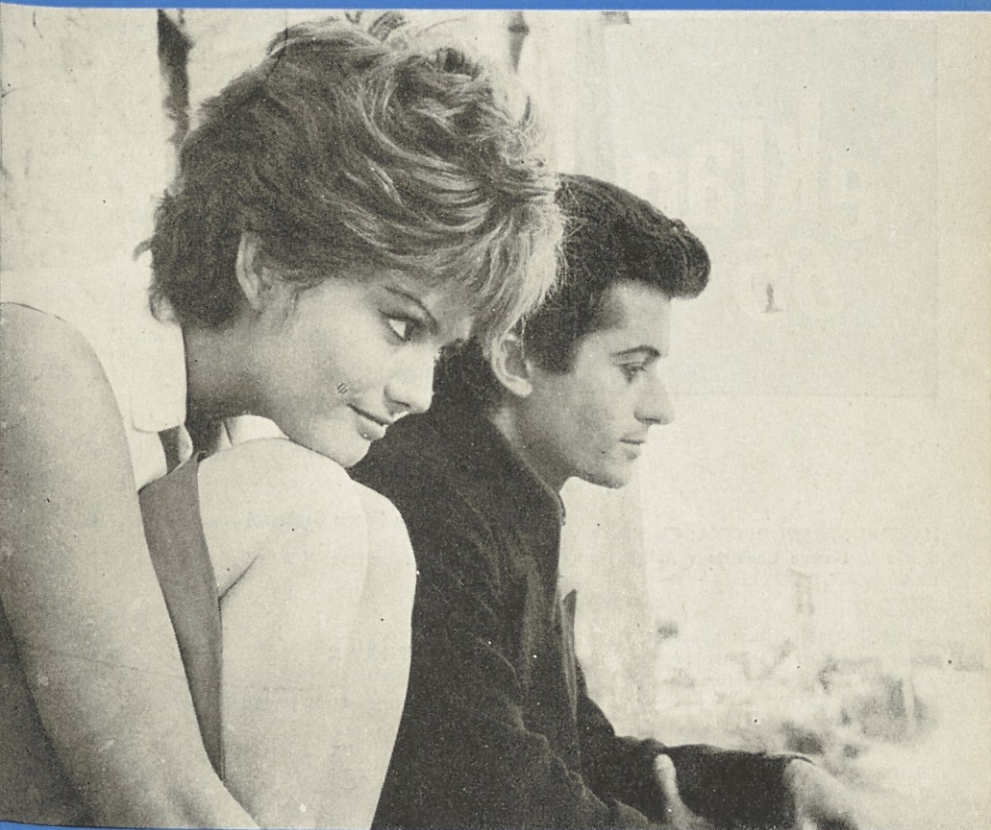


ekran 65



IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 1800 dinarjev. Posamezna številka 200 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Miklošičeva 7, telefon 312-577. Rokopisov ne vračamo. žiro račun 503-603-7. Poštnina plačana v gotovini. — Tisk in klišeeji ČP »Gorenjski tisk«, Kranj



NA PRVI STRANI OVITKA: Claudia Cardinale in George Chakiris v italijanskem filmu BUBOVO DEKLE

Na tretji strani ovitka: objavljamo nekaj posnetkov s snemanja zadnjega Godardovega filma NEUMNI PIEROT.

Na zgornjih dveh slikah sta Anna Karina in J. P. Belmondo, na spodnji sliki pa sloviti novovalovski mojster fotografije Coutard

NA ZADNJI STRANI OVITKA: priljubljeni francoski igralec Jean-Paul Belmondo

K A Z A L O

PARAGRAF O

Aktualno (mkv)	291
Literatura za film (Drago Šega)	292
Moralna in stanovska zaščita kritike in kritikov (Toni Tršar)	296

TAKOIMENOVANI FILM-GROZE

Usoda žanra (vse sestavke, ki se medsebojno povezujejo v celoto, je napisal Ranko Munitić)	300
Majhni in veliki predhodniki	302
Tematski razvoj zvrsti	307
Stil in estetika filma groze	323

FESTIVALI

Pulj 1965 (Matjaž Klopčič)	337
Dvanajsti Pulj — kaj in zakaj (Ranko Munitić)	354
Festivalski dnevnik (Vladimir Koch)	358
Festival v Krakovu (Branko Šömen)	379
Veliko dobrih del — malo mojstrov in (Miša Grčar)	384
Polom in upanje (Boris Grabnar)	388
Za prave ljubitelje filma (Miša Grčar)	394

POSEBEJ EKRAN

Nemogoči Shakespeare (Raymond Bellour)	396
--	-----

TELEVIZIJA

Vloga in naloge TV v našem družbenem razvoju (Dušan Fortič)	405
--	-----

TELEOBJEKTIV

NOVO — NOVO (fotoreportaža o filmih Čovik od sveta — Ključ — Doči i ostati — Druga strana medalje, (samo komentarji k slikam)	410
---	-----

Nekaj zanimivih podatkov (mkv)	414
--	-----

Umrla je Judy Holliday (mkv)	415
--	-----

Organizacija filmskih kritikov (Toni Tršar	416
--	-----

S KAMERO PO FILMSKEM SVETU (fotoreportaža o nekaterih novih filmih, samo komentarji k slikam)	418
---	-----

Po filmskem tisku (mkv)	421
-----------------------------------	-----

KOT GOST EKRANA:

Češki animirani film (Libuša Konradova)	424
---	-----

Švedsko pismo (J. E. Forslund)	433
--	-----

KRITIKA:

Zasebno življenje (Obradović)	434
---	-----

Mit in antimit (Ranko Munitić)	436
--	-----

Nežna koža (Vitko Musek)	441
------------------------------------	-----

Nürnberški proces (Obradović)	443
---	-----

FILM — KLUBI — ŠOLA

Otroci mislijo filmsko (Slobodan Novaković)	446
---	-----

Srečanje s tujimi izkušnjami (Maja Smolej)	448
--	-----

Filmski klub Slovenske Bistrice	450
---	-----

ZA AMATERJE

Filmska realnost amaterjev (Ranko Munitić)	452
--	-----

PRISPEVKI K ZGODOVINI SLOVENSKEGA FILMA

Filmografija slovenskega filma (nadaljevanje) (D. Arko)	456
--	-----

AKTUALNO

Dvanajsti festival našega domačega filma v Pulju je za nami. Kakor vsak dosedanjí je tudi letošnji odprl marsikak pereč problem naše filmske ustvarjalnosti. Med njimi so takšni, ki jih živo občutimo ob vsakem puljskem festivalu, pa tudi drugi, povsem novi, aktualni.

Naš dnevni tisk je že omenil enega izmed njih, o katerem menimo, da ne more mimo nje- ga tudi naša revija. Edina dejavna slovenska filmska proizvodna hiša — Viba film — je za letošnji puljski festival pripravila tri celovečerne filme: *Sovražnika* režiserja Pavlovića, *Lucijo* režiserja Franceta Kosmača in *Lažnivko* režiserja Pretnarja. Če se dotaknemo nekaterih strukturalnih značilnosti naštetih treh filmov, ni mogoče mimo spoznanja, da je za letošnji Pulj edina slovenska filmska proizvodna hiša pripravila pravzaprav en sam slovenski film. *Sovražnik* je po vseh elementih (tudi priredba literarne predloge) izrazil film srbskih filmskih ustvarjalcev, *Lažnivka* pa je kljub slovenskemu režiserju in nekaterim slovenskim igralcem posneta v srbskem jeziku po scenariju srbskega scenarista.

Da se bomo razumeli: pozdravljamo ustvarjalno sodelovanje z umetniki iz drugih republik v okviru proizvodnih realizacij in materialnih okvirov ter možnosti slovenskega filma, če gre za umetniško pomembne, posebno še ustvarjalno iskalske, morda celo v določenem smislu avantgardne načrte, ali pa za neogibno nujnost, ki jo narekuje snov filma. (V tem smislu je naša revija na svojem področju in v svojih možnostih utirala pot tovrstnemu sodelovanju.) Ni pa nam razumljivo, zakaj je bilo treba ob tako skromnih mate-

rialnih možnostih, kot jih ima naš film, realizirati sorazmerno reven in umetniško nepomemben scenarij *Lažnivke* in film celo posneti v srbskem jeziku, četudi v nekaterih najvidnejših vlogah nastopajo slovenski igralci, ki so jih ustvarjalci filma zaradi naknadne sinhronizacije v srbski jezik prikrajšali za tako pomembno igralsko izrazno možnost, kot je govorjena beseda. Projekcija *Sovražnika* je pokazala, da prav tako ni šlo za umetniško tako pomemben načrt režiserja iz druge republike, da bi morali prav mi zanj potrošiti slovenskemu filmu itak preskromno odmerjena materialna sredstva. Znano je, da tudi film *Kratko poletje*, katerega je v času puljskega festivala začel snemati režiser Babič, nastaja po scenariju Branka Pleše in govori o problemu, ki je mnogo bolj za robu naše aktualne problematike, kot so teme, o katerih bi naš film moral spregovoriti.

Naj bo tako ali drugače, resnica je, da smo od lanskega do letošnjega Pulja posneli en sam slovenski film in ob dejstvu, da s svojimi načrti čakajo na privoljenje za snemanje in torej materialna sredstva nekateri drugi domači filmski ustvarjalci z našimi domačimi temami in scenariji, posneli dva filma (ter snemamo tretjega), ki bi lahko počakali. Odpiramo ta problem toliko bolj zavzeto zaradi tega, ker so med ustvarjalci, ki čakajo, tudi mladi ljudje. Ti so pa našemu slovenskemu filmu še kako potrebni. Od Boštjana Hladnika ni slovenski celovečerni igrani film dobil niti enega novega, mladega ustvarjalca. Na različnih občnih zborih, posvetovanjih in konferencah slišimo lepe besede o skrbi za kadre, o vključevanju novih ustvarjalcev in podobno. Letošnja praksa edine dejavne (!) slovenske filmske hiše je besede o skrbi za kadre, ki so potrebni slovenskemu filmu, demantirala.

PARAGRAF NIČ

LITERATURA ZA FILM

DRAGO ŠEGA

Sestavek, ki ga tu priobčujemo v izvirniku, je izvleček iz daljše študije o filmskem scenariju in je bil objavljen v pariški reviji **Les Lettres nouvelles**. Z njim odpiramo razpravo o izredno pomembnem filmsko teoretičnem vprašanju.

Kadar govorimo o razmerju med filmom in literaturo, se moramo nujno zaustaviti predvsem pri bistvenem aspektu tega razmerja, se pravi pri problemu filmskega scenarija kot posebne, filmu namenjene literarne zvrsti in pri vlogi, ki jo ima le-ta pri nastajanju filmskega dela.

Dokler je bil film samo tehnični izum, dokler se je omejeval samo na snemanje resničnih dogodkov ali dokler je frapiral gledalce zgolj s tehničnimi čarovnijami in triki, toliko časa za svoj nastanek ni potreboval scenarija. Zgodovina filmskega scenarija se prične šele s trenutkom, ko so si filmski delavci začeli zastavljati zahtevnejše naloge, ko so si začeli prizadevati, da bi prenesli na filmsko platno razne gledališke igre, priljubljene romane, povesti in druge zgodbe, skratka: ko se je pokazala na filmskem platnu prva daljša in pomembnejša zgodba, ko so nastopili na njem prvi igralci, ko se je film lotil upodabljanja namišljene resničnosti. Ti prvi scenariji seveda z literaturo še niso imeli nič skupnega; to so bili zgolj bolj ali manj podrobni načrti, skopi opisi bodočega filma, ki

so določali zaporednost dogodkov in jih, v skladu s takratno sta-
tično tehniko snemanja in z okornim načinom predvajanja filmov,
porazdeljevali na posamezne dele in posamezne zaokrožene prizore.

Svoj tehnični značaj je filmski scenarij ohranil tudi še potem,
ko je film že jenjal biti zgolj reproducirano gledališče, ko je spričo
čedalje višjih vsebinskih zahtev razvil in umetniško izkoristil razne
posebne izrazne možnosti, s katerimi se je ločil od gledališča in se
izoblikoval v samostojno umetnost. Spremenljiva razdalja od sne-
manega predmeta, spremenljivi zorni kot in s tem v zvezi sub-
jektivizacija zornega kota, vožnja snemalne kamere in tvorna mon-
taža posnetkov — če navedem le najvažnejše izrazne inovacije, —
vse to je dalo filmu njegovo individualno pripovedno plastiko, indi-
vidualno poetiko, njegov posebni notranji ritem, njegovo sintakso,
njegov individualni stil. Toda vsa ta razširitev in obogatitev speci-
fičnih filmskih izraznih možnosti ni nastala po naključju in sama
po sebi. V vseh teh novih prijemih, ki so filmski umetnosti dali
samostojen ustvarjalni značaj, se je izkristaliziral trdi boj film-
skih ustvarjalcev s snovjo, je prišlo do izraza njihovo nenehno
stremljenje po čimbolj suverenem obvladovanju čedalje zahtevnej-
še snovi, po čimvečji analitični zmogljivosti in prepričljivosti njiho-
ve umetnosti. Rast vsebine je terjala tudi rast forme, in višja
forma je lajšala še višji vsebinski dvig filmske umetnosti.

V razdobju prvih umetniško uspelih nemih filmov se je vloga
pisatelja omejevala kvečjemu na najbolj strnjeni oris zgodbe in
zelo grobo obrazložitev osnovnega zapleta, kar pa je bilo seveda
vse še zelo daleč od literarne umetnosti. Filmskim delavcem se je ta
čas tako stanje stvari zdelo docela naravno in znani filmski teoretik
Béla Balázs je govoril bolj ali manj v imenu vseh, ko je leta 1924
v svoji knjigi *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Filmes*
zapisal: »Filmskega režiserja in igralca lahko primerjamo še naj-
prej z improvizatorjema, ki dobita od nekoga tretjega kvečjemu
idejo, kratek splošni opis vsebine; besedilo pa si ustvarjata sa-
ma...! Zaradi tega nima film nič skupnega z literaturo.«

Omejitev pisateljevega dela zgolj na grobi osnutek filmske zgod-
be, na tako imenovani »synopsis«, je ostala pri komercialističnih
filmskih proizvodnjah v veljavi do današnjega dne. Vendar ne za-
radi tega, ker bi se producenti ne zavedali, da je dokončno izdelani
scenarij zelo važna in zelo odločilna faza pri nastajanju filma,
ampak prav zaradi tega, ker si žele to odločilno fazo čimbolj pod-
rediti in si s tem zagotoviti finančni uspeh filma. Na splošno je
še danes v komercialističnih proizvodnjah scenarij v svoji dokončni
obliki v bistvu anonimni izdelek, pogreznjen v podzemlje filmskega
proizvodnega procesa, in se mu zaradi tega ne obeta, da bi se raz-
vil v kaj več kot v nekakšen polizdelek, ki s svojo umetniško ne-
dodelanostjo in nerazvitostjo ne nudi zadostne osnove filmskim
ustvarjalcem in ne daje pravih pobud za nadaljnji razvoj filmske
umetnosti.

V deželah s socializirano filmsko proizvodnjo »etika in estetika,
ki ju določa izključno samo blagajna« — če uporabim formulacijo
Renéja Claira, — v splošnem ne uživa tako velike in pomembne
vloge. Zato tudi ni naključje, če uživa v teh deželah filmski scena-
rij kot avtonomna faza v nastajanju filmskega dela večji ugled in
večjo pozornost in če je zaradi tega kot umetniško literarna stva-
ritev čedalje dostopen javnosti tudi v samostojnih, knjižnih edicijah.
Če navzlic temu filmski scenarij tudi tu ni doživel večjega razcveta
in močnejše afirmacije, sta tega vsekakor bolj kot »etika in estetika
blagajne« krivi etika in estetika neposredne politične koristnosti; ti
sta dostikrat prav pri filmu kot najbolj množični izmed vseh umet-
nosti posebno občutni in se še zlasti izražata v čuječi skrbi za
»pravilno« idejno vsebino filmskega scenarija.

Ne glede na vse take in podobne zadržke, ki tako na Zahodu kot na Vzhodu ovirajo pogumnejši in kvalitetnejši razmah filmske umetnosti, pa vendarle lahko rečemo, da je v zadnjih desetletjih filmski scenarij kot posebna literarna zvrst, pisana za film in namenjena filmu, tako po zaslugi pisateljev kot po zaslugi filmskih režiserjev, ki so se marsikdaj uveljavili tudi kot zelo dobri scenaristi, že v precejšnji meri prodrli iz zadušljive teme proizvodne anonimnosti, si ustvaril svojo lastno tradicijo in s tem začel bistveno prispevati ne le k vsebinski, ampak tudi oblikovni rasti filmske umetnosti. Zato nikakor ni naključje in tudi ne nedoslednost, če je isti Béla Balázs, ki je še v svoji prvi teoretični knjigi o filmu izjavljal kategorično in brez pridržka, da film nima nič skupnega z literaturo, v eni izmed svojih zadnjih knjig (**Filmska umetnost**) zapisal: »Doslej je zgodovina scenarija bila proces nastanka scenarija v okviru zgodovine filma, odslej pa bo zgodovina scenarija določala zgodovino filma.« Vmes med obema izjavama leže dolga leta intenzivnega in strmega vzpona svetovne filmske proizvodnje, leta bogatih praktičnih izkušenj, novih odkritij in novih teoretičnih spoznanj.

Seveda pa bi bilo napačno misliti, da je ta razvoj pri tako mladi umetnosti, kakršna je filmska, že bolj ali manj končan in ustaljen in da je film že bolj ali manj razvil ali celo izčrpal svoje osnovne izrazne možnosti. Ne da bi se globlje spuščali v to vprašanje, naj se za trenutek zaustavimo samo pri problemu filmskega dialoga, ki je neposredno odprl vstop v film besedi kot najbolj imanentnemu literarnemu izrazilu. Še ni dolgo tega, kar je bilo med mnogimi filmskimi delavci uveljavljeno mnenje, ki ga je neki ameriški filmski delavec formuliral takole: »V zvočnih filmih naj bi bili prizori z dialogi pisani tako, kakor da bi bil slednji izmed njih brzoglav najvišje tarife in kakor da bi avtor moral vsako besedo zanj plačati iz lastnega žepa« (gl. Charles Ford, **On tourne lundi**, Paris 1967). Veliki mojster filmske pantomime, Charles Chaplin, je leta 1935 — nekaj let po iznajdbi zvočnega filma — v newyorškem časopisu **Variety** objavil članek z naslovom **Samomor filma**, kjer je uporabo dialoga v filmu označil za »blazni harakiri« filmske umetnosti, za »izdajstvo« filma nad samim seboj, za »malikovanje tehnike«, ki bo filmu zadala »smrtni udarec«. Ta članek je objavil v času, ko so z zvokom vred vdrli v film razni filmu tuji, v prvi vrsti gledališki prijemi, ko je filmskemu izražanju neprilagojena uporaba zvoka in dialoga grozila, da vrne mlado filmsko umetnost na njeno — lahko bi rekli — predzgodovinsko stopnjo, ko je bil film še zgolj reprodukcija gledališča. Toda že leta 1940 je isti Chaplin na koncu svojega filma **Veliki diktator** spregovoril v tako dolgem monologu, kot ga dotlej menda še ni govoril filmski igralec, v svojem naslednjem filmu **Gospod Verdoux** pa se je tako bogato poslužil dialoga in zvoka, da je nanju naslonil levji del svojega komedijskega zapleta.

Vse to razodeva, kako naglo in kako učinkovito se še menjujejo in spreminjajo osnovne norme, veljavne za filmsko ustvarjanje, in kako je bržčas že prezgodaj trditi, da je proces nastanka filmskega scenarija v okviru zgodovine filma že končan. Kar pa je že danes popolnoma očitno in na čemer lahko mirne duše vztrajamo, pa je dejstvo, da je ta proces za nadaljnji razvoj filmske umetnosti vseskozi koristen in da bo filmski scenarij kot posebna literarna zvrst, pisana za film in namenjena filmu, in kot avtonomna faza pri nastanku filmskega dela s svojo vse višjo vsebinsko in formalno zahtevnostjo bistveno razširil in obogatil filmske izrazne možnosti in ustvaril trdno osnovo za nadaljnji vse višji razvoj filmske kulture.

MORALNA IN STANOVSKA ZAŠČITA KRITIKE IN KRITIKOV

TONI TRŠAR

Naslov, ki je postal okvir temu referatu, nedvomno ne zajema vseh problemov, o katerih bo tekla beseda že v tem izvajanju, še manj pa problematiko naše vsakodnevne prakse. Naslov želi zgolj nakazati področje problemov, ki jih bo izkristaliziral današnji sestanek in ki bodo nedvomno eno osnovnih področij dejavnosti novoustanovljenega Združenja.

Spričo tega, da Združenje, ki ga ustanovljamo, nima sindikalnega značaja kot, denimo, društva filmskih delavcev po posameznih republikah, društva književnikov itd., dobiva stanovski aspekt zaščite kritike in kritika nekakšen strokovno-moralno-družbeni

značaj. Če nam je prav ta strokovno-moralno-družbeni značaj kritike in kritika izhodišče problematike, potem lahko ugotovimo, z ozirom na zastavljeno temo tega referata, da moramo opredeliti fiziognomijo kritike in kritika, ki jo želimo ščititi. Če že ne to, pa je treba vsaj opredeliti nekatere osnovne kriterije, kateri izražajo naš odnos do problema kritike kot dejavnosti ter zagotavljajo naši bodoči organizaciji pristop in delovanje posameznikov, ki ta načela odobravajo, na drugi strani pa zadoščajo zastavljenim kriterijem. Kajti, samo pritegnitev in aktivnost najboljših predstavnikov današnje jugoslovanske filmske kritike bo zagotovila uspešen razvoj novega Združenja in njegovo popolno družbeno afirmacijo. Iz tega logično sledi, da nova organizacija ne bo smela biti avtomatično zbirališče vseh, ki se v jugoslovanskem tisku pojavljajo z zapisi in komentarji o filmu, marveč organizacija ljudi, ki jih družijo skupni cilji, predvsem načelne in šele potem praktične narave.

Preden nadaljujem in konkretiziram tezo, ekskurz v historiat jugoslovanske filmske kulture s posebnim ozirom na položaj jugoslovanske filmske kritike. Spričo tega, da so nam vsem dobro znana dejstva, se jih bom skušal čim bolj izogniti in izhajati iz zaključkov.

Relativna mladost jugoslovanske kinematografije, relativna neprofesionalnost precejšnjega dela njenih voditeljev, kakor tudi ustvarjalcev, pogosta politična vulgarizacija umetniških, idejnih in ostalih problemov filma niso posebno stimulirali razvoja jugoslovanske filmske misli in kulture. Specifični status jugoslovanske filmske kritike, ki je živela, razen v posameznih obdobjih uveljavitve posameznih filmskih revij, predvsem skozi časopisne recenzije, neinformiranost, neambicioznost urednikov časopisov, ki so pogosto zaupali področje filma ljudem, kateri se jim niso zdeli primerni za druge rubrike — vsi naštetji elementi in drugi nenaštetji so pogojevali in še vedno pogojujejo stanje, kakršno je danes. Danes ugotavljamo, da v dvajsetih letih razvoja domačega filma nismo izoblikovali meril, po katerih bi vrednotili filmska dela, da še vedno zamenjujemo vrednost teme z vrednostjo dela kot umetniške celote in namesto, da bi terjali višjo miselno in filozofsko raven jugoslovanskih filmov, ocenjujemo njihovo idejnost kot novopečeni abosolventi kratkega kurza marksizma in leninizma. Namesto, da bi izhajali iz spoznanja o resnici, o biti človekovega bivanja, pogosto izhajamo iz trenutnih zahtev časa, dnevne politike in tako, namesto da bi stimulirali avtorja k preseganju samega sebe, prispevamo k njegovi dezorientaciji.

Potemtakem je značilnost današnjega in dosedanjega položaja jugoslovanske filmske misli in kulture nezadostnost, ki jo v zadnjem času skušamo preseči z vrsto akcij različnih teles ter po posameznih republikah — o čemer je govoril Aleksandar Kostić — pomemben delež pa lahko prispeva tudi Združenje filmskih in TV kritikov Jugoslavije.

Po mojem mnenju iz povedanega jasno sledi, da je pojem zaščite kritike mnogo širši, kot se na prvi pogled zdi in da se pojavlja v različnih oblikah. Bodisi kot neposredna zaščita, bodisi kot ustvarjanje pogojev in stimulacija neke določene vrste kritike. Se pravi, nikakor zaščita vseh in vsakršnih manifestacij kritike, ki jih je v jugoslovanskih razmerah mogoče zaslediti. In še: ščitimo torej določeno pojmovanje kritike in šele potem kritika, tistega pač, ki sprejema takšen odnos do kritike.

Nadejam se, da mi ne bo kdo očital dogmatizma in normativnosti, kajti nikakor se ne zavzemam niti za prvo niti za normativno kritiko. Rad bi zgolj poudaril nujnost, da bodoča organizacija definira, kakšnega kritika želi združevati, oblikovati, sti-

mulirati in ščititi. Zatorej je pred nami, da že v današnji diskusiji, prav tako pa pozneje s teoretskimi sestavki ugotovimo, ali smc za tistega famoznega Satrovega kritika, za katerega pravi: »Kritiki so večinoma ljudje, ki niso imeli veliko sreče in ki so tik pred popolnim obupom našli mirno službico pokopališkega čuvaja... in najbolj prijetna pokopališča so biblioteke,« ali torej hočemo kritika, ki ga zanima zgolj svet mrtvih, nedejavnih predmetov, ali pa kritika, ki priznava za svoj credo, da na področju človekovega bivanja ni pacifizma (ki ga vsi tako vneto gojimo), da je prav ena osnovnih lastnosti tega bivanja nenehen boj proti vsemu obstoječemu, nenehno preseganje samega sebe in situacije, ki jo oblikujemo in ki oblikuje nas. Ali smo, kratko, za ustvarjalno kritiko ali za kritiko, ki sedi na piedestalu, izven celotnosti družbe in časa ter na osnovi nekih preizkušanih norm iz preteklosti sodi vrednost del, ki nastajajo v sedanjosti.

Toda, da se povrnem na izhodišče: slaba in šablonska kritika je neetična, je nestrokovna in družbeno škodljiva. Odtod ne more uživati zaščite organizacije, katere namen je družbeno delovanje.

Povzetek tega dela mojega razmišljanja:

1. Upravni odbor Združenja FKPJ mora sistematično z natančno izoblikovanim programom stimulirati razvoj ustvarjalne filmske in izdajniške kritike. V ta namen je potrebno pregledati možnosti izdajanja rednega letnega almanaha jugoslovanske filmske kritike in publicistike, zainteresirati založniške hiše po vsej državi za izdajanje kvalitetne domače filmske kritike in esejistike v knjižni obliki, ustanoviti redno letno nagrado za najboljše dosežke na področju filmske in TV kritike, podpreti težnje po sodelovanju s kvalitetnimi teksti v obstoječih filmskih revijah ter s sodelovanjem, apeli, nasveti in kritiko prispevati k dvigu ravni filmskih rubrik v jugoslovanskem dnevnem in tedenskem, predvsem pa v tako imenovanem zabavnem tisku.

2. Združenje mora s polemiko, manifesti, kritiko in ostalimi sredstvi komuniciranja v javnosti ščititi in braniti ustvarjalno, prizadeto, nešablonsko kritiko pred namigovanji, diskvalifikacijami in kuloarskim intrigiranjem posameznikov, ne oziraje se na to, ali se z zaključki kritike strinja (kolikor seveda ne gre za nestrinjanja, ki sodijo na področje ustavnosti).

3. Združenje mora zavračati manifestacije kritik, ki imajo senzacionalistični, kvazistrokovni in kvazipolitični značaj.

Spričo tega, da sem v prvem delu svojega razmišljanja govoril predvsem o problemu kritike, mi dovolite, da zdaj spregovorim nekaj besed o nas samih, o kritikih, torej praktičnem aspektu problema.

Že bežen pogled na stanje v jugoslovanskem filmskem žurnalizmu in kritiki kaže na to, da živimo v razmerah, ki so dovolj nestimulativne za razvoj kvalitetne filmske kritike. Kolikor so informacije, s katerimi razpolagam, točne, je poklicnih filmskih kritikov komaj za polovico prstov na eni roki. Pod poklicnim filmskim kritikom pojmem ljudi, ki v redakcijah, kjer so zaposleni, pišejo zgolj filmsko kritiko oziroma recenzijo in se ne ukvarjajo — po službeni dolžnosti — z drugimi posli, kot so urejanje filmskih strani, sodelovanje na drugih področjih kulture itd. Takšni profesionalci so predvsem ljudje v velikih redakcijah dnevnih listov, ljudje, ki s svojimi sestavki najbolj vplivajo na občinstvo in oblikovanje javnega mnenja. Večina ostalih piše po potrebah redakcije različne sestavke in praktično nima prave možnosti specializacije.



Spričo vsega tega ni naključje, da najboljši filmski kritiki rastejo in se oblikujejo zunaj redakcij dnevnega in tedenskega tiska, zlasti še, ker je zunanji vpliv najrazličnejših faktorjev v redakcijah največji, to pa je nedvomno pomemben korektiv in ovira v razvoju vsakogar, ki je takšnim pritiskom izpostavljen. V zvezi s tem je nujno omeniti vrsto poskusov strokovne in moralne diskvalifikacije kritike in kritikov, katerih avtorji so filmski delavci in producenti.

Ves ta sklop problemov terja od novega Združenja sistematično delovanje (skupaj s sorodnimi organizacijami, Zvezo novinarjev Jugoslavije, SZDL itn.) za izboljšanje statusa filmskih kritikov in poročevalcev v naših redakcijah. Kajti samo z izboljšanjem statusa velike večine ljudi, ki pri nas pišejo o filmu — največ ljudi vendarle piše v dnevne in tedenske liste — in dvigom ravni filmskega poročanja v tej vrsti tiska bomo lahko ustvarili pogoje za uspešen razvoj ustvarjalne kritike.

Razen objektivnih faktorjev je vrsta problemov, vrsta negativnosti tudi med nami: površnost, zadovoljevanje z impresijami, neinformiranost in nezadostna strokovnost v obravnavanju problematike, hlastanje za lahkim in hitrim zaslužkom. V ta sklop problemov sodi tudi nastopanje v tujini. V najrazličnejših tujih časopisih in revijah je mogoče zaslediti sestavke o našem filmu, ki so jih podpisali ljudje, za katere niti ne vemo, kdo so, ljudje, ki niti v naših, pogosto ne zelo strogih okvirih, niso mogli prodreti. Mislim, da moramo take devizne manipulacije, za kaj drugega tako in tako ne gre, preprečiti. Naše Združenje mora prevzeti skrb za plasma vrednosti jugoslovanskega filma v tujini in mora nadzorovati vse samoiniciativne prodore v svet. Podobno je z obiski filmskih festivalov. Gotovo je ena najslabših točk naših obiskov v tujini slabo obvladanje tujih jezikov. Tudi po tej plati bo moralo Združenje postaviti svoje zahteve. Prav tako pa pri vprašanju akreditivov. Pogosto se dogaja, da se na festivalih akreditirajo kot novinarji in kritiki ljudje, ki to niso, pogosto so to celo režiserji. Mislim, da mora združenje zaradi stanovske zaščite svojih članov storiti potrebno, da se to neha. Zdi se mi celo ustrezno, da Združenje priporoči akreditiranje slehernega svojega člana na festivalu v tujini, ljudem brez takega priporočila pa onemogoči nastopati kot član in predstavnik jugoslovanskega filmskega tiska.

Končno bi rad izrazil obžalovanje, da mi obseg referata ni dovolil razplesti vse problematike, ki se sprošča ob nakazani temi.

RANKO MUNIČIĆ

TAKO IMENOVANI FILM GROZE

I. USODA ŽANRA

Tako imenovani »film groze« (ali kakor ga imenujejo Američani »horror film«) je filmska zvrst, o kateri govorijo skoraj izključno s prezirom, negodovanjem in omalovaževanjem. Pri tem ne dopuščajo niti možnost izjem, temveč à priori odklanjajo žanr kot tak in zavračajo možnost, da bi kdo utegnil ustvarjalno obdelati filmsko gradivo te vrste.

Ker v člankih resnejše narave ne gre izhajati z apriornih, subjektivističnih, torej omejenih stališč, bomo upoštevali objektivna, realna merila, ki to vprašanje popolnoma drugače osvetljujejo.

»Film groze« (ker ni boljšega izraza, bom uporabljal ta termin, čeprav zaradi pejorativnega prizvoka ne izraža miselnega odnosa do tega filmskega pojava) vzbuja že več let zanimanje med svetovno filmsko publiko. Več kritikov je soglasnih v tem, da so bila



Motiv strahu in naivne grozljivosti so prinesle prve filmske bajke: Georges Méliès in ena izmed njegovih vizij

v tej filmski zvrsti posneta nekatera pomembna in zanimiva dela. Druga stvar so seveda kič in komercialne zlorabe, ki nastajajo ob robu tega žanra (ampak katera umetnost se lahko pohvali samo z velikimi deli?), vendar pa je vsekakor nesprejemljivo bolj ali manj provincialno odklanjanje pojava v celoti. Prav preprosto se moramo namreč vprašati: če so vsi občutki in nagoni, ki določajo človekovo naravo, podvrženi poetični modifikaciji smisla in notranjemu bogatenju vsebine — zakaj naj ne bi to veljalo tudi za strah, za občutek, ki je tako živo navzoč v današnjem človeku in njegovem svetu, kot je bil pred sto, tisoč ali več leti.

Razen tega pa mora obstoj tega žanra in njegova razširjenost obvezovati vsakega resnega filmskega kritika, da se z njim ukvarja, proučuje posamezne primere, ne glede na to, ali jih priznava ali odklanja.

Nimam namena propagirati ali se za vsako ceno truditi za afirmacijo tako imenovanega »filma groze,« ki kot sitna osa obletava ušesa naših distributorjev in zaradi katerega člani cenzurne komisije v strahu verjetno pogledajo pod posteljo, preden ugasnejo luč v sobi in ležejo spat. Predvsem nameravam objektivno proučiti razvoj žanra, namene in pogojenosti, iz katerih je izšel in pri tem seveda poudariti tiste vrednote, ki se mi zdijo vredne in verjamem, da so sprejemljive s kritičnimi argumenti.

Toliko sem zapisal za dvomljivce in spletkarje, ki jih je v našem filmu več kot preveč. To, kar bo sledilo — v naših razmerah je to pionirsko delo — pa je resnejše in zahtevnejše narave.

Znova poudarjam, da me ne zanima vsa pestra množica konfekcije kiča, ki so ga iznajdljivi producenti dali posneti okoriščajoč se z neumestno propagando, ki spremlja omenjeni žanr in v njem posneta filmska dela. Ob spremljanju zgodovine tega žanra bomo vendarle srečali določeno število umetnikov, ki so svojemu nenavadnemu notranjemu svetu dali potrebno poetsko upravičenost, estetsko vrednost in umetniško doživetost. V filmih te zvrsti so

bizarni motivi obravnavani z izrazito ustvarjalno distanco; motivi so le zunanji, emocionalni povod za to, da umetnik spregovori o notranji obsedenosti sodobnega človeka, njegovi zavesti in podzavesti. Zato je treba v teh primerih razumeti naziv »film groze« samo pogojno kot v praksi sprejeti termin, ne pa ga jemati kot znak nekih nagnjenj k efektom sumljive narave.

Skušajmo določiti in na kratko strniti bistveno: »horror« je žanr, ki prek nenavadnih, strašnih dogodkov razvija motiv strahu kot emocionalni temelj svoje poetske zgradbe. V njem je bolj angažirana fantazijska irealna komponenta ustvarjalca, ki teži k ustvarjanju nekega posebnega sveta nenavadne narave.

Psihološko se žanr opira na občutek strahu kot na motiv, ki je neprestano navzoč v sodobnem življenju, svetu in človeku. Vendar ga vsaj v svojih najboljših delih ne uporablja za to, da bi gledalca zastrašil ali šokiral, temveč da bi mu omogočil poetsko povzdignjenje tega občutka in ga pripeljal do kreativne katarze v doživljanju filmskega dela. Na ta način postaja element strahu neke vrste poetični in spoznavni katalizator, ki s svojo intenziteto in dinamiko pripelje do nastanka določenih umetniških resnic ter tako opraviči in se povzpne nad efektivno izhodišče, ki mu je pomenilo začetek ustvarjalne poti. Obenem nemara ta žanr najbolj jasno izraža današnjo potrebo po fantazijski, skrajno intenzivni umetnosti, v kateri bo gledalec našel estetsko enakovrednost nemirnemu in dramatičnemu svetu, v katerem živi. To dokazuje popularnost teh del.

S svojimi notranjimi tokovi zrcalijo ti filmi simbolično večni spopad med dobrim in zlim — dveh pradavnih in ekstremnih določenosti človekove narave. S prikazovanjem elementov zla v fantastičnih filmskih likih postavljajo umetniki »filma groze« tem likom nasproti svet dobrega, razumnega, svet reda, kar je vse uresničeno v likih in okolju iz resničnega vsakdanjega življenja. Zlo je prikazano kot grozna, irealna in nesmiselna kategorija (kar ima nedvomno določeno etični težo) in ga človekova um in volja zmeraj premagata. Obstoj fantastično obarvanega zla v filmih je popolnoma podoben snu, pestrosti sna, nenavadnosti, toda tudi krhki minljivosti. Takšna tematska porazdelitev je zelo vplivala tudi na estetsko žanra: v kadrih se neprestano spopadata svet svetlobe in teme, liki nenavadnih človeških kreatur in okolja, v katerih živijo, so prikazani v temnih nejasnih tonih, drugi pa v konstantno svetlih tonih brez nians. Vzporedno z razvojem dogajanja filmi z vizualnimi učinki prikazujejo boj omenjenih elementov, od katerih na koncu vedno zmaga svetloba, znanilka dne, ki nastopi po končanem mračnem pohodu zla. Tudi če se zdí še tako preprosta, postane ta vizualna shema v rokah mojstra vizualnih sredstev vir zanimivih poetskih vizij.

Na takšni, splošno postavljeni podlagi gradi vrsta umetnikov svojo poetično resničnost: to so vizionarji, ki želijo izraziti posebne skrite strani človekove narave. Pripovedujejo nam o večnem fantazijskem nagnjenju k nenavadnemu, bizarnemu, irealnemu.

II. MAJHNI IN VELIKI PREDHODNIKI

Kot samostojen žanr se je »film groze« pojavil leta 1930. Tedaj so posneli prve filme, ki so pomenili očitno tematsko in stilno oddalžitev od prejšnjih gibanj in celot; tedaj so nastale poetske resničnosti novega pomena in nove vsebine.

Pred tem — na neki način končnim zorenjem žanra — je bila precej dolga in ne preveč znana doba postopnega kristaliziranja teženj, doba prvih rezultatov, ki so v svojem končnem seštevku konec tridesetih let vrgli na površje »film groze« kot najbolj adekvaten odsev časa in problemov takratne ameriške družbe.

Zgodovina žanra torej lahko razdelimo na dve glavni razdobji: prvo od leta 1896 do 1930, drugo pa od leta 1930 do danes. Ta sestavek bo obravnaval to prvo, uvodno obdobje, ki je predhodnik zaokroženega in samostojnega žanra »filma groze.«

V tem obdobju razločujemo dva izrazito ločena dela, različna tako po duhu kot po težnjah in po doseženih rezultatih. Prvo obdobje od leta 1896 do 1930 lahko na neki način jemljemo kot predzgodovino žanra. V vrsti posameznih, raztresenih poskusov je opaziti šele naivno, daljnjo slutnjo onega, ker se bo čez leta razvilo v eno najbolj razširjenih in najbolj popularnih filmskih zvrsti.

Obdobje od 1913 do 1930 kaže viden napredek glede na obravnavanje strahu kot poetskega motiva: tedaj pride do tematske polarizacije tega motiva kot osrednje vsebine nekaterih pomembnih premikov in stilskih gibanj filmske umetnosti. Čeprav del iz tega obdobja ne moremo imeti za čiste primerke »filma groze,« vsebujejo veliko številokušenj, ki bodo kasnejšim avtorjem še kako koristile. Pri omenjenih, za kasnejši »film groze« pomembnih premikih mislim predvsem na nemški ekspresionizem, ameriške filme z igralcem Lonom Chaneyem in na nekatera dela francoske avantgarde, o čemer bomo govorili kasneje.

Začnimo na začetku.

Zmožnost filma, da vizualno prikaže tudi najneverjetnejše motive ustvarjalne fantazije, je vplivala na to, da so se avtorji lotevali tem, ki so občinstvu izvajljale radovednost, čudenje in strah. Režiserji so segli po raznih likih iz literature, po vrsti naivnih simbolov iz nekega drugega sveta in nekih »višjih,« nadčloveških sil.

