mnenju, glavne pomanjkljivosti študija na akademiji in kakšne spremembe predlagate?

Prosil bi vas, da bi v svojem odgovoru tudi prikazali stanje in probleme filmskega in televizijskega študija ločeno za vse tri usmeritve, za katere se lahko odloči študent akademije (igra, režija, dramaturgija).

## ODGOVOR:

1. Ko se je akademija preimenovala, smo sicer v resnici dobili filmsko predvajanico in

projekcijske aparature, toda o študijski reformi, ki bi bila po svoji vsebini v resnici izpolnitev tega, kar tako hrabro obeta zveneč naslov AGRFTV, še vedno ne moremo govoriti. Glavna ovira za uspešno izvedbo reforme je nedvomno dejstvo, da statut akademije, ki je bil sprejet še leta 1960, še danes ni potrjen. (Potrditi bi ga moral bivši Svet za kulturo in prosveto oziroma sedanji Svet za raziskovalno delo in visoko šolstvo, pri katerem je menda trenutno spet v pretresu.) Zakaj tako, ne vemo. Dosedanje spremembe statuta so bile vselej malenkostne, tako da se sprašujemo, ali so v resnici vzrok za to, da statut še vedno ni potrjen. Vsekakor pa je na ta način vzpostavljeno povsem nenormalno stanje, saj je akademija že več let brez svojege statuta, ki je edini porok za uveljavitev reformiranega študija. Drugo dejstvo pa je, da reforma tudi pri profesorjih ni naletela na ugoden sprejem (tako za enega predavatelja za gotovo vemo, da se z reformo ne strinja — le za dva pa, da se z njo strinjata). Ob vsem tem je seveda jasno, da sta prav študij filma in televizije potegnili krátko. To študijsko področje je na naši akademiji ostalo do danes zanemarjeno (in je po našem mnenju po svojem obsegu in vsebini povsem nezadostno. Stanje je nekoliko boljše edino za študente režije.

Tako poslušamo v I. letniku — ne oziraje se na usmeritev — zgolj uvod v TV in uvod v radio, in sicer vsak predmet samo po en semester. Medtem ko so predavanja iz uvoda v radio zanimiva in kvalitetna pa menimo, da predavanja iz uvoda v TV ne odgovarjajo profilu naše akademije. Le-ta so namreč opredeljena več ali manj samo na tehniko televizije, zaradi česar so lahko koristna npr. za kakega tonskega tehnika, ne morejo pa v istem obsegu interesirati tudi študenta igralsva, režije ali dramaturgije.

V II. letniku poslušamo študenti igralsva samo predavanja iz zgodovine filma in sicer 2 uri tedensko, poleg tega pa imamo še novodobni in historični filmski seminar. Oboje je letos praktično odpadlo, ker je predavatelj na izrednem študijskem dopustu (imeli smo nekaj predavanj v prvem semestru in nekaj filmskih projekcij, pa še te brez vsakršne naknadne diskusije). Opozorimo naj, da se nam zdi tudi prejšnja oblika filmskega seminarja — ko si je vsak izbral en film, povedal njegovo vsebino in kratko svojo oceno o njem — povsem nezadovoljiva.

V III. in IV. letniku študenti igralsva nimamo več nobene povezave s filmom.

Program študija filma in televizije in njegova letošnja uredništva sta pri študentih dramaturgije ista kot pri študentih igralsva. Tudi študenti dramaturgije nimamo po II. letniku več nobene zveze ne s filmom ne s televizijo.

Študenti režije poslušamo v II. letniku predavanja iz zgodovine filma, ki pa so letos iz že omenjenega razloga odpadla; poleg tega imamo še filmski seminar, kjer si po želji vsak izbere temo, jo obdela in izroči predavatelju. Lahko pa tudi napiše filmski scenarij. Tako smo imeli letos s predavateljem tako rekoč samo še dopisno šolo.

Dalje poslušamo v tem letniku še predavanja iz osnov radijske in televizijske režije (po 2 uri vsakih 14 dni), ki so redna in zanimiva, in pa predavanja teoretične osnove filmske režije. Slednje obsega vse, od tehnično obrtnih vprašanj (npr. kaj je to kamera, objektiv) do filmske estetike. Zato je nujno, kljub predavateljevemu trudu, pomanjkljivo, zlasti glede filmske estetike. Očitno je namreč, da en sam predavatelj pač ne more nuditi vsega o vsem; tu bi nujno potrebovali več predavateljev. Pri tem predmetu so tudi

težave s študijskim gradivom. Zaenkrat uporabljamo največ Kulešova in pa seveda zapiske s predavanj.

V III. in IV. letniku imamo predavanja iz filmske montaže in sicer v Filmservisu. Poleg tega so še obvezne asistencije na radiju in televiziji, v zadnjem času pa tudi pri filmu.

2. Študijski program filma in televizije bi nujno moral vključevati tudi praktične vaje, saj se študent prav ob njih lahko največ nauči. Vendar pa le-te, razen pri študentih režije, ki imajo po drugem letniku že omenjene obvezne asistencije, niso študijska obveznost. Se veči. Kljub temu, da čutimo študenti močno potrebo po takšnem praktičnem delu in so tudi možnosti zanj tako pri filmu kot televiziji številne, pa nam ga akademijska uprava zaradi tako imenovane »preobilice dela« na akademiji ne dopušča, razen v »izjemnih primerih«.

Letos smo dali študenti igrilstva dve televizijski oddaji, ki sta bili tako rekoč izključno naši, ker smo sodelovali pri njihju samo študenti. Pri eni je bil naš študent režije asistent režije, drugo pa je celo sam režiral. Vendar se nam zdi potrebno opozoriti, da je iniciativo za ti dve oddaji dala TV in torej ne akademija. Ti dve oddaji pa sta bili tudi vse, kar smo letos praktično delali. Tako pri filmu, razen malenkostnih izjem, letos nismo delali ničesar. Naj še enkrat ponovimo: možnosti in zanimanje za praktično delo je veliko, nasprotno pa je realizacija teh možnosti minimalna.

Študenti režije razen omenjenih obveznih asistenc po II. letniku praktično ne smemo delati ničesar. Možnosti za praktično delo je na pretek...

Študenti dramaturgije praktično ne delamo ničesar.

3. O Vibini ponudbi smo bili študenti obveščeni zgolj posredno, tako da sami o njej ne vemo mnogo, zlasti pa nič natanč-

nega. Vse je močno zavito v neko tajinstvenost in se odvija za kulisami. Čemu je to potrebno?

Kolikor vemo, je januarja Viba film ponudil tri milijone dinarjev, da bi lahko posneli kratek študijski film. Vendar je kasneje spremenil to svojo ponudbo, tako da sedaj nudi samo kritje stroškov za kratek film, ki bi ga posneli v njegovi proizvodnji. Čeprav nam je po tej spremenjeni ponudbi zagotovljena tako rekoč neomejena poraba materialnih sredstev, je bila prvotna ponudba za nas vendar ugodnejša, ker bi z objubljenjo vsoto najbrž lahko posneli več kot samo en kratek film.

Snemanje tega kratkega filma naj bi bila za nas vse nekaka praktična oblika študija, nekakšen skupinski seminar, pri katerem bi sodelovali vsi študenti dramaturgije, režije in igre. Dela smo se lotili takoj in po dveh mesecih so bili pripravljeni že štirje scenariji. Vendar je stvar na tej točki tudi obtičala in se z nje do danes ni več premaknila. Upamo, da bomo film lahko realizirali vsaj jeseni.

4. Želimo si predvsem dela. Zato bi bila nujno potrebna — že glede na naslov akademije — resnična izpolnitev statuta, ki načrtuje študij filma in televizije dejansko v skladu z našimi potrebami, a že štiri leta ni bil realiziran.

Problemi so številni. Študentom igrilstva primanjkuje pouka iz radijskega govora, televizijske in filmske igre. Ob tem so nam nekatere odločitve akademijske uprave nerazumljive (tako ni bila sprejeta ponudba RTV, da dá akademiji zastonj na razpolago studio za snemanje radijske igre; enako je bila odklonjena ponudba Ane Mlakarjeve pred dvema letoma, da bi učila mikrofonski govor). Za študente režije bi bilo nujno potrebno uvesti filmsko estetiko kot poseben predmet. Dalje menimo, da filmski seminar ni bil izveden v skladu s svojim na-



slovom (historični in novodobni filmski seminar) in da je bila njegova dosedanja oblika nezadovoljiva. Po projekciji filma bi bila namreč potrebna temeljita estetska analiza in sicer najbolje na posebni učni uri, ki bi bila za ta namen določena na urniku, tako da bi se študenti za to analizo lahko vnaprej dobro pripravili. Za študente dramaturgije bi bilo potrebno uvesti predmet tehnika pisanja filmskega scenarija, ki je zaenkrat samo v načrtu.

Posebno pomembno pa je praktično delo v okviru študija, ki je sedaj še močno v povojih. Dejstvo je, da si študent zgolj ob teoretičnih predavanjih brez vsakršnih izkustev praktičnega dela ne more pridobiti zadostne izobrazbe. Prav nobenega dvoma namreč ne more biti: če hočeš spoznati, da je voda mokra, moraš pač stopiti vanjo, in nobena, še tako popolna teoretična predavanja ti ne morejo nadomestiti tega potrebnega koraka. Zato bi bilo nujno potrebno, da bi dobili študentje akademije vsaj eno kamero, pa čeprav samo 16 mm ali celo 8 mm. Nabava takšne kamere kot tudi potrebnega filmskega traku za akademijo ne bi mogla biti tako ogromen izdatek, da bi bil ne-real in nedosegljiv. Na ta način pa bi pridobili študenti akademije neprecenljiva izkustva: študent režije bi imel enkrat v resnici kamero v roki, naučil bi se, kako mora z njo ravnati, skratka, spoznal bi se z njo ne le teoretično, temveč tudi praktično; študent igralstva pa bi si neposredno lahko nabral izkustva, kako se mu je obnašati pred filmsko kamero, videl bi se lahko na platnu in tako kontroliral svojo igro itd. Jasno je, da bi pri svojem praktičnem delu prav tako nujno potrebovali montažno mizo.

Za konec pa bi radi izrazili še naslednjo misel: če naj bi bila filmska vzgoja v resnici teme-

ljita (in enakovredna gledališki), tedaj bi nujno morali imeti tudi filmske produkcije, otako kot imamo igralske. Dokler pa možnosti za le-te na akademiji niso podane, bi morala akademijska uprava z nekoliko več razumevanja in nekoliko manj bojzani pred »komercializmom«<sup>2</sup> dopuščati študentom tudi praktično delo izven akademije. Ponavljamo: gre nam predvsem za naš študij in torej ne za zaslužek. Zato mislimo, da bi se dale z obojestranskim razumevanjem najti tem problemom zadovoljive rešitve. Vztrajanje na togih stališčih in nadaljnje enostavno prepovedovanje slehernega izvenakademijskega dela pa je po našem mnenju neustrezno in ne more v ničemer prispevati k ureditvi naših študijskih problemov.

#### ZAKLJUČEK:

Očitno je torej, da stanja filmskega in televizijskega študija na akademiji (ki po svojem naslovu sicer marsikaj obeta) ne moremo oceniti zadovoljivo. Kaj je krivo tega? Nedvomno je eden najpoglavitejših razlogov za takšno stanje dejstvo, da statut akademije, ki sicer marsikaj (da ne rečem vse) predvideva, še danes ni potrjen. Kdaj bomo prešli od načrtov k njihovem uresničevanju? Kateri vzroki že nekaj let sem zadržujejo potrditev statuta?