Tako Georges Méliès že leta 1896 snema filme — Strašna noč (Une nuit terrible) in Hudičev grad (Le manoir du diable), že naslednje leto pa Mefistov kabinet (Le cabinet de Mephisto) ter Faust in Margareta — prvo ekranizacijo motiva, ki bo kasneje postala ena najbolj priljubljenih tem. Uspeh je bil zagotovljen, ker je občinstvo hotelo videti na platnu oživiljene junake svoje fantazije, sanj in podzavesti. In tako se je začel odvijati klobčič skritih asociacij, podzavestne katarze in efektivnega zadovoljevanja duha — kar vse tudi danes polni dvorane, kjer predvajajo kak »film groze.«

Posledica Mélièsovega uspeha so bili egiponi, tako da že na začetku opažamo neprizanesljivo imitiranje in komercialno eksploatacijo, ki se je vse do danes ohranila kot privesek tega žanra. Georges Hatot je že leta 1897 posnel prvo verzijo svojega Fausta. Že naslednje leto se Méliès sam vrača k tej temi v filmu Faustovo prekletstvo (La damnation de Faust), v Veliki Britaniji pa začne isto leto obdelovati podobne teme G. A. Smith. Naj omenimo njegove filme iz leta 1898 Faust, Mesmerjev učenec (La Mesmerien), Le Fantome in Aladin.

Leta 1889 snema Méliès film Hudič v samostanu (Le diable au couvent), nato pa se nekajkrat spet ukvarja s temami o Faustu, hudiču in peklu. Naj omenimo njegova dela Faustovo pogubljenje (Faust aux enfers, 1903), Faust (1904), nato Potovanje preko nemočega (Le voyage à travers l'impossible, 1904) — resnični manifest fantastike in filmske obsedenosti, ter Štiristo hudičevih burk (Les quatre cents farces du diable, 1906).

V tem času se še nekateri avtorji ukvarjajo s podobnimi motivi. V Franciji snema Ferdinand Zecca Sedem hudičevih gradov (Les 7 châteaux du diable, 1901), Američan Edwin S. Porter dela

fantazmagorijo Pijančevi prividi (Dream of a Rarebit Friend, 1906), v Italiji pa Luigi Maggi režira film z naslovom Satana, 1911.

1912 nastanejo tri manjša mojstrska dela, ki pomenijo vrhunec tega obdobja. Na Danskem posname neznani avtor film Čarovnica in kolesar (Heksins og cycliste), v Franciji nastane film Jeana Duranda Urar Onesim (Onesime horologer) in Osvojitev tečaja (La conquête du Pôle), ki ga posname Méliès. Vsi trije filmi pomenijo male antologije filmske fantastike, ki jo označuje strašljivost; filmi so še do danes obranili čar tistega razdobja, ko so strah prikazovali izrazito z naivno, neobvezno lahkotnostjo in tematsko neprecenzioznostjo.

V Mélièsovem delu se prvič v manjši meri pojavi dramaturška shema, ki jo bo kasnejši »film groze« izrabljal do neskončnosti. To je motiv popotovanja v neznane kraje, ko potniki zaidejo in se izgubljaajo, se srečujejo s skritimi pošastmi, se bojujejo s spakami in končno zmagajo. In tako je lik velikanskega »snežnega starca« iz tega dela postal predhodnik vseh spak in nevarnih pošasti, ki so šle čez ekran v bogati galeriji »filma groze«.

Leta 1913 se smer spremeni. V Nemčiji se pojavi ekspresionizem, v Hollywoodu pa so vse bolj pogosti filmi z nenavadnimi grozljivimi temami.

V Nemčiji snema to leto Max Mack film z naslovom Oni drugi (Der Andere), s čimer prenese na platno slavno povest Roberta Louisa Stevensona Čudni primer dr. Jekylla in mr. Hydeja iz leta 1886. Isto leto posname v Združenih državah Amerike neznani avtor film dr. Jekyll and mr. Hyde in tako nastane še druga verzija enega najpopularnejših likov »filma groze«.

Nemška avtorja Wegener in Galeen snemata leta 1914 prvo verzijo Golema, staro praško židovsko legendo o glinastem velikanu čarovnika rabina Löwa, ki jo je po istoimenskem romanu obdelal Gustav Meyrink. Tega filma ni več, ker so ga razprodali po posameznih kosih kot dodatek otroškim igračam — majhnim kino-projektorjem. Galeen pa je leta 1920 posnel še drugo verzijo tega filma in nastalo je vrhunsko delo ekspresionizma; zaključna sekvenca tega filma je enajst let kasneje dala navdih Jamesu Whaleju za podobno sceno, ki je nemara najboljša v njegovem Frankensteinu (1931).

1920. leta snema F.W. Murnau svojo verzijo Stevensonove povesti z naslovom Janusova glava (Der Januskopf), v Hollywoodu pa režiser John S. Robertson po istem motivu svojega Dr. Jekylla in mr. Hydeja s slavnim Johnom Barrymorem v glavni vlogi.

Leto 1921 prinese eno najbolj znanih del ekspresionizma, film F.W. Murnaua Nosferatu — prvo ekranizacijo romana angleškega pisatelja Brama Stokerja Dracula, ki je izšel leta 1897. Ta film je gotovo v veliki meri vplival na osamosvojitev in razvoj »filma groze« v Ameriki. Uspeh tega filma je namreč vzbudil tamkajšnje režiserje in producente k temu, da so se začeli intenzivneje zanimati za to filmsko zvrst.

V Hollywoodu je takrat že veliko snemal znani Lon Chaney (prvi film je posnel leta 1915), mojster grozljivih upodobitev na platnu, tako da se je okrog njega zbrala cela plejada režiserjev, ki so hoteli kar najbolj izkoristiti in plasirati njegove igralske eksibicije. Razen Ruperta Juliana (The Phantom of the Opera, 1925) in Worsleya (The Hunchback of Notre-Dame, 1923) je bil Tod Browning, nekdanji Griffithov asistent (Nestrpnost) najbolj znani režiser, s katerim je Chaney delal. Tod Browning je svoj prvi film posnel leta 1917. Bil je eden najpomembnejših režiserjev kasnejšega »filma groze«, v letih od 1917 pa do 1925 pa je snemal v glavnem melodrame in kriminalke, toda že leta 1919 posname svoj prvi film z Lonom Chaneyem. Njuno slavno sodelovanje pa se začne

pravzaprav leta 1925, ko posnameta film Brezbožna trojica (The Unholy Three). Od takrat se Browning popolnoma posveti temi strahu in razvija njegove tragične aspekte v človeškem življenju. Izredni uspeh omenjenega filma mu omogoči stalno snemanje s Chaneyem in tako se porajajo eden za drugim nenavadni filmi: Kos (The Blackbird, 1926), Pot v Mandalay (The Road to Mandalay, 1926), Neznanec (The Unknown, 1927, v tem filmu igra Chaney cirkuškega brezrokega metalca nožev, ki uporablja za to usodno spretnost noge), sledi izredni London po polnoči (London after Midnight, 1927), v katerem se prvič pojavi priljubljeni motiv samotne, zapuščene hiše, v kateri se dogajajo razne skrivnosti. V filmu Zahodno od Zanzibara (West of Zanzibar) igra Chaney vlogo čarovnika, ki se v afriški džungli maščuje ljubimcu svoje žene. Sledijo filmi Veliko mesto (The Big City, 1928), nato Na vzhodu (Where East is East, 1929), ki je njun zadnji skupaj snemani film.

Leta 1930 je Lon Chaney z nekim drugim režiserjem posnel novo verzijo Browningovega filma The Unholy Three, svoj prvi in zadnji zvočni film. Umr! je leta 1930.

V Browningovem delu Trinajsti stol (The Thirteenth Chair) se leta 1929 pojavi Bela Lugosi, igralec, ki bo dve leti kasneje igral glavno vlogo v slavnem Draculi in tako z Browningom obeležil zmago novega žanra.

Nemški ekspresionizem je dal še nekatera dela, ki jih je treba omeniti zaradi njihovega kasnejšega vpliva na režiserje »filmov groze«. Ti so Orlacove roke (Orlacs Hände, 1924) Roberta Wieneja, nato izvrstne Sence (Schatten, 1923) Robisona in posebno Kabinet voščenih lutk (Das Wachsfiguren Kabinett, 1924) znanega Paula Lénija, ki je kasneje v Ameriki popolnoma prešel na snemanje »filmov groze« in prispeval temu žanru nekaj izrednih del kot Poslednje svarilo (The Last Warning, 1929) in Maček in kanarček (The Cat and the Canary, 1927).

Omeniti je treba tudi prispevek francoske avantgarde: Propad hiše Usher (La chute de la maison Usher, 1928) režiserja Jeana Epsteinja je ena prvih ekranizacij povesti E. A. Poeja; estetske vrednote tega dela so vplivale na vse kasnejše filme te vrste s svojo rafinirano poetiko in znansirano lepoto slike.

Skupno so te tri komponente temelj, na katerem je zrastel nov žanr: ekspresionizem je uresničil prvo veliko polarizacijo strahu na celuloidnem traku in ga vsilil kot osrednji motiv nekega gibanja in stila. Čeprav je to gibanje zraslo iz čisto posebnih, nacionalno-socioloških problemov tedanje Nemčije, je dobil strah v teh filmih prve splošno poetske vrednosti trajne narave.

Vendar pa je ekspresionizem ostal za zmeraj povezan z notranjim, podzavestnim svetom svojih neuravnovešenih, v svet blaznosti spadajočih likov. Okvirne zgodbe iz Kabineta doktorja Caligaria in Senc očitujejo bistveni avtorjev napor, tj. težnjo, da bi vse fantazmagorije in halucinacije določala posebna stanja, v katerih so govoreči liki. Zato nas uvod v Kabinet doktorja Caligaria opozarja na to, da ves bizarni svet filma izhaja iz fantazije norcev, avtor Senc pa pazljivo spreminja svoje delo v podobe iz sanj, brž ko poseže po grozljivih elementih.

Vrednost Chaneya in Browninga je vezana prav na omenjeno dejstvo. Njuni filmi so motiv strahu prenesli v resnično življenje, mu dali eksistenčno širino in ustvarili temelj za njegov nadaljnji razvoj, kajti žanr »filma groze« je nastal prav iz sinteze omenjenih elementov, iz povezovanja in prehajanja fantazije v realnost in narobe, iz povezovanja neverjetnega z možnim, izmišljenega z resničnim.



pravega leta 19
 (Lloyd's Third)
 strah in razvija
 izredni uspeh om
 s Channing in tak
 Kos (The Blackbi
 dalaj, 1935). Nema
 Channing cirkuskega
 neodno spetnost
 after Midnight, 193
 samoume, zapuščena
 V filmu Zahodno
 vloge čarovnika, k
 žene. Stedje film
 vzhoda (Where East
 film.

Leta 1930 je L.
 vzhoda Brownin
 zvočni film. Umrl

V Brownin
 leta 1935 pojavl
 glavno vlogo v s
 xmanu novega žanr

Nemški ekspre
 omeniti zaradi n
 groze. Ti so Oris
 nato izvrstne Sen
 voščeni loži (D
 L'Amia, ki je kas
 -filmov groze in
 Poslednje stvarit
 (The Cat and the

Omeniti je tre
 biše L'Amia (La ch
 Epitafij je ena pr
 nove tega dela so
 razširjeno poetičn

Skupno so te
 žanr ekspresioniz
 na celotnem tr
 in stila. Čeprav je
 socioloških proble
 pive splošno poet

Vendar pa je
 njim, podzvestni
 spadalcih likov.
 in Sene očunjejo
 fantazmagorijske in
 so govorili liki. Z
 razja na to, da v
 avtor Sene pa n
 ko posebej po r

Vrednost Ch
 dejstvo. Njuni fil
 mu dali ekscent
 razvoj, kajti žanr
 elementov, iz pov
 narode, iz pov
 ničinim.

Levo: Med velikimi predhodniki »filmov groze« je GOLEM režiserja Wegenerja iz 1920

Vezan predvsem na imena režiserjev je ekspresionizem kasnejšemu »filmu groze« dal mnoge stilne izkušnje, posamezne elemente in posameznosti svoje vizionarne strukture. Razen tega je delo Lona Chaneya omogočilo nekatere igralske prototipe za prihodnji žanr: vrsta nenavadnih likov v njegovi igralski interpretaciji vsebuje prve elemente igralske koncentracije groze kot osrednje vsebine določenega lika. Poleg neznanega nosilca glavne vloge v filmu Nosferatu ima Chaney posebne zasluge pri tej komponenti »filma groze«.

Kot pa je bil ekspresionizem vezan na določeni trenutek duhovne kataklizme nemškega naroda, tako so tudi filmi Lona Chaneya črpali navdih bolj v pričujočnosti tega neobičajnega igralskega formata in iz potrebe, da bi bila ta velika zmožnost čim bolj izkoriščena — kot pa iz širših vzrokov in potreb. Oddod miselna nepopolnost tako prvega kot drugega pojava glede na žanr »filma groze«: ta se je rodil, ali bolje rečeno vsilil, kot resnični izraz trenutka, ko sta tako prvo kot drugo gibanje nazadovale; v tridesetih letih je namreč ekspresionizem usahnil, Browning pa se je moral po smrti Lona Chaneya preusmeriti k drugim elementom. »Film groze« je nastal kot ustvarjalna sinteza starih izkušenj in kot uresničenje vrste novih perspektiv za osvobojeno fantazijo. V bistvu je bil to samo poetični izraz negotovosti in strahu, elementov, s katerima so se v tistem času — tako polnem kriz in dvomov — srečavali in spoprijemali.

In še nekaj. Prejšnja iskanja so pripeljala »film groze« na enega najzanesljivejših in nepresahljivih virov navdiha, v literaturo, v zakladnico fantazije, ki so jo na straneh knjig ohranili različni vizionarji in fantasti. Nemara ni noben drugih žanrov ostal tako tesno vezan na književnost, iz katere je črpal vse svoje glavne motive, like in dramaturške sheme. Veriga motivov, s katerimi je »film groze« izpolnil grozljivi prostor svojega zaslona, se vleče od Poeja, prek Wellesa, Stevensona, Stokerja, Marry Shelley, Doyleja, Bierceja, Meyrinka, Sheridanja Le Fanuja, Renarda, Lerouxa, Ewersa, Mathesona, O'Briena, Nodiera, Hoffmanna, Gautiera, Polidorja, Fevala in mnogih drugih.

III. TEMATSKI RAZVOJ ŽANRA

Browningov Dracula (1930) in Whalejev Frankenstein (1931) sta označila estetske in vsebinske prototipe nove smeri: film groze se je rešil težke, arhaične germanske simbolike, ki je v najmanjših posameznostih prepajala ekspresionistične filme, razen tega je bila ta zvrst izredno občutljiva za notranjo dramo svojega časa, tako da je svojo vsebino uresničeval med skrajno poetičnimi, skoraj transcendentnimi vizualnimi kompozicijami (Browning) in izrazito sodobno angažiranimi vizijami sveta, človeka in njegovega bistva (Whale). Porojena kot neposreden izraz notranjih nasprotij ameriške kapitalistične družbe tridesetih let je ta smer zrcalila v smislu s dvojnimi pomenom okruten, negotov čas, v katerem so bili človeški ideali bolj relativni kot kdajkoli, človekov obstoj pa je dosegel mejo nesmisla.

Tod Browning je vsekakor eden izmed najpomembnejših režiserjev, kar jih je kdajkoli stalo za filmsko kamero. Njegovih del širše občinstvo žal ne pozna in do njih ni lahko priti. Večina filmskih kritikov in teoretikov ga je prezrla in zavračala, šele v novjšem času je njegovo delo cenjeno in rehabilitirano. Danes je povsem jasno, da gre za filmskega umetnika prve vrste, za veliki talent, katerega vizualne meditacije učinkujejo intenzivno še v našem času.

Čeprav Dracula še zdaleč ni njegov najboljši film, vendar kaže vse bistvene dimenzije svojega avtorja. Browning se loteva gradiva kot pesnik, pogloblja se v pretekli minuli čas, v katerem se črna poetičnost preliva v vseh svojih tonih. Browning evocira — ne brez nostalgije — baročni svet romantične fantazije in pri tem mu je zunanje dogajanje zmeraj le povod za intimne poetske meditacije povsem specifične vrste. Njegov notranji svet je raznovrsten in plastičen ter deluje na gledalca s poetsko resničnostjo in lepoto. Browningova filmska resničnost je prostranstvo sanj, davno pozabljenih motivov, ki so popolnoma izven konkretnega časa in prostora, saj mu je njegova fantazija osnova, da doseže verodostojnost in moč izraza.

Dracula je posnet po že omenjenem delu Brama Stokerja (roman je še do danes ohranil svoj moderni stil) in je grajen na tematski način, ki smo ga že srečali pri Murnauovem Nosferatu. V čudežnem, zapuščenem dvorcu živeči grof-vampir je simbol vsega Browningovega umetniškega nazora. Ločen od sveta in realnih človeških odnosov pomeni celovitost vseh tistih resničnosti, ki jih introverziran pesnik odkrije v svoji intimni notranjosti. Dracula je izraz minljivosti, spremenljivosti, presihanja starega, ki ostaja le kot romantičen spomin poln elegičnosti, le kot vzemirljiva podoba izginulega odnosa do sveta in do tega, kar nenevadnega vsebuje. Ne da bi iskali zunanjo prepričljivost teh sanjskih podob in če se ukvarjamo le z njegovim filmskim vizualnim tkivom, je še danes mogoče občutiti osupljivo distanco filma in avtorja nasproti življenju. Kot prostovoljni samotar, pesnik-puščavnik, se je popolnoma umaknil v svoj fantazijski svet, stoji Browning pred nami kot izjemna osebnost, še posebno, če ga gledamo v okviru prozaičnega, neusmiljenega hollywoodskega ozračja in ameriškega filma nasploh.

Njegova kasnejša dela so samo potrdila njegov veliki talent, ki ga je bilo mogoče zaslutiti v Draculi. Spake (Freaks) iz leta 1932 so verjetno najnenavadnejši film, kar jih je bilo kdajkoli posnetih. Dogajanje je postavljeno v potujoči cirkus, v katerem nastopajo izključno degeneriki, spake vseh vrst. Do skrajnosti surov, vendar pa globoko human v vsaki posameznosti film razločno kaže problem nesmisla, okrutnega absurda, ki gospodari v človekovem življenju in na katerega je človek obsojen v svojem bivanju. V tem filmu postane svet izgubljena, osamljena skupina pohabljenec, ki živijo in se preživljajo s temi strahotnimi darovi narave. Vendar pa so prizori iz njihovega medsebojnega intimnega življenja znotraj cirkuških sten — kljub grozi tega zakletega carstva — odraz velikih trenutkov iskrenih občutij, prijateljstva, ljubezni in medsebojne pomoči. Browningov eksistencialistični nesmisel prevladuje med vsem filmom in Spake dobivajo globoko tragični ton in se povzpnejo do strahljive simbolične podobe sodobnega sveta in njegove odtujitve.

Znamenje vampirja (Mark of the Vampire) iz leta 1935 je najlepši Browningov film, poetska meditacija, ki ga v estetski celovitosti in filmski moči še danes ni doseglo nobeno drugo delo. Spet se znajdemo v svetu Dracule, v preteklosti, v katero kot da se Browning umika po svojem filmskem izletu v resničnost. Spet gledamo pozabljeni svet starih dvorcev, ogromnih vrtov, mese-

čine in pajkovih mrež; in tudi tu prevladuje tragika, človeška roka utegne vse uničiti, vse, kar se ji zazdi neprikladno in česar se ne da vtakati v vsakodnevno prozaičnost. Lika vampirjev iz obeh filmov (v odlični interpretaciji Bela Lugosija) učinkujeta glede na svoj smisel kot večna simbola fantazije, poetske svobode in pesnikovega navdiha, ki ga je ranila resničnost, prozaična vsakdanost, neobčutljiva za globlje vrednote. V tej luči dobiva svet Browningovih likov posebno opredelitev in pomen: njihova fantazijska narava jih enači z duhom pesnika, z njegovo nesrečno usodo v svetu, ki mu je tuj in oddaljen. Od tod njegova nevživetost v to-kove realnosti, od tod tudi dolg, ki ga plačuje kot vizionar zaradi svoje tragične krivde.

Leta 1936 posname Browning film Hudičeva lutka (The Devil Doll, ki pomeni svojevrsten vrhunec njegove teze o usodnosti in nesmiselnosti človekove eksistence. V tem filmu se blazni kemik in njegova žena igrata s svojimi ujetniki tako, da jih pomanjšata in jih nato silita, naj se znajdejo v nesmiselnem svetu gigantskih razsežnosti. Tri leta kasneje je Browning posnel svoj zadnji film Čudeži proti plačilu (Miracles for Sale), potem pa je izginil ne-znano kam; še do danes ne vedo ničesar o njegovem kasnejšem življenju.

James Whale je na neki način Browningovo nasprotje; vsi nje-govi liki so nezadovoljni uporniki, učenjaki, ki se borijo proti svetu in njegovi urejenosti. Motiv upora, odpora in zoperstavlja-nja je neprestano navzoč v njegovih filmih in prežema vse njegove filmske junake.

Že v Frankensteinu (1931) srečamo pretencioznega učenjaka, modernega Prometeja, ki z znanjem in pridobljenimi izkušnjami poskuša doseči nemogoče: ustvariti novo življenje, novega človeka, upreti se malomeščanskemu, lažnemu in religiozno licemernemu oko-lju, v katerem živi. Toda upor se konča s katastrofo, kajti njegova dejanja se zaradi okoliščin popačijo, rodijo pošast in postanejo slab-ša in nevarnejša od dejanj drugih. Povsod naleti na grožnje, obsod-bo in silo, nespretna pošast tudi sama postane nosilec teh lastnosti in na koncu jo obglavijo kot zločinca.

V Nevidnem človeku (The Invisible Man) iz leta 1933 srečamo podobno temo: glavni junak Griffin se s svojo učenostjo povzpne nad druge, izloči se iz povprečnosti, ki ga ponižuje, in se upira. Toda razmere, v katere zaide — nezaupljivost, zlonamernost in gro-bost okolja — ga prisilijo v to, da na koncu tudi sam poseže po morilnih sredstvih in tako zaide v zlo, ki se mu je ves čas ogorčeno upiral. Čudovita zaključna scena, ko nevidno truplo počasi dobiva svoje vidno obličje, vsebuje nenavadno notranjo bolečino: kot da Whale skupaj s svojim junakom žaluje za boljšim in večjim člo-vekom, kakršen bi lahko postal spričo storjenih naporov.

In tako se v globini Whalevega uporništva skriva ista tema, ki jo je obdeloval tudi Browning: motiv človekove odtujitve od življenja in smisla življenja, njegova želja, da bi se rešil iz tega kroga, se osvobodil in živel po svojih občutkih in lastni presoji. Pri tem ne smemo pozabiti, da sta v teh filmih prikazana svet in družba čista, skoraj realistična podoba okolja, v katerem sta ome-njena avtorja ustvarjala. Ta družba nima rada izjem, še manj upornike, in tako vsi Whalejevi in Browningovi junaki doživijo poraz. Vendar pa, čeprav propadejo — razkrijejo jalovo, omtvelo okolje v vsej njegovi inertnosti, tako da je poraz relativen, kajti njihova moč in energija vendarle dosežeta svoj namen.

Frankensteinova nevesta (The Bride of Frankenstein) iz leta 1935 je najboljši film, kar jih je bilo posnetih o slavnem mon-strumu. V njem se Whale končno izogne vsem izrazitim pomanj-kljivostim iz prejšnje verzije, razen tega pa mu uspe, da se po-

polnoma reši plitvega moralizatorstva v omenjenem romanu Marry Shelley. V tem filmu nadaljuje Frankenstein svoj nevarni podvig in skupaj z nenavadnim Pretoriusom ustvari svoji pošasti ženskega tovariša. Toda ona preplašena beži pred monstroom, nakar ta v besu razdene doktorjev laboratorij in v nastalem požaru zgori skupaj s Pretoriusom in z nesojeno mu nevesto.

Bolj zase, ločeno od teh filmov je Whalejevo delo Stara črna hiša (Old Dark House) iz leta 1932, film, ki ga je mogoče imeti za sodoben »psihološki film groze«. Zaplet nastane, ko se skupina potnikov zateče pred nevihto v čudno staro hišo kraj poti. V kasnejših filmih tega žanra se bo ta motiv še velikokrat ponovil, dokler ne bo prerastel v trdno ikonografsko celoto. Vendar pa se v tem filmu vse skrivnosti pojasnijo z realnimi, čeprav nenavnadnimi psihološkimi stanji in motnjami. V filmu ni ničesar nadnaravnega, le da so gibalne sile dogajanja v deformiranih psihah posameznikov, v blaznosti in boleznih. Na to smer so kasneje navezali nekatera svoja dela sodobni režiserji, kot Hitchcock v svojem Psyhu, Aldrich v Kaj se je zgodilo z Baby Jane, Wyler pa v Zbiatelju. S staro hišo se začenja tako imenovana »psihološka smer« v filmu groze, ki se danes vedno hitreje razvija.

Do svoje smrti leta 1957 je Whale posnel še vrsto filmov, toda v nobenem ni dosegel zgodnje prodornosti in moči.

Vendar pa sta lika Dracule in Frankensteina še naprej izzivala fantazijo filmarjev, ki so se oprijeli novega žanra. Zanimivo je spremljati vse faze, skozi katere so kasneje šli motivi teh dveh likov: eden izmed komercialnih zakonov filma groze — potreba, da se sleherni motiv popolnoma izčrpa — je prišel tu do polnega izraza. Po prvih filmih, ki smo jih omenili — kjer sta oba lika posrednika zelo zanimivih misli in vizij svojih avtorjev — je sledilo nekaj sprejemljivih verzij, nato vrsta komercialnih brezvrednih burk in nazadnje odkrito parodiranje, porog, ko ni ostalo ničesar od prvotnega smisla te zvrsti. Oglejmo si ta padec, deformacijo motiva v rokah epigonov, da bi bolje ločili razliko med resničnimi deli filma groze in kasnejšimi komercialnimi tvorbami najslabše vrste.

Že leta 1936 posname Lambert Hillyer film Draculova hči (Dracula's Daughter), leta 1943 pa Robert Siodmak Draculovega sina (Son of Dracula). Vlogo grofa-vampirja je igral Lon Chaney mlajši, ki je leta 1942 igral Frankensteinovo pošast v filmu Frankensteinov duh (The Ghost of Frankenstein) Erla C. Kentona. Medtem poznamo že tudi Frankensteinovega sina (Son of Frankenstein, 1939) — režiser Rowland V. Lee. V filmu je kot pošast zadnjič nastopil njen prvotni interpretator Boris Karloff.

Leta 1943 posname Roy William Neill film Frankenstein se sreča z volkodlakom (Frankenstein Meets the Wolf-Man), v katerem je pošt igral nekdanji interpretator Dracule Bela Lugosi. Njegov soigralec je bil Lon Chaney mlajši, ki je še v več filmih igral vlogo volkodlaka. S temi filmi se začenja komercialna serija, v kateri so režiserji zbrali vse grozljive like iz prejšnjih del. Tako je režiser Erle C. Kenton posnel dva takšna filma, in sicer Frankensteinovo hišo (House of Frankenstein, 1944) in Draculovo hišo (House of Dracula, 1945). Frankensteina je igral Gleen Strange, Draculo pa John Carradine, znan iz Fordovega filma Poštna kočija.

Nazadnje je prišlo do odkritega parodiranja in po vzoru Kentonovih filmov je Charles T. Barton posnel leta 1948 v Hollywoodu komedijo Abbot in Costello srečata Frankensteina, Paul Paviot pa je v Franciji leta 1951 posnel delo brez vsake invencije Torticola proti Frankensbergu.

Kasneje je snemanje filmov na to temo zamrlo. Šele leta 1957 je L. Strock posnel slabo Draculovo kri (The Blood of Dracula), Paul Landers pa je dopolnil serijo neuspehov z Draculovo vrnitvijo (The Return of Dracula) iz leta 1958.

V novejšem času so se na te motive vrnil tudi pripadniki sodobnega britanskega filma groze, ki jih je animirala proizvodna hiša Hammer-Film v Londonu. Najprej je Terence Fisher posnel relativno uspešna filma Frankensteinov napad (The Curse of Frankenstein, 1957) in Frankensteinovo maščevanje (The Revenge of Frankenstein, 1958). Nato so sledili njegovi očitni neuspehi Draculova groza (Horror of Dracula, 1958) in Draculove neveste (The brides of Dracula, 1960). Posnemajoč Fisherja so nekateri angleški režiserji prevzeli te motive, tako je Howard W. Koch posnel leta 1958 film Frankenstein 1970, Freddie Francis pa Frankensteinov zli duh (Evil of Frankenstein, 1964).

Glede na njihovo nepomembnost teh filmov ne bi bilo treba niti omeniti, vendar pa je značilno spremljati razvoj obdelave določene teme, razvoj, ki se nanaša na vse tematske cikle žanra: prvemu, običajno neuspelemu filmu sledijo imitacije in poenostavljanja, in motiv skoraj nikoli več ne najde svoje prvotne vrednosti. Ocenjevati ves žanr po teh naknadnih epigonskih verzijah pomeni enostavno obsoditi ga, namesto da bi upoštevali izraziti komercializem na področju te filmske zvrsti. Vendar vračanje k prototipom in originalom dostikrat odkrije uspehe in vrednote izredne moči.

Tako je v razdobju od leta 1930 do 1936 nastalo še več zanimivih filmov. V tem času doživijo ekranizacijo vsi bolj znani grozljivi literarni motivi in tako nastanejo različni tematski cikli, vezani na določeno nenavadno osebnost — osrednji motiv vsakega filma tega žanra.

Naslednje obdobje od leta 1937 do 1957 pa kaže izrazit padec. To je doba posnemanja in dekadence filma groze. Šele leta 1957 se znova pojavijo zanimiva dela in v šestdesetih letih doseže ta žanr znova svoj ustvarjalni vrhunec.

Leta 1931 snema Robert Florey Umore v ulici Morgue (Murders in the Rue Morgue) po Poejevi noveli. Glavna vloga: Bela Lugosi. Isto leto posname znani C. Th. Dreyer v Franciji film Vampyr, čudovito poetsko meditacijo o čudnih tokovih resničnosti, ki se dostikrat prepletajo s sanjami, fantazijo in prividi. Film je v najmanjših posameznostih prežet z okusom po nenavadnem, čudnem, grozljivem, kajti vsi elementi, od organizacije prostora, prek ritma, gibanja in snemalnih značilnosti izražajo takšne občutke. Mojstrsko delo ugodja Vampyr bo ostal pomemben datum v zgodovini filma, saj se nam Dreyer kaže kot eden redkih, ki je sredi zvočnega kaosa znal uporabiti tišino na platnu kot izrazno sredstvo; pri tem je uporabil strnjene dialoge in tiho komorno glasbeno spremljavo.

Leto 1932 je prineslo celo vrsto uspehov.

Rouben Mamoulian je posnel film Dr. Jekyll and Mr. Hyde, ki je vsekakor najboljša ekranizacija Stevensonove novele. Avtor je pazljivo gradil svoj stil, pri čemer je prostor in scenografijo uporabil kot izrazite nosilce nemira in negotovosti, in tako ustvaril film izrazite notranje filmske napetosti. Njegov grozljiv lik s svojimi sprehodi po mrtvih prostorih uteleša še enega osamljenca, uporniškega genija proti eksistenčnemu nesmislu. V interpretaciji odličnega Frederica Marcha je postal dr. Jekyll-Hyde nadmočni, uporni intelektualec, ki se noče pokoriti splošno veljavnim normam resničnosti in ki išče izhod v svojem znanstvenem upor. Njegov tragični konec mu doda še eno značilnost: tragično krivdo kot plačilo za osebno svobodo. Še en uporni Prometej je izgubil svojo bitko, to pot pod spretnejšo režisersko roko, kot je bila Whaleyeva.



Eden izmed
nenavadnih likov
v interpretaciji Lona
Chaneya iz filma
LONDON PO POLNOCI
Toda Browninga (1927)



Najpomembnejši
predhodnik nemškega
ekspresionizma —
NOSFERATU
F. W. Murnaua



Prototip nove zvrsti:
FRANKENSTEIN,
režiser James Whale
(1931)

Isto leto je Erle C. Kenton posnel svoj najboljši film Otok zgubljenih duš (The Island of Lost Souls) po povesti Otok doktorja Moreauja H. G. Wellea. Prežet s čudno surovostjo film prikazuje okrutnega učenjaka, ki na osamljenem otoku z različnimi operacijami skuša iz živali napraviti človeška bitja. Vlogo doktorja Moreauja je igral Charles Laughton. Poblaznele pošasti na koncu raztrgajo doktorja in opustošijo otok, s čimer pokažejo svojo naravo, ki jih približuje ljudem. Film je poln notranje grenkobe, prežet z naturalizmom in grobstvo in predstavlja eno najnenavadnejših vizij filma groze. V tem delu smo priča realnosti, ki po smislu in vsebini popolnoma ustreza Browninovim Spakam. Svet, družba, človek in smisel — vse je zreducirano na okrutno igro nesmisla, igro polno sovraštva, okrutnosti in krvi.

Enaka okrutnost, prežeta z eksotičnostjo je bila tudi v prvem slavnem filmu, ki sta ga posnela Ernest B. Schoedsack in Merian C. Cooper, tj. v Skrajno nevarni igri (The Most Dangerous Game). Na čudnem v oceanu izgubljenem otoku živi grof Zaroff, strasten lovec, ki mu je v največji užitek lov na človeka. Brodolomci, ki se rešijo na otok, morajo biti skrajnje iznajdljivi, če se hočejo rešiti pred pastmi in prekanjenostjo ciničnega okrutnega lovca, katerega je mogoče primerjati z liki Brownin角度 vampirjev. Schoedsack je od leta 1926 snemal filme z eksotično vsebino iz džungle in zdi se, kot da hoče v človeške odnose prenesti zakon krvi in okrutnosti, ki ga je odkril v kraljestvu zveri. In resnično, v njegovih filmih med tema svetovoma ni bistvenih razlik.

Istega leta je znani ekspresionistični snemalec Karl Freund v Ameriki posnel film Mumija (The Mummy) in tako začel bogato serijo o povampirjenem balzamiranem truplu iz faraonskih grobnic. Temna romantika njegovega filma je še danes dokaz za njegov nenavadni navdih, ki je vzniknil v krvavem srečanju dveh ekstremnih razdobji zgodovine: prastarega in sodobnega. Njegov fantom, v že gnile ovoje ovit in z balzamiranim tkivom je v svojem pohodu skozi civilizirani svet resnično poetično izrazil neko podzavestno pošastno trauma, ki je kljub učinkom in nenavadnostim odsevala mnoge komplekse, moro časa in okolja, v katerem je nastal. Uporaba nekaterih ekspresionističnih skušnj je v tem primeru pripomogla k dograjenosti dela.

To leto je Michael Curtiz posnel dva zanimiva filma: Skrivnost muzeja voščenih lutk (The Mystery of the Wax Museum), ki je nekakšna ponovna ekranizacija dela Paula Lenija, in Doktorja X, v katerem se ponavlja tedaj zelo popularen lik tajinstvenega učnjaka-izumitelja.

T. Hayes Hunter je posnel zanimivo delo Pošast (The Ghoul), Charles Brabin pa Masko Fu-Mančuja (The Mask of Fu-Manchu) z igralcem Borisom Karloffom, katerega interpretacija je združila v sebi motive Zoroffa, Moreauja in Dracule v enoten lik.

Prištejmo k tem filmom še velike uspehe Whaleyja (Stara črna hiša) in Brownin角度 Spake, pa smo v glavnem našli vse pomembno v tem za razvoj filma groze izredno pomembnem letu.

Leta 1933 sta Merian C. Cooper in E. B. Schoedsack posnela svoj najpomembnejši film King-Kong. Bistvo dela temelji na primerjanju dveh svetov, predzgodovinskega, ki se je ohranil na daljnem otoku diluvialnih nakaz, in sodobnega okolja kapitalistične Amerike, točneje New Yorka. Z začudenje vzbujajočo logiko odkrivata avtorja osupljive podobnosti med njima. Na začetku filma skoraj izroči neko dekle na najokrutnejši način policiji, ker je, lačna, ukradla neko jabolko. Na skrivnostnem otoku pade kasneje v roke divjakom, ki jo prav tako mučijo in vržejo kot plen gigantski gorili; ta jo odnese v svoje predzgodovinsko carstvo. Po več dogodivščinah je deklica končno rešena, opico pa ujamejo in odpeljejo v New York.



James Whale:
**FRANKENSTEINOVA
NEVESTA (1935)**
avtorjev vrh in hkrati
vrhunec njegovega
stila



Tod Browning:
DRAKULA (1930)
prinaša povsem novo,
izpremenjeno vizijo
sveta



Whalejev poetični
svet je zgrajen na
absurdnih metaforah:
nevsakdanje srečanje
črnega in belega
(**FRANKENSTEIN,**
1931)

In tu nas ob prvem pogledu začudi podobnost divjega pragozda z betonsko džunglo manhattanskih fasad. In ko opica zbeži in znova ugrabi deklet ter krene z njo na uničevalni pohod po mestu, ni občutiti, da bi se okolje bistveno spremenilo. Tudi tu vse grozi, divja in vznemirja kot v pragozdu, iz katerega je bila prišla. Z drago cenim bremenom se povzpne na vrh nebotičnika, odkoder jo kmalu sklatijo rafali iz letala. Treba je videti scene, v katerih se sadiščno popačen pilotov obraz prikazuje izmenoma z glavo gorile, ki bolj iskreno kot vsi drugi izraža trpljenje, bolečino, žalost zaradi nerazumljive okrutnosti, na katero je naletela. Najbolj nežna scena v vsem filmu je tista, ko gorila položi deklet na varni del strehe, tik preden bo sama padla v globino. Zdi se, kot da je deklet edino za gorilo človeško bitje, medtem ko je za ljudi le lepota, vredna poželenja ali igralka, ki lahko prinese denar. Čeprav še tako bizarna in na prvi pogled senzacionalistična je vsebina tega filma v tem, da nas sili v razmišljanje o nekem podivjanem svetu, kjer kraljujejo »business«, seks, okrutnost, v katerem ni prostora za čustva in humanost. Ta odlično režirani film sodi med najpomembnejše dosežke tega žanra.

Edgar G. Ulmer posname leta 1934 uspeli film Črna mačka (The Black Cat), naslednje leto pa je posnet še en zanimiv film po noveli E. A. Poeja Krokavica (The Raven), ki ga napravi Louis Friedlander. V njem je poskušal združiti psihološko z morbidnim, poetično s fantastičnim. Deli sta bolj znanilca iskanja novih oblik izraznosti kot pa dovršeni umetnini.

Leta 1935 snema Karl Freund novo filmsko verzijo Orlacove roke z naslovom Nora ljubezen (The Mad Love) s Petrom Lorrom v glavni vlogi. Stuart Walker režira Londonskega volkodlaka (The Werewolf of London). V okviru novega žanra ustoliči nov lik — človeka, ki se pod vplivom polne lune spremeni v volka. Ray William snema Skrivnost črne sobe (Black Room Mystery) in zaključuje to nenavadno serijo, ki po čistih prototipih izraža že dekadentno nagajanje k dramatizaciji forme in povečani izraznosti režijskega inventarja. Na ta način postavlja zunanje dramske tokove dela vse bolj nad notranji smisel in miselno jasnost posameznega filma.

1936 snema Tod Browning že omenjeno Hudičovo lutko, ki jo lahko štejemo med prave uspehe tega razdobja. Isto leto začne Lambert Hillyer komercialno serijo s svojo Draculovo hčerko, s čimer uvaja cenena dela, ki bodo značilna za film groze v naslednjih dvajsetih letih. Nekje na pol poti med temi vrednostnimi skrajnostmi snema Michael Curtiz svojega Potujočega mrliča (The Walking Dead, 1936) z Borisom Karloffom. V filmu se je ustvarjalna napest umaknila pred komercialnimi težnjami.

In tako se zaključuje prvo obdobje filma groze. Različni režiserji (Whale, Browning, Mamoulian, Kenton, Freund, Cooper in Schoedsack, Dreyer in do neke mere Ulmer), pomembni igralci Karloff, Lugosi, Lorre, Lon Chaney mlajši) in talenti na drugih področjih filma (npr. izvrstni šminker Jack Pierce, ki mu Karloff dolguje velik del svojega uspeha) — vse to je temu obdobju dalo svoj izrazni stil kot tudi posebni miselni odnos do sveta, kritično distanco, ki je razvidna iz posnetih del.