Ta vprašanja (kot tudi nakazane pomanjkljivosti teoretičnega in — zlasti — praktičnega študija filma in televizije) so danes močno aktualna in zahtevajo takojšnje rešitve. Zakaj, če ponovim misel izrečeno v uvodu — samo dobro organiziran in strokoven študij filma in televizije more tudi v resnici zagotoviti njun kvaliteten razvoj. Primeri iz tujine, kjer so to spoznanje tudi resnično izpeljali, nam to dovolj zgovorno dokazujejo.

Jean-Paul Belmondo je najboljši priljubljeni evropski igralec mlade generacije. Pravkar je odigral zahtevno vlogo v filmu KONEC TEDNA V ZUYDCOOTU, ki ga je na temo umika angleške armade na začetku druge svetovne vojne režiral Henri Verneuil

# OSREDNJI FILMSKI KLUB V KRANJU

Ob sistematičnem pregledu razvoja osrednjega filmskega kluba (čeprav ta naziv ne ustreza več), moram vsekakor izhajati iz dejstva, da je Kranj že dolgo znan kot filmsko razvito mesto, ki s povprečno 28,5 ogledov predstav na prebivalca stoji na svetovnem vrhu, a obenem malo ali skoraj nič ne deluje na področju filmske vzgoje.

Obenem s formiranjem osrednjega filmskega kluba so pedagogi skupaj s programskim svetom Kinematografskega podjetja ustanovili filmsko gledališče. Z ustanovitvijo te institucije pa ni bilo še pogojev za njeno učinkovito delovanje. Tako se v filmskem gledališču stalno zbirala le nekaj pedagogov in članov OFK, vseh ostalih 200 do 300 gledalcev pa hodi tja priložnostno, brez večjega zanimanja za filmskovzgojno delo. Prav tako je na vseh debatnih večerih filmskega gledališča, ko pogovor pravzaprav teče med člani — ustanovitelji in OFK — ostale publike pa tako ni. Ob tem bi bilo napačno pozabljati na pionirsko delo, ki so ga opravili pedagogi, slavisti v srednjih šolah; vendar je, po mojem mnenju, važnejše delovanje izven učnih programov, ki bi zajelo tudi ostale gledalce. Prav potreba po širšem delovanju je botrovala ustanovitvi OFK in nuj-

no pripeljala do preraščanja klubskega okvira.

Klub je v pričetku sestavljalo nekaj zavzetih ljubiteljev filma. Večina so bili to gimnazijci, ki so izhajali iz osnov, postavljenih že v letu 1962. Takrat se je namreč na gimnaziji formirala skupina, ki se je pod profesorjevim mentorstvom pričela resno poglobljati v filmsko umetnost. Podoba njihovega delovanja je bil 8 mm kratkometražnik, prvi poskus filmske vzgoje ob ustvarjanju filmov. Vendar to ni bil edini rezultat dela te skupine: pripravili in izvedli so »Revijo slovenskega kratkega filma«, polemizirali o filmih in se končno po maturi razšli. Letošnji pričetek je pravzaprav samo nadaljevanje prejšnjega dela, le da ga nadaljujejo drugi, novi ljudje. Ze po nekaj sestankih se je klub razširil in šteje sedaj 20 članov, ki so sprejeli mnogo širši program dela, kot ga dopušča klubska oblika delovanja (zato pripomba, da beseda osrednji klub ne ustreza več).

Mislím, da je za rast kluba bistvena delitev med notranjim klubskim življenjem in delovanjem navzven. Zaradi pospešenega delovanja navzven je notranje življenje trenutno nekoliko zastalo, vendar se ta pomanjkljivost kompenzira s priprav-

ljanjem predavanj, z izdelavo scenarija in razpravami o filmih, ki so na dnevnem sporedu ali na programu filmskega gledališča. O scenariju to: klub je pričel zbirati material na terenu, predvsem fotografske posnetke in skice objektov, ki bi prišli v kratkometražnik. To delo nudi možnosti, da z individualnim študijem naglo napredujemo. V nekem pogledu je OFK samo nekakšen poskus, ki naj pokaže uspešnost vseh možnih oblik dela, da bi jih lahko kasneje prenesli na ostale klube, katerim OFK pripravlja pogoje za nastajanje in pričetek dela. Ob tem se vsi zavedamo, da filmski klubi na terenu, v gospodarskih organizacijah in šolah ne bodo mogli nastati sami po sebi, marveč da je tu potrebno izredno intenzivno študijsko in organizacijsko delo. Ravno to pa predstavlja osnovo programa OFK.

Pri delovanju navzven smo poudarili predvsem tri oblike vplivanja na javnost, in sicer: z revijo kratkometražnih filmov Beogradskega festivala, s filmskim gledališčem in končno z najpomembnejšim — z debatnimi večeri v krajih, kjer so dani pogoji za formiranje klubov ali vsaj za občasno filmsko izobraževanje. Ugotovili smo, da je odziv mladine in njena pripravljenost za delo veliko večji kot smo predvidevali in to dokazuje potrebo po vzgoji filmske publike.

Odločili smo se, da bomo skupno z Delavsko univerzo nastajajočim klubom nudili osnovno izobrazbo o filmu v obliki ciklusa predavanj, ki bo vsaj deloma nudil osnovni pregled razvoja filma in današnjega stanja filmske umetnosti. Vendar ne gre za klasična predavanja, marveč za razgovore pred projekcijo klasičnega filma smeri, o kateri bo govora.

Nekaj tem iz ciklusa:

— nastanek in razvoj filma — filmski jezik

- doba klasične komedije
- western, kriminalka, thriller, detektivka
- neorealizem in nove italijanske smeri
- novi val
- švedska in poljska kinematografija
- vzpon ruskega filma in današnje stanje
- slovenski in jugoslovanski film.

Te teme naj bi bile samo okvir, v katerem bi se odvijalo začetno delo po klubih. Ker je ta oblika nova in v nastajajočih klubih ni dovolj izobraženih ljudi, ki bi to delo programsko vodili, ima to funkcijo trenutno OFK. Vendar nameravamo organizirati tri- do štiridnevni seminar za vodje filmskih klubov, tako da bo omogočen napredek in kvalitetno delovanje le-teh.

S krepitvijo klubov pa se bo bistveno menjala vloga in vsebina OFK. Klubi naj bi po našem konceptu prevzeli iniciativo, OFK pa bi se spreminal v izobraževalno-usvarjalni center. Ob primernih materialnih pogojih bi združeval vse, ki bi želeli ustvarjalno in organizacijsko delovati. Po teh predvidevanjih bo center resnično shajališče mladih, ki bodo skušali, s pri merno izobrazbo, ustvarjati kot samostojna skupina. Pri vsem tem si nihče ne utvarja, da bodo rezultati opazni takoj, vendar nam že dosedanji odziv kaže, da si je skupina mladih izbrala pravilno pot in da jo bo ob podpori ostalih lahko opravičila.

Pri svojem delu je osrednji filmski klub naletel na resnično razumevanje pri Svetu Zveze kulturno-prosvetnih organizacij občine Kranj, kakor tudi pri ostalih organizacijah in nekaterih posameznikih. Pričakujemo lahko, da bo klub resnično združil vse filmskovzgojne delavce v celoto, ki bo sposobna razvijati filmsko življenje v kranjski občini.

# RETROSPEKTIVA NAŠIH FILMOV V PARIZU

FRANCE KOSMAČ

Francosko kinoteko so odprli v Parizu leta 1948 kot matično ustanovo, v okviru katere deluje poleg dveh kinodvoran še Filmski muzej, knjižnica z 10 tisoč primerki literature, posvečene filmu, z 8 tisoč tiskanimi in pisanimi dokumenti in z dvema milijonoma fotografskih dokumentov, nadalje Služba za dokumentacijo in Komisija za zgodovinske raziskave. V muzeju zbirajo tehnično dokumentacijo razvoja zamisli gibajočih se sličic vse od posameznih načrtov in skic slavnih izumiteljev pa do predmetov, ki so služili gibanju sličic in kasneje snemanju tona: priprave od laterne magice malone do današnjega cinemascopa.

Stara dvorana v Rue d'Ulm in nova v Palais de Chaillot sta opremljeni z aparaturami za predvajanje v vseh mogočih brzinah in tehnikah. V vsaki od dvoran pokažejo vsako leto študentom in ljubiteljem filma svetovno filmsko klasiko in mnogo drugih filmov (v vsaki dvorani po okrog 1000 filmov) razvrščenih po različnih kriterijih nacionalnih proizvodnje, posameznih

ustvarjalnih skupin, šol, obdobj in mojstrov ustvarjalcev. Francoska kinoteka razpolaga s 50 tisoč domačimi in tujimi filmi.

Razen tega organizira Francoska kinoteka kot edinstvena ustanova te vrste doma in po svetu občasne razstave, med katerimi naj naštejemo le nekaj znamenitih: Ob stoletnici Emila Reynauda, Ob stoletnici Georgea Mélièsa, Ob stoletnici iznajdbe kinematografije (v Louvreu, v Muzeju dekorativnih umetnosti), nadalje še razstavo, ki jo spremlja ciklus predstav kinotečnega značaja pod naslovom Zgodovina francoske kinematografije, razstavo Eisensteinovih risb in skic, razstavo animiranega filma, razstavo Gledališče in film, Filmski plakat in scenografija in druge v Parizu in v Berlinu, Bruxellesu, Amsterdamu, Antibesu, Beogradu, New Yorku, na Poljskem, v Braziliji, v Angliji in Avstraliji.

Filmskim režiserjem, študentom francoske vlade, so bila vrata te ustanove vedno odprta na stežaj, uživali smo posebne ugodnosti in kulturno gostoljubje, kakršnega zna nuditi le tako



visoko razvita ustanova. Jugoslovani pa smo bili že nekajkrat gostje Francoske kinoteke tudi na drugačen način. Leta 1961 je tekla v stari dvorani Retrospektiva risanega filma zagrebške šole. 2. junija 1964 je bil predvajan v ciklusu KINEMATOGRAFIJA ODPORA Pretnarjev film PET MINUT RAJA in od 3. do 15. junija letos je steklo v dvoranih kinoteke v Parizu še osem celovečernih filmov slovenskih avtorjev: štirje Stigličevi (NA SVOJI ZEMLJI, DEVETI KROG, BALADA O TROBENTI IN OBLAKU, TISTEGA LEPEGA DNE) in po en film Pretnarja (SAMORASTNIKI), Čapa (VE-SNA), Hladnika (PLES V DEŽ-JU) in Babiča (VESELICA).

Izbor filmov domačih režiserjev, ki ga je opravila skupina naših kritikov, se je v francoski kinoteki pričel s predstavo BALADE O TROBENTI IN OBLAKU v dvorani palače Chaillot. Povabljene goste sta pozdravila z uvodnimi besedami direktor kinoteke, gospod Henri Langlois in režiser Igor Pretnar.

Po predstavi so gostje lahko vzeli v roke okusen prospekt z naslovom JUGOSLOVANSKI FILM — Slovenski del s 14 celostranskimi fotografijami iz zgoraj omenjenih filmov in z osmimi fotografijami avtorjev oziroma igralcev. Ta katalog je bil opremljen z vsemi nujno potrebnimi podatki in kratkimi vsebinami filmov ter z dovolj izčrpnim, a ne predolgim in pretežkim, pa vendar tehtnim uvodom izpoda peresa dramaturga Vladimira Koča, seveda v francoščini.