Ob težkih življenjskih razmerah in zaradi položaja tedanje družbe so se nekateri umaknili v poetski fantazijski svet: Dracula, Vampirjevo znamenje, Vampyr in Mumija to dokazujejo. Kažejo neko podzavestno potrebo po novi vrsti poetičnosti in notranjega osvobođenja. Drugi pa so se uprli: Frankenstein, Nevidni človek. Dr. Jekyll in mr. Hyde in Frankensteinova nevesta niso nič drugega kot odraz prvotne težnje po emancipaciji osebnosti in duha. Tretja, verjetno najbolj nenavadna filmska zvrst, je nosila v sebi popolnoma naturalističen odnos do življenja, brez vsake sentimentalnosti

ali upanja: Otok izgubljenih duš, Spake, Stara črna hiša, Skrajno nevarna igra in King Kong izražajo skrajno skeptičen, nezaupljiv odnos do sveta. Prežeti s trpkim cinizmom, okrutno ravnodušnostjo in brez vsakršnih iluzij pričajo o generaciji, ki je brezkompromisno spregovorila o problemih brezperspektivnosti tedanjega časa in okolja. Ta krog zaključuje Hudičeva lutka, nakar se polastijo tega žanra filmski trgovci in obrtniki.

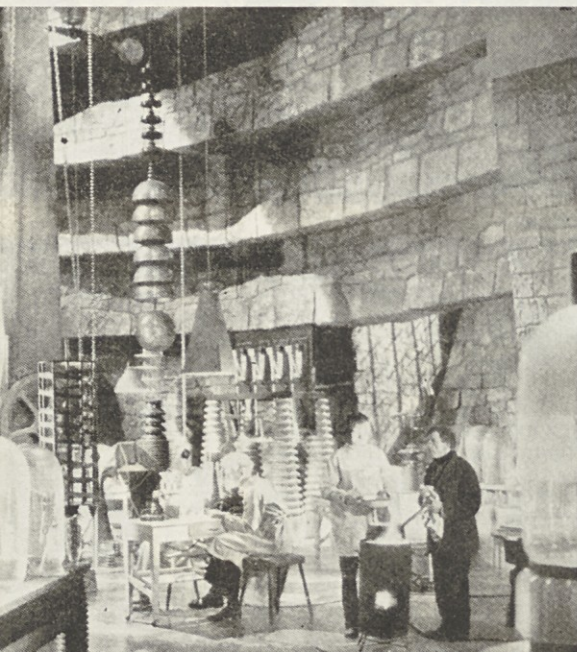
En cikel vrednot je zaključen. Po kulminaciji čiste filmske tragike ni bilo več njegovih predstavnikov: nekateri so pomrli, drugi pa so utonili v komercializmu. Čeprav kasneje film groze doživi svoje največje uspehe, ne bo nikoli več tako globok, neposreden ter tragično povezan s časom in prostorom, v katerem bo nastajal. Prav v tej vitalnosti je pogojena vrednost in aktualnost omenjenih filmov, ki še danes učinkujejo na gledalca prav s temi elementi.

Naslednja leta se je težko znati v skomercializiranem vrtincu tega žanra. Leta 1940 snema E. B. Schoedsack svoj zadnji pomembni film Dr. Cyclops, ki je tematsko zelo podoben Browningovi Hudičevi lutki. Isto leto snema Arthur Lubin novo verzijo Fantoma opere s Claudeom Rainsom.

Leta 1941 snema Victor Fleming Dr. Jekylla in mr. Hyda s Spencerjem Tracyjem, George Waggner pa Volkodlaka (The Wolf-Man). Anglež Basil Dearden režira leta 1943 Hišo na pol poti (The Half Way House), Jacques Tourneur pa Mačje ljudstvo (The Cat People). Naslednje leto nastanejo Duh mumije (Mummy's Ghost) Reginalda Le Borga in zanimivi Otok smrti (Isle of Dead) Marka Robsona.

Leta 1945 posnamejo v Veliki Britaniji najzanimivejši film tega žanra: režiserji Cavalcanti, Dearden, Crichton in Hammer režirajo film Pozno ponoči (Dead of Night), malo antologijo anglosaksonskega pojma groze in strahu.

Leta 1950 posname prav tako v Angliji režiser Ivan Barnett Propad hiše Usher, naslednje leto pa S. Friedman Sina dr. Jekylla.



STARA CRNA HIŠA

je bil največji uspeh Jamesa Whaleja, hkrati pa v mnogih pogledih pomemben za moderni »film groze« (desno zgoraj)

Levo: prizor iz filma
FRANKENSTEINOVA
NEVESTA



Leta 1952 prinese uspeli Črni dvorec (The Black Castle) Nathana Jurana, sledijo kretenska srečanja Abbotta Costella z mumijo (1955) in z dr. Jekyllom (1953). V Hollywoodu je treba omeniti domiselnejša dela Jacka Arnolda (Pošast iz črne lagune, Creature from the Black Lagoon) in Tarantuka. In na koncu je treba iz leta 1956 omeniti Mravljinčje ljudstvo (The Mole People) Virgila Vogela, v katerem avtor v pomanjkanju fantazije seže po kreaturah, ki so zelo podobne selenitom iz Mélièsovega filma Pot na luno. Reginald Le Borg posname nekoliko boljši Vodoo Island.

Leta 1957 je začel v okviru londonskega Hummer-Films Terence Fisher sistematično iztrgovati pozabi motive filma groze in je celo serijo posvetil najpomembnejšim likom tega žanra. Čeprav se je Fisher začel ukvarjati s filmom še pred desetimi leti, ni nikoli prerasel pomanjkljivosti, ki jih je bil kazal v prejšnjih kriminalnih filmih in melodramah. Njegov stil, pristop in obdelava gradiva sestojata iz preprostega pripovedovanja dogajanja. Njegova mizanscena je vsa podrejena zunanjemu dogajanju in zapletu; to pa ga seveda oropa pomembnejšega mesta v tem žanru. Zato omenjamo tu Fisherja bolj kot posredno zanimivo osebnost, kakor pa kot pobudnika novega gibanja v angleškem filmu groze. Res pa je, da so njegovi spretno narejeni filmi — včasih barvni in posneti v eksotičnih ambientih — imeli precejšen komercialni uspeh in tako znova vrnilni na producerske programe pripadnike tega žanra.

Fisher je leta 1957 posnel precej neprepričljiv Frankensteinov napad, ki pa mu je naslednje leto sledil bolj uspeli film Frankensteinovo maščevanje; ta ga je dvignil nad njegovo povsem povprečno raven. Razen že omenjenega neuspeha z Draculo je Fisher zagrešil še papirnati spektakel v stilu italijanskih diletantov, ko se je vrnil k temi mumije in posnel film z naslovom The Mummy (1959). Od boljših filmov pa je treba omeniti Dva obraza dr. Jekylla (Two Faces of dr. Jekyll, 1960), nato še kar zaokroženo delo Jurija volkodlaka (The Curse of the Werewolf, 1961). Sledi neuspeh s Fantomom opere (Phantom of the Opera) in še nekateri takšni filmi, nato pa spet uspe z Gorgono (The Gorgon, 1964).



Levo: VAMPIRJEVO ZNAMENJE
Toda Browninga, enega izmed
največjih stilistov te zvrsti

Desno: SPAKE — film, ki je še
danes ohranil pomen neobičajnosti
v sedmi umetnosti



Fisherjevo delo pa je vzpodbudilo še nekatere angleške avtorje, med katerimi je treba omeniti Freddieja Francis (Maščevanje — Vengeance 1962, Umor po naročilu — Meurtre par procuration, 1963, Hysteria 1964, Paranoic 1964 kakor tudi že omenjeni film o Frankensteinu).

Od drugih angleških režiserjev naj omenimo Michaela Carrerasa (Maniac 1964, Juriš iz mumijinega groba — Curse of the Mummy's Tomb, 1964), nato Johna Moxeja z zelo zanimivim filmom Mesto mrtvih (City of the Dead, 1960), Johna Gillinga s Crno mačko (The Black Cat 1961), Deana Sharpeja z Vampirjevim poljubom (Kiss of the Vampire, 1962), Karla Reizsa s filmom Znočiti se mora (Night Must Fall, 1964) in še dve zelo originalni deli — Hudičevo hišo (The Houting, 1963) Roberta Wiseja in Peeping Tom, 1959 Michaela Powella.

Na splošno gledano so Angleži dosegli solidno povprečje filmov v tem žanru. V tem pogledu so precej zanimivejši Italijani, posebno dva režiserja, ki sicer snemata zgodovinske spektakle, pa sta zelo uspešno posegla tudi v ta žanr.

Mario Bava je posnel leta 1959 zelo uspel film Demonova maska (La maschera del demonio), v katerem sta prišla do polnega izraza režiserjeva domiselnost in izraznost. Kasneje je posnel še dela Dekle, ki je preveč vedelo (La ragazza che sazeva troppo, 1963), Tri plati strahu (I tre volti della paura, 1963) in Bič in telo (La frustra e il corpo, 1964).

Prav tako zaradi poetične uspešnosti je treba omeniti filme, ki jih je režiral Riccardo Freda: Strašna skrivnost dr. Hitchcocka (L'orribile segreto del dr. Hitchcock, 1962) in Prikazen dr. Hitchcocka (Lo spettro del dr. Hitchcock, 1963). Ta dva režiserja sta sprejela vrsto izkušenj filma groze in odlično uporabljata moderni filmski jezik, tako sta dosegla v svojih delih zavidljivo stopnjo vizualne lepote in rafiniranih nians.



DR. JEKYLL IN
MR. HYDE režiserja
Rubena Mamouliana
pomeni popolnoma
novo zasnovo prostora
v okviru zvrsti

Od drugih filmov tega žanra, ki so jih posneli v Italiji, je treba omeniti *Lycantropusa*, 1963 Richarda Bensona, *Mrtvaški ples* (*La danza macabra*, 1963) Anthonyja Dawsona, *Metempsycho*, 1963, Antonia Boccacia, *Grozo* (*Horror*, 1963) Martina Herberta. Omenimo naj, da mnogi italijanski režiserji delajo pod ameriškimi psevdonimi, da bi laže prodrli na svetovno tržišče.

Več filmov te vrste so posneli tudi Španci, dasi tamkajšnjim režiserjem ni uspelo preiti komercialnih shem in že znanih kalupov. Razen tretjerazrednih filmov o *Draculi*, *Frankensteinu* in raznih vampirjih naj omenimo kot zanimiv poskus film *Skrivnost dr. Orlofa* (*El secreto del doctor Orlof*, 1964) režiserja Jesusa Franca.

Pač pa je film groze dosegel ustvarjalni vrhunec v Ameriki, in sicer v delih dveh pomembnih režiserjev, Williama Castleja in Rogera Cormana. Zadnjega lahko prištevamo med najbolj talentirane in najbolj zanimive ustvarjalce modernega filma nasploh.

Castle se ukvarja z režijo od leta 1943, vendar v glavnem sam financira svoje načrte. Prvi film groze je posnel leta 1958 in od tedaj se je obdržal na seznamu najbolj komercialnih režiserjev. V filmih obravnava sodobno družbo ter skuša prek grozljivih okoliščin in strnjenih situacij doumeti bistvo časa, v katerem živi. V teh filmih ni nič nestvarnega, groza in strah sta samo zunanji manifestaciji zločincev in patoloških nagonov — dveh osrednjih motivov Castlejevega filmskega sveta. Njegovo delo pomeni vrhunec sodobnega psihološkega filma groze, o katerem smo že prej govorili. Ko pripelje do klimaksa razne notranje deformacije človekove narave, ustvarja skrajno napete situacije in dramatično intenzivnost. Skupaj s Hitchcockom, Aldrichom, Wylerjem in Powellom (*Peeping Tom*) zrcali Castle nervoznost časa, ki pod zunanjim tehničnim napredkom skriva mračne nagone in deformirane

instinkte sodobnega človeka. V tem primeru je groza emotivni katalizator, ki dogajanja pripelje do učinkovite točke razžarjenosti in s tem vrže na površje njihov videz v vsej grozotnosti. Castle ima rad efekte in šoke, je iznajdljiv sodoben režiser, ki ga odlikuje dinamika, s katero da vsakemu filmu notranji, prav cinematični ritem.

Med njegovimi deli bomo omenili najpomembnejša: *Macabre* (1958), *Hiša na prekletem griču* (*House on Haunted Hill*, 1958), *The Tingler* (1959), *Trinajst duhov* (*13 Ghost*, 1960), *Homicidal* (1961), *Mr. Sardonicus* (1961), *Zotz* (1962), *13 prestrašenih deklet* (*13 Frightened Girls*, 1963), *Stara črna hiša* (*The Old Dark House*, 1963), *Strait-Jacket* (1963) in *Nočni sprehajalec* (*The Night Walker*, 1964).

Za razliko od tega režiserja, ki sega pod kožo sodobnega časa, se je Roger Corman proslavil s filmi po motivih pisatelja E. A. Poeja s tem, da oživlja bizarno romantiko tega izjemnega pesnika. Izredno prefinjen cineast, ki ne prenaša preprosto literature na platno, temveč hoče najti v vsakem kadru filmsko, vizualno enakovrednost poetski misli. Zato zelo pogosto predeluje vsebino Poejevih tekstov v svobodnejšo zgradbo, da bi tako bolj izrazil njegovega duha in nudil umetniško ugodje. Corman je rafiniran kolorist, mojster kamere in njenih izraznih možnosti, nikoli ne opisuje in ne pripoveduje vsebine zapleta, temveč se trudi, da bi vse to gledalcu sugeriral, naznačil, notranje izrazil prek zgradbe kadra ali prek neke mizanscenske zamisli ali spet prek drugih elementov iz inventarja njegove ustvarjalne fantazije. Zato to niso filmi dogajanja, spopadov, temveč dela znansiranih slutenj in poetičnih asociacij, prežeta z niansami in detajli, ki prikazujejo neko sodobno poetično realnost. Cormanovi filmi, kot na primer *Propad hiše Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1960), *Maska rdeče smrti* (*The Masque of the Red Death*, 1963) ali *Ligejin grob* (*The Tomb of Ligeia*, 1965) sodijo nedvomno v vrh sodobnega filmskega izraza nasploh, med poetske vizije izbrane lepote in moči.

Med drugimi uspehi tega režiserja naj omenimo *Vodnjak in nihalo* (*The Pit and the Pendulum*, 1961), *Grozljive povesti* (*Tales of Terror*, 1962), ki obsegajo tri Poejeve novele, in sicer *Črno mačko*, *Morello in Primer gospoda Valdemara*. Omenimo še filme *Krokar* (*The Raven*, 1963), *Strah* (*The Terror*, 1963) in *Tower of London* (1964).

V ameriškem sodobnem filmu je še vrsta režiserjev, ki se ukvarjajo s tem žanrom. To so Ernest Morris, ki je leta 1961 posnel *The Tell-Tale Heart* po Poeju, Roger Kay je isto leto posnel novo verzijo *Kabineta dr. Caligarija*. Leta 1962 snema Reginald Le Borg film *Horla* po Maupassantu, Owen Crump pa *The Couch*. Leta 1963 nastanejo *The incredible Mr. Limpet* Arthurja Lubina, *House of the Damned* Mauryja Dexterja, *Shock Corridor* Samuela Fullerja in *The Crawling Hand* Herberta L. Strocka. Naslednje leto sledijo filmi *The Stranger* Murta Topperja, *The Flesh Eaters* Jacka Curtisa, *Psychomania* Richarda L. Hilliarda in *The Curse of the Living Corps* Dela Tenneya.

Leto 1965 prinese nekaj zanimivih filmov, s katerimi zaključujemo tematsko zgodovino filma groze. Del Tenney: *The Horror of Party Beach*, Jacques Tourneur: *When the Sleeper Wakes* in Two on Guilloitine Williama Conrada.

Tako lahko opazujemo ponovni vzpon tega žanra začenši s sodobnim filmom groze, ki je nastal na pobudo angleških režiserjev, prek romantičnih Italijanov do dramatične sodobnosti Castleja in visoko poetičnega meditiranja Rogerja Corman. Treba je poudariti, da ta doba ustvarja povsem nove lastne oblike filmskega izraza, tako da najboljša imenovana dela zares pomenijo novo poglavje



Podivjana prikazen
iz faraonske grobnice
uteleša podzvestno
mòro današnjega
časa (DUH MUMIJE,
Reginald Le Borg, 1944)



OTOK IZGUBLJENIH
DUS — koncentrat
naturalizma in
surovosti v okviru
»filma groze«



KING KONG —
spopad prazgodovinske
pošasti z moderno
džunglo

tako v tematiki kot v stilu in estetiki žanra. Vendar pa se nam nekatere analogije s prejšnjimi dobami vsiljujejo same po sebi. Struktura filma groze se spet deli v dve skupini. Na eni strani so izraziti romantični, pesniki-esteti, ki ustvarjajo abstraktne, irealne prostore in v svojih filmih spet žalujejo za izginulo preteklostjo, davnino, za prvotnimi elementi človekovega občutenja. Ta »neoromantičnost« je do neke mere značilna za Fisherja, še posebej za Bava, Fredo in Cormanu. Njihovi filmi so predvsem poetska opozicija modernemu času. Ti filmi kažejo avtorjevo težnjo, da bi zbežal iz divjih tokov modernega časa, nagon, da bi v daljnih reminiscencah preteklosti našel emotivna doživetja vsega, česar današnji čas več ne nudi. Vendar pa, še posebno pri Cormanu, določeni refleksi grobega in okrutnega okolja opozarjajo na filozofsko relativnost takšnega napora. Tudi v najlepših sekvencah namreč omenjenim avtorjem ne uspe zbežati pred trpkostjo, ki je pogojevala njihovo željo po begu. Romantične vizije postanejo estetski pretekst za razmišljanja o stvarnosti, njeni neobčutljivosti in odtujenosti nasproti človeku.

Drugi pa se, tako kot Castle in Powell, neposredno spoprijemajo z realnim življenjem in prikazujejo na platnu vse skrite nagone, zle strasti in morbidne obsesije, ki pogojujejo dejanje degeneriranih ljudi, obteženih s krivdo. To je zelo zgovorna kritika časa in družbe, ta dela le zrcalijo življenjsko okrutnost, neobčutljivost in bolečino. Omenjeni režiserji registrirajo nezdrave procese, ki so jih začutili v globini duše človeka in v njegovem načinu življenja in s tem v zvezi prikazujejo človekovo psihično, družbeno in duhovno diagnozo brez olepšavanja in kompromisov.

IV. ESTETIKA IN STIL FILMA GROZE

Prejšnji članek je imel namen pokazati film groze kot smer, ki se je iz povsem določenih potreb pojavil v trenutkih razvojne poti filma. Najpomembnejša dela filma groze so vedno nastajala v nemirnih, globoko dramatičnih trenutkih, ko je bilo mogoče samo s skrajnim stopnjevanjem izraznih sredstev prikazati ves notranji nemir, strah in tesnobo, ki so se bili nabrali v ljudeh, katere je v tistem času težil občutek krivde. Zal je vsakemu pomembnemu trenutku v razvoju tega žanra sledilo obdobje izrazitega komercialnega vrednotenja. Vendar pa ni treba niti same smeri niti njegove vsebine enačiti s temi naknadnimi razvrednotenji, ki so nastajala izključno po trgovski, ne pa po ustvarjalni logiki. V trenutkih, ko je film groze v svojem tkivu zrcalil nekatere bistvene probleme časa in prostora, se je znal dokopati do izvorov poetskega stila, do estetskih kategorij, ki s svojo fantazmagorično lepoto še danes kljubujejo zobu časa.

Že v uvodu sem opozoril na nekatere splošne postavke glede na stil in estetiko žanra. Ta ima temelje za svojo zgradbo v ekstremno nenavadnih, popolnoma fantastičnih motivih. Film groze je ustvarjal čisto posebne prostore in situacije, v katerih so se gibali filmski junaki, v katerih je prihajalo do mesebojnih spopadov ali do simboličnih obračunavanj s časom, ureditvijo sveta in splošno odrejenostjo človeka v njem. Medtem ko je bistvo tematike vsakega posameznega motiva popolnoma temeljilo v grobi in realni strukturi življenja — ne glede na neverjetnost poetske alegoričnosti motiva — se je estetska, stilsko nadstavba teh filmov največkrat dvignila nad vsakdanje izkušnje in ustvarjala irealno simbolično prostornost povsem specifične vrste. Nemara je treba v tej fantazijski poudarjenosti stila videti beg pred resničnostjo in njenimi



Desno: eden izmed poizkusov
ponovne aktualizacije starih
tem — **HORROR OF
DRACULA**, režiser Terence
Fisher (1958)

Levo: Terence Fisher:
GORGONA iz 1964 je eden
izmed redkih uspehov
v celoti



konkretnimi elementi. Ta opomba ni niti malo slučajna, kajti nedvomno je, da sodijo vsi pomembni režiserji tega žanra med izrazite pesimiste, obupance, ki svoj gnev in razočaranje nad časom in družbo izražajo prek hudih notranjih deformacij svojega bivanja, obenem pa z oblikovanjem popolnoma novih estetskih realnosti za svoje like.

Avtorji filma groze so tako natančno v sredini med begom, umikom pred resničnostjo in med krčevito potrebo nezadovoljnega, da se v takšnem položaju uprejo. Na ta način v resnici izražajo eno najzanimivejših problemskih razsežnosti, s kakršnimi se je kdajkoli spopadel celuloidni trak. Nesmiselnost človekovega bivanja, prepuščenost temu absurdu in človekov nemočni odpor proti tej nasilnosti življenja — ti motivi so dobili polni izraz v halucinijskem tkivu teh filmov.

Tod Browning, prvi veliki stilist tega žanra, opozarja na vse vplive, ki jih je film groze vsrkal vase: od literature prek gledališča in njegove patetike do filmskega ekspresionizma in njegovih izkušenj na področju osvetljave, scenografije in organizacije kadra. Toda vsi ti elementi imajo zdaj novo funkcijo, ker je treba z njimi izraziti sodobnejšo vsebino, zato so kritično bolj izraziti kot pa s simboli obteženi kadri ekspresionistov.

Temeljno Browningovo izrazno sredstvo je svetloba, razpršena, nedoločena, zdaj močnejša, zdaj neizrazita, tako da v kadru loči samo bistvene elemente, vse drugo pa se izgublja v temi, sencah in niansah ter zgublja svojo obliko in smisel. Zato prostor v njegovih filmih ne obstaja kot integralna kategorija, ni ga mogoče pregledati v celoti; njegove meje se zgublajo v temi, tako da dobiva dimenzije razsežnega, nedoločenega prostranstva, v katerem kraljuje tema. Tako je film DRAKULA v svojem poteku pravzaprav vizualna meditacija na temo črnih, sivih prostorov, v katerih se le tu pa tam zasveti kak detalj. Ta tema ni le estetska kategorija Browningovega sveta, temveč simbolična podoba vsebine tega sveta, avtorjevega odnosa do umetniškega gradiva in življenja nasploh.



Desno zgoraj:
DEMONSKA MASKA
Maria Bava je eden
izmed vrhov
modernega
»filma groze«

Levo: NOČ VSEH
TAJNOSTI Williama
Castleja je primer
moderno režiranega
»filma groze«



Browning svojega kadra nikoli ne obremenjuje s scenografijo, nasprotno, kader je pust, prazen, grozljivo zapuščen in zdi se, kot da junaki zaradi nekega notranjega prekletstva blodijo po tej samoti. Zato plani v teh filmih dostikrat spominjajo na slikarska platna »magičnega realizma«: vsi predmeti in obrazi se izgubljuje v neskončnosti, v travmatsko puščavo in ta praznina je pravzaprav simbol nesmisla, ki je v ljudeh in v obdajajočem jih svetu. Nemo-goče je prezreti to diskretno metafizično noto, ki vsakemu Brownin-govemu kadru daje smisel celokupnega svetovnega nazora, celotne miselne opredeljenosti, ki prevladuje v vsakem detajlu.

Ta koncepcija je v Vampirjevem znamenju pripeljana do vrhunca in preraste vse pomanjkljivosti, še opazne v neizenačenem Draculi. Browningovo upodabljanje s svetlobo in sencami doseže v Vampirjevem znamenju skrajno rafinirane efekte, filmski prostor pa je spremenjen v veliko črno votlino, ki jo samo mestoma pre-predajo srebrne pajkove mreže ali bleda mesečeva svetloba. Liki iz tega fantazijskega okolja prevzemajo povsem fantomske razsežno-sti, kot veliki črni metulji v popolnosti zrcalijo poetični imaginarni svet, v katerem avtor sanjari o lepšem, celovitejšem in bolj pestrem življenju, kot je tisto, ki ga mora živeti. Vampirjevo znamenje po-meni vrhunec, do katerega se je povzpel film groze v svojem poet-skem odvrčanju od resničnosti: simboli in vizije tega filma ničesar ne dolgujejo resničnosti in fizični eksistenci. Pred seboj vidimo novi, neresnični svet umetnikove notranjosti, nenavaden in bogat, kakršen je tudi sam.

Nasprotno pa se James Whale loteva gradiva z drugega zornega kota. Že v Frankensteinu teži k trdnosti, homogenosti, monumen-talnosti stila, h gradnji jasnih scenografskih celot, ki bodo v svojem prostorskem odnosu ustvarile čist, stiliziran, sintetični prostor, primeren za njegovo simbolično vsebino. Vendar pa stilna neize-načenost tega dela dokazuje, da Whale še ni mogel vsrkati in nato zlitih vseh vplivov v celoto lastne fiziognomije. V Frankensteinovi nevesti je ta stilni napor kronan s celovito estetsko izpolnitvijo: kadri so izrazito polni, tektonika ima ostre obrise v masivnih pro-storih velikih razsežnosti. Sekvence v interierih laboratorija zaklju-čujejo ravno to misel o sintetični, stilizirani prostorski celoti, ki je s svojo jasnostjo in močjo potrebni temelj za Whalejev pro-



Desno:
Ricardo Fredda
STRASNA TAJNA
DR. HICHCOCKA
Poezija starih
gobelinov prebuja
misel na romantično,
viteško obdobje

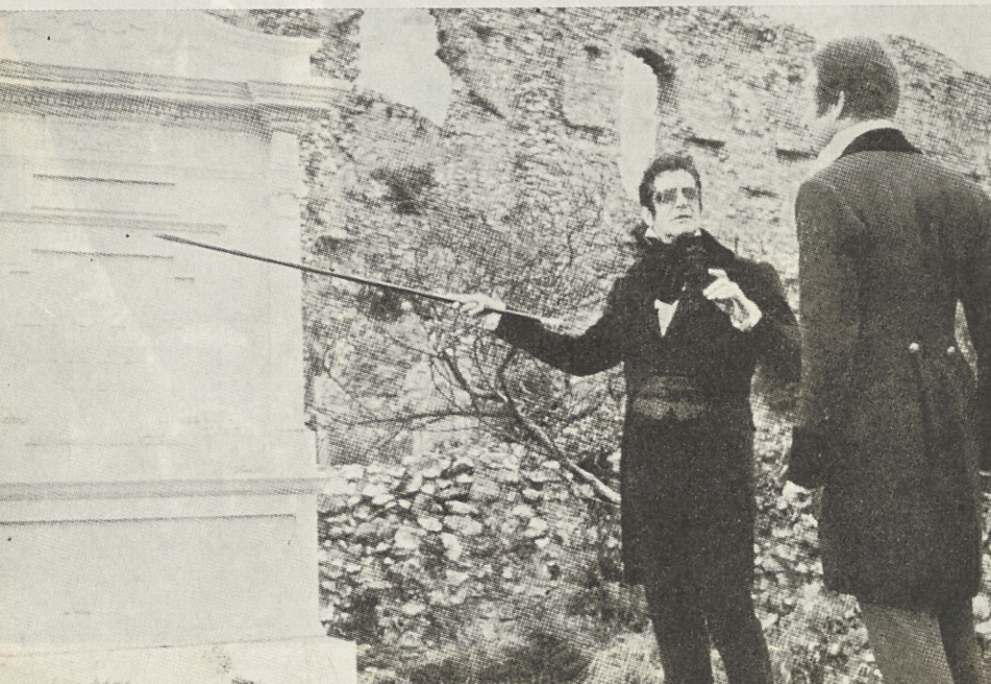
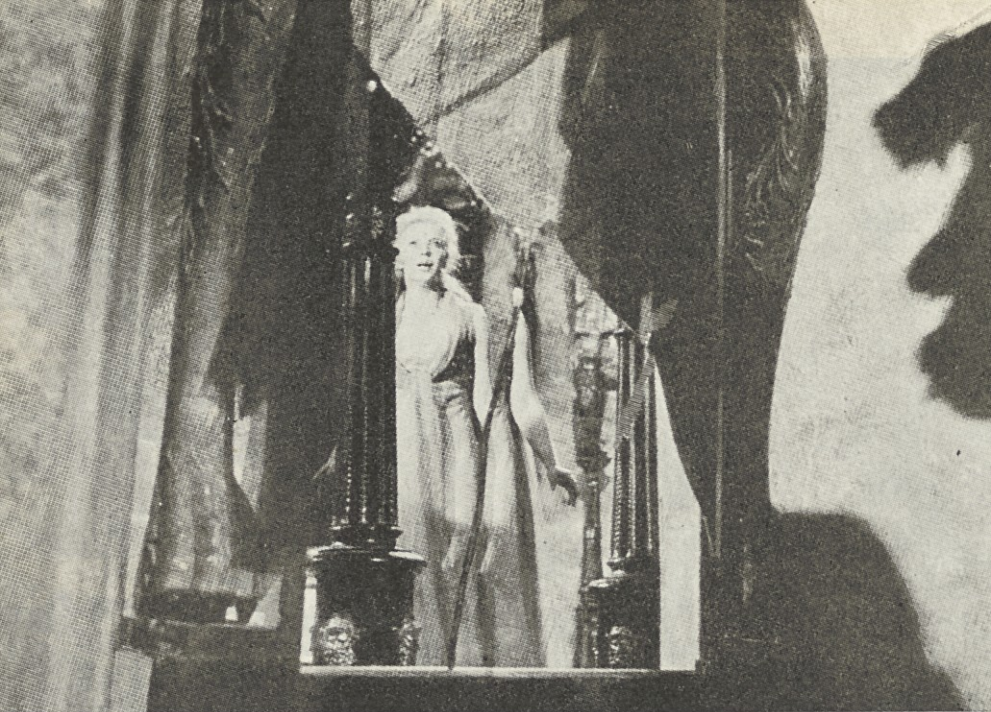
Levo: Ricardo Fredda
STRASNA TAJNA
DR. HICHCOCKA
V sodobnem
»filmu groze«
dobiva človekov
obraz nove izrazne
razsežnosti

metejski spopad s svetom. Določeno nagnjenje k splošni ornamentalni dekoraciji dokazuje, da je na režiserja vplival secesijski slog, ki v njegovi estetiki zavzema pomembno mesto.

Drugače kot to delo je nastala njegova Stara črna hiša, v kateri se opisani stili na neki način združijo: prostoru je mogoče določiti zgradbo in meje, vendar pa se scene in temne nianse zavlečejo v vse kote tega prostora, tako da na neobičajan način načenjajo njegovo prostorsko enotnost. Tematska čistost tega dela, ki je izven fantastičnosti in temelji na psihični defektnosti likov, ima vizualno enakovrednost v stilni strukturi. Prostor v tem filmu ni irealen niti hipertrofiran, pa vendar svetlobne deformacije v njem izražajo notranje neskladje, pomanjkanje mere, skratka kaos v porušeni duševni skladnosti tistih, ki v tem prostoru živijo. Takšno koncepcijo realnega prostora, ki mu je lastna psihična dimenzija (ob uporabi svetlobe in sence), srečamo tudi v sodobnem psihološkem filmu groze pri Castleju, Hitchcocku, Aldrichu in Wylerju. Navsezadnje pa najdemo zelo podobno koncepcijo realnega ali deformiranega prostora tudi v Browningovih Spakah, le da v njih prevladujejo bela, siva in srebrna barva, ki učinkuje predvsem s svojo hladno, okrutno prodornostjo.

Vendar pa je Whale najmočnejši v tako imenovani črni poetičnosti. Njegov Frankenstein je danes zanimiv le še po nekaj scenah omenjene vrste. Na primer scena, ko mlada deklica vabi monstuma k igri z rožami: čudno križanje bele in črne barve, srečanje med mikavnostjo, ljubkostjo in naivno lepoto in topo, živalsko neobčutljivo pošastjo, ki nima ne notranjega ravnotežja ne smisla, je eden najmočnejših vizualnih izrazov absurda, kar jih je bilo kdajkoli prikazanih na platnu. Ali pa scena, ko se pošast približuje doktorjevi nevesti, oblečeni v belo poročno obleko. Tudi ta scena kaže temeljni avtorjev nemir: to so čudna, nesmiselna srečanja med lepoto in izmaličenostjo, redom in kaosom, ljubkostjo in okrutnostjo, to so končno eksistenčni človekovi spopadi z lastno nesrečno usodo v svetu, ki je poln nepričakovanosti, deformacij in nesmiselnih koincidenc. Nenavadne učinke teh kadrov si gledalec za dolgo zapomni, prav zaradi nenavadne metaforične moči nesmisla so ti kadri še danes tako aktualni, kot so bili nekoč.





Levo zgoraj: Roger Corman GROB LIGEIE. Crna poezija ekrana dobiva nove, izvirne razsežnosti

Levo spodaj: Roger Corman GROB LIGEIE. Ustvarjalni vrh modernega »filma groze«. Film je pravecata mojstrovina razpoloženja in bizarne atmosfere

Prvo stilno obdobje filma groze torej temelji na poetskih vizualnih meditacijah skoraj nadrealističnega Browninga in na močnih baročnih zamahih Whalejevega prostora, ki je strnjen, trden in velik, kot nalašč za velikane in heroje.

Pa še nekaj! Treba je poudariti izredno funkcionalnost stilnih celot pri obeh avtorjih: ne eden ne drugi ne pripovedujeta zgodbe svojih filmov, temveč so njuni notranji motivi pričujoči v vsakem kadru, v stilu in v načinu življenja teh kadrov in njihovega povezovanja v celoto. Zato namenoma nisem obravnaval zunanjih zapletov v teh delih, saj je zgodba v njih le zunanji povod za globlja razmišljanja o človeku, svetu in njuni resnični podobi. In te misli so pričujoče v izrazitih cinematičnih vrednotah, in tako Brownin-gova kot Whalejeva koncepcija prostora že z obliko in stilizacijo izražata svoj smisel.

Ta funkcija stila kot izraza notranje vsebine dela, ta trdna značenost oblike in vsebine je dala še nekaterim delom značaj pomembnih stvaritev.

Tako Mamouliau v dr. Jekyllu in mr. Hydu gradi zdaj mračen in omejen prostor, s katerim razlaga obsesije in travme lepega doktorja, potem pa spet prikazuje puste kamnite hodnike, po katerih hodi grof Hyde v svojem grozljivem pohodu, ki je prav tako okruten kot neživljenjski. Tema in svetloba imata v tem delu spet simbolično funkcijo — njuna prostorska izraznost kaže stanje in duševno razpoloženje glavnega lika.

Otok izgubljenih duš pa vsebuje zanimivo nasprotje: čudoviti pejsaži tropskega otoka, običajni prostori in ambienti so naseljeni s pošastmi in čudno iznakaženimi kreaturami, ki v tem normalnem bivanju predstavljajo posebni, ločeni svet demonov, zla in nesreče. V skrajno nevarni igri doseže Browningova koncepcija skrajnost: kadri tega filma se povezujejo v nepretrgano vizijo mračne zapuščenosti, v kateri se le občasno pojavi obraz ali del telesa. Veliki plan ima v tem filmu poseben pomen, njegova grozljiva moč prenaša notranje deformacije, ki jih avtorji občutijo v človeku in njegovih dejanjih, polnih nepomirljivih nasprotij.

Dreyerjev Vampyr pomeni še en vrhunec. Tu spet vsak detajl scenografije ali prostora prenaša notranji nemir, dvom in avtorjevo zaskrbljenost: neposredno izražanje z vizualnim gradivom popolnoma nevtalizira zgodbo in sili gledalca, da se poglobi v čiste filmske izrazne tokove.

Temu pomembnemu obdobju sledijo nekateri režiserji (Ulmer, Friedlander, Freund, Walker, William Neill in drugi). V njihovih delih se težišče smisla prenaša na druga manj važna področja. Grozljivost učinka in drame postaja vedno bolj učinkovita, bolj sama sebi namen, tako da ti filmi — kljub določeni vizualni moči in stilni čistosti — že pričajo o dekadenci, o preusmeritvi žanra v formalnost, zunanje elemente brez globljega smisla kot temelja za iskanje.

Toda iz te preusmeritve logično sledi močno upadanje žanra v naslednjih dvajsetih letih. V tem obdobju postane stil le zunanji register formalnih sredstev, ki naj bi šokirala ter vzbudila strah in zbeganost pri občinstvu. Stil ni več estetska, vitalna kategorija, temveč se prevrže v trdne komercialne sheme, v mrtve kalupe, ki niti z eno poetsko vrednostjo ne opravičujejo svojega obstoja.

Prvi skuša svojim delom vrniti stilno originalnost Terence Fischer. Kot novo izrazno sredstvo žanra uvede barvo in skuša z neke vrste romantičnim realizmom doseči eksotičnost prostorov, bizarno žalovanje za minulimi časi in njihovimi legendami. Toda le malo tega mu uspe doseči: njegova režija je predvsem opisna, scenarij posreduje brez smisla in možnosti, da bi dosegel kako vizualno transpozicijo ali notranje obogatil tematske sheme.

Šele v filmih italijanskih režiserjev lahko zasledimo prve primere pravega stila in estetsko obdelavo gradiva v modernem filmu groze.

Mario Bava prenese ob navdihu in vzdušju starih gobelinov na platno arhaični davno izginuli svet, ki živi le še v muzejskih dvoranh. Zelo zanimiva likovna koncepcija tega dela z vzdušjem bogate, baročne, herojske preteklosti temelji s svojo vizualno močjo prav na omenjenih elementih starega italijanskega slikarstva, na čisto posebni obdelavi gobelinov, katerih izrazito temni in svetli toni, vezani s prehodnimi niansami, so prava mojstrovina slikarske spretnosti. Mojster črno-belega snemanja Mario Bava je dal zadnji veliki delež žanru v tej tehniki. In prav omenjena tipično italijanska sentimentalna nota celotnega dela z okusom po romantiki in viteških časih daje vsebinskemu aspektu njegovega dela še eno poetično razsežnost: v tem minulem svetu, v baročni formi in romantičnem ugodju Bava ponovno — podobno kot Browning — išče nekaj splošnega, trajnejše elemente človekove eksistence. Pri tem se skuša povsem izogniti prozaičnim okvirom sodobnosti, za katere je neki moderni italijanski pesnik dejal, da umira od dolgega časa, ker ji manjka vsakršne pesniške tajinstvenosti. Kot upor proti takemu svetu skuša Bavov film vrniti dostojanstvo domišljiji in njenim čudnim, grozljivim izletom v svet, ki si ga je sama stkala, ki je sicer včasih strašen, vendar zmeraj lep.

Ricardo Freda gradi kadre nenavadne plastičnosti in v svojih delih teži k zgoščanju, strnjenosti vzdušja, ki neprestano izžareva notranji nemir pod pritiskom more in halucinacij. Ta režiser uveljavi barvo kot močno izrazno sredstvo filma groze: z pastelnimi krepkimi barvami, ki ob potrebni lepoti izražajo določeno težo, napetost in nesproščenost, prikazuje avtor svet poln notranjih groženj, prežet z neko hladno okrutno lepoto. Kot Bava tudi Freda skrbno gradi ritem svojih del, napete akcijske in strašljive scene se menjavajo s čudnimi poetičnimi intermezzi, ki pretrgajo vsako dogajanje — scene sprehodov, razmišljanja ali kakih drugih cezur v ravnanju likov se nenadoma spremenijo v čisto lirske pejzaže. V teh se moč ugodja in poezije zaustavljenega trenutka popolnoma izkažeta: nenavadna otožnost prežema te kadre in čista vizualna meditativnost njihovega toka jih polni z nekakšno superiornostjo, skoraj irealno umirjenostjo in notranjim ravnotežjem.

Na to verigo se s svojimi uspehi okoli leta 1960 naveže tudi Roger Corman, najmočnejša pojava sodobnega filma groze. O njegovih temah in moči poetičnega izraza sem že govoril. Njegove mojstrovine, kot so: Propad hiše Usher, Maska rdeče smrti in Ligejin grob lahko stojijo ob strani Vampirjevemu znamenju ali Dreyerjevemu Vampyrju. Redkokdaj sem na platnu videl kadre tako polne poetične slutnje, fino zlitost barve, ritma in ugodja. S tolikšno izjemno močjo nudijo poetično realnost, ki po svoji

vrednosti niti malo ne zaostaja za originalnimi vizijami E. A. Poeja, čeprav niti enkrat samkrat niso le prepis njegovega sveta. S posebno barvo, ki spominja zdaj na Veroneseja, zdaj na Velasqueza ali na Tiziana (posebno plave, sive in sivorumene barve starega zlata) gradi Corman svojo vizijo sveta, svojo mero v estetskem oblikovanju, svoj smisel, ki priča o izredni rafiniranosti, kulturi pesnika, kateri zna na svoj način izkoristiti vse elemente sodobnega, ekspresivnega, pa vendar ne pripovednega filmskega jezika. In tako njegova vizija daljnih, fantazijskih pejsažev iz neke nedoločljive, tajinstvene preteklosti učinkuje na platnu dosti močneje in bliže sodobnemu občutenju kot pri vrsti eksplicitnih aktualistov, ki so jih razvpili in spremenili v namišljene simbole časa in njegovih teženj.

Druga veriga sodobnega filma groze (od filmov Williama Castleja prek Pepping Toma Michaela Powella do Hitchcocka, Aldricha in Wylerja) se ukvarja z motivi in liki iz sodobnega okolja, vendar gledanih pod zornim kotom vseh tistih psihičnih, nevrotskih in depresivnih trenutkov, ki vplivajo na sodobnega človeka, na njegov ritem in način življenja. Ta smer je definirana izrazito »psihološko«, in želi opozarjati na vse osebne zlome, komplekse in deformacije, ki jih je poln sedanjí zelo hitri, nervozni in z drugimi duševnimi stvarmi obremenjeni čas. Običajno temeljijo teme na psihopatoloških pojavih in ekscesih, stil te vrste filmov pa odlikuje skrajna zreduciranost vseh obrobnihih detajlov. Ti avtorji prikazujejo samo bistveno, s čimer stopnjujejo napetost dogajanja, mu zvišujejo temperaturo in tako ustvarjajo prototipe stilne hladnosti, okrutnosti in grobe izraznosti; njihova dela so brez sentimentalnosti in namerno jih spreminjajo v analitično z nožem izrezano sliko nekega odtujenega časa. Če uporabijo barve (Castle, Powell, Wyler), so njihovi toni hladni, kakor zamrznjeni in brez notranje topline, kot jo imata Freda in Corman. Če snemajo v črno-beli tehniki (Hitchcock, Aldrich), tedaj prostor posebej poudarjajo s svetlobnimi deformacijami, ki izražajo tisto, kar se dogaja v junakovi notranjosti, v njegovi zavesti ali podzavesti. In spet so te stilske vrednote — hladnost in okrutnost, izražene s filmskimi, ne pa z literarnimi sredstvi — bistvo teh filmov. Zunanja vsebina je spet le povod, medtem ko bistvene motive dela najdemo vedno v njihovem vizualnem izrazu, v filmskih elementih, ne pa v pripovedovanju intriga in zapletov.

In tako se nemir in nevroza sodobnega časa zrcalita na platnu, dostikrat v kreacijah, ki zaslužijo vso pozornost. Ne gre zapirati oči pred tem motivom: strah, groza, negotovost in bojazen so sestavni del zavesti današnjega človeka. Ponekod bolj, drugod manj, vendar toliko, da se nam vsiljujejo kot gibalne sile vrste ustvarjalnih vizij sedanjosti. Dovolj je, če pogledamo celotno fiziognomijo sodobnega filma v svetu, pa bomo razumeli, v kolikšni meri so ti elementi pgnali korenine v filmskem svetu. Mar niso Fellini, Bergman, Buñuel, Resnais in še nekateri drugi v svojih delih porabili skušnje in posamezne elemente filma groze v vzdúšju, izraznosti in strukturi kadra? Vse to pa nas uči, da je treba vse pojave — čeprav navidez nemara zaslužijo prezir — najprej pregledati v kontekstu stvarnosti, življenjske situacije in njenih premikov, in šele nato določiti njihov smisel, pomen in vrednost.

Namen vsega tega pisanja ni bil nič drugega kot razbiti eno takih zablod, sprejetih brez poznavanja gradiva, brez proučevanja in presojanja različnih mnenj.

Če so napisane strani vsaj sprožile nekatere spremembe v tej smeri, je to dovolj, da opraviči njihov obstoj.

FESTIVALI

PULJ 1965

Letošnji puljski festival je po novem, celoletnem premoru potrdil mnenje, katero smo že slutili: v jugoslovanski filmski proizvodnji nastaja prelomnica med starejšo in mlajšo generacijo — to leto je nastopila številnejše močnejša in zrelejša — na drugi strani pa lahko ob projiciranih filmih ugotovimo popolno tehnično in obrtno zrelost jugoslovanske kinematografije. Eno z drugim obeta svetlejši bodočnost in upamo lahko na kvalitetni, osvežujoči preporod našega filmskega izraza in morda tudi tematike.

Govoriti o kontrastih predvajanih filmov je lahko težavna in dolgotrajna naloga: filmi ne dopuščajo kakih skupnih imenovalcev, s katerimi bi lahko opredelili razliko med mlajšimi, novimi imeni in že znanimi, starejšimi na drugi strani. Ta razlika se predvsem čuti v nekem vidnem veselju in predanosti delu, ki žari iz filmov mlajših največkrat v nekoliko nezmerni in hoteni bravuroznosti; čeprav nešteto krat bolj utruja kot osuplja, pa istočasno dokazuje veliko obvladanje obrti in kot je to običajno v prvih filmih, razigranost in zanos; pa velikokrat premočno urejen stil.

TEMATIKA,

katero smo odkrivali v letošnjih filmih, je tisto poglavje v našem filmu, ki je še vedno najbolj boleče: skoraj nič novega! V problemu, katerega je začel PROMETEJ Vatroslava Mimice, je najbolj vzpodbudno doživetje festivala. Ostali kvalitetnejši filmi se vračajo v preteklost in se izmikajo današnji dobi z uprizarjanjem problematike, ki smo jo v različnih oblikah odpirali že vsa dolga leta; če pa poseže kdaj v kdaj v današnji čas, se zgodba vedno zaplete in razreši na ravni spretnejše družbene melodrame, drame ali komedije, katera pa je največkrat brez briljantnosti.

Nekoliko zanimivejša je cinično obarvana meditacija Makavejeva in morda najzahtevnejša, poleg Mimičinega filma, je Pavlovičeva ekranizacija SOVRAŽNIKA, ki nekdanjo romantično dualistično temo med dobrim in slabim v človeku v preurejeni obleki postavlja v današnji čas. KLAkson ostaja na ravni površnega feljtona: plitkosti izgovorjenih besed in situacij ne more preglasiti sugestivna in deloma izredno impresivna filmska podoba. V tematiki tudi prihajajoča, mlajša generacija ni presenetila, vendar lahko v njenih filmih čutimo vsaj popolnoma iskreno zavzetost in če v svojih težnjah kdaj pa kdaj propada, so ti neuspehi še vedno vzpodbudnejši od obilnega, a malomarnega dela starejših.

FILMI NA FESTIVALU:

konvencionalne pripovedi tipično deskriptivnega filma so prevladovala — LUCIJA Franceta Kosmača, DRUGA STRAN MEDALJE Fadila Hadžića, MORILEC NA DOPUSTU Boška Boškovića, PREVERJENO — MIN NI Lisjenka in Velimirovića, GLASUJEM ZA LJUBEZEN Toma Janića, LAŽNIVKA Igorja Pretnarja. Sem moramo pravzaprav prišteti tudi solidno in hlastno narejeni film KDOR STRELJA, SE MU BO ODPRLO mladega Babca in Bauerjev film PRITI IN OSTATI.

Komedije z mešanimi elementi burke, satire in groteske so bile tri: INSPEKTOR Mileta Djukanovića, NA MESTO, DRŽAVLJAN POKORNJI Lola Djukića, SVETOVLJAN Obrada Gluščevića.

V tematiki nadragocenejši film festivala, PROMETEJ Z OTOKA VISEVICE z obetajočim poskusom preloma preteklosti in sedanjosti, meditacija o neizogibnem neredu in o nasprotjih v življenju v filmu Makavejeva ČLOVEK NI PTICA in zelo ostro, krepko in elementarno zarisana ekranizacija Dostojevskega v filmu Žike Pavlovića SOVRAŽNIK, predstavljajo vrh in glavno atraktivnost festivala: TRI — bravurozni film — o absurdnosti vojne, vedno boljšega Aleksandra Petrovića, se jim pridružuje kot eden resnično izvrstnih festivalskih dosežkov.

Rakonjac v KLAksONU razočara in ne dosega obljub svojega lanskoletnega filma, Joca Živanović pa v svojem zapisu o težavah človeške izgubljenosti na robu velikega mesta ugaja v atmosferi in izgublja na zavzetosti; če Djordjevićevo DEKLICO prištevam v to obrobno gručo zaradi neurejenega scenarija in mozaične pisarnosti filma, mu zaradi realizacije gotovo prisojam mesto v prvi skupini.

Bauer je razočaral z obema filmoma: NIKOLETINA BURSAC žal siromašno slika živahno Čopićevo pripoved in PRITI IN OSTATI samo odpira temo in nič več: brez bleska in le tu in tam s prebliski življenja, ki ugajajo.

V režijskem prijemu pomeni pravo osvežitev festivala druga zgodba Krste Papića iz filma KLJUČ: urejena, disciplinirana in vzorna, zelo moderna režija. Ostali najboljši filmi nihajo od stilizacije, kateri bi privoščili več življenja (PROMETEJ), do grobe, eksaltirane in nenavadne pripovedi SOVRAŽNIKA: nekje med njima



Prizor iz III. zgodbe
filma **KLJUČ** (režija
Tonči Vrdoljak)



Prizor iz filma
PROMETEJ Z OTOKA
VISEVICE (režija
Vatroslav Mimica)



Prizor iz filma
NIKOLETINA BURSAC
(režija Branko Bauer)

drsi Makavejev s svojim hlastanjem po pestrem in slikovitem. — Petrović pa ostaja v resnici najsolidnejši. Navedenim se tesno približuje Živanović s svojim izrednim občutkom za oris prostora — več mu zgodb pravzaprav ni dopuščala.

Ob pregledu anekdotičnih, ostro deskriptivnih filmov moramo vsekakor omeniti Velimirović-Lisjenkov film: zelo dober ritem, žive epizode in občutek za mero in okus; pravi primeri stopnjevanja in členjenja risbe, ki jih dopolnjuje pazljivost pri karakterizaciji oseb in ambienta. (Nerodno epizodo — ženska, ki se spušča med kanale, ogrnjena v nekakšno nočno haljo — pripišimo koprodukcijskemu okusu!) Morda je to sploh najbolje montiran film festivala!

Nemogoče je točno določiti festivalskim filmom kake skupne poteze — mnogo lažja je kratka opredelitev predvajanih filmov in manj bom skušal biti krivičen do posameznih avtorjev.

CLOVEK NI PTICA

je prvi celovečerni film Dušana Makavejeva. Pričakovan, obsojan in slavljen — kakor vedno v kratkih filmih, tako je tudi v tem Makavejev zelo igriv, nagajiv, temperamenten, presenetljiv in nenavaden: vizualno izredno bogata podoba ljubezenske zgodbe in dela, ki se razpleta in prepleta v ritmu malega, počasnega življenja nekje v vzhodni Srbiji...

Morda je film nameraval samo podati neko splošno metaforo o ljubezni in delu, morda je želel samo ugajati z nekoliko ciničnim poudarkom na razlikah med čustvenim in telesnim in to uokviriti z izrednim prizorom cirkusa. Ta film odpre in zaključi, vso osrednjo zgodbo poudarja in hoté podčrtava smešnost in nemočnost logičnega pojasnjevanja tistega, kar je v človeku najtežje razumljivo, spremenljivo. Tako se film zaključi kot ironično-otožna slika iz življenja slovenskega monterja nekje v Srbiji: za natančnejšo oceno bi film vsekakor moral ponovno videti.

Podrobnejša analiza odkrije v filmu zelo veliko neurejenega, razkosane dele živega in privlačnega mozaika sklepa le trden okvir in precizna igra obeh glavnih igralcev, v precejšnji meri pa pomagajo tudi vizualno bravurozni detajli in vzdušje, ki gledalca neštokrat naravnost osupne. Sijajna je vloga Milene Dravić in Janez Vrhovec ima končno spet eno hvaležnih, velikih vlog. Zal paralelna montaža Beethovnovega koncerta in ljubezenske scene med Dravićevo in Dvornikom ne ugaja; žal nam je predvsem tudi zato, ker je mikavnost erotične scene izredno močna in jo ta v resnici slabo pogojena razkosanost jemlje očem ravno tedaj, ko se zdi, da je v naši kinematografiji nastopila ena tistih sekvenc, ki se ne umika sramežljivo pred iskrenostjo in temperamentom.

Glavna zadrega Makavejeva je morda ena izmed neurejenosti, ki jih je opaziti pri mnogih mlajših avtorjih: nihanje med verističnim opisom in močno romantičnimi elementi, ki včasih zaživijo v nenavadnosti, ali pa preraščajo v stilno nezaželene simbole.

Stil pripovedi Makavejeva je sicer vedno usmerjen v slikovitost, bravuro in hiter razvoj dejanja. Tu in tam zato zasledimo tudi površno oblikovan ritem, ki v dihu celega filma ne pomeni najboljši, zavestne kontrole. Ponovno pa poudarjamo zanimivost teme in izredno preobrazbo Milene Dravić, ki postaja vse bolj očarljiva in plastična igralka našega filma. Upajmo, da bo Dravićeva še dolgo doraščala in da bomo kmalu pozdravili nov film Makavejeva; v isti sapi pa obžalujemo krivico, ki je zasenčila ta film, SOVRAŽNIKA in DEKLICO. Bauerjev film daleč zaostaja za nadarjenostjo, ki se preliva iz vseh treh navedenih filmov, in če zaostaja Makavejev za Djordjevićem v lahkotnosti pripovedi, je zato njegova tema celovitejša in dragocenejša kot obogatitev repertoarja



Levo: Prizor iz filma SOVRAŽNIK (režiser Zivojin Pavlović)

Levo spodaj: Prizor iz filma MORILEC NA DOPUSTU (režiser Boško Bošković)

DEKLICA,

Puriše Djordjevića je eden tistih filmov, ob katerih smo že med projekcijo opazili, da delujejo zelo neurejeno in da so bili oblikovani brez zavestnega ostrega odnosa do izbranega stila, v katerem naj bi bila zgodba izpeljana od začetka do konca. Vseeno pa je ta lirsko obarvana balada o 'deklici s fotografije' nudila mnogo dragocenih trenutkov, ki nas še dolgo spremljajo z zelo uspelim, trenutnim čarom prave filmske pripovedi in igro obeh glavnih igralcev, Milene Dravić in Ljubiše Samardžića. Nihče nikdar ni dvomil v Djordjevića kot v nadarjenega filmarja. Če smo pri njem lahko mnogokrat zasledili očitno naklonjenost publiki, ki je velikokrat zatislila oči pred ostrejšo in umetniško poštenejšo interpretacijo katerega njegovih motivov (film ON v tem gotovo dominira z jokajočim motivom slovanskega plesa, ki pozvanja enako kot tožba vseh objokovalcev smrti mladega junaka — kaj je bolj učinkovitega in kje je čustvo lažje dosegljivo kot ob prizorih pogrebov in žalovanja?), tako tudi ob absurdni šali njegovega letošnjega kratkega filma s pokopališča, pa je ta film oblikovan z zanesljivejšim okusom kot podobni prizori mnogih drugih avtorjev, ki navadno zdrknejo precej globlje tam, kjer Djordjević absolutno uspe. Njegov film DEKLICA je kljub Duras-Hemingway - obvezni junak ruskega filma — partizani kot vedno trenutkom dragocen film letošnjega Pulja. Zakaj?

1. Predvsem je ena njegovih velikih kvalitiet tista odlika, ki tako zelo manjka večini naših lanskoletnih filmov. Občutek vzbuja, da je narejen igranje in zelo preprosto, lahkotno. Torej: film je zato živ in prepričljiv.

2. Vzorna igra obeh glavnih igralcev in izjemna celovitost stranskih vlog, ob katerih lahko skoraj z gotovostjo trdimo, da so vse orisane kratko, jasno in prav zasedene. Izvrsten, hiter, bežen opis oseb! Kvaliteta, ki je pri nas skoraj popolnoma zapostavljena. V tem ni shematičen, ni grob in ne vsakdanji. Občutek imamo, da so vsi liki oblikovani s skrbjo in ljubeznijo.

3. Fotografija je izredno dobra. Poleg Pinterja ali pa vstric z njegovim imenom si zapomnimo ime snemalca DEKLICE — Bran-ka Perak!

4. Struktura filmske podobe DEKLICE je enotna: tu mislim na slikovno-scenografski ton celega filma. Je zelo kompleten, preprost in ne deluje ne iskano in ne nevsakdanje. Mislim, da je to precejšnja zasluga režiserja.

5. Film, v katerem lahko najdemo v realizaciji precej idej: take so vse sekvence z Aleksicem, ki dosegajo v kontekstu Djordjevićevega filma posebno mesto in nudijo v marsičem kriterij za vse ostalo, kar morda v filmu mestoma pogrešamo. Ob mitu, katerega ustvarja Puriša okrog glavne osebe filma, so to sekvence, ki se najlepše vključujejo in predstavljajo merilo, s katerim lahko opozarjamo na mnoge ostale, manj celovite. Potem pa scene na tračnicah, v slami, ves notranji monolog ob skrivanju in končno tudi prvo srečanje ter sam začetek, ki je briljantno dubliran in poiskan.



Вот так Николас ДЕКЛА в клипе "Dance-Hemway" - один из лучших фильмов — картинах, которые вы можете увидеть в кино



Levo: Toskič Boško v filmu GLASUJEM ZA LJUBEZEN (režija Toma Janjič)

Levo spodaj: Ljuba Tadić v filmu GRENKI DEL REKE (režija Jovan Živanović)

6. Nekaj izvrstnih zaključenih delov, v katerih lahko zelo plastično občutimo pripoved: streljanje deklice, fotograf, obstreljevanje. Izvrsten ritem.

7. Čeprav menim, da je konec nekoliko nerazumljiv in da je zbor vseh glavnih oseb sredi gole pokrajine rešitev, ki se izmika stilu ostale pripovedi in ni najboljša, priznam, da je še vedno z okusom podan in da ugaja.

Neurejenost in stilna neenotnost kršita sicer zanimivo baladno pripoved DEKLICE.

GRENKI DEL REKE

je težko pričakovani novi film Joce Živanovića. Mislili smo, da bomo morda letos imeli priložnost popraviti krivico, zaradi katere je pred leti izvrstno NENAVADNO DEKLE, ki je tako sijajno predstavilo eno najcelovitejših režij jugoslovanskega filma sploh, moralo zapustiti Pulj brez vsakega, tudi najmanjšega priznanja. Selektivnost prikazanega v tem filmu, dialog in celoten ton filma, redko očarljivo igranega in z gotovostjo vodenega, so kvalitete, ki so se mojstrsko dopolnjevale.

Poudarimo torej sedaj, ko je krivica, storjena Živanoviću že precej pretekla, da njegov omenjeni prejšnji film ostaja vsem v spominu in nas ob vsakem njegovem novem filmu zasleduje s kriteriji, ki jih Živanoviću moramo postavljati. Zato nas GRENKI DEL REKE ne navdušuje.

Lahko seveda trdimo: ekspozicija je izredno lepa, hitra in nosi jo elementaren, surov ritem, potem se pojavi v naslednji sekvenci Tadić kot šaljiva arabeska, ki je zelo uspela. Kmalu nato pa ne vemo točno, za kaj se bo režiser v zgodbi odločil — tako nam ugaja dekorativnost vsega prizorišča, da pozabljamo na žive ljudi. Epizoda čoveka, ki išče hišo in Ružica Sokić — dve dragoceni osebi, nato pa prevelik mir, nobenega presenetljivega dogajanja ali razvoja oseb. Konec prihaja prepočasi in film se malone dvakrat zaključí: dve neurejeni eksistenci se ne moreta ujeti in dopolnjevati; rušita še tisto, kar ju prvokrat združil!

Vendar: spominjamo se dobrega dialoga med glavnima igralcema v polmraku barake, človeka, ki ne bo šel na poroko ob koncu, prenekaterih obrazov in vode s čolnom... Film ugaja, a vseeno ostaja nedopolnjen še po besedi 'konec'. Scenarij je neizdelan, skicirano zarisan in filmsko prevladujejo vizualne dominante slikovitega naselja izgubljenih ljudi z roba mesta.

Impresivna paleta Živanovića je vedno zelo zanesljiva, vendar bi lahko režiser njegove kvalitete zahteval celovitejši tekst: film ostaja manj uspel proizvod letošnjega leta.



Ilma, vedno občutljivo iznarepa in z gotovostjo vodena, se kralji-
tati, ki so moštvo dopolnjevale.



Levo: prizor iz filma KDOR STRELJA, SE MU BO ODRPLO

Levo spodaj: Milena Dravić v filmu KLAkson

INSPEKTOR skupno s filmom NA MESTO, DRŽAVLJAN POKORNI v konkurenčnem programu in SVETOVLJANOM Obrada Gluščevića v informativni sekciji so predstavili naše letošnje dosežke v žanru komedije.

Mnogo situacijske komike, nekaj ekscentričnosti in nekaj spret-nih vlog, zelo malo družbeno kritičnega — v INSPEKTORJU bi bil lahko ta procent znatno večji in bogatejše zarisan, pa smo opravili z vsemi tremi komedijami. Najdragocenejši je vsekakor tekst Radovanovića v INSPEKTORJU, realizacija Mileta Djukanovića je precej spretna. Poudariti pa moram, da v vseh njegovih filmih in še posebej v INSPEKTORJU pogrešam občutek za plastiko pripovedi. Stalni totali in nekakšni jugoslovansko-amerikan plani: v njih pa tavajo igralci, ki jih tako zelo želimo kdaj pa kdaj videti tudi od blizu; vsaj izvrstnega Perovića in očarljivo debitantko Snežano Nikšić. Djukanovićevo pozornost za to je minimalna — pravilno uporabljen statični total ameriške standardne komedije ne zanemarija potrebne interpunkcije: vsa modrost INSPEKTORJA sloni na Radovanovićeви predlogi in doprinos režije je v ilustrativnosti minimalen. Včasih se nasmehnemo sproščeneje in bolj od srca, včasih manj. — Enako je tudi s tretjo komedijo tega festivala, ki je sicer ostala v informativni sekciji, pa se v ničemer ne razlikuje od ostalih dveh, ki sta se obdržali v Areni.

KLJUC

je simpatični debut treh novih imen: Kljakovića, Papića in Vrdoljaka. Omnibus, katerega tri zgodbe povezuje motiv ključa, je prav gotovo prekosil tisto stopnjo solidnosti, s katero smo pred letom dni še ocenjevali boljše jugoslovanske filme.

Odlike prve zgodbe so pravzaprav skupne vsem trem zgodbam: zelo dobro so igrane in razveselimo se lahko obraza Svena Laste, ki se v tretji zgodbi privrkat pojavi v našem filmu. Prva zgodba ima pravilnejše odmerjen ritem in od tretje jo loči privlačnejša situacija ter boljša dekoracija. Vrdoljakova režija tretje zgodbe pa priča o popolni naslonitvi na briljantnost igre, plastika pripovedi je zanemarljena.

Najboljša od treh, in to v veliki meri, je druga zgodba Krste Papića, ki je tudi mojstrsko posneta. Papić je v oblikovanju čustva, ki ga menja in razdeljuje z razvojem zgodbe in mnogimi bežnimi, a izvrstno odtehtanimi elipsami in rezi v dejanju, pokazal, da se njegovo pojmovanje režije najbolj približuje tistemu, kar bi morale obetati lepo prihodnost. Ze dolgo nisem opazil toliko zavestne discipline in pravilnega fraziranja pripovedi kot ravno v tem kratkem omnibusnem delu in ker je to pri nas neizmerno redko in to opazi le malokdo, želim to podčrtati. Očitamo lahko samo nekoliko nerodno sceno v začetku filma ob govoru bolne starke, vse ostalo pa je, poudarjeno s sijajno Pinterjevo sliko in izredno impresivno

dekoracijo, narejeno z velikim bleskom in lahkotnostjo. Pri tem so vsi elementi filmske režije enakovredno in kontrolirano upoštevani: izjemno pomemben film naše proizvodnje, morda tudi najmodernejša režija festivala.

Če pozabimo na žal zelo konvencionalne zgodbe, s katerimi so se predstavili navedeni režiserji, moramo njihov omnibus navdušeno sprejeti kot enega tistih filmov, ki smo jih z veseljem in zanimanjem spremljali od začetka do kraja.

LAZNIVKA

je eden filmov, o katerih ne moremo trditi, da so se na letošnjem festivalu odlikovali, obstali pa so na povprečni ravni naše filmske proizvodnje. V opusu Igorja Pretnarja pomeni ta film viden premor in popolno prekinitev z žanrom in tradicijo njegovih prejšnjih filmov. Povprečni scenarij Dragoslava Iliča z večkrat izredno skromnimi dialogi je Pretnar oblikoval spodobno, a kot bi slutil skromne možnosti, brez pravega žara. Popolnoma se je naslonil na dobro igro glavnih oseb in na solidno zasedbo stranskih vlog ter s svojim letošnjim filmom ostal tako v povprečju, ki ga sicer ne bo posebno proslavilo, je pa še kljub temu polno odlik, kakršne imajo vse njegove realizacije.

Ker se mi zdijo napake scenarija vse preveč očitne in površnost kompozicije hiba, ki s svojo neenotnostjo in nedoslednostjo obravnave problema ponavlja že znane Iličeve slabosti, naj jih poskusim omeniti.

Predvsem je ekspozicija izredno slaba: ostro, prejasno slikanje in strogi kontrasti raznih človeških situacij so krhko in iskano zgrajeni in groze, da se prevagajo, da se prevagajo v to ali ono zatočišče lahkih rešitev in slabega okusa. Okrog Ranke — glavne junakinje je nanizanih v prvih dvajsetih minutah toliko situacij in to s takim poudarkom, da se nam zdi varljivo draženje Borisa Kralja in dolgi, sicer spretno režirani vožnji, ko spremlja Majdo Potokarjevo iz pisarne, eden tistih elementov, ki pričakovani oddih po notranjem redu v pripovedi še poudari. Potem pa se pridruži navedenim scenam še poljubljanje na stopnicah, nato razočarana mati in kmalu tudi Bata Djokić-Zivojinović, prevarant-gentleman.

Zgodba se spleta v lepih, konvencionalnih krogih, v drugi polovici filma pa gledalec žal namesto poglobljenega razvoja glavne junakinje vse bolj spremlja Bato v trenutkih, ko niha med krajo in spreobrnjenjem.

Predvsem pa je zasidranost motiva vse prepovršna, preplitva. Če smo kdaj že bili priče podobne zgodbe in zapleta, so bili junaki vedno orisani z neko svetlobo splošnega življenja okolja, barabije so počenjali zato, da se je sploh kaj dogajalo okrog njih. V Iličevi zgdbi pa tega ni: ljudje pač kvartajo in striček je premeten; samo slike svoje pokojne žene še ni spravil s stene; žalostno visi tu, okrašena s črnim florom in pričakuje sprememb v hiši in v družbi. Te spremljamo tudi gledalci in ostaja nam precej dolžna.

Snežana Mihajlović je ponovno razveselila in Antonijević je zelo primeren, ne ugaja pa Pretnarjev spodrsrlaj z maskami, ki poudarjajo „špico“ filma in mislim, da scene opitih stričevih družabnikov v postelji režiser Pretnarjeve vrednosti ne bi smel pustiti v končni montaži.

Če spregovorimo o sodelavcih, moramo opomniti Mileta De Glerio, da želimo manj konvencionalno fotografijo interiera, da nas sicer očara s posnetki noči, da nam pa kljub temu ostaja tudi on še precej dolžan. Opozorimo ob tej priliki tudi na scenografijo: film je očitno namenjen najširšemu trgu in je ob taki temi ta usmeritev pravilna. Tako si tudi razlagamo Lipužičevo scenografijo,

ki je sicer bogata, a prevelika, da bi lahko služila kot velika pomoč za vzdušje prizorišč, saj ima ta melodrama povsem komorni karakter in bi verjetno zahtevala večje utesnjenosti, intimnosti in domačnosti. Ob tem mislim na kotichek s kvartopirci, sceno ob poroki in ples v stanovanju. Igralci enostavno preveč plavajo v tem dekoru in namesto, da bi v manjšem okolju vsa družba prijetno in povezano slavila ženitev in Ranka čakala Bata, nas hlad totala in prevelike sobe že vnaprej pripravljajo na razočaranje in Rankin odhod. Še nekaj drobnih detajlov bi lahko naštel, v katerih so Pretnarjevo delo sodelavci precej okrnili, dialog med Batom in Ranko na hotelski terasi je le preslab, škoda za to neizkoriščeno priliko v scenariju.

Nasprotno je Majda Potokarjeva ob veliki Pretnarjevi pomoči prerasla s svojo decentno in izredno igro prepovršno zapisano vlogo in je zanjo zasluženo prejela prvo nagrado festivala.

Ilič bi se moral nekoliko resneje zavedati stalnih nevarnosti svojih tekstov: vedno operira z enako banalnimi in dobesednimi kontrasti v osebah, namesto živega in poglobljenega, raznovrstnega in osebam prilagojenega dialoga nas obsipa z živim, a velikokrat popolnoma plehkim dialogom; njegove glavne osebe imajo pred mnogimi drugimi vsaj to prednost, da se razvijajo. Želeli bi samo, da bi nas znal nekoliko bolj presenetiti v razvoju pripovedi in da bi natančneje izbiral sredstva, s katerimi razvoj oblikuje. Paralelno vodenje kontrastnih, včasih celo okarikirano postavljenih oseb tudi za pripoved tega žanra ni edino zveličavna rešitev.

PRITI IN OSTATI

je letošnji drugi film Branka Bauerja. Od avtorja, katerega imamo tako radi kakor avtorja NADSTEVILNE, moramo pričakovati več. Glavna napaka tega filma, vsaj tako se mi dozdeva, ker moram priznati, da nisem bil preveč navdušen nad podeljeno tretjo nagrado, je pomanjkanje plastike pripovedi. Zgodbe vseh treh ljudi, ki pripotujejo v Beograd s podeželja, se pletejo bolj in manj spretno in se izgubljajo v gledalčevem svetu. Ali je to posledica zelo krhkega čara izbranih epizod, ali nekakšna vnaprejšnja nemikavnost ekraniziranja podobnih tem, ali samo delno razočaranje, katerega ob povprečnem scenariju lahko občutimo, kadar vemo, da ga je režiral avtor NADSTEVILNE?

Seveda: kot vedno pri Bauerju, igralci brezhrebno nosijo film, posebno Kole Angelovski. Njegove scene sodijo med najlepše letošnjega festivala. Spominjam se beline peščin ob Savi in nato približevanja in vse kratke, a izjemne ljubezenske igre med njim in dekletom, ki odide z motoristom. Nato pa sijajni portret Marije Kohn in ves oblikovani svet: koliko atmosfere in koliko dragocenega truda ob tekstu, ki v resnici prej ni segal čez novinarsko, reportersko obvestilo.

Bauerjeva velika humanost in neprestano nihanje med humorjem in grenkobo je tisto njegovo mojstrstvo, ki je vedno najbolj prisotno in najtežje ugotovljivo. Tudi tu je dovolj: če Bauer greši v tekstu, se svojih drugih nalog vedno vse predobro zaveda in jih podčrtava drugje in rešuje neprestano slabe scenarije, samo s to razliko, da moramo pričakovati od njega vse več.

Izjemno je uspela njegova selekcija mesta, vseh prizorov tretjega, pomeščanjenega delavca in scene z Aleksićem ne padajo v karikaturu ali lahko situacijsko komiko. Dober okus in sigurni portreti rešujejo tekst, v katerem je režija edino, kar nas navdušuje in kar rešuje film; problematika, katero ta snov odpira, pa opozarja na Branka Bauerja in njega na dolg, katerega nam ostaja dolžan do prihodnjega leta.

PREVERJENO, MIN NI

je solidna filmska ilustracija enega izmed detajlov bitke za osvoboditev Beograda. Filmov s podobno tematiko iz zadnje vojne smo videli že precej, zato bom poskusil predvsem oceniti razlike v kvaliteti in dramaturgiji tega filma od ostalih.

Zgrajen in izdelan je zelo natančno in skrbno. Mnogo zelo dobrih epizod in spretna, ugajana igralska ekipa glavnih oseb daje filmu izvrstno, vibrano homogenost. Velika skrb in pozornost scenarista Golubovića je veljala stopnjevanju drugega dela filma, v katerem drug za drugim izginjajo vsi borci enote, ki preganja zadnje Nemce v skritih kanalih: izredno vestna oznaka posameznikov in fino odmerjen ritem odlikuje to tretjino filma. Tudi vsa ekspozicija je za razliko od mnogih naših scenarijev napisana skrbno in zelo spretno, tako da vpletanje oseb in njihovo predstavljanje v resnici preseneča in ne deluje iskano. To je gotovo tudi precejšnja zasluga obeh režiserjev, ki sta izdelala film v koprodukciji s Sovjetsko zvezo.

Jasno je, da film nekoliko spominja na poljski KANAL, vendar to pri solidnosti izdelanega ne moti: podobnih situacij je bilo po vsem svetu dovolj. Manj ugaja scena, ko se edina ženska v uniformi pred osuplim sovražnikom v kanalu pojavi v soju baterij, oblečena v nekako spalno haljo in zmede sovražnike, ki jih zalijejo osvoboditelji Beograda s tem, ko porušijo valobran in rešijo mesto pred veliko eksplozijo in katastrofo.

Standardna oblika filma iz narodnoosvobodilne borbe je presežena s skrbno aranžiranimi scenami, ki imajo dokumentarno, uspelo veristično barvo. Skrbno sestavljena zgodba, zelo dobra fotografija in izvrstna montaža poudarjajo izvrstno izbrane beograjske motive in številne like, ki se nam predstavljajo v tem uspelem koprodukcijskem filmu. Film je zelo elegantno in čisto narejen, nam udeležbe in uspeha Velimirovića smo lahko zelo veseli: enkrat več smo se lahko prepričali v izvrstno igro Nikole Popovića, Branka Pleše in Miha Baloha, ki vodijo igralsko ekipo filma in veliko doprinašajo k nekako polikani in zelo dostojni barvi kompleksno uspelega in plastično izdelanega epskega filma.

Kolektivna drama vojne enote, ki pade v borbi z zadnjimi sovražniki, je eden naših najspretnjših filmov o zadnji vojni in nedvomen uspeh Lovčen filma.

SOVRAZNIK

je edina razveseljiva poteza naše slovenske Vibe: debut mladega Pavlovića smo omogočili v našem, slovenskem podjetju. To je tisto, kar je Vibo potegnilo iz popolne sence, v kateri se je predstavila letos. Film je dragoceno ambiciozen, nenavaden, uspel in pripoveduje nekaj, kar je v naši ozki tematiki gotovo izjemno novo in vredno vsega spoštovanja in pozornosti.

Parabola zgodbe o dobrem in slabem v človeku, z zaključkom, v katerem boljši, idealno usmerjeni del človeka propade kot nekaj nerazumljenega in necenjenega, je v filmski adaptaciji in aktualizaciji povesti Dostojevskega dobila v Pavlovićevi kontrastni in rezki paleti dimenzijo nekolikanj demonične in nenavadne filmske zgodbe.

O osnovnem problemu ekranizacije lahko razpravljamo: ali se odločiti za povsem introvertirano zgodbo, ki bi se zrcalila v rafiniranem slikanju notranjega sveta glavnega junaka, Slobodana Antića, ali pa za pestro in presenetljivo objektivizacijo obkrožajočega zla, povprečnosti in špekulacije z živimi eksaltiranimi figurami pestre, deskriptivne pripovedi z velikimi potezami verbalnega sim-

bolizma in nenavadnosti, ki naj vsebuje čim več romantičnih, pripovednih elementov. Pavlović se je ob svojem karakterju odločil za drugo interpretacijo in jo dosledno in zelo čisto izpeljal.

V tej doslednosti je film kompleksno uspel in nosi pečat impresivne, jedke in kontrastne fotografije izbranih prizorov; morda je s prevelikim zasidranjem junaka v aktualno, družbeno in politično situacijo tega oropal nekaterih sugestivnejših človeških potez, kar bi dopuščalo večjo ranljivost junaka in bi bilo za sugestivnost zgodbe morda dragocenejše. Tako lahko očitamo tudi nekoliko precenene motorične momente filma: smučke Hickory, štipendije za inozemstvo in cenene revije z golimi ženskami, delavski svet na sestanku in nekoliko karikirano figuro Maksa Furijana. Ugaja skromnost Snežane Lukić in mala vloga Antićeve gospodinje: kakor vedno je Živojinović sugestiven in vizualni svet Pavlovićeve pripovedi enoten in nenavaden.

Če bi želeli Pavlovića opozoriti na spodrsrljaje, bi svetovali več finejše risbe pri karakterjih, ki nam jih predstavlja, z redukcijo preostrih zunanjih oznak oseb pa bi SOVRAZNIK predstavljal nekaj toplejše in zato gledalcu bližje pripovedi: junaka bi potegnil iz vsakdanjih obrazov na cesti in ga oblikoval v ekspoziciji nekoliko bolj dvoumno in nevsakdanje. Morebiti pa pri tem ne bi mogel obdržati temperamentne in kontrastno baročne barvitosti?

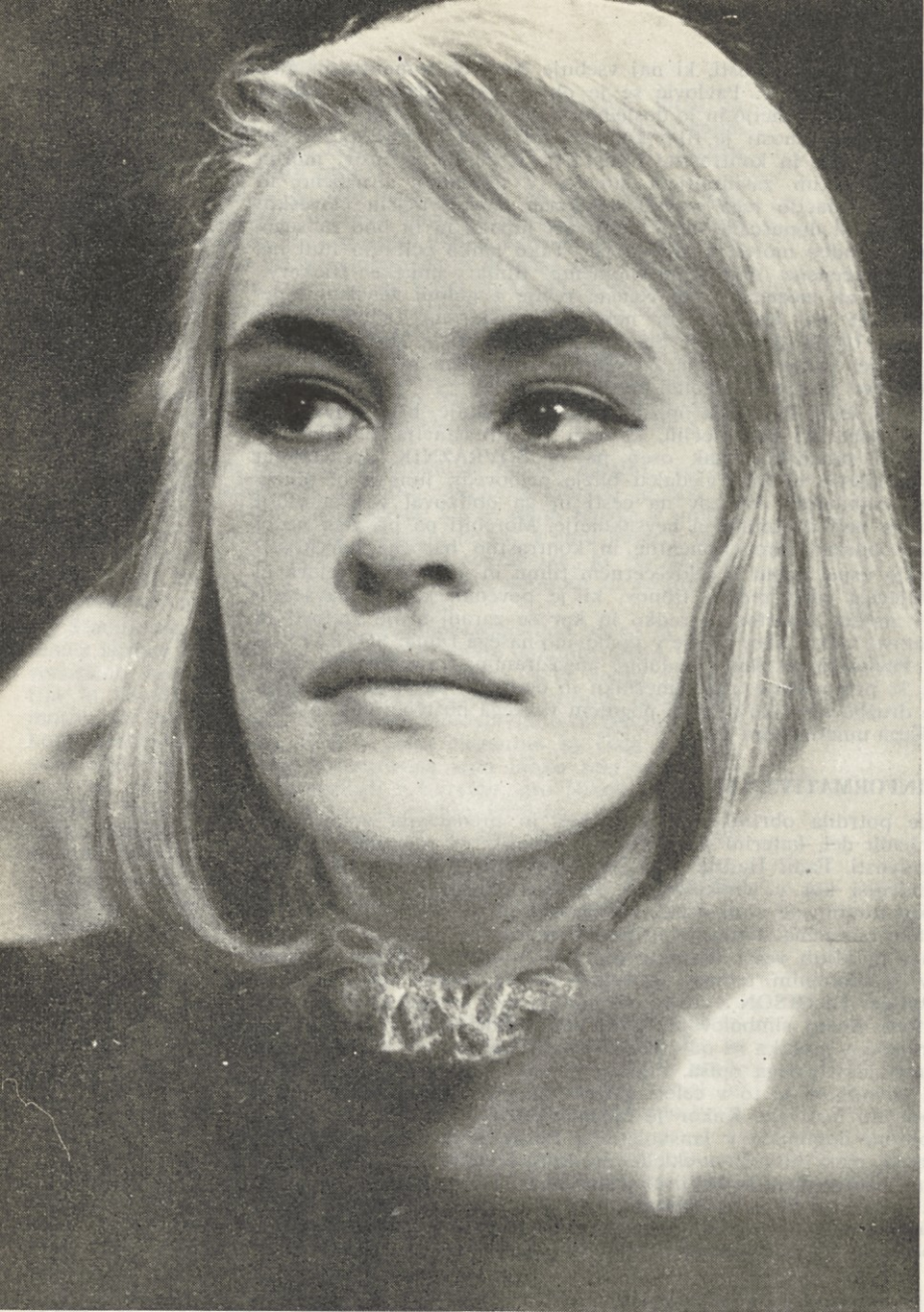
Zelo uspel debut v celovečernem filmu in poleg Makavejeva in Djordjevića eden redkih filmov, ki je povedal, kar je navsezadnje v našem repertoarju redko in kar se zaradi svoje zrelosti in zavzetosti lahko takoj zapiše v zgodovino našega filma: SOVRAZNIK Žike Pavlovića je film s sodobno angažiranim, travestiranim motivom, ki pripoveduje o posamezniku in opozarja na celotno podobo naše družbe ter tako ustreza pogojem vsakega poštenjše in celovitejšega umetniškega dela.