Pri nacionalnih retrospektivah je v navadi, da teče začetni film za povabljenega goste v dvorani palače Chaillot, ostali filmi pa v malo manjši, študentom morda še bolj mikavni stari dvorani na Rue d'Ulm v Latinski četrti. Slišali smo, da naša retrospektiva ni zbudila manj zanimanja od japonske in brazilске, ki sta tekli nekaj tednov prej.

Mnenja smo, da je treba stike, ki so vzpostavljeni preko študentov štipendistov, sedaj pa tudi s samimi ustvarjalci, še nadalje gojiti in jih razvijati. Pri organizaciji in pripravah, ki jih je imelo v rokah Društvo slovenskih filmskih delavcev, je avtoritativno pomagal Republiški svet za kulturo in prosveto. Na videz majhna naloga je skrivala namreč precej težav. V izboru smo imeli filme različnih proizvodenj, ker je obveljal kriterij avtorstva, ne proizvodnje. Pripravi je bilo treba verzije v francoskem jeziku, poiskati še uporabne kopije. In tako je kljub pazljivim pripravam le prišlo do nekaj spodrseljavev, ki si jih drugič ne bomo smeli privoščiti: film NA SVOJI ZEMLJI je bil predvajan v kinoteki brez prevoda. Tako je bil gledalcem težko umljiv in zgodilo se je, da so skupine zapuščale dvorano. Manjši spodrseljaj je v tem, da smo poslali, misleč, da so vse podnaslovljene v francoščini, kar dve kopiji z angleškimi podnaslovi (PET MINUT RAJA in BALADA O TROBENTI IN OBLAKU). Vsaj na prvi predstavi bi bilo bolje, ko bi nastopili s kopijo, ki je opremljena s podnaslovi v francoščini.

Počasi bo treba nehati govoriti o našem mladem filmu. To nam dovolj razločno kaže prav ta retrospektiva in bi isto pokazala tudi retrospektiva kratkometražnega filma. Morda ne bi bilo nekoristno takšno retrospektivo od časa do časa pogledati tudi doma, tako za ustvarjalce kot za publiko, za kritike in za ljubitelje, predvsem mlajše, ki pred petnajstimi leti sploh še niso hodili v kino. Zrcalo retrospektive bo pokazalo razločno marsikatero črto, ki je v fiziognomiji našega filma z očesom današnjega dne sploh ne opazimo.

Francoska kinoteka nam bo vrnila obisk z retrospektivo znamenitega filmskega avtorja Luisa Buñuela.

ZA  
AMATERJE

# SKOK S ČRTE

V naših, le redko z ubežniškimi domislicami prežetih vrstah kinoamaterjev v Sloveniji se je pojavila mlada osebnost, ki jo je zamikala pot izven klasičnih okvirov soglasja forme in vsebine v filmu. Prvi poskus je prinesel uspeh: triindvajsetletni baletnik Janez Meglič in član kinokluba Ljubljana je posnel svoj prvi eksperimentalni film Na konicah prstov in se z njim tudi predstavil kot edini slovenski predstavnik decembra lani na festivalu žanrskega filma (GEFF) v Zagrebu. Morda ni slučaj, da se je hotenje po izvirnem filmskem izrazu izluščilo prav iz teženj mladega umetnika — člana baleta SNG in študenta baletne šole.

Spet sem se znašel v tihi delavnici sanj. A to pot brez bohemskega okrasja in rekvizitov: v običajni družinski sobi na Starem trgu sta poleg pianina in

notnega materiala dve aparaturi, magnetofon in ozki projektor s platnom, nekaj skrivnostnih kablov in rdeča kontrolna lučka, ki tembolj zažari v zamračeni sobi. Toda v pavzi med dvema filmoma je pritegnil mojo pozornost album na mizi, ki je najbolje pričaral ustvarjalne poteze tega stremeljivega, molčečega fanta. Moral bi jih na kratko označiti — s premočrtno oblikovano slo mladeniča, ki se je prav zgodaj zavedel svojega kreativnega utripa, vsega predanega plesni umetnosti. V tej, se zdi, obeta še mnogo.

Nemara sta mu filmska kamera in platno nujen odsev tistega, kar ga notranje navdaja. Bržčas se je z mlado slo po harmoniji in tišini doživljanja tudi ujela sla izraziti vzdusje v enem izmed svetišč slovenskega Parnasa, ne glede na to, kako ga je primitivna noga kulturi velikih ma-

## MARIO ŠUBIC

nov odtujenega človeka oskrunila. Posnel je film o Navju. Svojo težnjo je lepo izpovedal.

Utrnil je luč in me ob Italijanskem capricciu Čajkovskega, nato občutenem Mendelsohnovem Adagiu na orglah popeljal s kamero pod arkade Navja, kjer počivajo Linhart, Vodnik, Jenko, Levstik, oblikovalci slovenske kulture preteklega stoletja, žal bolj zapuščeni kot čaščenj.

Povej razvalina,  
v soncu zatemnela,  
kaj moč je človeška,  
kaj njena so dela?

Kot da bi še ptič ne maral več za mrtvo lepoto pod šumečimi topoli, je avtor spremljal z delno prilagojenim tekstom Jenkove pesmi (žal le v malce pretirani interpretaciji) to poezijo miru, pobožal z nevidno roko kamenite spomine in arhitekton-

sko okrasje v tišini arkad, se ob izteku Adaggia poigral v krošnjah vzviharjenih drevih — prisporodi bežečega življenja — da bi se še za hip tesnoben povrnil h grobovom in potožil: »Tudi tebe, moj tihi gaj, so pozabili... A prišel bo čas...«

Svoj izraziti estetski čut je pokazal Meglič tudi v drugem, na letošnjem republiškem festivalu amaterskega filma nagrajenem filmu Na konicah prstov. »V tem baletnem eksperimentu«, pravi sam, »so bile uporabljene le plesalkine noge in roke od gležnjev oziroma zapestij navzdol, da se pokažejo izrazne možnosti že samo konic plesalčevega telesa.« To pot je tonska spremljava drugačna: z lastno klavirsko improvizacijo je ustvaril ob posebni magnetofonski mešalni tehniki tako imenovano »konkretno« (elektronsko) glasbo. Sekvence v filmu (ki traja kakšnih sedem minut): neuspešno čakanje, radost življenja, uspešno čakanje, snubljenje, skupna življenjska pot. Po zamisli koreografa ing. arh. Neubauerja je zrežiral Meglič igro rok in nog (subtilno jo je oblikovala Lidija Sotlerjeva), ki pridejo iz teme v svetlobni snop, koprneče valujejo in spet izginejo, se na konicah prstov radostno pozibavajo, zatem roke in spet noge izpovedo, kar bi telo, v temi prikrito... Metronom ob tem neviden utripa kot simbolizirani ritem življenja. Megličeva glasba, čeprav nenavadna, pa se zanimivo prilega črno-beli simboliki plešočih udov, in čeprav ne do kraja zadovoljivo posneta, funkcionalno gotovo najbolj ustreza temu filmskemu zapisu kot eksperimentu.

Še tretje: Kontrasti. Avtor sam priznava, da je tu zavil na pot zagrebške šole GEFFa — »antifilma«, hoteč prikazati človeška nasprotja, tudi z erotične plati, v kaosu življenja, prepušča pa gledalcu, da si ustvari in sam tolmači vtise te 4-minutne skice. Skrajnost? Predvajal mi ga je.



Film, ki ima sicer nekam medlo zabrisano izraznost, želi prikazati vzgon življenja, vezan na neki materializirani cilj (svetli kovanec v obračajoči dlani) in bohotnost doživetja (plešoča dvojica v poltemi, ob spremljavi Bachove muzike), potlej pa poltenost občutja, ob plakatu in detajlih filmske seks-bombe ter kaotičnost ritma sodobnega življenja, ki se, razdvojeno naposled izgubi v brezsmiselno praznino.

Bo nadaljeval, svoje misli tudi znal izpovedati v tej smeri? Mladi Meglič je nedvomno nadarjen in vase poglobljen oblikovalec, ki raste iz estetskih doživetij plesne umetnosti, filmska kamera pa mu služi kot izrazno sredstvo za širše oblikovanje, izven baletnega odra. Plesna umetnost ga veže na klasične forme in zakonitosti, domišljija mu nagonsko uhaja v eksperiment. »Film gledam kot umetnost, ki ima še neizmerno velike možnosti, možnosti novega izra-

za, velike možnosti eksperimentalnega baleta — Ljubimca iz Teruela, West Side Story — možnosti, da v filmu pokažeš današnjo stvarnost, čisto resnico, da se ohrani poznim rodovom.« Njegova vzornika sta Boštjan Hladnik in Michelangelo Antonioni.

V sebi je organiziran in ve, kaj hoče. Zdaj pripravlja Ples v dvoje ter Nepozabno srečanje, filmsko baletni zapis v standardnem jeziku ter lirično igrani kratki film, potlej pa Vizijo, igrani baletni film, ki ga namerava spet pripraviti z ing. Neubauerjem. Po vsej verjetnosti pa še dva eksperimentalna filma, je prepričano dodal h kraju najinega pogovora. Ali ga bodo standardni okviri njegove umetnosti utrdili ali tesnili v razmahu domišljije? Ni dvoma, da v težnji po eksperimentu niha med nasprotjema. Če bo šel pri teh iskanjih v lasten, izviren izraz, bo prelozil s slovensko kinematografsko tradicijo.

Prizor iz filmskega spektakla  
ZMAGOVALCI s Georgeom Hamiltonom



Iz filma ZMAGOVALCI, ki obravnava  
doživetja zavezniških vojakov po izkr-  
canju v Evropi in ga je posnel Carl  
Foreman



Prizor iz filma RIO BRAVO z Johnom  
Waynom in Rikyjem Nelsonom



# Pogled v ameriško televizijo

Ko pride Evropejec v New York in začne gledati televizijo, se mu mora zvrtni v glavi. Vse je drugače kot v Evropi, bolj divje, bolj naglo, napeto, vsiljivo. Ni lepih napovedovalk, ki bi napovedale novo oddajo in se lepo nasmehnile, ni odmorov in lepih estetskih prehodov od oddaje k oddaji. Drama neposredno sledi komediji, western glasbeno zabavni oddaji, fantastičen film resni problemski drami. Oddaje prekinjajo reklame, vse pa vedno na najbolj napetih mestih in trajajo vsega skupaj točno osem minut vsako uro. Nič več in nič manj. Reklame so strahovito vsiljive, prav neznosne in zoprne — pa čeprav včasih imenitni triki, šale in vesele pategavščine. Sovražiš jih, ker se vrivajo v živi tok dramskega dogajanja, ki z njim nimajo nobene zveze.

Čisto drugačne so tudi televizijske vesti. Tudi tu ni lepih napovedovalk, ki bi brale skrbno napisane in zbrane najnovejše novice dneva. Vesti povedo stari izkušeni novinarji vedno na pamet, včasih naravnost s kraja dogodka, včasih iz studia. Govore hitro in patetično, kot bi streljali s topovi. Njihov govorni trening je presenetljivo enoten. Filmski posnetki niso opremljeni z glasbo, Amerikanci prav nič ne poetizirajo, vest je vest in glasbe po svojem bistvu ne potrebuje. To pa je spet čisto drugačna teorija, kot vlada na evropskem kontinentu...

Vrtiš gumb na televizorju in vidiš sedem polnih programov, ki vsi teko od zgodnjega jutra do polnoči in včasih še nekaj ur. Strahota! New York ima 120 do 130 ur televizijskega programa na dan!