INFORMATIVNA SEKCIJA

je potrdila obrtno soliden presek in predstavila vrsto manj dovršenih del, katerim pa v večini primerov ne moremo odrehati zanimivosti. Fadić Hadžić je v DRUGI STRANI MEDALJE gotovo zanimivejši kot v lanskeletnem prvonagrajenem filmu. Osebe so mnogo zanimiveje oblikovane, vsa zgodba pa se odvija v tempu, ki ga tako mozaična struktura pripovedi morda ne dopušča: zato film utruja in kljub večji dramaturgiji teče prepočasi. Njegova usmeritev k sodobnim temam je velika odlika. Manj ugaja letošnji Rakonjčev KLAKSON z enako orientacijo in z mnogo manj uspešnim tekstom. Nekaj simbolov in nekaj papirnatih dialogov — vse zelo neurejeno — pretaka se od strogo romantično iskanih elementov do povsem verističnega opisa. Čeprav vsebuje nekaj dragocenih filmskih trenutkov, je to v celoti gotovo neuspeh film in eden velikih razočaranj festivala. Kakor je njegov IZDAJALEC s svojim stilom absolutno dominiral v lanskeletnem Pulju, je letošnji KLAKSON v enaki meri hibridno, eklektično in nezrelo delo. Babac se je izognil neurejenosti in briljiral v virtuozi nemirnosti kamere: solidnost njegovega filma in izvrstne obrti velikokrat ne odtehta krhkost gradnje scenarija. Še vedno pa sta oba omenjena filma daleč nad razočaranji Bauerjevega NIKOLETINE BURSACA.

GLASUJEM ZA LJUBEZEN

ima nekaj izvrstnih trenutkov, v celoti pa je zgrajen v nekoliko preveč preprostih in okornih potezih, da bi lahko ugajal kot kompleksno delo. Opozorim na dragoceno sekvenco nočnega sprehoda z biciklom in scen na reki — Janić je vidno sproščenejši in



Snežana Lukić je nastopila v glavni ženski vlogi v filmu SOVRAZNIK, režiserja Zivojina Pavlovića



Za svojo vlogo v filmu LAŽNIVKA režiserja Igorja Pretnarja je Majda Potokar dobila Zlato areno za najboljšo žensko vlogo

boljši v scenah, kjer oblikuje razmerje med mladima protagonista filma. Mnogo decentne in krhke risbe bežnega mladostnega veselja in brezskrbnosti, zato pa neuspele in zelo shematsko oblikovane podobe staršev obeh mladih, katere ne moremo razumeti. Film greši predvsem v tem, ker je želel nanizati preveč drobnih zgodbic, namesto da bi bogatejšo ekspozicijo izrabil za risbo malega mesta, to risbo neprestano popravlja in dovršuje. Tako izgubljam oboja mala junaka sredi podob, ki se ob stari gospe s psičkom prevračajo v izgubljene, preveč stilizirano zarisane obrobne portrete ali pa v dekorativnost nekaterih fotogeničnih mestnih trenutkov. Ne manjka ne šole, ne kopališča, ne dežja in ne plesa in nesreče: primanjkuje pa poglobljenosti in zanesljivejšega notranjega ritma.

MORILEC NA DOPUSTU

je sijajno zaigrana kriminalka, solidna in nič več. Verjetno bo vrnila svoj denar in vzbudila nekaj več zanimanja za naš turizem in Sv. Stefan. S tem bo opravila velik del svojega poslanstva. Boško Bošković spretno in elegantno vodi zgodbo: verjetno so ambicije obeh produkcijskih hiš s tem dosežene.

SVETOVLJAN

je drugi film Obrada Gluščevića in takoj poudarimo — eden najbolj popolnih tehničnih proizvodov naše letošnje kinematografije: izvrsten dekor, fotografija, igralci, kopija, glasba. Jadran-film je v discipliniranosti in v precizni obdelavi daleč pred vsemi v državi.

Takoj označimo okvir filma: dobra igra Borisa Dvornika v neambiciozni komediji, ki neurejeno niha od burke do satire in groteske. Gluščević že drugo leto zelo lepo izrablja naše turistične karakteristike, to pot manj uspešno, v resnici pa izvrstno vodi igralce. Ne samo Dvornik, vsi nastopajoči so bili sijajni in celo tako drobne epizode, kot so bile poleg blage Ingrid Lotarius nekatere stranske osebe, so bile žive in skrbno poiskane.

Mnogo uspeh in izvirnih detajlov in spreten okvir rešujejo film, ki v delu dogajanja v Münchnu veliko izgublja zaradi prevelikega nihanja in neurejenosti epizod. Tu film pada, veliko želi povedati, sugerirati na način, ki utruja in podaljšuje sicer dokaj briljantne ostale dele. Lahkotnost, ki je ves ostali del filma odlično nosila, se tu popolnoma izgubi in vplete motive, za katere se ne more trditi, da sodijo v lahek žanr, kjer je SVETOVLJANOVO pravo mesto.

LUCIJA

Govoriti o tem filmu ni najprijetnejše: žal je slovenski. Kje so vzroki, ki v resnici onemogočajo naydušujočo oceno?

V osnovi zgodbe gotovo ne, še manj v zasedbi in še veliko manj v prilikah ali v kakih krivicah, zaradi katerih bi filmu prisodili mesto v informativni sekciji. Film enostavno ni dober, žal!

Če iščemo režijski koncept Franceta Kosmača, se nam ta po natančnem ogledu filma pokaže kot odločitev, da naj v hitri, slepi brzini razvoja povesti pripoveduje o tem, kako siromašno neka propade zaradi velike ambicioznosti bogatejše kmečke družine, v katero se priženi. Kot siromašna in manj ugledna mora in želi

delati preveč in prehitro; s tem svoj ugled morda obdrži in poveča, zato pa žalostno preutrujena in premlada ob porodu umre. Čudna vsebina!

Če je tako, potem nam Kosmač prisotnost Lucije v družini in ob delu bolj ustvarja, kot pa predstavlja njeno vidno in aktivno preobrazbo. Kajti gledalec ne čuti z njo, saj jo vse premalokrat vidi in sliši: gledalec ne čuti z nikomer. Kosmačeva pripoved je tradicionalna, slikovita in trpko trda. V tej odmaknjenosti, s katero nam predstavlja zgodbo, je dosegel skoraj vtis kake sodobne uprizoritve stare povesti: kot bi želel opozarjati na polpretekli čas. Niza in razpleta vso zgodbo, ne pojasnjuje jo in ne pušča časa za premislek. Pri tem poštenem namenu je Kosmaču včasih uspelo bolj, včasih manj. Skušal bom opozoriti na odločujoče napake filma.

Predvsem: zanemarjena je glavna razdelitev. V tem je osnovni nesporazum oblikovanja scenarija. Film je pripovedovan brez vidnejše opredelitve, ki bi trdno zasidrala avtorjev osebni odnos do konstrukcije filma, v katerem pripoveduje zgodbo o Luciji. S tem mislim razdelitev v dva glavna dela, katera bi film moral imeti: zgodba pred poroko Lucije — kratka, služila bi kot ekspoziција; zgodba o propadanju in nesporazumih v družini pa bi tvorila drugi, dvotretjinski del. Ta delitev je zanemarjena. Film je zato v gledalčevi podzvesti neodločen in slabši, kot bi lahko bil. Namesto da bi čutili v poroki neki predah v razvoju zgodbe, naredi režiser iz tega prizor, v katerem nakaže nekaj drobnih arabesk; teh pa ne vodi do konca in ne čuti kriterija, ki se mu je ob osnovnem ljubezenskem motivu ponujal prav tu.

Manjše napake: selekcija rudniškega življenja je banalna in ne pove ničesar; nedomiseln je. Izbor je glavna odlika boljše filmske režije — v Luciji je tega bore malo. Ekspoziција je slaba, razrezana in malomarno napisana. Preveč stereotipna. — Lucija ni zgrajena kot oseba: škoda lepega obraza Alenke Vipotnik in njenega glasu. — Slabo vodena igralka Sotlar in Muck. — Scenarij je preveč eksponiral Lucijine starše, da bi smeli biti tako zanemarjeni, in obenem dal levji delež Vekoslavu Janku, ki razlaga, modruje in velikokrat pojasnjuje tisto, kar bi nam lahko bolj privlačna Lucija sama povedala ali pokazala. — Film se konča in Lucije ne vidimo pošteno v obraz: želeli bi vsaj eno ljubezensko sceno. Kosmač nas je s svojim dialogom v 'offu' oropal vsake človeške nežnosti in zamudil že tako redko priložnost, da bi se kakšna slovenska igralka vsaj malo čustveno obarvala.

LUCIJA ne predstavi dovolj pokrajine ne situacije domačinov in nam ne dopušča nekoliko kontemplacijskega miru, ki bi ugajal in obenem pripovedoval. Recimo vsaj enkrat obraz Lucije in tu in tam kak človeški moment. Vse drvi in drvi in se zaključuje prehitro, da pri tem žal ostajamo precej hladni.

Žal, in to kot je videti, v slovenskem filmu vse pogosteje, je opaziti malomarnosti, ki niso vzpodbudne. Nekaj preočitnih: posnetek s sanmi pred Lucijino smrtjo je sicer lep in privlačen, a ruši stil filma. Slika na steni je kot fotografija, le preenostavno prepleljena in korigirana. To ne more ugajati, ker je v začetku sekvence preveč eksponirana in je skrajno bedasta.

Želeli bi, da bi Kosmač bolj suvereno oblikoval in razdelil ostale elemente, ki gradijo film. Tu mislim na glasbo, ki je preenostavno razdeljena po sekvencah v pesmih našega okteta, se pa sramežljivo oglašuje, kot bi trdila: ceneje je in spretneje! Zelo rad bi opozoril na dobro fotografijo, pa je žal ni in omejiti se moram le na korektno eksteriere. Fotografija tu ne preseneča — od Cerarja moramo pričakovati boljše in korektnije delo, drugače

bodo mlajši popolnoma zasenčili naše preizkušene snemalce, ki bi po številnih umetniških filmih morali pričati o večjem delovnem navdušenju in uspehih.

Poudariti moram naklonjenost Kosmača do mlajših igralcev, za kar mu le malokdo prizna neki pogum in navdušenje. V tem filmu je v naš filmski svet vpeljal novo igralko in mislim, da jo je vpeljal pogumno. Naj poudarim potrebo po večji pozornosti do sveta: slovenskega gorskega sveta in slovenske pokrajine. Ta pozornost je dragocena.

LUCIJA pomeni v Vibini orientaciji, ki je skrajno skromna, bojazljiva in le priznajmo, zelo netemperamentna in najprevidnejša v državi, film, ki se oddaljuje v bližnjo preteklost tako po tematiki kot po kvaliteti. In to je edina slovenska proizvodna hiša.

TRI

potrdilo o velikem in pomembnem razvoju enega naših najzanimivejših mlajših filmskih realizatorjev — Aleksandra Petrovića. To je eden tistih maloštevilnih, a dragocenih ljudi, ki v vztrajnem delu nekje ob robu naše številne, povprečne proizvodnje niza in ustvarja svoj tretji in najboljši film, pravega favorita letošnjega Pulja. Zaradi doslednosti v stilu in zaradi dragocene in skrbne obdelave pomeni ta film pravo festivalsko doživetje in obenem z Mimičinim PROMETEJEM njegov kreativni vrh. TRI — to je najsolidnejša režija festivala z izrazito bravuroznostjo v vzdušju, ritmu, igri in konstrukciji.

Po novelah „Praprot in ogenj“ Isakovića je zgradil Petrović izjemno uspel omnibus, ki se zaradi občutljivo točnega in miselno doslednega vpletanja gavnega junaka v vse tri posamezne epizode daleč dviga nad vse, kar smo videli podobnega v omnibusih morda celo svetovne kinematografije. Kompozicija običajno neenotnega ali pa površno zgrajenega omnibusa je v filmu TRI izredno uspešna, uspela predvsem zaradi modernega in stilno dovršenega slikanja razvoja glavne osebe in njenega miselnega sveta. V skladu s tem osnovnim režiserjevim konceptom sta se oblikovala vsa vizualna podoba in ritem filma, ki iz začetne divje in deskriptivne naracije preide v zadnji zgodbi v povsem novo barvo, katero lahko v tako metafizično zarisanem razvoju ali doraščanju, morda celo dozorevanju glavnega junaka, spremljamo presenetljivo čisto in filmsko izpovedano. Po moji oceni prepušča Petrović ključni problem svojega filma v popolno razrešitev gledalcu samemu: ali je to vprašanje o smislu življenja, ali o dvomnosti pojma krivice, ali samo pripoved o strahotah vojne, ali samo trije nanizani primeri smrti? Gotovo je Petroviću uspelo ustvariti film, ki vsebuje kot vsa pomembnejša dela mnogo tolmačenj in ob vsakem novem pregledu vzbuja nove in nove asociacije. V tem je morda prva, glavna in velika odlika filma TRI: to je naš absolutno visok filmski dosežek.

Druga velika odlika je ritem filma, ki ima v programu letošnjega festivala tu nekaj izjemnih mest. Daleč pred Mimico (sicer tudi v žanru nudi drugačne zahteve) in precej pred večino mlajših je Petrović v doslednosti odrejanja utripa v svetu življenj svojega filma. V zavestnem, strogem odnosu, s katerim Petrović gradi vse svoje tri zgodbe, slutimo neki red, trden koncept in precizen, življenjski in osupljiv ritem. Vsaj nekaj antologijskih trenutkov: Petrovićeva smrt, zaključek po Ranerjevi smrti v drugi zgodbi in v tretji ves ritem pripovedi, se mi zdi v celem filmu ravno tu najuspešnejši in najbolj dragocen.

In potem se odlike še vedno nizajo v tistih drobnih detajlih, ki so tako značilni za vse pomembnejše avtorje. To niso samo gibi in bežni pogledi Senke Velentanlić, ne samo Bate Živojinovića, ko se nasloni preko okvira okna, kot bi se želel vtisniti v naš in predvsem svoj spomin, ni samo sijajna barvitost kolodvora in vagonov, kateri drdrajo mimo s pogledi, ki se lepijo ob vsakega mimoidočega in v čas, ki se sklanja nad Srbijo 1941. leta. Tu je potem še sijajna in predvsem domiselna zvočna oprema, igra in fotografija: briljantnost, ki včasih, kadar govorimo o Pinterju, meji že na nevarno dekorativnost (posebno opozorilo bi veljalo posvetiti Petrovičevi uporabi objektivov), katero pa moramo zaradi izredne dognanosti vseeno poudariti. Enkrat imamo vtis, da so se ljudje pri tem filmu resnično potrudili, in to vsi do zadnjega. V jugoslovanskem, posebno pa še v slovenskem filmu, je premalo Pinterjev, ali pa jih sploh ni.

Posebno bleščeča odlika je vzdušje in scenografsko bogastvo filma, ki odkrivata spet nekaj tistih kvalit, ki jih odkrije le izjemen okus in nam jih plastično predstavi, zgradi svet iz dveh nians in ene impresije: pa naj bo to blatna cesta v vasi ali pisalni stroj, ki gluho odmeva neke v zabiti/gorski bajti, ali bo to pokopališče z neobritim partizanom, ali samo močvirja in neizmernost prirode. — Poleg Živanovića najzanesljivejša in najfinejša razpoloženska paleta našega filma.

Film zasluži posebno oceno, ki bi lahko korektno opozorila na nekatere pomanjkljivosti in druge zanimivosti, zato zaključim raje z željo, da bi v Petrovičevem opusu za zapisanim številom TRI kmalu lahko prečitali tudi naslov, ki bi pomenil številko 'štiri'.

PROMETEJ Z OTOKA VIŠEVICE

Ker je PROMETEJ že film letošnjega repertoarja in so o njem že veliko pisali, naj samo poudarim in skušam združiti nekaj glavnih odlik tega dragocenega dela Vatroslava Mimice, enega naših najdragocenejših filmskih delavcev sploh:

1. izjemna dragocenost problema, katerega odpira Mimica kot enega izmed naših, domačih problemov danadanašnjega človeka-ustvarjalca;
2. izjemna formalna popolnost in obdelava;
3. zanesljiva, enotna, vizualno zanimiva režija;
4. ena najbriljantnejših fotografij našega filma;
5. izjemno uspela igralska zasedba;
6. končno eden filmov, na katerega se lahko vedno ozremo kot na primer, kako in kje iskati zanimivo podobo današnje dobe in njenih težav pri nas;
7. opuščanje realistične metode in iskanje dragocenega, sodobnejšega filmskega jezika;
8. podčrtavanje problema časa in egistence človeka danes;
9. najuspelejši in največkrat nagrajeni jugoslovanski film leta 1965.

Film Mimice in Bauerjev PRITI IN OSTATI: dva sijajna posega v naš današnji svet, dva velika obeta in najzrelejše pregledana panorama naše vsakdanjosti; časa, ki se nam izmika in razmerij, ki jih včasih ne vidimo dovolj jasno in ne dovolj od blizu. PROMETEJ lahko morda opravi skupaj z nastopajočo generacijo nekaj tistega, o čemer govorijo knjige, kadar pišejo o njem.

DVANAJSTI PULJ KAJ IN ZAKAJ?

Ko ognjemeti in žareče bakle festivalskega slavlja ugasnejo v temi preteklosti, ko se drobci spektakla skupaj z vsemi obrobniimi dogodki zgubijo iz zavesti kot nevažni in obrobni detajli — tedaj se filmski kritik znajde pred težko in neljubu nalogo: prišel je čas končnega obračuna, čas, ko je treba dokončno preveriti in odtehtati sodbe in ocene, ko je treba zaokrožiti vtise in dopolniti oceno dogodka, ki nedvomno pretendira na pomembnost v naši družbi in v svetu kinematografije. Ponavljam, težka in nevažna naloga, zakaj filmski kritik pri nas le malokdaj najde resničen vzrok za daljše in trajnejše zadovoljstvo. Jugoslovanski film vztrajno spleta verigo neuspehov, usodno nit polomov, ki jo iz leta v leto pretrga le kaka častna izjema — uspeh, iztrgan iz nezdravih razmer in zamrle ustvarjalne moči filmskih delavcev kot neorganizirane celote. In če je letošnja bilanca, zbrana v enem tednu v veliki areni, pomembnejša in polnejša kot prejšnja leta, tega izboljšanja ne kaže razumeti kot premišljeno gibanje in sistematično, organizirano ustvarjalno aktivnost, temveč kot rezultat nekaterih nadarjenih avtorjev, ki jim je kljub sedanjim razmeram in okoliščinam uspelo ustvariti nekaj po lastni presoji.

In ko bom zdaj prešel na nekatere teze, v katere želim strniti pomen in smisel letošnjega festivala, bom njihovo pomembnost podprl ravno s takimi izjemami, pogumnimi talenti, ki so se dvignili iz mrtve povprečnosti. Ne bom se menil za konvencionalno povprečnost naše kinematografije, ki še vedno zavzema njen največji del in je ravno ta omenjena mrtva, ničeva povprečnost.

Zdaj pa moje teze.

Prvič: Na dvanajstem festivalu v Pulju so se pojavili nekateri avtorji, ki so v celoti originalne, celovite in smiselne ustvarjalne osebnosti, ali pa dajo to slutiti. Morda je treba zdaj govoriti o začetku nove, avtorske etape jugoslovanske kinematografije.

Drugič: Ena najpomembnejših komponent, ki so jih prinesli ti sveži umetniki, je v izrazitem naporu, da bi se dvignili nad zunanjo, opisno sliko sveta in prodrli v globlje, zahtevnejše in bogatejše sfere smislov, pomenov in asociacij.

Tretjič: V zvezi z omenjenimi elementi je več filmov vneslo v sicer suhoparni in precej konvencionalni slovar našega filma vrsto novih, izvirnih ustvarjalnih dimenzij. Avtorska celovitost torej odseva tako na področju tematike in miselnih struktur kot na področju izraza, poetske oblike in ekspresivnosti.

Četrtič: Takšna vrednostna izjemnost nekaterih del (bodi da so se ločila od drugih kot celoviti rezultati, bodi kot poskusi, ki s svojimi možnostmi obetajo ravno takšne rezultate) je pogojevala močan odmik vrste zanimivih del od vsega praznega in nepotrebnega, kar se je tudi na festivalu pokazalo kot večji in po kvantiteti odločilnejši del domače proizvodnje. In ta ustvarjalni antagonizem, kvalitetni spopad, je vnesel še eno pomembno, dialektično noto razvojnega boja v počasni in nezanimanje vzbujajoči razvoj našega filma.

Petič: Ob tem so bile mimogrede razbite še nekatere drobne, toda zelo značilne težnje domačega filma, o čemer bomo spregovorili na koncu.

Zdaj pa kratka razlaga posameznih tez.

Prvič: Dva filma na letošnjem festivalu sta se očitno dvignila nad ostale in s svojimi vrednostmi pokazala na dva avtorja, katerih popolno, poetsko navdahnjeno osebnost bo treba v prihodnje upoštevati kot pomembna aduta: Prometej z otoka Viševce Vatroslava Mimice in Tri Saše Petrovića, pomenita važna datuma domačega filma, vstopata v njegovo zgodovino kot odločilni bistveni deli. Razen tega je nekaj mladih režiserjev, večinoma debutantov, opozorilo na svoje bogate možnosti in nam dalo vedeti, da bo treba v prihodnje tudi z njihovimi težnjami resno računati. Mislim filme Človek ni ptica Dušana Makavejeva, Deklica Puriše Djordjevića in Sovražnik Žike Pavlovića. S tem, da se odlikujejo tako po originalnem posegu v problematiko resničnosti kot po lastnih miselnih vrednostih, ki jih na tej poti uresničujejo, kažejo na to, da so ljudje, kateri želijo s filmom misliti, ne opisovati, s izražati, ne pa pripovedovati. S tem, da so se uprli ustaljenim konvencijam naše kinematografije in se ji postavili po robu ne samo z dobrimi težnjami, temveč tudi z zanimivimi rezultati, so ti umetniki podprli napredno in potrebno stališče o nujnosti boljšega, bolj angažiranega in resničnejšega filma v naši družbi.

Drugič: Ker se niso hoteli ravnati po konvencijah, o katerih smo govorili, so omenjeni avtorji vse svoje sile usmerili v samo središče obravnavanih problemov. To pa pomeni, da jih ne zanima samo in izključno zunanja slika sveta, življenja in dilem, temveč v prvi vrsti vsa notranja, bistvena gibala in povzročitelji življenjskih premikov in dimenzij. In dobili smo nekaj filmov, ki izbranih motivov ne obravnavajo samo opisno, posredno, temveč z miselne, filozofske, torej neposredne strani: pod zunanjim človeškim videzom in pisanostjo hočejo najti bistveno, trajno; svoja iskanja opirajo ravno na te vrednosti, ne pa da bi svoj poseg gradiva opravičevali z zunanjo vsečnostjo dejstev ali z efektno vsečnostjo dejstev in objektivnih danosti. Zato nas to, če se z določenim filmom strinjamo ali ne, ne postavlja več pred določene načine preslikavanja resničnosti, temveč neposredno pred vizijo in nazor avtorja, ki v okvirih svoje meditacije obdrži pravico na vso svobodo glede izbire motiva in izraza. Zato filma Tri in Deklica nista samo ilustraciji vojnih dogodkov, zato filma Makavejeva in Pavlovića ne dajeta samo zunanje slike naše stvarnosti in Prometej z otoka Viševce pomeni mnogo več od teh dveh časovnih danosti v različnih prostornostih. Vsa omenjena dela se v prvi vrsti ukvarjajo z nekaterimi splošnočloveškimi trajnimi aspekti eksistence — in presejajo svoje misli skozi določen sklop okoliščin in situacij, ki se jim za to zdijo najprimernejše. Odtod izhaja aktualnost vseh teh filmov, ne glede na čas, ki ga obravnavajo, ker njihovo bistvo in težnje izhajajo iz našega današnjega časa ter njegovih dilem in mu tudi pripadajo. Nemara je s tem končana etapa lažnega skrivanja za prozorno špansko steno zgodovine in njene spektakularne krinke, ki je zares dolgo terorizirala naš ekran.

Tretjič: Naenkrat se v omenjenih filmih znajdemo pred vrsto novih izraznih sredstev, ki prvič v našem filmu dajo vizualnemu podatku, misli, asociaciji predvsem estetski, torej splošni poetični pomen, po drugi strani pa moč filmskega simbola, ki združuje misel in poetično lepoto kot bistveni in nerazdružljivi komponenti svoje celote. Tako v filmu Vatroslava Mimice orkestracija sedanjosti in preteklosti na podlagi različnih vizualnih vrednosti in



Bata Zivojinović se je posebno z vlogo v filmu SOVRAZNIK (režija Zivojin Pavlović) letos močno uveljavil na festivalu v Pulju

tonov ni le formalnost in ne samo všečnost efektne izrazne formule. Pomen tega prijema izčrpamo šele, ko prodremo v globoka sozvočja miselnih kontrapunktov, ki jih prinašajo plasti realnosti, polne hkratnih asociacij in mnogoglasnih simbolov. Sintetična metaforika Petrovičevega filma spet ni samo formalni prijem, ker mu ne moremo zanikati avtohtonih estetskih vrednosti: njegovo moderno, avantgardistično pojmovanje metafore kot odprte svobodne podlage za ustvarjalno meditacijo vsakega gledalca odpira novo stran našega filmskega izraza in je pomemben prispevek k modernemu filmu nasploh. Isto velja za ustvarjalne postopke Makavejeva, Djordjevića in Pavlovića, ki bodisi z montažo ali z vzdusjem, bodisi s kompozicijo kadra prav tako težijo k novemu, lastnemu pristopu k materiji, pri čemer iščejo vizualne enakovrednosti onim problemom in motivom, ki so jim bili izhodišče v njihovem iskanju.

Četrtrič: Omenjene vrednostne izjeme so na dvanajstem festivalu označile skupino del, ki so se očitno dvignila nad nizko povprečje ostale proizvodnje. In tako so se iz plitvega konteksta, v katerem so nastale, same po sebi izločile omenjene vrednosti. Jugoslovanski film je v tem trenutku sam, brez pomoči od zunaj začrtal mejo med pravim smiselnim naporom in praznim uničevanjem sredstev: zdaj so kritika, teorija in proizvodna praksa na vrsti, da te rezultate poudarijo, pojasnijo in podprejo z vsemi razpoložljivimi sredstvi. S svojimi vrednostmi in z vsem, kar vnašajo v mlakužo naše kinematografije, ti filmi prav to tudi zaslužijo. Prav na tej poti je ena izmed perspektivnih možnosti naše kinematografije: s strogo ločitvijo dobrega od nepotrebne bo to zadnje samo od sebe prišlo v podrejeni položaj, padlo bo pod najostrejši nož kritike in tako postopoma odmrlo kot odvečni balast družbenega okolja, ki dozoreva in se razvija.

In petič: Enkrat za vselej sta odpravljeni dve manj opazni, vendar prav tako važni zablodi našega filma — predvsem je odpravljen mit o nekem konvencionalnem, pritlično-realističnem minimumu vrednosti, ki jo je treba doseči, da bi se uveljavil jugoslovanski filmski umetnik. Pogumna, avantgardistična in napredna iskanja omenjenih režiserjev dokazujejo, da se nacionalni izraz samo pogloblja in širi, če ustvarjalno svobodo pojmujejo kot funkcijo svobodnega, kritičnega načina mišljenja. Nemara je s tem končno pretrgana lažna veriga konvencij, ki so uradno pretendirale na neki nacionalni, jugoslovanski stil. Naša kinematografija zmore tudi najtežje spoprijeme s filmsko materijo in ji niso potrebni kalupi in mrtve sheme za uresničenje lastne podlage izraza. Mimica in Petrović sta to najboljše dokazala.

V zvezi s tem še druga zabloda, iz katere se je našla pravilna rešitev: postalo je namreč očitno, da forsiranje tako imenovane mlade generacije ni nikakršen izhod, kot tudi, da ni rešitev v tem, da bi v celoti zastavljali in negirali starejše filmske delavce. Resnica je, kot vedno, na sredi, ker so na eni in na drugi strani talenti, s katerimi je treba računati, in niti eni niti drugi nimajo izključnega monopola nad možnostmi in energijo. Na tem festivalu so bili mladi, ki so razočarali, bili so starejši, ki so presenetili in očarali. Zato zavržimo še to mehanično delitev na leta in dobe ne glede na to, kateri generaciji kdo pripada. Naš film še dolgo ne bo mogel razmetavati maloštevilnih vrednosti, ki jih zdaj ima: zato se takoj na začetku naučimo, da jih bomo znali braniti, negovati in podpirati. Mogoče bodo tako kritike prihodnjih puljskih festivalov še bolj vedre, polnejše in bodo lahko zabeležile še več uresničenih teženj. Saj je tudi že čas, da bi bilo tako!

CANNES 1965

FESTIVALSKI DNEVNIK

12. m a j

Cannes se pripravlja na slovesno otvoritev festivala. Festivalna palača je okrašena z zastavami 25 nastopajočih držav, ki bodo pokazale skupaj 29 igranih in 23 kratkih filmov, poleg tega pa bo v organizaciji Mednarodnega združenja kritikov predvajanih še 7 filmov režiserjev-začetnikov, ki jim je to prvi ali največ drugi film. Razen tega predvajajo v vseh glavnih kinematografih od jutra do pozne noči filme nacionalnih proizvođenj, in sicer v okviru filmskega snemanja. Festivala se udeležuje poleg 550 novinarjev in kritikov in 250 filmskih in televizijskih snemalcev še 1300 uradnih predstavnikov, poleg turistov, ki so napolnili hotele. Iz časopisov veje optimizem, češ da je konkurenčna moč televizije manjša kot prej, da so se ljudje že naveličali malega zaslona in da smo pred novim razcvetom filma. Če se spomnimo, da nastop radia ni uničil gramofonske industrije in nastop filma ni bil poguben za gledališče, bi skoraj verjeli tem napovedim, samo da ta morebitni vzpon filma ne bo nastal kljub televiziji, temveč v zvezi z njo.



Prizor iz angleškega filma SPRETNOST (režiser Richard Lester)

IN HARM'S WAY (Otto Preminger)

Festival se začena — kot je menda že navada — s kakšnim slikovitim in zunanje učinkovitim filmom ameriške proizvodnje. Preminger je tu že star gost. V filmih, ki jih snema v lastni proizvodnji, se ta naturalizirani Avstrijec opira na izkušnjo, ki mu je že večkrat prinesla uspeh. Izbrati je treba snov, ki je razmeroma znana in jo je mogoče obravnavati v spektakularnem stilu ter film zasesti s kar najbolj priljubljenimi igralci. Kljub nasprotnemu mnenju prinašajo zvezdniki filmu še vedno najbolj zanesljiv uspeh, saj je ta resnica psihološke narave. Povprečni obiskovalec si želi videti na platnu ljudi, ki predstavljajo nekakšno utelešenje njegovega ideala, tipološko konkretizacijo neke predstave o

ljudeh določenega časa, določene družbe. Seveda se ta ideal s časom izpremeni, potreba po njem pa je latentna. Sodobna mitologija, ki se zrcali v mitu zvezd, namreč filmskih zvezd (Malraux jih strogo razlikuje od filmskih igralcev), še davno ni mrtva, čeprav morda res več ne živi s takšno močjo kot v času nemega filma. To pa nemara zaradi tega, ker film danes ni več edino sredstvo gibajoče se slikovne reprodukcije, ampak je tu še televizija, če pustimo ob strani dejstvo, da je mogoče v statični obliki marsikaj videti v tehnično sijajno ilustriranih časopisih.

Ta trda realnost, vkopana v temelje ameriške kinematografije — če se lahko tako izrazim — predstavlja že njeno tradicijo pa tudi njeno moč: predvsem ekonomsko, umetniško pa samo v tem okviru, ker velja v ZDA

mnenje, da je film uspel le, če je naletel na odobravanje občinstva, a da je vsestransko uspel le tisti, pri katerem se ekonomski in umetniški element krijeta. Ta estetska teorija in praksa omogoča kopičenje kapitala, denar pa daje moč ne le v Ameriki, ampak tudi v Franciji (kolikor ne povsod).

Na takšne misli pride obiskovalec festivala, ko vidi, da se odpira ta velika prirediteljska predstava prav takšnega filma, s čimer hoče bržkone tudi prireditelj priznati »tako stanje stvari.« Mar ni simptomatično tudi to, da odpira ta najznamenitejši festival minister za trgovino in ne prosvetni minister?

O filmu samem pa tole:

Tema: napad Japoncev na Pearl Harbour, potem nekaj osebnih dram v tem vojaškem oporišču, vse se pa konča s prvo ameriško zmago nad japonskim ladjevjem. Dramaturgija: znana. Igralska zasedba: zvezdniška (John Wayne, Kirk Douglas, Henry Fonda). Novo in dobro je, da skuša Preminger pokazati vojsko precej ostro, da vnaša psihološki element nezveste žene (ki pa skupaj z ljubimcem pade ob japonskem napadu) in motiv mladega dekleta, ki jo neki oficir posili. (Ona se ubije, on pa gre hote v smrt, ko sam poleti nad Japonce.) Najboljše in resnično kvaliteto: pomorska bitka, ki ni bila doslej še nikoli prikazana tako impresivno. K temu mnogo pripomore stereofonski zvok, ko zamolklo grmenje topov prehaja z enega konca širokega platna na drugega. (Motijo makete, ker na njih ni ljudi.) 70 mm trak, zato je slika nenavadno razločna.

Slabo: ne da se združiti princip spektakla, ki terja, da se na takih prizorih zadržiš, in intimnih doživetij, ki jih je treba obravnnavati popolnoma drugače. Zato tudi manjka finejše obdelave. Nekateri mislijo, da je ta film pravzaprav neuspeh za Premingerja, če ga primerjamo z nekaterimi njegovimi prejšnjimi deli. Morda je pravičnejše, če re-

čemo, da je solidno profesionalno delo nekega Evropejca (zgoraj omenjene teme) in ameriške tehnike (pomorska bitka). Natanko to, kar je producent Otto Preminger zahteval od režiserja Otta Premingerja in za kar je bilo treba napraviti v Cannesu reklamo.

13. maj

Alexandre Astruc pokaže zelo lep kratek igrani film o genialnem matematiku Evaristu Galoisu, ki je še kot gimnazijec odkril mekatere teoreme, njihovo važnost pa so razumeli šele petdeset let pozneje. Umrli je 22 let star za posledicami dvoboja. Astruc rekonstruira zadnjo Galoisovo noč pred dvobojem: uči se streljati s pištolo, potem pa vso noč piše svoje matematične teze... na koncu dostavi, da mu manjka časa... potem se po neprespani noči odpelje na mesto dvoboja, kjer ga podere prva krogla. — Zanimiva metoda rekonstrukcije zgodovinsko izpričanega fakta v obliki svobodno pripovedovane igrane sekvence.

Drugi kratki — risani film — je belgijski. Prijetno, duhovito delce z naslovom: KROKODIL Z VELIKO ZACETNICO.

SPRETNOST... IN KAKO SI JO PRIDOBIS (Richard Lester)

Colin in Tolen živita v stari viktorianski hiši. V Colinovih očeh je Tolen neustavljiv osvajač žensk, dokaz tega je bataljon deklet, ki jih lahko vedno vidi v njegovi sobi, na stopnicah in celo v kopalnici, sam pa je brez te sposobnosti. V pritičje se naseli še tretji, Tom, ki venomer nekaj pleska, to je njegova manija. Tolen daje Colinu nasvete izkušenega ljubimca. Colinu se pa le zdi, da le zaradi tega ne more uspeti, ker nima tako široke postelje kot njegov prijatelj. V starini si kupi železno posteljo na kolesih in jo potiskata skozi mesto, potem pa srečata Nancy, ki ve, kaj se lahko zgodi dekletu v velikem mestu: lahko jo ugrabijo, ji napra-

vijo silo, zato venomer išče dom katoliških deklet. Posadijo jo na posteljo in jo prevažajo po ulicah, itd., itd. — iz tega je, upam, razviden stil te nenavadno sveže humoreske, ki je nov uspeh skupine WOODFALL, predstavnice angleškega avantgardnega filma. Ta ima za seboj že deli, kot sta OKUS PO MEDU in DEKLE Z ZELENI MI OCMI. V tem filmu, ki je posnet po nekem znanem gledališkem delu, (a le kako so to pokazali na odru?) je na zanimiv način — z neposrednim menjavanjem realnih in fantazijskih scen, le da so te tehnično drugače posnete — pokazan svet mladih, njihovih ljubezenskih sanj, ki si jih uredničujejo v svoji fantaziji. Film tudi ljubeznivo ironizira britansko sramežljivost v teh vprašanjih. Teče v neugnanem tempu od začetka do konca, mnogo je dialoga, a tudi mnogo humorističnih domislov iz nemega filma. Igralci so izvrstni, zlasti Rita Tushingham, ki je igrala isto vlogo tudi v gledališču. Film je Lester posnel v naravnem dekoru. Skratka, zelo dober film.

T 34

(Nikita Kurikin,
(Leonid Menaker)

V nasprotju s prejšnjim filmom je ta doživel popoln neuspeh. Režiserja obravnavata menda resničen dogodek iz nemških vojaških taborišč; Nemci preizkušajo nove protitankovske topove na ta način, da streljajo na sovjetske tanke, ki jih morajo voditi ujeti vojak. Uničujejo tanke in ljudi, eden med ujetniki pa s tankom podere topove in pobegne. Film pripoveduje o odisejahi tega tanka po nemških cestah, dokler ga Nemci ne uničijo in pobijejo vse štir tankiste.

Film je slab zaradi napihnjene heroizma in pomanjkljivega čuta za tragičnost situacije, zaradi nesrečne patetične počasnosti, ki je vzrok, da se zdi situacija neresnična, saj se ubežnikom nikamor ne mudi in tudi

strah jih ni neizbežne smrti. Vse je zlagano in brez psihologije, igralci pa slabo vodeni.

14. maj

Grški kratki film SPOMINI NA GRČIJO je brezpomemben dokumentarec s sentimentalnim dialogom, ki govori o ljubezni njega in nje v tej deželi. Argentinski film LOS JUNQUEROS pa pripoveduje o revnih delavcih, ki v delti Parane režejo trsje in ga za majhen denar prodajajo v bližnjem kraju.

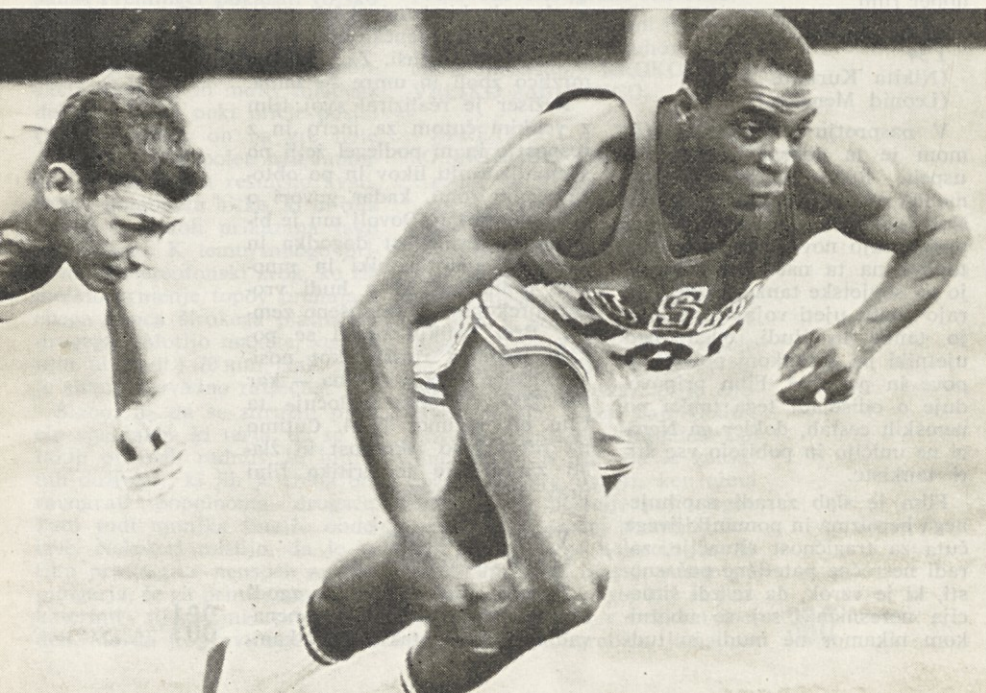
GREH (Henri Bakarat)

V arabski, razmeroma bogati proizvodnji (okoli 75 filmov na leto) so redki filmi s socialno tematiko. EL HARAM (Greh) je realistično delo, ki je za ZAR gotovo zelo pomembno, a ne doseže mednarodnega nivoja kljub zelo dobri glavni igralki (Fatema Hamami). Greh je zgodba o Azzizi, sezonski delavki, ki ima bolnega moža in zanj izkoplje na felahovi njivi nekaj krompirja. Dobi jo nadzornik in jo posili. Azziza zanosi, na skrivaj rodi. V strahu, da bi drugi slišali otrokov jok, novorojenčka bolj nehoti kot hote zaduši. Za porodno mrzlico zboli in umre še sama.

Režiser je realiziral svoj film z velikim čutom za mero in z resnostjo in ni podlegel želji po shematiziranju likov in po obtožujočemu tonu, kadar govori o veleposestnikih. Dovolj mu je bila sama resničnost dogodka in kontrast med lastniki in množico dninarjev, ki v hudi vročini prekopavajo razsušeno zemljo. Brez velikih besed se pokaže socialna razlika kot nosilec krivice in celo zločina — kar vse tako prijetno razločuje ta film od, recimo, T 34. Čutimo pa režiserjevo iskrenost in zlasti zaradi nje je kritika film prav dobro sprejela.

VROČE POLDNE
(Zako Heskia)

Nekega vročega dne se zgodi fantku pri kopanju nekaj nenavadnega: roko vtakne med kam-



Levo: prizor iz japonskega filma KWAIDAN (režija Masaki Kobajaši)

Levo spodaj: prizor iz filma režiserja Kona Ičikave TOKIJSKE OLIMPIJSKE IGRE

ne mostnega podpornika, nekaj se premakne in roke ne more več izvleči. Pritečejo ljudje z bližnjega polja, ustavijo vlak, vojska pozabi na svoje manevre, samo da bi rešili otroka, kar se jim končno, ko se lotijo dela še s kompresorjem, tudi posreči. Film izpoveduje neki čudni pacifizem, kot izvemo na tiskovni konferenci: če se je toliko ljudi angažiralo, da bi rešili enega samega otroka, se bo človeštvo menda tudi zavzelo, da se reši svet pred vojno katastrofo. To, kar režiser naivno občuduje, je v resnici nekaj čisto normalnega. Kdo ne bi priskočil na pomoč otroku, zlasti če nič ne tvega? Pri tem pa niti ne občutimo, da bi ljudje hoteli pomagati; vidimo, kako nerodni stojijo in ne vedo, kako bi se lotili reševanja. Šele vojska napravi nekaj, česar pa ne vidimo.

Tudi ta film je razpet med poveličanim heroizmom in neznoznomo humanistično sentimentalnostjo. Najbolj neprijetno je povzdigovanje dobrih čustev in iskanje poetičnosti v nečem, kar je lepo prav v svoji samoumevnosti.

Režiserju pa je uspelo nekaj, kar precej odtehta slabosti filma. Zadel je razpoloženje vročega poletnega dne; tako je vroče, da kar čutimo potrebo po vodi. In prizori z otroki so dobro režirani, njihove igre, kopanje v rečici. Kako prijetno je, ko se prepustiš čustvenim reakcijam in ko ti ni treba misliti na idejne probleme! To je dobra plat Zakijeve režije, če ne omenjam takšnih prijemov, kot je uporaba statičnih fotografij za posebne poudarke.

15. m a j

Edini kratki film tega dne so nam predstavili Kitajci, PETELIN POJE OPOLNOČI je lutkovni film po realistično koncipirani zgodbi — seveda z revolucionarnim poudarkom in moralo. Veleposestnik je našel način, kako mu ne bi bilo treba plačati delavcev. Opolnoči že zbudi petelina, da začne peti, to pa je znak, da je treba vstati in oditi na delo. Najmlajši med najemniki pa odkrije gospodarjevo zvižgačo. Opolnoči potem gospodarja počakajo, ga vtaknejo v vrečo in pretepejo, vmes pa vpijejo, da so odkrili tatu.

Lutke so v nasprotju z našo prakso realistične, a zelo dobro animirane. (Film je dobil nagrado Višje tehnične komisije »za raznovrstnost svetlobnih efektov in za interesantne premike kamere nad animiranimi marionetami«.) Lutke so karakteristične, prijetne. Film je topel, simpatičen, narejen z iskrenim revolucionarnim pričanjem. »Dobra čustva« so v tem primeru pripeljala do dobrega rezultata.

YOYO (Pierre Étaix)

S tem filmom je Francija prvič stopila v tekmovalno areno, upajoč, da bo po dobrih kritikah, ki jih je YOYO že doživel, če že ne sebi, utrla zanesljivo pot drugima dvema filmoma. Račun je bil pravilen: dobro mnenje o filmu se je potrdilo in še okrepilo, tako da ga lahko štejemo med dobre dosežke francoske kinematografije.

Pierre Étaix je že znano ime v francoski kinematografiji. Predvsem je znan kot scenarist, če pa se poučimo še o tem, da je bil dolga leta »gagman« M. Hulota, bomo laže razumeli, ka-

ko je nastal ta nenavadni film. Razen ob Tatiju se je Étaixova bogata fantazija opajala ob nenadkriljivi klasiki komedije nemega filma. YOYO zato ni le v sorodstvu s Tatijem, temveč prav tako s Chaplinom, Maxom Linderjem, Busterom Keatonom in Harryjem Langdonom. Ko obnavlja njihove dramaturške in sploh komedijske postopke, je zelo zanesljiv in dostikrat izviran. Vendar to ni isti komedijski svet. Nad njim leži lahna koprena otožnost, kakor da avtor žaluje nad to slavno preteklostjo, ki je v isti bleščeči obliki le ni mogoče obnoviti. K temu vtisu pripomore še sama zgodba, ki je hote naivna in sentimentalna, kakor da bi jo vzel z zaprašenih polic skladišča nemih filmov. Pod pesniško čutečo režiserjevo roko pa je postala očarljiva stara pripovedka, ki jo radi gledamo.

Seveda brez komedijskega aparata bi filma le ne bilo mogoče gledati do konca. Prvi del filma se godi l. 1925, zato ga režiser interpretira kot nemi film in ker je lahko stilno dosleden, je izvrsten. Pripoveduje o milijarderju, ki se dolgočasi v svojem gradu. Plača si predstavo potujočega cirkusa, v njem pa sreča ženo in sina, ki sta ga bila zapustila. Tudi sedaj nočeta ostati pri njem. Stiri leta pozneje nastopi znana kriza, obubožani milijarder se pridruži cirkusu in nastopa skupaj z ženo in sinom. To je l. 1929, ko se začne zvočni film in je ta, drugi del filma posnet v tem stilu. Deset let pozneje pa odrasli sin zopet kupi očetov grad, a njegovi starši se nočejo vrniti vanj.

Fabula je le preveč preprosta. — Ker sama ne more nositi dolgotrajnega filma, jo Étaix proti koncu preveč zaplete, in je film proti koncu manj dober. Zato najbrž tudi ni mogel priti v poštev za uradno nagrado. Dobil pa je posebno nagrado kot najprimernejši film za otroke. A kaj je ta slabost v primeri z ostalim bogastvom filma? Ali

kakor je rekel neki kritik: »Pozabljamo, da je treba imeti stokrat več talenta za realizacijo vselega filma kakor pa za kakšen črn film, v katerem se zdi, da igralci prisostvujejo lastnemu pogrebu.«

Danes se je začel IV. Mednarodni teden francoske kritike (S. I. C.), ki je nekaj let sem zelo zanimiva, posebna prireditve v okviru festivala. Predvajajo namreč izven slehernega tekmovanja osem filmov mladih režiserjev, ki jim je to prvo ali največ drugo delo. Filme izbire že prej v Parizu posebna komisija francoskih in tujih kritikov, in sicer lahko le po en film za vsako državo. Jugoslavija v tej seriji še ni bila zastopana, a to zelo želi, kot je izjavil Georges Sadoul, ki je z Louisom Marcellesom najaktivnejši pobudnik te filmske manifestacije. Naj pripomnim, da v tem okviru predvajani filmi ne izgube pravice do udeležbe na mednarodno priznanih festivalih. Doslej sta že dva izmed teh filmov dobila nagrado v Benetkah.

16. m a j

Med kratkima filmoma eden — PETROL - CARBURANT - KRAFTSTOFF, ki ga je kot svoj edini film poslala Zahodna Nemčija, je v svoji pretencioznosti, da pokaže vse, prekoračil vse meje dopustnega — slab, drugi, ki ga je realiziral znani Herman van der Horst (v Cannesu je bil že štirikrat nagrajen, letos pa je član žirije in je zato njegov film AMSTERDAM predvajan izven konkurence), pa zelo dober. Van der Horst je dokumentarist z izrazito individualno noto. Svoj AMSTERDAM je posnel preprosto, tehnično prav nič virtuožno, saj sestavljajo film skoraj sami statični kadri, rafinirano pa po njihovem izboru in zlasti po izredni in intenzivni uporabi zvoka. Gledalcu ostane AMSTERDAM v spominu kot mesto lepih pročelij stilno zanimivih starih hiš, mesto cerkvenih zvonikov, iz katerih se venomer opla-

šajo zvonovi, v cerkvah igrajo orgle, oglašajo se razglašeni toni »Glockenspiela,« v pristanišču cvrčijo galebi, a vsi ti glasovi so nekako uglaseni v simfonijo, ki ustvarja prijetno, intimno doživetje. Resnično lep dokumentarni film, ki prekaša oba filma, predvajana v konkurenci.

MEHANIČNI KLA VIRJI

(J. A. Bardem)

Znan režiser, ki si je pridobil mednarodni sloves s filmom Kolesarjeva smrt. Trije znani igralci: Melina Mercouri, James Mason, Hardy Krüger in še izredno nadarjeni otrok Didier Haudepin — vse to bi lahko obetalo dober film. A zgodilo se je čisto drugače. MEHANIČNI KLA VIRJI je doslej najslabši film festivala. Kako se je mogel Bardemu tako zelo ponesrečiti? Nekaj je kriva — kot pravijo tisti, ki so brali roman Henrija François Reya, — melodramatična literarna predloga z zgodbo o alienirancih, o romanopiscu, ki se prepušča pijači, o slikarju, ki je kar naprej zaljubljen v štiridesetletno, a še vedno zelo lepo lastnico lokalnega bara. Potem pride na počitnice mlad fant, a kljub ljubezni ne najde kontakta: znana, stara, že preveč stara bolezen odtujenosti, ki učinkuje prisiljeno, tako kot pred desetletji boema. Glavno je pa le to, da Bardem nerazumljivo slabo vodi igralce in sploh ne drži filma v roki. Pri filmu je večkrat tako, da, kadar začne drseti v napačno smer, se polagoma pokvari vse in pride do osupljivih spodrsiljev. Bardem odkriva tudi slab okus. Prizor, ko si štiridesetletna lepotica pokrije golo telo z gladiolami in se taka pokaže ljubimcu, je docela nesprijemljiv in neužiten. Vendar pa ne mislim, da je po Kolesarjevi smrti prišla zdaj »režiserjeva smrt,« kot se je nekdo izrazil. Mogoče ima svoj delež pri stvari komplicirana produkcijska zveza? Gledalec tega nikdar ne ve.

VECNI PLES

(Tamas Banovich)

Madžari so si zelo veliko obetali od svojega menda prvega baletnega filma, saj so vložili vanj mnogo dela in denarja, nastopili so najboljši solisti budimpeštanskega baleta in seveda balet sam, poleg tega še njihova najboljša folklorna skupina. Napravili so vse, kar so mogli, zgodbo v treh delih so posneli v barvah — a niso dosegli posebnega priznanja. Kritiki se je zdelo režija slaba, film pa dolgočasen, čeprav so pohvalili vse, kar se da ob takem filmu pohvaliti. Ker glavna balerina estetsko ni ustrezala najstrožjim zahtevam, se jim je zdelo vse manj lepo... Tako pridemo do zaključka, da mora imeti kinematografija, ki se loti takšnega projekta, ogromne možnosti, če hoče uspeti pri mednarodni publiki in kritiki. Sicer je boljše ne začeti.

17. ma j

Sovjetska zveza je pokazala polurni igrani film armenske proizvodnje PREKRŠENA ZA OBLJUBA, ki je zanimiv zlasti po svoji vsebini, ta namreč spominja po svobodnosti duha in tolerantnosti na rusko klasično povest.

Mladi Akop je najboljši strelec v vasi. Živi samo za lov in ljudje ga imajo za svojega zaščitnika. Nekdo je na župnikovem vrtu obral stročji fižol. Akop v zasedi čaka na tatu in ko ugotovi, da je krivec koza, preserno ustrelj — v zrak. Ta nedolžni strel ima hude posledice: župnika od strahu zadene kap.

Na pogreb pride škof in imenuje Akopa za popa. Ljudje mu spoštljivo poljubljajo roko, on pa mora pozabiti na dekle in na — lov. Škofu je obljubil, da ne bo več lovil.

Ko pride škof na vizitacijo, mu je treba postreči s pečenimi prepelicami. Ker je mežnar za lov nesposoben, mora iti loviti Akop. Škof je velik gurman, vendar se



Levo: prizor z švedskega filma Z MENOJ NA COPACABANI (režija Arne Sucksdorff)

Levo spodaj: prizor iz švedskega filma LJUBIMCI (režija Mai Zetterling)

razjezi, ko zve, da je Akop zopet vzel puško v roko. A prepelice so tako dobre! Na koncu najde škof salomonsko rešitev. Akop sme loviti, samo preden ustrelji, se mora prekrižati.

Akop je zopet na lovu. Ko zapazi ptico, pomeri, potem se pokriža, medtem pa ptica odleti. To se večkrat ponovi. Akop se vrne v cerkev in besen od hudega zvoni z vsemi zvonovi.

317. ODDELEK

(Pierre Schoendoerfer)

3. maja 1954 je dobil 317. oddelek (41 domačinov in 4 Evropejci) francoske vojske v Indokini ukaz, naj se umakne. Ko napadejo sovražno preskrbovalno kolono, jih Vieti odkrijejo. Poslej je umik ena sama muka. Vieti so vedno tu, nevidni in povsod pričujoči, in ob vsakem spopadu igubijo oddelek nekaj mož. Morali bi se hitreje umikati, a jih zadržujejo ranjenci. Na čelu oddelka sta mladi poročnik Torrens in pribočnik Willsdorf, Alzačan, ki se je boril v nemških vrstah proti Rusom. Willsdorf je mnenja, da je treba ranjence pustiti in rešiti ostale može. Torrens mi za to. Na koncu ostanejo samo še štirje možje. Torrens je ranjen. Sedaj ukaže Willsdorfu, naj ga pusti in naj reši ostala dva, naj ga torej žrtvuje, kot je prej zahteval za druge...

Schoendoerferjev film je kompletno filmsko delo (scenarij je napisal po svojem istoimenskem romanu), poleg tega pa je verodostojen človeški dokument. Posnel ga je v istih krajih v Indokini, kjer se je bil tudi sam boril. Najbrž vojska še nikoli ni bila pokazana tako resnično, brez pretiravanja, brez poudar-

kov heroizma ali strahopetnosti; vojaki so takšni, kot v takšni situaciji lahko so. Sovražnik ni slab, sovražnik je samo sovražnik. Schoendoerfer pušča ob strani politični problem, zanima ga samo človeški, vendar pa skozi film le prodre resnica o vojni v Indokini, kjer ni mogoče zmagati, če imaš ljudstvo proti sebi. In bolje razumemo sedanjo vojno Saigona proti osvobodilni armadi in njene težave.

KWAIDAN

(Masaki Kobajaši)

Cisto drugačne kvalitete ima japonski film KWAIDAN. Odpelje nas iz najbolj trde realnosti v kraljestvo fantazije, irealnosti. V treh zgodbah nas potegne Kobajaši za seboj kot čarovnik, da skoraj ne opazimo prehoda med resničnim in umišljenim, saj sta tako stvarni kot fantazijski svet prepojena z eksotično liriko, ki oba združuje.

Samuraj zapusti ženo, da bi na dvoru svojega vladarja napravil kariero. Po dolgih letih se vrne k ženi in prebije z njo noč. Ko se zbudi, najde ob sebi le njeno razpadlo truplo... Mladega slepega pevca privedejo v podzemlje, na dvor umrlega cesarja, da bi mu zapel o bitki, v kateri je stoletja prej padel s svojimi pristaši vred. Ko vidi, da je pevec zapadel v oblast duhov, mu duhovnik popiše vse telo s svetimi znaki, le na uho pozabi. Duhovi pridejo in mu odtrgajo to uho... Neki mož pije iz vrča, opazi v vodi sliko neznanca, končno se pa le odloči, da vodo popije. Poslej ga bo neznanec zasledoval. In režiser ne brez humorja pristavi, da prepušča gledalcu presojo, kaj se lahko zgodi človeku, ki je použil dušo drugega...

Te zgodbe je napisal ameriški pisatelj Lafcadio Hearn, ki je živel na Japonskem in ga imajo Japonci za svojega. V njih se dobro zrcalijo sanje in bojazni, ki so potisnjene v človekovo podzavest. V tem psihološkem faktu je resničnost tega filma. Kobajaši naravnost fascinira s svojo interpretacijo, zlasti kadar se loti sanjskih scen. Pomorska bitka, v kateri cesar pade, je primer sijajno stiliziranega zgodovinskega dogodka, zdi se, kakor da je zgodovinska slika oživila pred nami. Dejanje teče privzdignjeno (a ne zoprno patetično), v bližnjih in srednjih planih, tako da se osebe gibljejo v kadru, pa to vendar ni teater, temveč film. Vse je pretehtano, tako mizanscena kot barve. Igralce vodi Kobajaši suvereno. Pravi umetniški film, kar najbolj primeren za festival.

18. maj

Drugi kratki kitajski film **NA ROBU CESTE** je le preveč naivno didaktičen, da bi zaslužil posebno omembo. Lep je pa drugi holandski film **OH... TAMARA** o simpatičnem vodiču na turistični ladji in o težavah, ki jih ima dekle zaradi svoje privlačnosti.

LJUBIMCI

(Mai Zetterling)

Mai Zetterling je znana filmska igralka. S tem filmom je stopila, kot pravimo, na drugo stran kamere in postala režiserka. In splošna sodba je, da je, ker je to njen prvi film, pokazala kar dosti znanja. Če film vseeno ni uspel, je pripisati po eni strani njeni majhni izkušnji, zaradi česar je ostal njen film v okviru vse pregrobo interpretacije zapleten in premalo jasen in pregleden, po drugi pa izbiri snovi. Zetterlingova je ekranizirala roman (ali romane) Agneze Kruentjernas, ki so na Švedskem menda zelo priljubljeni. Roman je iz l. 1914, kar opozarja, da je prostodušnost v seksualnih zadevah že starega datuma. V tem

filmu je mogoče najti mnogo tega, kar se po navadi le diskretno nakazuje. Libertinstvo dovoljujemo samo Bergmanu, ker zna delikatne scene interpretirati na estetsko še sprejemljiv način, ali pa tako silovito dramatično, da ti zastane dih. Zgodbe treh žensk, ki bodo vsak čas rodile in se spominjajo svojega življenja pa odbijajo prav zaradi takšnega neustreznega režijskega prijema. Kdaj pa kdaj je bilo slišati tudi žvižge. Na tiskovni konferenci je režiserka silovito branila svoje stališče, da je treba take stvari pokazati, a je le malokoga prepričala.

IZDAJA

(Costas Manoussakis)

Ta film mladega grškega režiserja je povzročil viharne proteste zaradi nedomišljeno izpeljane teme, zlasti pa zaradi neustrezne izvedbe. Pripoveduje o židovskem dekletu, ki se kljub temu, da so ji že zaprli starše, zaljubi v mladega esesovskega oficirja in on vanjo. On ji pripoveduje, kako so ga navdušili nacistični nürnberški prazniki. Režiser je tu nepreviden in ilustrira pripoved z dolgimi odlomki dokumentarnih posnetkov iz nemških tednikov...

To je seveda izbilo sodu dno. Film so izžvižgali, kritika pa ga je proglasila za najslabšega na festivalu.

19. maj

Današnji dan je namenjen počitku. Predvajali so samo en film, in sicer so Japonci pokazali izven konkurence svoj dolgotrajni dokumentarni film o olimpijskih igrah.

TOKIJSKE OLIMPIJSKE

IGRE

(Kon Išikava)

Nekaj podatkov naj pove, koliko človeškega dela in tehnike so vložili v snemanje tega filma, ki naj bi bilo po njihovi želji doslej najboljše tovrstno delo.

Ekipa je imela v celoti 500 članov, med njimi 164 snemalcev, ki so uporabljali 1031 kamer. Uporabljali so prvič 1600 mm in 2000 mm objektivne. Posneli so 120.000 m traku (Eastman Color). 70 ur je terjal ogled vsega tega materiala. Iz njega so montirali 4.200 m dolg film, katerega predvajanje traja 150 minut. Film je stal 1 milijon dolarjev.

Film je veličastna freska tega praznika mladine vsega sveta. Slika pa ni niti objektivna niti kompletna; ne vidimo vseh športnih panog, režiser gre mimo velikih šampionov, prvakov v svojih disciplinah, če njihove slike ne nosijo človeške zanimivosti prvin. Ne gre mu za celovit zapis velikega dogodka, ampak za človeka v tem dogodku. Tek moških na sto metrov je na primer posnet v normalni in v počasni verziji, ker si je vredno ogledati obraze in telesa tekačev v desetsekundnem koncentriranem naporu. Isto velja za ženske v teku čez zapreke. Tu ga zanima sama krenja, tam grimasa obraza v deliču sekunde skrajnega napora. Včasih je zanimivejše kazati napor tekmovalcev, da bi se čim bolj izločili iz okolice in se koncentrirali, pa njihovo tremo in nezavedne mehanične gibe, ki izražajo njihovo napetost. Kdo se ne spominja iz televizijskega prenosa mlade Japonke, kako ne ve kam z rokami in kako si poživigava od treme pred startom? V filmu jo ponovno srečamo, zraven pa še druge atlete, ki jih je kamera ujela tudi sredi nezavednih smešnih gibov ali pa v trenutkih zmagozslavlja po zmagi in žalosti po porazu. Lepo je tudi, da so nekatera tekmovanja posneta v popolni tišini; slišati je le šum športnih rekvizitov. TOKIJSKE OLIMPIJSKE IGRE so doslej najboljši film. Potemtakem so organizatorji prav ukrenili, ko so ga postavili na konec prve polovice festivala.

20. ma j

Imenitna poljska risanka v treh skečih NOVOLETNA NOČ o hišniku, dimnikarju in poštarju in v izvedbi Studia za risani film Bielsko-Biala, v kateri se pristrčno norčujejo iz poljskega misticizma. Novoletna pečenka, ki so si jo stranke kupile za ta praznik, pride po nenavadnem spletu okoliščin v roke hišniku, dimnikarju in poštarju. Vsak izmed njih je takoj pripravljen videti v tem znak božje intervencije in izjavi, da je potemtakem prisiljen verjeti v »nadaravne sile.«

TRGOVINA NA KORZU

(Ján Kadár, Elmar Klos)

Režiserja Kadár in Klos že več let uspešno sodelujeta pri obdelavi svojih scenarijev in pri realizaciji filmov. Tudi pri nas poznamo v Moskvi l. 1963 z najvišjim priznanjem odlikovani film Smrt se imenuje Engelchen in lani nagrajeni film Obtoženec. V svojem najnovejšem filmu se režiserja vračata v vojni čas, v okupirano slovaško mestoce. Komandant Tisove fašistične garde ponudi svojemu svaku Brtku mesto upravnika majhne židovske trgovine. Trgovinica stoji na edini glavni ulici. Njena lastnica je stara židinja Lautmannova, ki prodaja čipke in gumbе, a posel ji ne prinaša dohodka, tako da jo mora podpirati židovska občina. Brtko to ne prizadene, ker upraviteljstva ni prevzel kot mnogi drugi iz pohlepa po denarju, temveč na ženin pritisk. Nerodno je le to, da Lautmannovi ne more pojasniti svoje nove funkcije in pa da ona ni več lastnica trgovine. Ima ga slejkoprej za novega prodajalca. Njegova služba ne traja doigo. Kvizlinški komandant pozove Žide na trg pred novi spomenik, od tam pa jih odpeljejo v koncentracijsko taborišče. Izpustili so samo Lautmannovo. Brtko se začne bati, da ga bodo obtožili skrivanja Židinj in njega poslali v taborišče. Prigovarja ji, naj se sama prijavi. Lautmannova



Prizor iz francoskega filma 317. ODDELEK (režija Pierre Schoendoerffer)

še le sedaj razume, za kaj gre. Pogrom! Poloti se je paničen strah. Brtko jo hoče skriti; potisne jo na hodnik s takšno silo, da pade po stopnicah in se ubije. Ko Brtko vidi, kaj je storil, se obesi. In potem ju še vidimo mlada, kako — kot v sanjah — plešeta in se izgubita v nekem umišljenem mestu.

Brtko je po volji avtorjev povprečen človek, dober in pošten, a brez poguma. Ker pa — kot je rad govoril Churchill — šele pogum omogoča druge dobre lastnosti, sta njegova dobrota in poštenost na hudi preizkušnji. Prav dobro razumemo avtorja, ko pravi, da so taki ljudje v bistvu nevarni, ker omogočajo največje hudočije. V filmu ne pride od tega zaradi malce presenetljivega konca, ko si Brtko sam sodi in si s tem izstavi dovolj veljavno moralno legitimacijo in ker si le prizadeva, da bi ravnal pošteno v vmesnih situacijah. Ta zanimivi karakter je izjemno plastično interpretiral Josef Krónner. Pohvaljen je bil skupaj

z nič manj prepričevalno Ido Kaminsko, ki je igrala Lautmannovo. Njuni razgovori v trgovini so pretkani s finim humorjem: vzbuja ga Lautmannova, ker ne razume, da ji grozi nevarnost, to pa spravlja v obup Brtko. Res velika igralska kreacija, ki ostane v spominu.

Film ima še druge kvalitete. Predvsem učinkuje docela resnično, nepotvorjeno. V začetku je prizor, ko mora Brtko krokati skupaj s svojim fašističnim svakom in obema ženama, banalen prizor, ki prerašča v nekakšen simbol omejenosti ljudi v njihovih kratkovidnih ambicijah, obenem pa se majejo najbolj trdni etični principi. Režiran je tako večje, da se zdi kot izraz iz resničnega življenja. Meeste je takšno, kot so mesta v vzhodnoevropskih ravninskih krajih; drži se ga nekaj lenega, zanikrnega. Tudi to vzdušje sta zelo dobro zadela. In pohvaliti je treba, s kako tenkim čutom so interpretirani ti prizori.

ZBIRALEC (William Wyler)

Tega filma ni mogoče razumeti, dokler ne preiščemo okoliščin, v katerih je nastal, zlasti če gre za takšno znamenito režisersko ime, kot je Wylerjevo. Kako bi mogli pričakovati, da se bo lotil teme, ki se upira normalni dramski konstrukciji in ki predstavlja v svojem jedru le en sam napet dogodek.

Če upoštevamo, da se je tudi Wyler uvrstil med samostojne producere in si s tem naložil producerske skrbi, pa se naenkrat pokaže vse kot razumljivo in utemeljeno. Najbolje je, da preveč ne tvegaš, zato si izberi snov, ki se da poceni ekranizirati, ki ne terja velike zasedbe in katero lahko interpretirajo manj znani igralci. Seveda pa mora biti zgodba zanimiva in napeta. In prav takšna je zgodba tega filma.

Freddie Clegg je nepomemben uradnik v neki londonski banki. Ni simpatičen, nima prijateljev, živi sam, poleg službe se ukvarja le še z zbiranjem metuljev. Na športni stavi zadene 200.000 dolarjev, to pa spremeni njegovo življenje. Ta denar naj bi mu omogočil, da bi si dobil dekle, katerega že dalj časa občuduje — Mirando, bistro, očarljivo, izobraženo, ki mu je za zdaj nedosegljiva. Na deželi si kupi hišo, jo oprepi z vsem potrebnim, med drugim s kupom oblek po Mirandini meri. Ko je vse nared, s kloroformom omami dekle in ga pripelje v svoje skrišališče. Nudi ji vse, razen svobode, naivno upajoč, da ga bo vzljubila, če ji bo izkazoval vsestransko spoštovanje. Ona misli seveda le na beg; uporabi vse mogoče zvijače in doseže pri njem obljubo, da jo bo po določenem času izpustil iz ječe. Ko pa vidi, da se to ne bo zgodilo, se odloči, da se mu bo vdala — to pa ga razkači, češ, takšno ljubezen za denar bi lahko dobil kjerkoli v Londonu. Zdaj ji preostane samo še, da ga ubije, a to se ji ne posreči.

Takšnega filma ni mogoče normalno zaključiti. Tudi Wyler ga ni. Mirando je pustil umreti za naglo pljučnico, Clegga pa pokaže, kako išče novo žrtev, ker se je pri Mirandi »zmotil«. Filma torej ne zaključí, ampak ga preprosto prereže. Na tiskovni konferenci je pojasnil, da so poskušali z mnogimi različnimi konci, da pa je ta najboljši. Po vsej priliki zato, ker je najkrajši.

Wyler je star lisjak, več vseh mogočih režijskih zvijač. Kako spretno izbira in kombinira situacije med obema v podzemeljski sobi! Vse je logično, a gledalca vseeno preseneti. Zelo dobra sta oba igralca in veselje je gledati, kako precizna in psihološko iznansirana je njuna igra, ki jo vodi Wyler kot po navadi z zanesljivo roko. Vse to je kvalitetno... samo zakaj snemati film o kliničnem primeru psihopatske osebe? Oba igralca sta dobila nagradi za svoji vloži, s čemer so film bolj povzdignili, kot zasluži. Pravičnejše bi bilo, če bi bila nagrajena samo Samantja Eggar, moško nagrado pa bi dobil Josef Króner iz prejšnjega filma.

21. maj

Danes so bili na programu kar trije igrani filmi, a nobeden tako zanimiv kot madžarski kratki film ZACETEK. Janos Vadasz si je zastavil zelo težko nalogo pokazati rojstvo piščeta od zaploditve do trenutka, ko preključe lupino. Oplojeno jajce je položil v identično stekleno lupino, kateri je moral zagotoviti stalno temperaturo 38°. Uporabili so 2000 klopotcev in snemanje je trajalo polnih šest mesecev. Rezultat je vznemirljiv, občutimo ga podobno kot ob odkrivanju vsemirja.

Pokazali so tudi naš kratki film IN VIDEL SEM DALJINE MEGLENE IN KALNE. Gledali so ga z zanimanjem, vendar večje pozornosti ni vzbudil. Sicer pa tukajšnji časopisi zelo redko poročajo o kratkih filmih. Igranc-

ga filma pa Jugoslavija letos ni poslala na festival, kar je pravzaprav škoda. Les absents ont tort.

Z MENOJ NA COPACABANI (Arne Sucksdorff)

Svedski režiser Arne Sucksdorff je bil dalj časa profesor za film v Riu de Janeiru. Ob tej priložnosti je posnel film o revnih otrocih v okolici tega velikega južnoameriškega mesta, o njihovi zapuščenosti in kako si morajo že zelo zgodaj sami služiti kruh. Ti samorastniki so izredno simpatični in posneti v takšnih situacijah in na tak način, da izgubimo občutek za njihovo socialno stisko. Režiser je očitno pozabil na svoj osnovni cilj, zamikali so ga otroci kot otroci, zato posveča največjo pozornost njihovim vragolijam. Recimo, kako na plaži lovijo tuje zmaje in jih prodajajo pod ceno. Poudarja njihovo spretnost in pogumnost in — namesto socialne slike dobimo žanrski otroški film.

GLINA

(Giorgio Mangiamiele)

S tem filmom se je predstavila Avstralija. Režiser z zabavnim priimkom je tudi avtor scenarija, snemalec in producent, skratka totalni realizator. Njegov film o preganjanem morilcu, ki sreča na nekem samotnem posestvu kiparko, dobi z njo kontakt, izda pa ga ljubosumni delavci, je slaboten in kaj malo primeren za festival.

ZDA so pokazale svoj drugi film zunaj konkurence, dokumentarni film o pokojnem predsedniku Kennedyju pod naslovom YEARS OF LIGHTNING, DAY OF DRUMS. Film sam ne bi zaslužil kakšne posebne pozornosti (režiser Bruce Herschensohn), ker je dokaj okorno delo, grajeno na dokumentarni zapis predsednikovega pogreba z interpoliranimi posnetki iz njegovega življenja in ne izpričuje avtorskega odnosa do zanimive snovi. Namesto osebnega pečata ima film uradni karakter, tisto pa,

kar skozenj izpoveduje ameriška vlada, je najbolj zanimivo. Z deformiranjem danes že zgodovinskih dejstev in izpustitvijo nekaterih pomembnih faz v Kennedyjevih odnosih s tujino ter zlasti s samovoljnim tolmačenjem njegove politične teorije in prakse je realizator izrazil današnje, Johnsonove poglede na iste probleme. Tako je film daleč od tega, da bi prikazal Kennedyja takšnega, kot je v resnici bil. Zdi se, kot bi ga posneli zato, da bi ob naslonitvi na njegovo popularnost razložili in opravičili pred svojimi državljani in svetom sedanjo nepriljubljeno ameriško napadalnost. Vse to je bilo gledalcem očitno in je naletelo na odpor.

22. maj

Miti so večni. Iste motive srečujemo pri najrazličnejših narodih, potujejo po skrivnih poteh in se pojavljajo in obnavljajo tam, kjer bi jih sploh ne pričakovali. Kratki film LEGENDA O SINJEOKEM JIMMYJU (ZDA) je primer takšne transformacije. V Storyvilleu, kjer se je rodil blues, si pripovedujejo legendo o zlati trobenti, legendo o sinjeokem fantu, ki je vse življenje iskal magično noto. Svojo dušo je zapisal hudiču, potem pa je trobenta postala zlata in iz nje je poletel zaželeni visoki ton in igral je, da so trepetali moške in so jokale ženske in na krilih svoje muzike je poletel med zvezde...

To se je zgodilo leta 1935...

VOTLA NOČ

(Walter Hugo Khouri)

Antonionijevski motiv o komunikativnosti med ljudmi, o njihovi nesposobnosti, da bi našli pravi smisel ljubezni in hkrati obsodba ljubezni brez ljubezni je tema brazilskega filma. Kot veliki italijanski režiser tudi Khouri poišče situacijo, s katero dovolj prepričljivo pove to današnjo resnico, vendar pa mu manjka tenkočutnosti v delikatnih prizorih. Mladi bogataš išče zabave skupaj s svojim prijateljem v nočnem Sao Paulu.

Spremljamo ju od lokala, do-
kler ne naletita na dve boljši
prostitutki; z njima prebijeta
noč bridke plačane ljubezni, ki
pa ne zadovolji nikogar in pusti
vsakega na svojem bregu. Ko se
zjutraj ločijo, so si tuji bolj
kot prej, kajti »ljubezen brez
ljubezni« razkrajja človeške od-
nose. Vendar pa bosta moža zve-
čer poskušala znova...

GRİČ (Sydney Lumet)

Sredi britanskega kazenskega
taborišča nekeje v Afriki stoji
hribček iz peska. Nanj morajo
plezati kaznovani vojaki v polni
vojaški opremi in v tropski vro-
čini toliko časa, da obnemojejo.
To nečloveško kaznovalno me-
todo si je izmislil taboriščni
narednik, ki uživa v svojih ukre-
pih neomejeno svobodo. Z njo
hoče »zmehčati« neposlušneže in
zlomiti vse, v katerih sluti upor-
nega duha. Konflikt nastane, ko
zaradi takšnega ravnanja umre
eden izmed petih kaznovanih
vojakov. In ko se upre Joe Ro-
berts (ki ga igra Sean Connery)
in obtoži narednika umora.

Režiser Lumet (poznamo ga
kot realizatorja Dvanajstih jez-
nih mož) vodi film kot obtožni-
co proti metodam koncentracij-
skih taborišč; zato grmadi su-
rove prizore in z njimi obreme-
njuje svoje delo ter mu s tem
zmanjšuje pretresljivost. Ostane
pa obtožba sama in resnična
dejstva, ob katerih se gledalec
resno zamisli. Mar ni simptomatično,
da je krutost nalezljiva,
da najdejo nečloveški režimi, ka-
darkoli in kjerkoli se pojavijo,
uslužne pomočnike, nepotešene
sadiste, ki z vnmemo opravljajo
vse, kar od njih zahtevajo, in še
več: ki vedno prekosisijo svoje
šeše? Mar ni izredno nevarna člo-
vekova strastna želja, da pokori
dr drugega človeka, da mu uniči
osebnost, da naredi iz njega po-
slušnega robota? Na te resnice
opozarja Lumet in to je že do-
volj, da spoštujemo njegov film,
ki je vrhu tega režiran sigurno,
s čutom za filmsko izraznost. —
V njem nastopa vrsta izvrstnih
igralcev.

Zanimiv je konec filma. Ko
Joe Roberts vztraja pri svoji
obtožbi kljub pritisku, grožnjam
in fizičnemu obračunavanju, ko
torej že mislimo, da se bo začel
proces proti naredniku, pa ne-
kateri vojaki sklenejo, da bodo
narednika ubili. S tem seveda
vse pokvarijo in onemogočijo
kakršnokoli izboljšavo. Grič kot
simbol torture bo še naprej slu-
žil svojemu namenu.

Lep zaključek, ki pa je skraj-
nje skeptičen in pesimističen. —
Tipičen za današnji evropski
film.

23. maj

Francozi predstavijo izven kon-
kurence še en kratki film, po-
etično vizijo sledov mayevske
civilizacije pod naslovom PETO
SONCE, ki ga je z velikim smi-
slom za to še vedno v skriv-
nostnost zavito dobo ameriške
zgodovine posnel François Rei-
chenbach. Ob izbranih slikah
čudne pokrajine in poslopij, ki
jih prerašča džungelska vegeta-
cija, teče komentar v obliki re-
citacije izvirnega teksta velike
knjige Mayev.

IPCRESS (Sydney J. Furie)

Tudi zadnji — to je tretji —
angleški film je zelo dober, s
čimer se potrjuje že prej raz-
širjeno mnenje, da je Velika
Britanija poslala na festival v
celoti najboljše filme. IPCRESS
(beseda ne pomeni nič, je le
skrivni špijonski znak) je film
detektivskega žanra o špijonaži
in kontrašpijonaži, s to poseb-
nostjo, da gre za ugrabitev
znanstvenika (kar je prav go-
tovo v zvezi z resničnimi takšni-
mi primeri v Angliji), ki mu
»perejo možgane«, kot se stro-
kovno menda imenuje poseben
zasiševalni postopek. Ta primer
mora razčistiti Michael Caine,
ki zelo dobro interpretira vlogo
mladega fanta, ne preveč tan-
kovestnega vojaka, katerega tako
rekoč prisilijo, da prevzame to
nevarno nalogo. Če je ne bi pre-
vzel, bi ga namreč zaprl, toliko
ima že masla na glavi. Toda
fant je podjeten in pogumen in

končno odkrije krivca med svojimi šefi.

Film je realiziran kdaj pa kdaj malce zapleteno, sicer pa žanrsko čisto in prav to je, kot vse kaže, narekovalo kritiki toliko superlativov. Nekateri so celo govorili, da je treba IPCRESS nagraditi. Dokaj nenavadno za nas, saj se še vedno nagibamo k temu, da filme številnih filmskih zvrsti avtomatično postavimo na nižjo kvaliteto lestvico, in sicer ne glede na to, da imajo že davno priznano domovinsko pravico v svetovni kinematografiji. Morda tu bolj cenijo stilno čistost, ki jo a priori terja od realizatorjev sleherna značilna filmska zvrst, to se pravi kvalitete, ki bi jih označili z besedami: disciplina, doslednost, smisel za zaključenost dela.

Današnji program je skrčen, ker je na vrsti cvetlični spreved po aveniji Croisette, vsakoletna lepa točka festivalskega obrobneža turističnega sporeda.

V seriji filmov Mednarodne kritike vzbuja največjo pozornost češki DIAMANTI NOCI Jana Nema, ki smo ga imeli priložnost videti pri nas in WALK OWER nadarjenega Poljaka Jerzyja Skolimowskega, ki je med najpomembnejšimi režiserji mladega rodu.