Če se v vsej divjii džungli želiš znati, moraš preštudirati in potem še naprej redno študirati »TV vodič«, ne posebno drobn

knjižico, ki izide vsak teden in ki prinaša pregled sporeda. Pa tudi tu Evropejec ne more kaj prida izvedeti, saj so posamezne oddaje označene z eno ali dvema besedama, le redkim je dodan kratek opis.

Za pomoč se obrne Evropejec k znancem, ki jih je v novem svetu prvič spoznal. In dobi takšne odgovore:

»Televizijo bi radi gledali? Ali nimate pametnejšega dela? Televizija je čisto zapravljanje časa...«

»Ampak — ravno zaradi televizije sem prišel v Ameriko!«

»A če je tako — potem je to imenitna stvar! That's a big business in America!«

»To vem. A najprej bi se rad z njo podrobneje seznanil. Ali mi lahko svetujete, kaj naj nočoj gledam?«

»Kaj pa vas zanima? Cowboyi, socialne drame, medicinske sestre, advokati, policija, ljubezen, psihološki problemi?«

Dramskih del imaš na izbiro. Več kot zmore najbolj neutrudn gledalec.

In potovanja, balet, pantomima, komiki, risani filmi, satire, aktualne reportaže, debate — vse v enem večeru.

Gledaš, gledaš in mine mesec, dva — pa še vedno ne veš, kje je prav »tvoja« oddaja, kajti vsak Amerikanec ima svoje oddaje, po katerih uravnava svoj prosti čas. Še vedno je polno stvari, ki jih še nisi videl in če skušaš videti kaj novega, zamudiš nadaljevanje tistega, kar si videl prejšnjega dne ali prejšnji teden...

Neznosna džungla. In reklame, o te reklame! Živce žro.

Ameriška televizija je — kakor tudi radio — zrasla iz potrebe po reklamah v pogojih izredne konkurence neštetihih artiklov široke potrošnje. Reklame so njeno eksistenčno bistvo, njen sko-

raj edini vir dohodkov. Naročnine ni nobene, tudi država televizije ne podpira s prav nikakršnimi dotacijami ali podpori. Program ustvarjajo zato, da bi ljudi prisilili gledati reklame — in to se jim je tudi temeljito posrečilo. Televizijski reklami se gledalec ne more izogniti, saj traja samo pol, največ eno minuto. Zato so te reklame najbolj uspešne, najbolj učinkovite. Lastniki TV postaj »prodajajo čas« in oglaševalci, ki mu pravijo sponsor, mora poleg stroškov za proizvodnjo reklame plačati tudi celotno oddajo, ki ni z reklamo v nobeni neposredni vsebinski zvezi. Program je pravzaprav samo zato tu — ker bi samih reklam sicer nihče ne gledal... Reklama ekonomsko »nosi« oddajo, oddaja pa »nosi« gledalca k reklamam. Tako imamo tu opraviti s protislovjem: program producirajo zaradi reklam, gledalci pa gledajo reklame zaradi programa...

Takšna je torej ta komercialna televizija v ZDA. Njen »big business« je začel že nekaj let pred drugo svetovno vojno, razcvetel pa se je po njej. V pičlem poldrugem desetletju so v ZDA zgradili kakih 750 postaj in s številnimi programi pokrili vso ogromno deželo od obale do obale. Kot rečeno, vidijo v New Yorku sedem programov, v manjših mestih pa nikjer manj kot tri ali štiri programe.

Poleg komercialne televizije pa imajo v ZDA še razvito mrežo vzgojnih postaj. Teh je danes približno 90 in skoraj vsak mesec zraste spet kakšna nova. Te postaje niso privatna lastnina, čeprav so prava podjetja in delujejo na osnovi ekonomskega računa. Nekatere so ustanovili državni sveti za prosveto in so torej državna lastnina, a vedno je zanje zainteresirana samo lokalna oblast. Druge so last univerz, mreže osnovnih ali srednjih šol ali pa tudi korporacije in ustanovljene z denarjem in na pobudo kulturnih in prosvetnih entuziastov. Vzgojne postaje nimajo in ne smejo prinašati

nikakršnih reklam, sponsorski sistem je zanje z zakonom prepovedan. Tudi njihov program je bistveno drugačen: dopoldan in v zgodnjem popoldnevu prinašajo šolski program, ki ga otroci — pa tudi študentje na univerzi — gledajo v razredih. Zvečer pa prinašajo splošno kulturni program. Njihovi dohodki so običajno samo iz šolskega programa, kajti šole morajo plačati nekakšno naročnino od glave učenca, ki program gleda. Televizija je v ZDA integralno vključena v celotni šolski sistem.

V Evropi je vse skupaj čisto drugače.

Evropska televizija deluje v bistveno drugačnih pogojih. Z eno samo izjemo v Angliji, se tudi v zahodni Evropi privatni kapital za televizijo sploh ni angažiral. Tako v kapitalističnih kakor tudi v socialističnih državah je televizija vladna, državna ali družbena.

Zato so v Evropi zgradili samo ogromne TV postaje v največjih kulturnih središčih, vsi programi so nacionalni in monopolni in vsepovsod gledajo le en sam program, če pa sta dva, si nista konkurenčna, temveč se medsebojno dopolnjujeta.

Za Ameriko so torej značilne majhne postaje z majhnim številom zaposlenih in s komaj dvema ali tremi studii, za Evropo pa prave velikanke, kjer dela tudi po nekaj tisoč uslužbencev in imajo tudi po deset studiov. V Evropi morajo gledalci program plačati, v Ameriki pa je »zastonj«.

V »revni« Ameriki računajo z vsakim dolarjem in vzgojili so izredno sposobne ljudi po načelu »vsak mora znati vse« ter razvili prav gigantsko proizvodnost dela.