Na Rue d'Antibes so predstave različno obiskane, pač po tem, koliko je posamezna kinematografija že mednarodno vpepljena, zlasti pa v sorazmerju z velikostjo oglasov v festivalskem biltenu. Ker nimamo denarja niti za najnujnejšo publiciteto, gredo jugoslovanski igrani filmi domala neopazeno mimo festivalskih ljudi in inozemskih distributorjev; med njimi tudi NE JOCI, PETER! Največji obisk imajo poleg domačih filmov švedski, ki po poti, ki jim jo je utrl Bergman, počasi, a zanesljivo prodirajo na tuje tržišče. Seveda tudi s pomočjo široko zasnovane publicitete, celostranskih oglasov v biltenu in z osebnimi kontakti. Za naš film pa ni mogoče naročiti niti najmanjšega oglasa za 400 frankov,

ker jih zastopnik jugoslovanskega izvoznega podjetja nima na voljo.

Še ena zanimiva podrobnost:

V canneskem zalivu se je zadržala ameriška letalonosilka Sidarata v spremstvu rušilcev in mornarji so zasedli festivalsko mesto. Človek se ne more ubraniti vtisu, da so ga zasedli hkrati v interesu ameriškega filma in francoskega festivala, ki je dobil seveda s tem obiskom zelo slikovit okvir. Povabljeni pravijo, da je bil sprejem na letalonosilki nekaj posebnega. Učinkovita državna propaganda.

24. maja

Bolgarski kratki film ASINUS pripoveduje s sliko in komentarjem, ki bi bil rad duhovit, o trimoglavosti oslička, tega ljubeznivega, a prav nič neumnega spremljevalca ljudi v revnih krajih.

Čisto drugačne kvalitete je belgijski GOSPOD PLATEAU. Plateau je izumil Phénakistopeo, to je enega od prvih aparatov za ponazarjanje gibanja. V njem pa ni videl sredstva za reprodukcijo kontinuiranih zgodb, temveč le sredstvo fantazijske kombinacije linij in barv za nekako združitev umetnosti s tehniko. Upravičeno nagrajen film.

TRENUTEK RESNICE

(Francesco Rosi,
Antonio Cervi)

Tudi v Španiji zapuščajo fantje iz južnih pokrajin svoje domove in si iščejo dela v industrijskih mestih na severu. Ker niso kvalificirani, padejo v roke izkoriščevalcem, živijo iz dneva v dan in se nikakor ne morejo izvelič iz revščine. Preostane jim še edino upanje, da uspejo kot bikoborci in na ta način obogatijo. Takšna je življenjska pot Miguela (ki jo opisuje najnovejši film Francesca Rosija), od šolanja pri starem toreadorju v neki kleti, do prvih nastopov na deželi in »alternative«, do prvega boja z bikom v pravi areni. Ker fant uspe, so mu odprta vrata vseh aren Španije. Kmalu obo-

gati in osreči z denarjem svoje domače. A sedaj se ne more več ustaviti. S pogodbami je vezan na stalno nastopanje. Počasi se prikrade vanj strah, ki se ga ne more več znebiti. Spozna, da je postal igračka v rokah impresarijev in da si ne more več pomagati. To resnico zapečati njegova smrt pod bikovimi rogovi.

Francesco Rosi je hotel poudariti prav socialno plat življenja bikoborcev, zato je, kot pravi, tudi posnel ta film. Vendar se mu ta namera ni docela posrečila. Ker je igral fanta resnični toreador Miguel, so stopili v ospredje posnetki bikoborbe slavnega bikoborca, drama tega poklica pa je ostala malce v ozadju. Če natančno pomislimo, pa Rosi ni mogel ravnati drugače. Ker mu je glavno vlogo interpretiral toreador, torej ne igralec, ni mogel tvegati prizorov, ki bi terjali pravo igralsko kreacijo. Omejiti se je moral na takšne scene, ki jih je Miguel zmoget. Film pa je vseeno izredno impresiven in nam posreduje bolj kot kdajkoli resnico corride, če nam že ne more docela odkriti resnice o toreadorju. Omeniti je še izredno lepo realizirano sekvenco španske procesije.

PRVI DAN SVOBODE (Aleksander Ford)

Od tega filma, ki ga je podpisal znani poljski režiser starejše generacije, so si rojaki obetali precej uspeha. Če nagrad ni bilo, je to pripisati hladni, akademski obravnavi sicer zanimive teme in nekaterim slabostim njene scenarijske izpeljave.

Pet poljskih oficirjev je pobegnilo iz koncentracijskega taborišča. Pridejo v bližnje mesto, ki so ga Nemci že izpraznili, a je v njem ostal zdravnik s svojimi tremi hčerami. Drugi interniranci posilijo njegovo najstarejšo hčer Inge. Njihov tovariš pa zaščiti doktorjeve hčere. Pri doktorju se oglasi Ingin zaročenec, ki se skriva v zvoniku. Dekle gre k njemu, ker misli, da bo le tako lahko zbrisala s



Prizor iz romunskega filma GOZD OBESENCEV (režija Liviu Ciulei)

sebe ponižanje. On pa zahteva od nje, da se bori. Padeta drug za drugim.

Gledalca moti predvsem motiv Inginega zaročenca, esesovca; s tem se naprti Ingi neka krivda in avtomatično zmanjša krivda Poljakov, s tem pa so si avtorji problem preveč olajšali. Sablonski je tudi začetni prizor, v katerem interniranci zaplešejo z ženskimi lutkami, na katere naletijo v modni izložbi. Kljub tej in nekaterim deklamatoričnim scenam pa je film na drugih mestih tudi pretresljiv — tako kot v Fordovih najboljših delih.

25. maj

Švica je s PRAVLJICO O BAKRU prikazala korekten dokumentarec in nič več.

GOZD OBESENCEV (Liviu Ciulei)

Za marsikoga je bil ta film pravo presenečenje, saj je odkril, da ima razmeroma mlada

romunska kinematografija izrednega režiserja, ki se že danes polnovredno uvršča med najbolj znana evropska imena. Liviu Ciulei sicer ni neznano ime; pred leti je že dobil glavno nagrado v Karlovih Varih. Odlikuje ga zanesljivost v izbiri posnetkov in kadriranju, ki je nevsiljivo podrejeno vsebini in stilu filma, brez nepotrebnih ekshibicij. Ob tem pa ravno zaradi tako rekoč neopazne kamere in montaže raste lepa ekspresivnost filma. Igralci se po režiserjevi volji gibljejo naravno in zadržano, kot to pritiče filmu, kar je velika kvaliteta, če upoštevamo, da je Ciulei predvsem gledališki režiser. Drama sama se razvija v velikih kompleksih, ki imajo lastno gostoto in dramatično izostrenost, ti posamezni deli bi lahko bili krajši, zaradi česar ne bi trpela harmonija celotnega dela. Film je posnet po nekem romanu, ki opisuje razmere na gališki fronti ob koncu prve svetovne vojne. Avstroogrska država propada, vojaki bežijo čez frontno črto v Rusijo, vendar pa je vojska še vedno v trdnih rokah in dezertarje obešajo po hitrih sodbah vojaškega sodišča. Romunski oficir Bologna je član vojaškega sodišča; prisotvuje eksekuciji češkega vojaka še prepričan, da je smrtna kazen za dezertarje pravilna. Opazi pa, da gledajo vojaki to nepotrebno usmrnitev z odporom. Njegov prijatelj, češki oficir Klapka mu odpre oči. Bologna je v vedno večji dilemi, zlasti ko spozna dekle, ki prinese s seboj dih srečnega življenja. Ko je treba soditi skupini dvanajstih kmetov, ker so orali na njivah med obema frontama, čuti, da ne bo mogel več glasovati za smrtno obsodbo. Dezertira, a ga ujamejo in potegnejo na iste vislice.

FIFI PERESCE
(Albert Lamorisse)

Prav nenavadno je, kaj se je zgodilo z željno pričakovanim filmom nadarjenega Francoza, ki ga poznamo tudi pri nas po fil-

mih BELA GRIVA, RDECI BALON, POTOVANJE Z BALONOM. Pri občinstvu je doživel doslej največji aplavz in tudi kritika ga je prvi dan kar dobro ocenila. Naslednje dni pa je začela film vse bolj odklanjati, očitajoč mu neresnost, otročjost in preveč poudarjeno težnjo po tehnični ekshibiciji.

Kaj se je pravzaprav zgodilo?

Lamorisse pripoveduje, da je že dolgo nosil s seboj idejo o mladeniču, ki poleti z umetnimi krili in ga imajo ljudje za angela. Tema je poetična, zato je režiser izbral tudi primerne igralce: fanta s prijaznim obrazom, kakršen je obraz Philippa Avrona, in deklico z neznansko velikimi očmi, ki jo predstavlja Mi-reille Nègre. Vse je kot v pravljici. Njun »zoprnik« je surov cirkuški krotilec, pravo nasprotje nežnosti. Spopad — kot ga srečavamo v prvih nemih komedijah, pri katerih se je podobno kot Étaix gledoval tudi Lamorisse — med »angelom« in strašno močnim krotilec se razreši na isti način, tako da zmaga šibki nad močnim, a hudobnim, deklica pa na koncu svojemu angelu poreže krila, da bi bolj zagotovo ostal pri njej.

Pravljica je možna, če je poetična. Če pa režiser sam večkrat zagreši, da se izmakne pravljичnemu čaru, potem se nam kmalu zazdi, da so takšne stori-je ničeve, nevredne resnih ljudi. Publika je pa v svoji mnogoglavosti najbrž bližja otroškemu čustvovanju.

26. maj

Francoski kratki film OHRIDSKI EKSPRES je ljubezniv, nostalgичen zapis o majhni železnici, ki še vedno vozi ob našem največjem jezeru. Njegova misel: kako lepo je, če ni treba, da se človeku kam mudi.

ZAR je pokazala dokumentarec o boju s puščavo.

NEKOČ STA BILA STAREC IN STARKA (Gregorij Čuhraj)

Glavna značilnost Čuhrajevih filmov je, da so lepi, prežeti s toplo, tiho človečnostjo. Njegovi filmi ganejo tudi blazirano publiko in to bolj, kot bi pričakovali. Človek je preprost in če ga zgrabiš za srce, hitro sname masko, za katero si sicer skriva obraz. Miselno ostra, večkrat sarkastična francoska kritika pa govori ob takem filmu samo še o nežnosti, čustvenosti in se ne boji priznati, da jo je film do srca ganil. Za kaj pa gre? Za skoraj nič. Starcu in starki je pogorela »izba« pa skleneta, da se preselita k enemu svojih otrok. On bi šel rajši k sinu na jug, ona pa doseže, da odpotujeta k hčerki, ki živi na severu, ker je gotovo bolj potrebna pomoči, pa čeprav je treba potovati za severni krog. Hčerke pa ne najdeta, ker je moža pustila in šla z drugim. Potem starki umre mož, ona pa gre iskat hčerko, da bi ji pomagala...

IGRA GOSI (Manuel Summers)

Film o zakonskem trikotu, kakor jih ustvari filmska industrija letno na desetine. Summersova varianta nima razen živosti pripovedovanja in prikazovanja vsakdanjega življenja ničesar, kar bi ji normalno dajalo mesto med festivalskimi filmi.

27. maj

Zadnji dan festivalskega tekmovanja prinese samo eno zanimivost: češki kratki film pod naslovom JOHANN SEBASTIAN BACH: FANTAZIJA V G-MOLU. Bizaren film; nasprotje med slovesno glasbo in banalnimi detajli starih hiš, kletnih oken. Avtor Jan Svankmajer pravi, da je njegov film collage muzike in slike.

Drugi kratki film, PROCESIO NA SICILIJU (Michel Gandin) so pokazali Italijani. Dobro po-

nazarja religiozno vzdušje velikih cerkvenih praznikov, ki jih v teh krajih proslavljajo posebno slovesno.

AMFITEATER (René Mujica)

AMFITEATER je res teater, teatralen do tolikšne mere, da je po dolgih letih filmske izkušnje to že nedopustno. Lahko si mislimo, kaj se zgodi, če se manj izkušen režiser pretenciozno odloči za sodobno verzijo klasične Elektre: s platna donijo mogočne besede in igralci se pačijo v nemogočih grimasah. To novo Elektro so postavili na konec prejšnjega stoletja, v okolico Buenos Airesa, med domačo potentato. Film je brez pomena za argentinsko filmsko umetnost.

TARAHUMARA (VEDNO DALJE) (Luis Alcoriza)

Zadnji film festivala ni prinesel kakšnih novih odkritij, kritika pa ga je dobro sprejela zaradi izrazite socialne in humanitarne note. V severni Mehiki živi še kakšnih petdeset tisoč Indijancev, ki jih meksikanski posestniki potiskajo vse bolj v gorovje Sierra Tarahumara. — Neki belec se postavi v njihovo obrambo, si z iskrenostjo pridobi njihovo zaupanje in hkrati sovražstvo nasprotnikov, ki ga skušajo spraviti s poti in ohraniti svoje privilegije. Film ima dokumentarni karakter, s tem pa skromnost, ki mu je v korist, ker gledalca prepriča o resničnih avtorjevih intencijah.

Festivala je konec. V pričakovanju razglasitve nagrad gledamo izven konkurence še en ameriški film, MARY POPPINS (Robert Stevenson), v proizvodnji Walta Disneya, kar pomeni, da je film slikovit, zanimiv in zabaven. — Moderna pravljica, balet, velik spektakel z izvrstno Mary Poppins v interpretaciji Julie Andrews, vse to bo prineslo filmu gotovo svetovni uspeh in ga bomo videli nemara tudi pri nas.

NAGRADE XVIII. MEDNARODNEGA FILMSKEGA FESTIVALA V CANNESU

IGRANI FILM

Glavna nagrada:

SPRETNOST ... IN KAKO SI JO PRIDOBIS
(Velika Britanija)

Posebna nagrada žirije:

KWAIDAN (Japonska)

Nagradi za žensko in moško vlogo:

SAMANTHA EGGAR in TERENCE STAMP v filmu
ZBIRATELJ (ZDA)

Nagrada za režijo:

LIVIU CIULEI, režiser filma GOZD OBEŠENCEV
(Romunija)

Nagrada za najboljši scenarij (ex aequo):

GRIC (Velika Britanija) in
317. ODDELEK (Francija)

Pohvale:

JOZEF KRONER in IDA KAMINSKA za vlogi v filmu
TRGOVINA NA KORZU (Češkoslovaška)
V. KUZNECOVA za vlogo v filmu BILA STA STAREC
IN STARKA (Sovjetska zveza)

KRATKI FILM

Glavna nagrada:

ZACETEK Janosa VADASZA (Madžarska)

Posebna nagrada žirije:

GOSPOD PLATEAU Jeana BRISMÉEa (Belgija)

3. nagrada (ex aequo):

JOHANN SEBASTIAN BACH: FANTAZIJA V G MOLU
Jana SVANKMAJERja (Češkoslovaška)
in
EVARISTE GALOIS Alexandra ASTRUCa (Francija)

KRAKOV 1965

FESTIVAL KRATKEGA FILMA

BRANKO ŠÖMEN

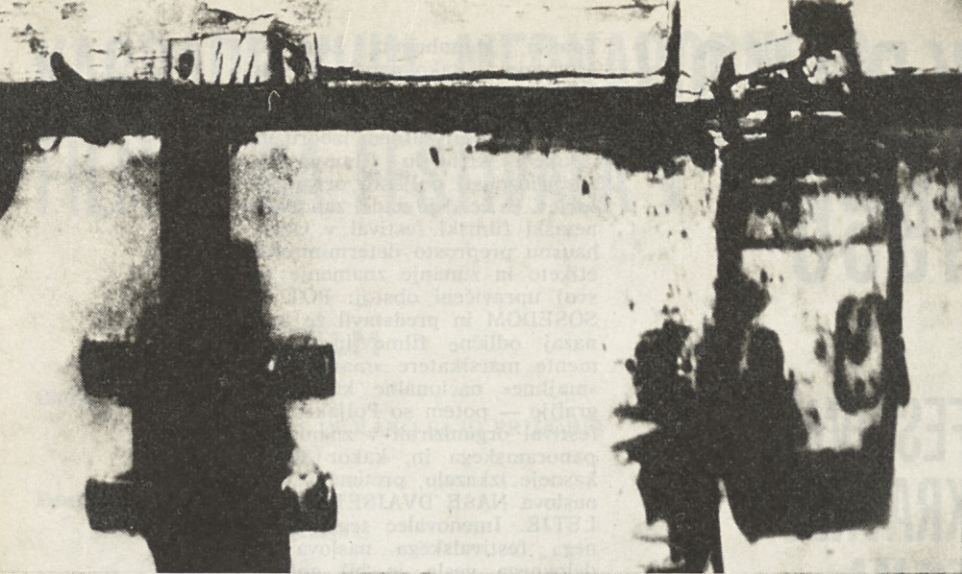
Nekdanja prestolnica poljskih kraljev in poljskih odličnikov, srednjeveški Krakov, je bil v dneh od 6. do 12. junija prizorišče drugega mednarodnega festivala kratkih filmov. Lani, ko se je pojavil na festivalskem ozvezdju, so mnogi evropski filmski delavci videli v gostiteljem koraku — (poljski kinematografiji) dovolj prepričljivo jamstvo, da se bo krakovski festival sčasoma postavil po svojih izpovedno ustvarjalnih afinitetah ob bok sorodnim festivalskim tribunam v Oberhausnu,

Toursu, Mannheimu, Locarnu, Annecyju in tako naprej ter jih morda — to je javna želja vseh festivalskih očetov! — sčasoma prerasel po enkratnem izboru in visokem kriteriju filmov, po ambicioznosti poljskih organizatorjev. In če si je nadel zahodno-nemški filmski festival v Oberhausnu preprosto determinirano etiketo in zunanje znamenje za svoj upravičeni obstoj: POT K SOSEDOM in predstavil že leta nazaj odlične filme in dokumente marsikatero »manjše« in »majhne« nacionalne kinematografije — potem so Poljaki svoj festival organizirali v znamenju panoramskega in, kakor se je kasneje izkazalo, pretencioznega naslova NASE DVAJSETO STOLETJE. Imenovalec tega vodilnega festivalskega naslova in delovnega gesla je bil gotovo širši, kot ga je nakazoval naslov, in tega so se ob podelitvi vavelskih zmajev zavedali najbrž tudi člani uradne festivalske žirije, vsaj nekateri. Festivalska žirija se je namreč pri podelitvi nagrad ravnala po dodatnem, podnaslovljenem pravilu in dala prednost tistim filmskim stvaritvam, ki naj bi odkrile AKTUALNE in POGLAVITNE probleme našega časa.

Primerjava tega gesla s prikazanimi filmi, predvsem pa z nagrajenimi deli, najboljše kaže estetske in miselne odstopne ter protislovja stališč članov uradne žirije na drugem mednarodnem festivalu kratkega filma v Krakovu.

ŽIRIJA, NAGRADE, KRITERIJI

Žirija drugega mednarodnega festivala kratkih filmov v Krakovu je v zasedbi (predsednik žirije profesor dr. Jerzy Toeplitz — Poljska, Mauritz Edstroem — Švedska, Karl Gass — Vzhodna Nemčija, Jack Holmes — Velika Britanija, Jozsef Kis — Madžarska, Nanni Loy — Italija, Roman Karmen — Sovjetska zveza, Frédéric Rossif — Francija in Daniel Szczechura — Poljska) izbrala 15 filmov iz 24 držav, ki



Prizor iz češkega filma JOHANN SEBASTIAN BACH: FANTAZIJA V G-MOLU

so vsi kandidirali za nagrade ter izmed njih podelila priznanja naslednjim dokumentarnim in kratkim filmom:

● Grand Prix oziroma Zlatega zmaja je prejel madžarski film Ločitev v Budimpešti režiserke Marianne Szemes.

To je tog filmski zapis z budimpeštanskega sodišča, kjer tečejo enolične zakonske ločitve. Režiserka je postavila kamero za hrbte sodnikov in skoraj negibno fiksirala na filmski in magnetofonski trak izjave zakoncev, ki so se po treznem premisleku želeli ločiti. Sociološki pojav, v katerem prednjačijo zadnji čas prav nekatere socialistične prestolnice (Budimpešta, Varšava, Beograd), je dobil tako svojo neadekvatno podobo: režiserki ni uspelo niti s fotografijo prikazati tragedije tega modernega in množičnega dejanja med moškimi in žensko — preveč in samo njihovim besedam je prisljuhlila ter nam tako ni ILU-

STRIRALA njihovega pravega stanja ločitve. Slab prevod dolgih dialogov je poslušalca samo utrudil in dekoncentriral. To je bil edini film na festivalu, ki je poleg prve nagrade pobral še žvižge nerazpoložene množice ob izročitvi nagrad.

S to nagrado je žirija nazorno nakazala svojo izhodiščno usmeritev, namreč kakšen film je zanjo aktualen in družbeno resničen. Gol sociološki akt, spopad dveh zakoncev, ki sta preživela svoj kos življenja in ga želita pred sodiščem prelomiti kot kos plesnivega rženega kruha — v tem sodobnem dejanju je več poetične dramatičnosti, sociološkega testa in žive filmske resničnosti, kot jo je bila režiserka sposobna odkriti in predstaviti. Ali pa je morda vrednost filma prav v tem, da smo si morali gledalci stvari sami domisliti? Najbrž v tem primeru ne, saj je bil film daleč od vsakršne angažiranosti in brez lastne, ustvarjalne kritičnosti. Popoln spodrsrljaj festivalske žirije.

● Posebno nagrado mesta Krakova in Zlatega zmaja je dobil angleški film režiserja Rogerja Graefa Eden izmed njih je Brett.

Po tragičnem naključju je postal glavni junak tega filma štiri-letni Brett, ki se je rodil brez rok in ga sodobna medicinska znanost šteje med tako imenovane »thalidomide children«; to so otroci mater, ki so med nosečnostjo zauživala neuspešno in nepreverjeno zdravilo thalidomid. Otroci teh mater so se v mnogih primerih rodili kot fizični poškodljenci. Režiser je s pomočjo mavega Bretta in njegovih staršev posnel pretresljivo in avtentično zgodbo o poškodljemem otroku, ki se želi čimprej vključiti v normalen način življenja in tako s pomočjo protez izenačiti z vrstniki. Film preveva režiserjeva strastna zavzetost za Brettovo rehabilitacijo; njegov optimizem, ki veje skozi ves film, pa naj bi prispeval k človekoljubni rešitvi podobnih družinskih tragedij v tistih deželah Zahoda, kjer so omenjeno zdravilo uporabljali, ne da bi poznali njegove usodne posledice. Kljub tragični filmski tematiki režiser ni zdrknil niti enkrat v sentimentalnost, kar daje filmu še eno kvaliteto dimenzijo več. Zrela filmska stvaritev.

● Štiri glavne nagrade oziroma Srebrne zmaje so dobili; poljski dokumentarni film Ob torkih, četrtkih in sobotah režiserke Krystyne Gryczelowske, zahodnonemški film Ludvik Rolanda Klicka, sovjetski igrani film Obsedenost Leonida Gajdaja in zahodnonemški dokumentarni film Shibam režiserja Walterja Jacoba.

Prvi film je dokumentarni zapis iz enega izmed varšavskih domov za upokojece, kjer si stanovalci žele več umetniških in drugih prireditev oziroma manj prostega časa in več angažiranosti. Kakršnekoli. — Topel film z občutkom za humanizem. — Ludvik je malce neuravnotežen fant, delavec iz kamnoloma,

ki sobote in prosti čas preživi pred gostilno s steklenico v roki. Drugače pa je to deseti brat, obsojen na kamenje in na življenje med kamni. Sam je postal robat, neokreten s površno površinsko mimiko — vanj ne bo nikoli prodrli pramen človeške topline... in o takšnem čudaku je Klick posnel film ter mu dal simbolične dimenzije: pred nami je zgubljen nemški mladenič s svojim umirajočim življenjem v dlaneh. Režiser je umiranje kamna projiciral skozi umiranje človeka, simbolično je to skušal izenačiti in tako smo gledali v izbiri snovi in njenem obravnavanju neverjeten film iz Zahodne Nemčije. — Obsedenost je barvna komedija o študentki in študentu, ki se po študijskih peripetijah slednjič zazreta drug drugemu v obraz in soočita z življenjem okrog sebe. Več filmskih trikov, drugače pa konvencionalno in dolgočasno posnet film, ki morda pomeni osvežitev za sovjetsko kinematografijo, v areno mednarodnega filmskega dogajanja pa ni prinesel nič novega. — Drugi zahodnonemški film Shibam je izredno poetično posnet film o arabski vasi, obdani s peskom in vetrom, o vasi, v katero zaidejo le redki domačini in prodajalci dračja pa še bolj redki tujci, čeprav so v vasi hiše, naslonjene na pečine in vklesane vanje v višini desetih nadstropij. Režiser, scenarist, snemalec in producent v eni osebi, Walter Jacob, je v stilu klasičnega dokumentarca skomponiral izredno čisto, fotografsko naravnost presenetljivo vizualno podobo arabske vasi v zgodnjem jutru, ko se življenje »iz tisoč in ene noči« začne prebujati v utečenih gibih samostojnega arabskega mikrokosmosa. Doživetje festivala.

● Naslednjih pet filmov je dobilo posebne diplome: čehoslovaški film Pazi na glavo Ondreja Očenaša, 23 Skidoo kanadskega režiserja Julijana Biggsa, vzhodnonemški film Bitje srca režiserja Günterja Biedermanna,



Prizor iz poljskega filma OB TORKIH, CETRTKIH IN SOBOTAH

italijanski film Sicilijanske procesije Michela Gaudina in jugoslovanska risanka Peti Zlatka Grgića.

Seveda to še zdaleč niso vsi filmi, ki so festivalu prinesli razsežnosti mednarodne filmske manifestacije. Kriteriji filmske žirije, ki je vsekakor po svoje prisegala na aktualnosti in poglobitosti našega časa, so se razbili ob filmih, kot so bili na primer čehoslovaški film Jana Svankmajerja J. S. Bach — Fantasie G-Moll, izredno uspela in originalna simbioza Bachove glasbe in moderne kamere, ki je za adekvatno glasbo našla ustrezne fotografske zapise v praškem predmestju sredi starih ključavnic, zapahnenih vrat in okrušenih zidov; poljski film Suihi dok režiserja Jana Rieserja, filmska reportaža o graditvi in splovitvi ladje; Narod hoče svojega predsednika zahodnonemškega režiserja Pitta Kocha, film o fetišizmu, ki je nastal v ZDA po Kennedyjevem tragičnem koncu: kamera nam predstavi kič in ceneno kramo

tistih, ki so tudi iz predsednikove smrti znali napraviti donosen posel.

Jugoslovanska kinematografija je bila na festivalu zastopana z neizrazitimi filmi. Za nagrade in priznanja sta se sprva potegovala le dokumentarni film Roke in niti Vladimira Basara in Streha nad glavo Mithata Mutapčiča. — Izven konkurence so prikazovali naše risanke (Brez naslova Borivoja Dovnikovića, Peti Pavla Stalterja in Zlatka Grgića, Vau-vau Borisa Kolarja) in imele so največji neuradni uspeh, saj so s svojo široko komunikativno satiričnostjo razbijale monotono sestavo festivalskih dnevov. Kasneje je uradna žirija upoštevala risanko Peti pri nagradah in ji dodelila posebno diplomo.(!)

Festivalski moto NASE DVAJSETO STOLETJE je potemtakem doumela filmska žirija kot človekove dosežke v boju z naravo, kot dialektični razvoj človekovih intelektualističnih sposobnosti in bistrosti uma, kar praktično pomeni, da je dala prednost filmom, ki so skušali



Prizor iz zahodnonemškega filma LUDWIG

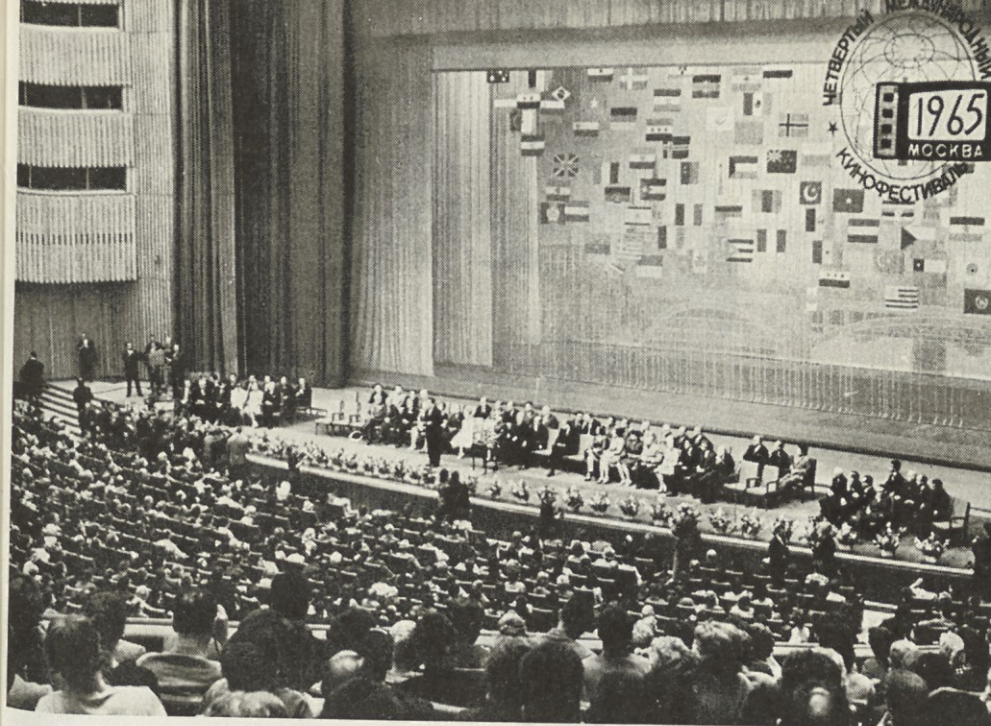
znanstveno osvoboditi človeka iz moderne teme (s pomočjo najnovejših medicinskih, medplanetarnih in kibernetičnih do-
gnanj. V tem trenutku je po-
tisnila v ozadje vsakdanje, a
zato žive človeške dileme in
preokupacije, bodisi človekovo
zavestno, bodisi podzavestno re-
agirane na dogodke in svet
okrog sebe. Ziriya se je odrekla
angažiranim filmskim stvari-
tvam in kolikor so takšne na
festivalu sploh bile, jih je izlo-
čila že pri selekciji, ali pa jih
kasneje popolnoma prezrla; z
eno besedo: ni dala prednosti
tistim filmskim delavcem, ki so
skušali objektivni svet okrog
sebe predstaviti in obrazložiti
skozi lastno, subjektivno doje-
manje sveta. Še več: že to, da
Poljaki sami niso poslali na kra-
kovski festival svojih najboljših
filmov, nagrajenih na Petem
vsepoljskem filmskem festivalu
dokumentarnih filmov, marveč
so jih prihranili za druge med-
narodne festivale, jasno kaže,
koliko cenijo mednarodni festi-
val na domačih tleh.

Sicer pa je dobrih dokumen-
tarnih filmov v svetu čedalje
manj in čedalje manj je tudi
dobrih mednarodnih filmskih
tribun. Krakovski festival je to
praktično občutil na svoji koži,
a ker je ta koža dovolj debela
(saj je zmajska), to dejstvo naj-
brž ne bo nikogar prizadelo in
festivali bodo se naprej ostali
na svojih kreativnih nivojih in
komercialnih dobičkih. Rešitev
za krakovski festival — za ka-
tere ga bi bilo vsekakor škoda,
če bi že pri prvih korakih oma-
gal, saj so se organizatorji na
vso moč trudili, da bi bilo vse
v najlepšem redu in jim gre za
to prav posebna pohvala — ki
je letos preveč kokeriral z ab-
straktnimi in celo znanstvenimi
filmi, je le v ponovni usmeritvi
k socialnemu filmu. Lani je bilo
to očitno in prav to je po svetu
vzbudilo zanimanje za festival
pod vavelskim zidovjem. — Po
Jeanu Vigoju namreč pomeni ta
usmeritev pristanek na izkori-
ščanje rudnika tem, ki ga stvar-
nost neprestano obnavlja. Vpra-
šanje je le, če bo rezultat vselej
umetniško delo, čeprav je gotovo
eno: vselej bo FILM.

VELIKO DOBRIH DEL - MALO MOJSTROVIN

Uvodni statistični podatek: 67 držav, ki so prikazale v 15 festivalskih dneh 31 filmov v dolgotražni konkurenci, ostalo v kratkometražni ali pa v informativni sekciji, pove le toliko, da je bil to zelo množičen festival. Množičnost pa je seveda včasih zelo nevarna. Festival se ji je to pot dokaj spretno izognil. Zaneslo ga je le pri treh, štirih filmih, kajti v preveliki želji in vnemi, da bi ustregel vsem, da bi prikazal čimveč različnih nacionalnih kinematografij — predvsem novih, je prikazal dela, ki tega ne zaslužijo. Kljub temu pa je bila večina filmov korektna, dobra in zelo dobra. Ti so bili tudi uspešno nagajeni.

Nad vsemi temi tremi zglednimi kategorijami je še ena: srednjemetražnik mladega sovjetskega režiserja Mihaila Bogina



Kongresna dvorana v moskovskem Dvorcu kongresov na dan začetka četrtega mednarodnega festivala. Na odru predstavljajo gledalcem mednarodne žirije

DVA. Povsem preprosta zgodbica o srečanju med dvema mladima, o njunih prvih stikih, medsebojnih odkrivanjih, o njuni mladosti. On je študent glasbene akademije, ona gluhonema, vendar tako dovzetna za ritem, da lahko telovadi v cirkusu ob spremljavi klavirja. Hkrati si služi kruh tudi kot osvetljevalka v gledališču, kjer igrajo samo gluhonemi. Tu prisostvujemo predstavi Ramea in Julije. Premikajo se samo njune ustnice, pogovarjata se samo z gibi rok in prstov, zanju govorita v mikrofoni drugi osebi. In ona ju osvetljuje, on pa gleda in posluša. Potem jo pelje fant na koncert, kjer igra v orkestru čelo. Ona ne sliši, a posluša in doživlja. Doživlja bombardiranje, ko je imela tri leta in je lahko še slišala in govorila. Gresta na ples, hodita po

parku in se pogovarjata tako, da si pišeta vprašanja in odgovore na notni papir. »Kakšen je zvok čela?« »Takšen kot šum vetra v vejah.« In njen pogled splava proti vrhu, razumela je in slišala. Razumeta in slišita se tudi ta mlada človeka, katerih ljubezen je tako silna, da še opazita ne, da se pogovarjata drugače kot drugi ljudje.

Tema je zelo nevarna. Lahko bi nastala sentimentalna melodrama. Toda film je daleč od tega: to je pristrčen in iskrev izsek iz sodobnega življenja, celo hudomušen in mladostno šegav — kakor je mlad režiser, saj je komaj končal filmsko šolo v Rigi in mu je ta prvenec diplomsko delo, s katerim je dokazal svojo filmsko zrelost. In kakšno zrelost: njegov režijski koncept ne zaostaja za najbolj



Ljudmila Saveljeva je blesteče zaigrala Natašo v Bondarčukovi ekranizaciji Tolstojevskega romana VOJNA IN MIR

sodobnimi dosežki uspešnih kinematografij po svetu. Lahkotno niza prizore in sekvence v sicer klasičnem zaporedju, a iz domiselno novega zornega kota. Junaka se selita iz prostora v prostor, gledalec mora sam ugotavljati, kako poteka čas, njun in zunanji. Odlično vlogo je odigrala tudi kamera, jasna in zvesto spremljajoča notranja razpoloženja dveh mladih.

Ta film je dosegel najlepše in najbolj zaslužen priznanje: dolgotrajen aplavz vsakega posameznega gledalca. Ploskalo je prek 6000 navdušenih in hvalčžnih — bolj kot pri VOJNI IN MIRU.

Ta film, ki je poema o ruski zemlji, je seveda težko primerjati s poemo humanosti in ljubezni DVA. Ne le, ker sta to najdaljši in najkrajši film, ki smo ju gledali v konkurenci, marveč zaradi povsem različnih tem in režij. Druži ju kvaliteta. VOJNA IN MIR sicer ni mojstrovina — morda bomo potem, ko bosta končana tudi druga dva dela, lahko sodili drugače — je pa dobro delo. Za to nima toliko zasluge Sergej Bondarčuk kot režiser tega široko zasnovanega filmskega opusa, kakor celotni igralski in tehnični ansambel in seveda — Tolstoj. Kajti Tolstoj je pravi scenarist tega dela, saj film ne sloni na romanu tega slovitega ruskega klasika, marveč je Solovjov kot scenarist dobesedno prenesel roman v snemalno knjigo. Bondarčuku so se najbolj posrečile sekvence, kjer se sprehaja po prostrani ruski zemlji, ko opeva njene prelesti v različnih letnih časih. Čudovito so mu uspeli tudi prizori s sijajno Ljudmilo Saveljevo kot Natašo in prav tako blestčim Vjačeslavom Tihonovim kot Andrejem Bolkonskim. Zaenkrat vsa ta integralna verzija, ki traja po prvih dveh delih — 1805 in NATASA — skoraj štiri ure, še preočito kaže napake in napakice stereotipne režije; te pa utegnejo s primernim krajšanjem odpasti.

Se so bili dobri filmi: Madžar Zoltan Fabri se je že nekajkrat izkazal kot spreten režiser, ki z modernim posluhom vodi svoje osebe med nacionalnimi problemi. Tudi njegov zadnji film DVAJSET UR obravnava problematiko sodobne Madžarske, razvoj vasi vse od povojnih časov prek 1956. leta do danes. V retrospektivni tehniki se vrača v želje in načrte prvih združniških zanesenjakov, njihovih nasprotnikov, spoprijema se s problemom človeške vesti in poštenja. Pogumno se loteva še neobdelane tematike in »iz oči v oči« opravi s tistimi, ki menijo, da je taka tema delikatna in za ta medij morda prezahtevna. V svoj režijski koncept je poleg Kadarjevih in Klosovih prijemov vnesel še lastni notranji in zunanji ritem, ki ju je dosegel z bliskovitim menjavanjem časov in dogodkov, ljudi in njihovih razpoloženj. Napravil je zelo dober film.

V to kategorijo nedvomno sodita tudi naš PROMETEJ Z OTOKA VISEVICE ter češki ATENTAT. Slednji verno pripoveduje o dogodkih iz leta 1942, ko so junaški češki padalci napravili atentat na esesovskega generala Heidricha. Jiří Sequens stopa po uspešni poti nove češke filmske ustvarjalnosti, vendar je bil to pot še za peden prekratek, da bi ustvaril mojstrovino, katere sled je že nakazal v zaključni sekvenci smrti atentatorjev v obkoljeni cerkvi.

Se Bolgari so prinesli dober film (DOVOLJENJE ZA POROKO) pa vzhodni Nemci (DOGO-DIVSCINE WERNERJA HOLTA), Gruzinci (VOJAKOV OČE), Švedi in Poljaki s svojima kratkima zgodbicama v norveškem filmu 4x4 ter še Alžirci in Poljaki.

Pravzaprav ni ostalo dosti neomenjenih filmov. Ker tudi ni bilo dosti slabih. Trije, štirje za tako velik filmski festival pač niso neopravičljiva napaka.

POLOM IN UPANJE

OB FESTIVALU ZNANSTVENO- FANTASTIČNEGA FILMA V TRSTU

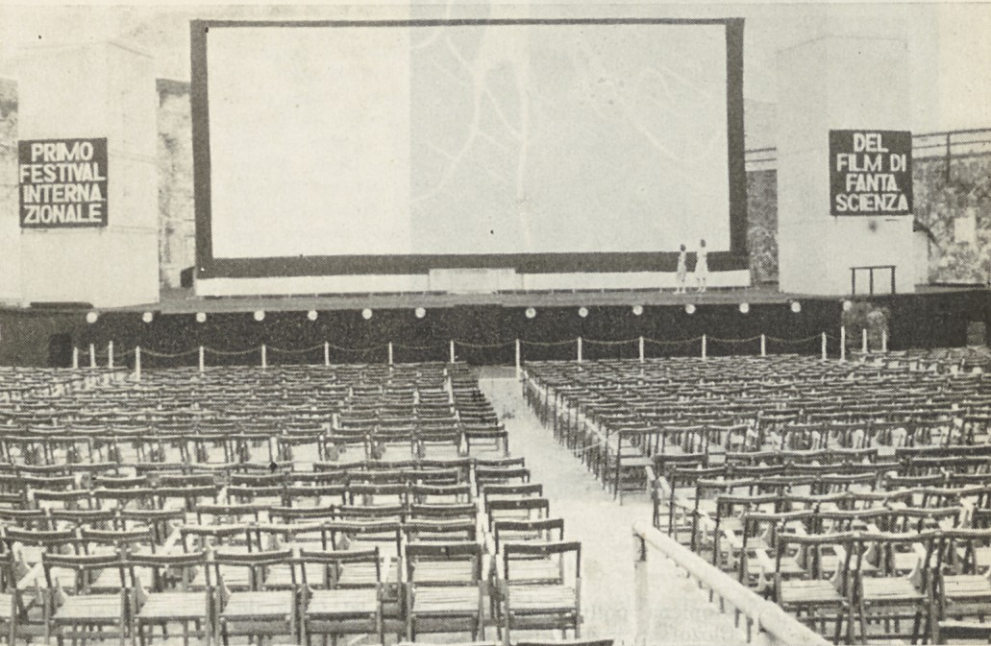
BORIS GRABNAR

V poletnih mescih je v Evropi vse polno filmskih festivalov. Nekateri so nacionalni, drugi internacionalni, nekateri posvečeni posebnim filmskim zvrstem in imajo določen umetniški namen, drugi zasledujejo bolj splošno kulturne in turistične cilje.