V »bogati« Evropi pa se nikomur ne zdi škoda državnega denarja, produkcija je lepo zložena in kulturna in ves proizvodni proces opravljajo specialisti za posamezne drobne strokice, ki se jim je mogoče priučiti v nekaj dneh ali tednih. Za Evropo je nadalje značilno, da program-

ski delavci ne vedo kaj dosti o TV tehniki, režiserji in TV tehniki pa se praviloma ne vtikajo v probleme programiranja. Zato je televizijski kolektiv v Evropi razdeljen na fizične delavce in intelektualno elito, v Ameriki pa tega prepada ni. Vsakdo obvlada in je že na univerzi (brez nje ni na TV dobiti nobene službe več) »streniran« v vseh programskih, organizacijskih, tehničnih in izvedbenih strokah.

Tako imajo ameriške postaje na vodstvu običajno le enega samega in največ dva človeka, evropske pa ogromen aparat voditeljev in kontrolorjev in potem prav na vrhu še enega — za vodenje in kontrolo voditeljev in kontrolorjev...

Med Evropo in Ameriko je tudi bistveno različen osnovni programski koncept. Če zadevo nekoliko poenostavim, lahko rečem, da ameriška komercialna TV samo zabava in informira, vzgojna pa samo vzgaja in poučuje. Med njimi skoraj ni mo-stu. Evropska televizija pa si prizadeva, da bi zabavala in vzgajala obenem, pri čemer razume Evropa vzgojno predvsem kot ideološko politično, oziroma strankarsko usmerjanje ter splošno izobrazbo. V Ameriki pa pod besedo »education« razumejo predvsem praktičen trening za raznovrstne poklice in le deloma splošno izobrazbo.

Enosmerno ideološko in politično usmerjanje je v ZDA z zakonom prepovedano. Lastnik mora — ne glede na svoje osebno prepričanje — zagotoviti enake pravice in enak čas za vse politične smeri, ideologije, religije, filozofije in poglede na svet. Izvajanje tega zakona kontrolira Federal Communication Commission (FCC), ki je strah in trepet vseh kapitalistov in ki neredko kaznuje kršilce tudi z odvzemanjem licence, kar za lastnika pomeni izubo postaje. Isto velja tako tudi za vzgojne postaje in za radio. Kar torej ameriška vlada prepoveduje — evropske vlade (tako ali drugače) zapovedujejo ali vsaj žele.

Med številnimi drugimi razlikami naj omenim samo še frapantno razliko med ameriškim in evropskim dramskim delom programa. V težnji, da bi zagotovila čim več rednih gledalcev, ki naj redno vsak dan ali vsak teden gledajo to in to oddajo, je namreč ameriška televizija razvila gigantsko serijsko proizvodnjo dramskih del za vse okuse in zanimanja. Drame na 16 mm filmu največ proizvaja Hollywood, na magnetoskopskem traku pa New York. Poleg tega je še nekaj drugih manjših središč dramske proizvodnje. Ta produkcija je naravnost fantastična. Shema vseh programov, ki jih je videti v New Yorku, nam najavi dnevno 60—75 dramskih del. Od tega je morda le 8—10 starejših filmov. Kdor je do zdaj imel opraviti samo z evropsko dramsko proizvodnjo, tega skoraj ne more verjeti. A številke so še bolj fantastične, če povem, da samo v dveh studiih CBS (konkretno je to Liederkranz hall na 58. cesti v New Yorku) producirajo dnevno štiri dramska dela, od katerih vsako traja pol ure...

Kaj takega je v Evropi seveda popolnoma nemogoče. Zato je v Evropi na večini programov mogoče videti samo eno, dve ali največ tri dramska dela na dan — pa še od teh utegne biti eno pač iz ameriške serije...

Evropa je romantična in misli, da je drama nekakšna božja inspiracija, opravilo za izbranec... Amerika pa je praktična in trdi, da je pisanje drame obrt, ki se je lahko vsakdo nauči, uprizarjanje pa industrija, ki ima neskončno zmogljivosti... Nisem govoril o kvaliteti. To je vprašanje, ki bi zahtevalo celo poglavje.

A zanimivo je to, da Amerika uspešno prodaja svoje serije po vsem svetu in predvsem v Evropo, evropski televiziji pa se še ni posrečilo prodati v Ameriko niti ene posnete TV drame, kaj šele serije!



SLIKA NA NASLOVNI STRANI: Bert Sotler in mali Bogdan Lubej  
v Stigličevem filmu NE JOCI, PETER

S številko 21 začenjamo tretji letnik naše revije. Začenjamo ga z optimizmom in z najboljšo voljo, da odstranimo nevšečnosti, ki so v drugem letniku spremljale izhajanje Ekрана. Z optimizmom nas predvsem navdaja izredno živ odmev revije v naši javnosti, saj ima po dveh letih izhajanja že preko štiri tisoč naročnikov. V takšnem odmevu pri bralcih vidimo potrdilo za svoja prizadevanja.

Tretji letnik želimo po svojih najboljših močeh še izpopolniti, vsebinsko obogatiti in oblikovno razgibati. Tudi zamudam v izhajanju se bomo skušali v največji možni meri izogniti.

V tretjem letniku bomo posvetili posebno skrb problemom domačega filma. V 21. številki nam festival v Pulju, o katerem vam bodo govorili naši uredniki in stalni sodelavci, ponuja dovolj priložnosti za razmišljanja o nekaterih vprašanjih naše filmske ustvarjalnosti. Poleg tega bomo skušali našim bralcem temeljiteje predstaviti najpomembnejše nacionalne filmske proizvodnje sveta. Za 21. številko so nam uredniki prijateljske italijanske revije Cinema nuovo pripravili obširno in tehtno podobo sodobnega italijanskega filma. Naše stalne rubrike bomo tudi v tretjem letniku ohranili in jih skušali napolniti z zanimivim in koristnim gradivom.



# ekran 64

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

Naš odlični mojster filmske  
kamere Aleksandar Petković  
med snemanjem  
filma

IZDAJALEC