Filmski festival v Trstu naj bi nemara združeval oboje: namen ima pritegniti turiste, razgibati domače občinstvo in ustvariti v Trstu svojevrstno svetovno središče znanstveno fantastičnega filma. Letos je ta festival nosil že številko tri in je torej v treh letih že ustvaril določeno tradicijo. Tržaškim kulturnim delavcem — na žalost so to samo Italijani, slovenski kulturni delavci tu niso pokazali preveč zanimanja — gre vsekakor čast, da so se lotili te dokaj tvegane prireditve. Vsekakor so začeli uresničevati idejo, ki je Trstu prinesla edinstveno ime v filmskem svetu. Nikoli doslej kritiki in občinstvo niso imeli priložnosti, da bi sistematično gledali takšne filme, ki nastajajo tu in tam po svetu, kaotično brez reda in brez enotne ali celo kakor koli organizirane skupne zamisli.

V imenitnem letnem kinu na Castellu pri Sv. Justu, ki dominira nad mestom s svojo starinsko lepoto, so v vročih julijskih dneh pokazali šestnajst kratkih in dolgometražnih filmov iz Združenih držav Amerike, Italije, Francije, Romunije, Velike Britanije, Holandske, Japonske, Poljske in Čehoslovaške. Vrsto krajših in daljših filmov starejšega datuma so pokazali tudi ožjemu občinstvu v Auditoriju in novinarjem in kritikom v dvoranci Novinarskega kluba (Circolo della stampa) na Corsu. Večino so si izposodili iz kinoteke v Parizu.

A program festivala je razočaral. Ne samo, da je bil slab, zdi se tudi, da so tu vladali napačni kriteriji. Zdi se, da prirediteljem nemara ni povsem jasno, kaj je to Science fiction (po italijansko fantascienza ali po naše znanstvena fantastika). Tako so



Na Castellu, starodavnem tržaškem gradu pri Sv. Justu, so uredili letni kino za nekaj tisoč ljudi. Tu se je letos že tretjič odvijal festival znanstveno fantastičnega filma

vklučili v svoj program, ki bi moral biti pač rezultat studiotnega dela in izbiranja in jasnih pogledov na to filmsko zvrst, tudi filme, ki so temeljili na različnih nadnaravnih, grozljivih, čarovniških, irealnih in fantastičnih motivih. Program je zato moral vznevoljiti vsakega poznavalca in ljubitelja znanstvene fantastike. Prav tako nikakor ni mogel nuditi pregleda nad tovrstno ustvarjalnostjo v svetu, ki je v zadnjih letih dosegla visoko stopnjo. Seveda so imeli prireditelji težave: najboljšim science fiction filmom je kajpak odprta pot na vse renomirane festivale, ki so se v tistih dneh odvijali marsikod — od Moskve preko Edinburga do Madrida, in Tržačanom ni uspelo pridobiti marsikatere kopije — saj nji-

hov festival v svetu pač še ni dovolj zaslovel. Takšne težave so nemara tudi usodno vplivale na splošno vsebinsko podobo festivala in zmaličile samo idejno zasnovo.

Sodobna SF literatura, ki je kajpak rodila film, je povsem jasno definirana, in nobenega razloga ni, da bi te opredelitve ne prenesli tudi na film. Predvsem gre za anticipacijo prihodnosti. Avtor naj iz razvojnih tendenc in premis, ki vladajo danes, sklepa na prihodnost in tako govori svojim sodobnikom. Science fiction je umetniško svarilo našemu nemirnemu času, ki z grozo gleda v dilemo prihodnosti — dilemo med atomsko bombo in odpirajočimi se potmi v vesolje. Znanstvena fantastika je tudi sociološka, psihološka,



DOGORA, POŠAST IZ VESOLJA. Japonski fantastični film režiserja Inošira Honde. Dogora je sprva drobno enocelično bitje, ki je zašlo na Zemljo iz vesolja. Sprva žre samo diamante, nato pa zraste in žre mostove in nebotičnike...

utopična, politično polemična in filozofsko razburljiva. In ko govorijo o vesoljskih potovanjih, dognanjih tehnike, fizike, biologije, medicine itd. ne sme pozabiti na človeka, na njegove čisto človeške težave in stiske, ostati mora literatura, umetnost, katere cilj in smisel ostaja tisočletja na vseh področjih isti. Ta anticipacija torej ni nikakršno prerokovanje, temveč prav tako zrcalo življenja, prodorna svetloba, ki odkriva skrite težnje in nevarnosti našega časa.

Namesto takšnih anticipacij, ki jih je v moderni literaturi že lepo bogastvo, pa smo v Trstu videli nekaj čudnih filmov, ki jih ni mogoče označiti drugače kot šund. Prav iz Hollywooda, ki leži pač v deželi moderne znanstvene fantastike, so na žalost prišli filmi, kateri bi ne spadali na noben festival. Nesmrtnega Frankensteinja so npr. poslali v vesolje, kjer se bojuje s še bolj groznimi bitji v neznani vesoljski ladji, pa pri tem uniči sebe in še nje... In to je bila otvoritev festivala!

Mogoče je logično in tudi objektivno nujno, da film zaosta-

ja za literaturo za nekaj desetletij. Literatura je namreč že pred več kot desetimi leti prebolela in do kraja izrabila motiv o invaziji tujih bitij iz vesolja. Ta motiv, ki ga je začel H.G. Wells v začetku tega stoletja, se je stopnjeval vse do splošne obsedenosti z letečimi krozniki v letih po pretekli vojni. Danes ga v književnosti skoraj nihče več ne obdeluje. A filmski producenti bržkone mislijo, da njihovo občinstvo preživlja večno otroštvo. Na tržaškem festivalu so pošasti z drugih svetov kar šestkrat ali sedemkrat napadle Zemljo. In vselej so bile seveda odbite in premagane...

Ni mogoče trditi, da bi bili vsi ti filmi brez vrednosti. Japonski film Učū Daikaju Dogora (Dogora, pošast iz vesolja) režiserja Inošira Honde, je ustvarjen s tako imenitno režijsko in igralsko domiselnostjo, s tako bogatimi in spretnimi filmskimi triki, da so nekateri glasovali za nagrado. Vsebinsko in idejno pa seveda ni nič posebnega. Pošast Dogora — enocelično bitje iz vesolja — sprva žre samo diamante, ki jih krade po draguljarni-

Poljska igralka Sofia Slaboszewska v filmu KJE SI, LUIZA? režiserja Janusza Kubika



cah, nato pa zrasede do velikan-
skih dimenzij in končno požira
cele mostove in nebotičnike.

Tudi kratki poljski film Kje
si, Luiza? režiserja Janusza Kubi-
ka obravnava srečanje ljudi z
bitji iz letečih krožnikov. Film-
ski triki so sicer skromni, a igra
je zelo dobra in človeška psiho-
logija poglobljena.

Velika Britanija na tržaškem
festivalu na žalost ni imela pra-
vega predstavnika. Gledali smo
dve grozljivki, Dr. Terror's House
of Horrors (Hiša groze dr. Te-
rorja), kjer se prerokuje iz kart
in nastopajo vampirji, in pa The
Skull (Lobanja). Oba filma je
režiral Freddie Francis s tako
domiselnimi grozljivimi učinki,
da gre njegovi spretnosti poklon.
A vse skupaj nima nobenega
smisla. In to tudi ni Science
fiction, temveč srednjeveško ča-
rovništvo in vraževernost, ki —
bog se usmili — straši v moder-
ni filmski produkciji še danes.
Jasno: saj vsakdo ve, da gola
lobanja francoskega pisatelja
Markiza de Sade ne more prine-
sti lastniku nobene nesreče —
ustraiš se pa kljub temu, ko
med gromom in bliskom sama

splava iz omare v ris na mizi
in ko se zaradi nje dogajajo
umori, nesreče in strahotna mu-
čenja. Proti takšnim peklenskim
silam se bojuje le križec. Seveda
— gre čisto preprosto za to, da
se dobro in imenitno prestrašiš.
In Angleži imajo nemara radi,
če jih kdo dobro in »strokovno«
prestraši — za tak strah radi
plačajo ceno vstopnice. Saj, no
ja, groza je tudi posebna vrsta
zabave. Ampak na science fiction
festival ti filmi ne bi smeli priiti.

Po vsebini in zasnovi bi ne
spadal na festival tudi čehoslo-
vaški film Zgubljeni obraz, re-
žiserja Pavla Hobla. Ni ga nam-
reč mogoče uvrstiti v kategorijo
pristine znanstvene fantastike, a
prirejateljem smo kljub temu
hvaležni, da smo ga videli. Zgub-
ljeni obraz je satira na kapita-
listično pridobitništvo v zdrav-
stvu, na religijo in kajpak tudi
na splošno zaostalost. Pri tem
seveda ni važno, da je zamenja-
va obraza s plastično operacijo
že nekoliko star motiv, temveč
način, kako je ta film narejen.
Tudi bi filmu lahko očitali, da
je prizore množične religiozne
blaznosti nad vse prepričljivo

pokazal že Fellini in Hoblov prikaz raje zaostaja. Film je predvsem imeniten splet irealnega, realnega in fantazijskega materiala in poln mojstrskih igralških kreacij. A v njem nam Čehi niso pokazali niti koščka svojega mišljenja ali življenja, temveč je vse nekam amerikkansko, čeprav se dogajanje odvija v njihovi domovini, nemara pred revolucijo. Tu so gangsterji ameriške sorte, ki prisilijo poštenega zdravnika-izumitelja, da jim nepošteno obraze zamenja s poštenimi. Drugi zdravniki pa so seveda profitarski kapitalisti. Glavni razbolnik si tako pridobi obraz poštenega duhovnika, ki ga ljudstvo časti kot svetnika. V filmu se vrste izredno dognani in prepričljivi množični prizori, polni humorja in satire. Prav gotovo je na Češkem danes lepo število talnetiranih filmskih ustvarjalcev, vendar pa si upam dvomiti, da bi s takšnimi filmi Čehi odpirali kako novo pot svoji nacionalni kinematografiji.

Kvalitetni vrh festivala sta bila dva francoska filma, oba pristna science fiction. Oba sta bila po pravici nagrajena. To je bil celovečerni Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Alphaville, čudna dogodivščina Lemmyja Cautiona) režiserja Jeana-Luca Godarda — in pa polurni risani film La brulûre des mille soleils (Opeklina od tisoč sonc) režiserja in avtorja Pierra Kasta.

Alphaville je mesto, kjer je avtomatizirana diktatura dosegla najvišjo stopnjo in semkaj je poslan skrivni agent Lemmy Caution z nalogo, da osvobodi ali ubije strokovnjaka prof. Brauna ter poišče nekega drugega agenta, ki je bil izginil. Lemmy Caution prodre v mesto kot novinar. Tu postopoma odkriva življenje tega čudnega, do skrajnosti moderniziranega mesta, kjer so ljudje izgubili svoje zasebno življenje, svoja človeška čustva in misli in se gibljejo kot avtomati. Vsa njihova dejanja obvladuje ogromna, strahotna

aparatura Alfa 60, ki jo zna dirigirati samo prof. Braun. Naš junak se mora boriti s premnogimi težavami, avtomatska pošast mu streže po življenju — zlasti še, ko odkrije skrivnost njegove misije. V zgodbi je tudi nekaj romantike: prof. Braun ima nadvse lepo hčerko Natašo, ki se — čeprav sprva niti besed, kot so čustvo, ljubezen, nežnost itd., ne pozna — zaljubi v junaka. Lemmyju pa — ko se izvije pošastnemu hipnotičnemu omrežju Alfe 60 — uspe celo ubiti profesorja, ki seveda ni nič drugega kot diktator. To povzroči nered v vsem ogromnem mestnem mehanizmu, kar naraste v katastrofo in uničenje mesta. Prežive samo tisti, ki so ohranili v sebi dovolj človečnosti za novo normalno življenje.

Godard, režiser s poudarjenim individualizmom, je z duhovitimi formalnimi prijemi obnavljal pred našimi očmi sicer starodavno, zato pa vedno novo polemiko o človeku, ki ga moderna družba zreducira do objekta in kolesca v mehanizmu. In čeprav je njegova zgodba nekoliko romantična, je film vendarle iskren, čustveno in miselno bogat, aktualen, razburljiv — resnično tisto, kar pričakujemo od znanstveno fantastičnega filma.

Polurni Kastov film je bil umetniška senzacija. Neverjetno, s kako preprostimi sredstvi, kako je s statično sliko Pierre Kast gradil dinamiko in poezijo svoje zgodbe. Film La brulûre des mille soleils pripoveduje o samotnem vesoljskem potniku, nekakšnem Onassisu prihodnjih tisočletij, ki na svoji luksuzni raketi blodi od galaksije do galaksije. Bogataš je, ki se je sam izključil iz človeške družbe, katero ljubi, a je od nje osovražen. Na daljnem neznanem planetu odkrije srečno in iskreno človeštvo in tudi — lepo dekle. A nikoli mu ne uspe, da bi prodr l v skrite kotičke njenega čustvovanja in si jo resnično pridobil... Film je poetična mojstrovina risbe, glasbe in besedila.

Prizor iz češkoslovaškega filma IZ-
GUBLJENI OBRAZ režiserja Pavla
Hobla



Tako sta se torej samo ta dva francoska filma (skupaj s češkoslovaškim, ki, kot rečeno, ne spada v kategorijo SF) dvignila nad brezupno povprečnost Frankensteina, vampirjev, lobanj, odpirajočih se grobov in raznih pošasti iz vesolja. In prav ta dva filma nam dajeta upanje, da bo znanstveno fantastični film v prihodnosti vendarle lahko dosegel večje uspehe in razširil krog svojih ljubiteljev.

Mnogo smo pričakovali tudi od francoskega filma Yvesa Ciampi-ja *Le ciel sur la tête* (Nebo nad glavo), ki je bil predviden za zaključek festivala. Na žalost pa se je kopija nekje zataknila. Namesto tega so iz vrste kinotečnih filmov (ki so jih predvajali za ožje občinstvo in kritike in kjer ni bilo videti ničesar pametnega) poslali na Castello ameriški film *The Alligator People* (Aligatorsko ljudstvo) iz leta 1951, ki kaže, kako nepravilno obsevanje z žarki kobaltove bombe lahko spremeni ljudi v krokodile... Grozno... Res grozno...

Letošnji tržaški festival je bil torej umetniški polom. Ta polom je torej še hujši, če pomislimo, kako težko se znanstvena

fantastika uveljavlja v Evropi. V Združenih državah Amerike je položaj precej drugačen. F.J. Ackerman, znani filmski publicist iz Hollywooda, ki je festivalu prisostvoval, je na posebni tiskovni konferenci povedal, da kroži po ZDA nekaj zelo dobrih SF filmov, ki jih Evropa še ni videla. Tržaški festival bi jih torej moral najti. Količina SF filmov skokoma narašča, a le kakih 50 % je resnično dobrih. Prav letos so v Hollywoodu s stomilijondolarskimi sredstvi začeli snemati nekaj klasikov Science fiction, dela Raya Bradburyja, Heinleina in A.C. Clarka. Obeta se torej tudi nagel umetniški vzpon.

Vse oči so torej uprte v Ameriko, današnjo domovino Science fiction.

Jaz pa sem z grenkobo razmišljal o slovenskem Lephamerjevem lutkovnem filmu *Anno 3003*, ki je lep science fiction, dobro narejen, pri nas skoraj pozabljen — na letošnjem tržaškem festivalu pa bi učinkoval neverjetno poživlajoče. Našim odgovornim ljudem pa se ni zdelo vredno, da bi ga poslali v Trst, sto kilometrov daleč...

ZA PRAVE LJUBITELJE FILMA

Animirana »zvrst« sedme umetnosti je pravzaprav najbolj priljubljena med širokimi množicami, in to vseh starosti. Najmlajši uživajo ob Tomu in Jerryju in kadar je zgodnica iz te serije risank duhovita in zabavna, tudi starejši.

Toda to ni vse, kar ima pokazati animirani film. To nista le Tom in Jerry, niti Gerald Mac Boing-Boing, sovjetski medvedki ali pa naš Jurček. Animirani film in vsi njegovi žanri sodijo v resnično umetnost z velikimi imeni vseh narodnosti, med katerimi so si naša zagrebška služila še posebno mesto.

Animirani filmi se udeležujejo skoraj vseh festivalov kratkometražnih filmov, vendar je le eden vsako leto, ki je namenjen izključno njim. In vsako drugo leto se to dogaja v Annecyju, čudovitem mestecu sredi savoj-skih planin ob bistrem modrem jezeru. Če tako lepemu festivalu botruje še sončno vreme, je veselje popolno. Veselje zaradi radostnih filmov in veselje zato, ker so bili tudi resni filmi taki, da je moral biti vsak gledalec zadovoljen, ko je bil tam in jih je gledal.

Letošnji festival je potekal v znamenju Čehov, v kvaliteti in v kvantiteti. Trnka je spet prikazal najboljši, kar je bilo na festivalu. Njegova Roka je subtilna in hkrati originalna pripoved, v kateri s človekovo roko, ki se giblje po prostoru lutk, simbolizira silo in tiranijo. Trnkovo ime, kjerkoli se pojavi, zažlesti in že desetletje nobira festivalske nagrade za svoje lutkovne predstave, v katerih je toliko topline, humorja na tudi satire in pretresljivosti. Tudi to pot je dobil nagrado, ob niemi pa še dva Čeha za risana filma.

V kategoriji risank velja omeniti madžarskega risarja in animatorja Petra Foldesa, ki deluje v Franciji in je s svojima filmoma Pičiči anetit in Fant s prihodnostjo predstavil novsem novo tehniko risanja. Ta se kaže predvsem v svoje-

vrstno izoblikovanih človeških likih, ki se spreminjajo in prelivajo v druge. Nenavadna in doslej neznana je tudi njegova barvna tehnika, pestra za oko, zahteva pa vso gledalčevo zbratost. S svojima filmoma, ki sta sicer malce neestetska, je prikazal spet novo smer in originalno pot animiranega filma.

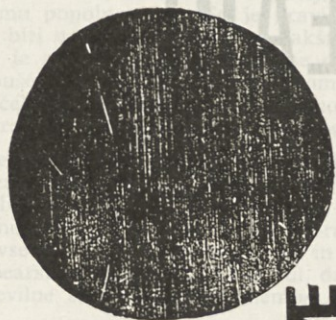
Velika nagrada je pripadla Francozu Laguionieju, se pravi njegovemu filmu *Gospodična in violončelist*. Tudi to delo je nenavadno, predvsem »ni namenjeno otrokom«, kot pravi avtor tega svojega prvega filma. To je pravljica za odrasle, animirana kombinacija zlepljenk in izrezank, ne dovolj razgibana v barvah niti v ritmu, je pa čista lirična pripoved, nežna in presunljiva.

Prijetno je bilo seznaniti se z novimi prizadevanji Bolgarov (Marjetica), Romunov mimo Gopa (Staro železo, nov humor), Madžarov (Dvojni portret) pa tudi Sovjetov, ki so še vedno preveč pod nekakšnim Disneyevim vplivom. Jugoslovani ne razočaramo, a se ponavljamo. Smo duhoviti, a ne posebno novi; nov je bil le Črt Skodlar (Jutro,

jezero in večer v Annecyju). Američani vnašajo nove stile (Glina) ter uspešno kombinirajo besedilo z vizualnimi učinki. To velja tudi za Angleže. Tudi za vse ostale narodnosti — bilo jih je 21 — ki so se udeležile šestih mednarodnih dni animiranega filma, drži skupna ocena: zelo dobro, odlično.

Za topel sprejem filmov in služena priznanja gre zahvala predvsem izredno kvalitetnemu izboru, v katerem ni bilo slabega mesta. Kljub temu, da je prevladovala zabavna ali satirična tematika, je precejšen del programa prikazoval resne, baladno obarvane zgodbe. In če k slavospevom temu prisrčno intimnemu majhnemu festivalu brez mondenosti, na katerega prihajajo filmski entuziasti izključno zaradi filmov, dodamo še pohvalo organizatorju, ki je omogočil, da smo videli popolno retrospektivo in razstavo Normana MacLarena, potem ostane le še sklepni akord: zelo lep in uspešen festival, ki je utrdil stare, prekaljene kategorije animiranega filma in vpeljal nove.

Miša Grčar



POSEBEJ
ZA EKRAN

NEMOGOČI SHAKESPEARE

RAYMOND BELLOUR

Mislim, da niso Racina nikoli prenesli na filmsko platno. Ko si je Mann izbral **Cida**, se ni zmenil za Corneillovo dramo in se je raje odločil za **Las mocedades del Cid** španskega dramatika Guillaume de Castra. Navzlic njegovemu osmercu in pustolovskim Cidovim doživljanjem se je torej raje odločil za takšno razvrstitev in natrganost dogodkov, ki je značilna tudi za Shakespeara in ki ustvarja mnenje, da je Shakespeare filmski avtor.

Res, vse navaja k taki sodbi. Film zahteva dejanje, Shakespeare mu ga ponuja. Ni večje paše za oči kakor številni zgodovinski dogodki, vzponi in padci v pustolovščini med Antonijem in Kleopatro. pa krvavi konci, kakršne imamo v **Hamletu** ali **Titu Androniku**. Shakespeara označuje nenehno dejanje, napet potek, boj in ubranost, skratka, smisel za odnose med osebami, ki spominjajo na najboljše scenarije. Dekori, ki jih tolikanj pogrešamo v naših klasičnih dramah, se pri Shakespeareu neprestano spreminjajo. Spominimo se raznovrstnih prizorišč v **Macbethu** ali **Juliju Cezarju**, Learovega romanja, pa nešteti spremembi, ki dajejo tretjemu dejanju **Antonija in Kleopatre** videz filmske reportaže. Njegove osebe so tako neskončno bogate in različne, da lahko kvečjemu še Balzacove enako razgibljejo scenaristovo domišljijo. Shakespeareova bitja zbude že na prvi pogled občutek, da so iz mesa in krvi, torej natančno to, kar zahteva film. Romantična raznolikost, ki jo je ljubil tudi Stendhal, je filmu tako rekoč surovina. Končno je tu še Shakespeareov jezik, ki je tako barvit in raznovrsten, neposreden in naraven, da je kakor ustvarjen za izreden in čudovit dialog. Le malo avtorjev tako kliče po adaptacijah — Shakespeare je za filmske ustvarjalce pravecata skušnjava.

Vendar smo ob ponovnem prebiranju Shakespeara ob teh filmih polni pomislekov. Vprašujemo se, ali obstaja med Shakespeareom in filmom zares pristen odnos in ali se ne moti tudi Jean Rousset, ko piše o francoskem gledališču, ki je bilo najbližje Shakespeareu — baročni tragikomediji, pastoralni in dvornem baletu — da mu je manjkalo le film, pa bi lahko do kraja uresničil svoja najimenitnejša stremljenja. (1) Navsezadnje si težko zamišljam, kako naj bi film oživil čas, v katerem je nastal verz: »bogovi najsvetlejši, ki jim je mogoče, kar nam ni«. (2)

Vsaka priredba je izdajstvo nad avtorjem. To ve vsak, tako gledalec kot režiser. Besedilo, ki zlasti v Franciji trpi že v gledališču, doživlja v filmu popoln poraz. To je pravilo in prvi pogoj. Najprej si moramo biti na jasnem, zakaj in kakšne so te korenite spremembe, kakšen je njihov pomen, ali naj se nad njimi zgražamo ali naj jih dopuščamo. Zatorej se bomo pomudili ob najbolj znanih filmih z načelnim razmislekom, ki naj pokaže, ali je odnos med Shakespeareom in filmsko umetnostjo mogoč ali nemogoč.

Henrik V. Laurencea Oliviera je posebno srečen dosežek. Z začetnimi slikami elizabetinske krčme, gledalcev in kulis nas uvede v dokumentaren film o gledališki predstavi, ki zlahka omogoča fantazijsko sproščeno režijo dvora in bitk. Uporaba miniaturnih preprostih barv — vse prispeva k rahločutnemu in prijaznemu razmišljanju o shakespeareanskem gledališču, ki se zdi, da dopušča okrajšave besedila in številne samovoljne spremembe.

Prav nasprotno je s **Hamletom**, ki nam zbudi že na začetku nezaupanje. Če ima vsaka doba svojega Hamleta, težko razumemo, zakaj je obložil Olivier svojega s tolikšno romantiko. Vsak Hamlet nosi v rokah drugačno knjigo, pravi Jan Kott. Hamlet Laurencea Oliviera prinaša nekaj vmesnega med Scottovim romanom **Ivanhoe** in Mussetovo **Izpovedjo otroka stoletja**. Njegova priredba

je temo razvodenila, izločitev Fortinbrasa pa jo je tudi iztrgala iz političnega konteksta. Razen tega občutimo v neprestanih premikih kamere, ki se giblje po temačnih dekorih Rogera Fursa in skuša nadomestiti poglobljeno dramatičnost črtanega besedila, nekaj pretiranega, kakor da hoče film samemu sebi dokazati, da je potreben. Ali pa film res zahteva takega monolitnega Hamleta in ali bi ga podal avtor tako tudi v gledališču? Naj bo kakor koli, Welles ima prav: Olivierov **Hamlet** je vsekakor preveč romantičen. Film je prehudo oropal dramo, ki je celo gledališče uprizorja le redkokdaj v njeni polni moči. Preostal mu je le čudoviti dvoboj, ki edini opravičuje vero v film. (3)

Rihard III. je deloma podoben **Henriku V.**, še mnogo bolj pa **Hamletu**. Tudi tu je drama mlahava in oropana svoje imenitne politične logike: Olivier je črtal Clarenceov razgovor z morilci in zaključno Richmondovo tirado, kakor je črtal že v **Hamletu** Fortinbrasovo. Rihardovemu liku je dodal osebni patos, ki potvarja Shakespeara. Navzlic lepim in polnim trenutkom je pri tem prenosu iz besed v sliko spotoma izgubil vso Shakespearovo edinstvenost, katera nam bliskovito razgrinja zgodbo kakor razsežno pokrajino, ki nas preseneča za ovinki. Laurence Olivier je Shakespearu tako zvest, da mu bolj sploh ne more biti, saj je neposredno v njegovi službi. Vendar mu je nezvest po naravi in moči, zato ga prav s svojo doslovnostjo oropa vsega bistva.

O Mankiewiczovem **Juliju Cezarju** nam daje dokaj popolno sliko analiza Rolanda Barthesa. (4) Pokaže nam, da ni v značilnosti, ki naj ponazori »rimskost« Shakespearovih oseb, niti razumske preračunljivosti kakšnega kitajskega gledališča, niti zakoreninjenosti spontanosti, niti spontanega življenja. Ta značilnost je nekaj vmesnega in nečistega, okrnjenega in domišljavega; na čelu prirezani lasje in znoj izdajajo na primer rimsko naravo pa meščansko in izprijeno kulturo. Samo Brando je sprejemljiv, zakaj njegovo naravno latinsko čelo najlepše predstavlja razgredo ožilje Rimljanov. Mislim, da je Brando tudi edini, ki izgovori v nekem trenutku neokrajšano dramsko besedilo, kar daje čudovitemu Antonijevemu govoru shakespeareški ton, katerega sicer v tem tolikanj preprostem filmu navzlic drugim odlikam domala vselej pogrešamo.

O Jutkjevičevem **Othellu** ne velja izgubljeni dosti besed. Njegov banalni in barvni formalizem daje le najpovršnejšo predstavo o Shakespearu in v veliki meri simbolizira nevarnost, ki preti vsaki priredbi: nevarnost slikanice. Pri tem pa se ne spušča v pretirani formalizem nekaterih stalinističnih filmov, ki so tolikanj očarali Astruca in katerih bujna baročnost bi se utegnila tu pa tam prilegati shakespeareškim obrisom.

K delnemu uspehu je v nasprotju z Jutkjevičem pomagala slikanica Castellaniju. Njegov film **Romeo in Julija** mestoma preveva neskončna milina — v mislih mi je plesni prizor, kjer se gibljejo kostumi Leonora Finija v prelestnem plesu barv in oblik — in v tem, ko teče angleško besedilo čez italijanske pokrajine pa veronske naravne dekore, je poseben, velik čar. Delo je sicer prikrajšano za svojo izrazito teatraličnost, vendar ohranja shakespeareški nadih in zlasti mladost, ki veje iz stvaritev njegovih prvih let. Škoda je le, da spreminja v svoji okrnjenosti Shakespearovo celovitost v zgodbo o dveh osebah, tako da zluči iz različnih tonalitet originala zgolj legendo.

Pri Orsonu Wellesu je najčudovitejše to, da je sam docela ubran s Shakespearom. Mar se ne izraža enako neposnemljivo kakor Shakespeare, ko pravi o sebi tole: »Sovražim vsakogar, ki hoče le za en sam ton zmanjšati človeško klaviaturo: vsak trenutek morajo

zveneti na njej vsi akordi.« (5) Ko govori o zlu, veličini in veri, pa o Montaigneu — svojem najljubšem avtorju — čutimo pri njem presenetljivo intuicijo, ki je vsa telesna, silovita, srednjeveška in moderna, ki boleče odpira velik duhovni razpon — in ki označuje shakespearso tragedijo. »Kakor majsko jutro sveže pesništvo je držalo ravnovesje surovosti, ki je skoraj mejila na barbarstvo.« (6) Ob takih izjavah se ne moremo čuditi, da dolgujemo prav Wellesu edino enakovredno sozvočje s svojevrstnimi tresljaji Shakespearovega vesolja. Bazin je videl v njem renesančnega človeka Amerike XX. stoletja. Nemara lahko še točneje rečemo, da je Welles v odnosu do svoje oziroma naše dobe, ki je pač moderna renesansa, v podobnem položaju kakor Shakespeare nasproti renesansi. Oba enako občutita zagatnost trenutka in zaskrbljenost nad kritičnim časom, skozi oba dobesedno struji sodobnost. Vsa Shakespearova dvojnost se izraža v **Learu**, kjer izpovedujeta Gloucester in Edmund vsak svoj metafizični odziv na dogodke v dveh zaporednih monologih: prvi se zavzema za staro, okrutno, toda varno ureditev sveta, drugi za novo, okrutno in nestalno, toda polno obetov za sprostitev človeških sposobnosti. Wellesu ta dvojna igra ni neznana in njegova kritična vizija ji je nekako podobna. Končno naj omenimo še njegov čut za veličastje. Ponosno pravi nekje o sebi: »Spadam k tistim, ki igrajo kralje.« (5) Tudi v tem ga privlači Shakespeare kakor lastno zrcalo. — Zato sta njegov **Macbeth** in **Othello**, kakor so že večkrat rekli, objestno nezvesta originalnemu vzoru in odločno wellesovska, vendar hkrati v izbruhih osebnih prividov tako sozvočna s čudovitimi obrati Shakespearovega stavka, da bi se izplačalo to ubranost podrobno preučiti. Welles nagiba k baročnosti in vzbuja občutek soodvisnosti in začasnosti, ki naravnost na stečaj odpira vrata v Shakespearov svet: To je svet, ki se zdi, da bo vsak hip iztiril. Vendar bom dejal, če naj imenujem Wellesov najbolj shakespeariski film, da je to **Tajni zapisnik**. To samo dokazuje, da ni Wellesov odnos do Shakespeara adaptatorski, marveč sorodniški. Ne smemo mu torej zameriti, če se mu ne posreči podati neke celote, saj izvalja podobne tone na pristno svoj način, ki ga je opisal Astruc tako, da bi skoro isto veljalo tudi za Shakespeara: »Z vseobvladujočo roko lebdi v božanskih višavah nad spletko in izvalja iz umetnosti, ki naj predstavlja stvari, tisti glas, skrivnostni dih in zven, kateri vselej spremlja razmišljanja o svetu in kjer lahko razlikujejo najglobljo umetnost od stila samo tisti, ki poznajo vse umetniške razsežnosti.« (7)

Shakespeare omamlja. Razumljivo je, da se je hotel film spopasti z vzajemno razbesnelostjo narave in ljudi pa s kozmično in zgodovinsko silovitostjo, ki se zdi kakor ustvarjena za kamero. Astruc govori o **Kralju Learu** vselej le najgloblje prizadeto, kakor da skriva nekakšno tiho željo, in nekoč je navedel kot najlepši verz na svetu slavni Macbethov: »Le jutri, in spet jutri, in spet jutri.« Vendar dvomim, da bi bila Shakespearova dela zares primerna za filmske priredbe. Nobena doba ga ni bolje poznala, ljubila in razlagala kakor naša. Toda prav zato moramo priznati, da je razdalja med nami in njegovim gledališčem ogromna, da se nam neznansko izmika in da se le slabo prilega vsakdanji uporabni kulturi, kakršno narekuje film.

Shakespeare je vsekakor v mnogočem naš sodobnik, ki nam ga odkriva Jan Kott. Le redke stvaritve nam bolje pokažejo človeka v zgodovinskem kolesju in nič ni modernejšega kakor okrutni drobci »Veliškega mehanizma«. Med našim časom in renesanso je mnogo dotikališč in naš preskok v neznano človečnost je enako velik kakor oni v renesansi. Vendar pa moramo dobro razumeti to



sorodnost. Na misel mi prihajajo besede Henrija Fluchèra: »Dejal bi, da se skriva Montaigne nekje sredi pokrajine.« (8) Shakespear-ska tragedija pomeni odločilno stopnjo v samospoznavanju, saj je »spoznanje zla v zlih dejanjih«. (8) To nam tudi pojasnjuje, zakaj nam je lahko Shakespeare tako blizu in hkrati tako daleč. Njegovo delo se, kakor vsa tedanja literatura, Dante, Cervantes ali D'Aubigné, poigrava z videzom, opisuje splet resničnosti in prividov, dobrega in zlega, pameti in norosti, človeka in zgodovine. Človekov odnos do sveta odkriva in izraža na način, ki nam je precej tuj in ki se izmika udobnim pa preglednim zvezam, četudi si tega ne priznamo. O Shakespearu lahko rečemo isto, kar je dejal Michel Butor o Rabelaisu: »Celotna narodna književnost ne premore težjega avtorja.«

Kaj se pravi najtežji avtor? Menda pač to, da je njegovo delo jezikovna tvorba, kjer se ne znajdeš zlahka, kjer povezave niso jasno razvidne in ki zahteva poseben napor pazljivosti in kulture. Največji čudež pri Shakespearu je to, da se je navzlic svoji zapletenosti obdržal kot gledališki avtor. Je celo priljubljen avtor, ki ga dosti igrajo, pa čeprav, zlasti v Franciji, večkrat v okleščenih verzijah, ki potvarjajo resnični pomen njegovih tekstov. Toda prav ti čudoviti besedni slapi, te razkošne in sugestivne zvočne zgradbe so nekaj, kar se filmu izmika in kar lahko podaja samo v raztrganih odlomkih. Ni shakespearovega dejanja, ki bi ga lahko ločili od njegovega jezika. Vsako Shakespearovo delo ima svoj pomen in polno vrednost šele v najmanjših besednih podrobnostih, ki so enako važne, kakor dejanje samo. Zato niso ekranizacije Shakespearu nič bolj utemeljene, kakor bi bile ekranizacije Racina ali Corneillea; strogost pa notranja urejenost njegovih del ima isti globoki pomen, le da je bolj skrita, manj vidna in celo manj ostra. Vsaka filmska priredba je že v samem izhodišču nezvesta, netočna in celo nekoliko varljiva, kakor hitro ohranja le del Shakespearovega dialoga, če ji je pretveza za scenarij zgolj iztrgan del dejanja in celo, kakor v edinstvenem Wellesovem primeru, če podreja njegovo delo osebnim viziji adaptatorja. Zdi se pa tudi nemogoče, da bi priredba ohranila bistvo njegovega jezika, ki je oblikovno in pomensko tuj filmski naravi in že v gledališču komaj uravnotežen. Mnogi, kakor Charles Lamb na primer, zatrjujejo, da je Shakespearova dramatika ali vsaj precejšnje število njegovih dram neuprizorljiv podvig. Prenekateri so tudi bili ali so še mnenja, da je treba njegove tekste korenito predelati.

Adaptacije Shakespearovih komedij so bolj redek pojav. Tu je Shakespearov jezik še težji in daje vselej čutiti avtorja Sonetov. A če pomislimo samo na tragedije, ni pričakovati, da bi film kdajkoli prenesel blesteči nagovor Enobarbusa Messeni ali Agrippe v prvem Kleopatrinem nastopu. V Shakespearovem jeziku sta slast in igrivost, čudovita bohotnost, ki označuje njegov čas, dobo Scève in Ronsarda, Lilyja in Spencerja. Kako naj odgovori v filmu Hamlet igralce, kako naj izve Kent za Kordelijine solze? »Boj prizadetosti in potrpljenja ji je dal prav poseben čar: smehlaj in solze obenem — kakor sonce in dež, le da še lepše: blaženi nasmeh na ustih, kot da še ne ve, kaj se godi v očeh, ki ji iz njih polzijo solze kot rosa z diamantov. Skratka, če bi se žalost vsem tako podala, bi bila redka dragocenost.« Shakespearovo delo je pijano



Anastazija Vertinska kot Ofelija v HAMLETU, kakor ga je filmsko upodobil Grigorij Kozincev

slik, ki spreminjajo dialog med Romeom in Julijo po besedah Henrija Fluchèra v »vzvišen in okiten obred« in vse njegove stvaritve, bodisi **Troilus in Cressida**, **Macbeth** ali **Milo za drago** — v pustolovščine metafor. To je razvidno tudi iz gradnje njegovih del. Ali ni dejal Wilson Knight, da je ves **Lear** »vseskozi izpeljana metafora«? Ta baročni jezik je opojno pester. Tak je sicer jezik vseh Elizabetincev. Toda pri Shakespearu je tako lepo uravnovešen, da kar sam od sebe prši polnost slik. Njegova težka in arhitektonsko komaj pregledna sintaksa je bila orodje dobe, v kateri je nemara neki avtor sploh prvič tako krepko ujel v besedno mrežo vso omamno in pisano celoto novih ved — dobe, ki je odkrila zemljo in nebo, obsodila Kopernika, sežgala Giordana Bruna in zaprla v ječo Galilea. Ta jezik izraža vse veselje ob koncu XVI. stoletja. Tega pa ni film nikoli izrazil in dvomim, da se mu bo to sploh kdaj posrečilo.

Filmski avtor, ki bi hotel ostati zvest Shakespearu, bi moral zrežirati njegov jezik in nam docela približati njegov sanjski svet, kakor nam ga pričara čudoviti prolog k Henriku V.: »A ne zamerite, gospôda, revnim duhovom brez duha, da drznejo si na teh bednih dèskah prikazati tak veličastno stvar: lahko ta kurnik zaobseže širna polja Francije? Bi strpal v ta leseni O le šleme, ki begali so zrak pri Agincourtu? ... Vaš duh dopolni našo nepopolnost, napravi tisoč mož iz enega in iz vseh teh izmišljeno armado; mislite si, če je beseda o konjih, da jih vidite, ko delajo odtise iskrih kopit tja v voljno prst; vaš duh bo moral naše kralje v blišč odeti, nositi iz kraja v kraj, iz časa v čas, in skrajšati dogodke

mnogih let na pičlo uro.« Toda takšno fantazijo vzbujajo le besedna in odrska moč; film jo lahko samo zavaja v slepo ulico. Sanj, ki jih navdihuje beseda, ne bo mogel nikdar nihče razložiti. Če smo skrajno dosledni, je adaptacija **Kralja Leara** enako nesmiselna, kakor če bi adaptirali **Duševni napredek** Johna Donna. Kdor bi hotel pokazati v filmu pravega Shakespeara, mu preostane le ena pot: V mislih mi je nemški film **Mati Korajža**, kjer so posneli celotno predstavo ob popolni podreditvi igralcem in besedilu, ne da bi se sevé pri tem odrekli režiji, kakršno narekuje kamera.

Mislím, da Shakespeare ne ustreza filmu. S tem ne omalovažujem niti Shakespeara niti filma. Nasprotno: to ravno dokazuje, kako imenitna sta oba. Toda zdi se, da ne bo neplemensko križanje besede s sliko ne temu ne onemu dosti v prid. Nemara bomo kdaj dobili film, ki me bo postavil na laž in razodel nesluteno veselje. Vendar dvomim v to. In čudim se, da izraža Jan Kott na koncu svoje knjige tolikšno občudovanje nad filmi Laurencea Oliviera. Mogoče si želi s tem le poudariti vrednost bežnih pomenov in obrobni možnosti. Tako navaja na primer vpliv filma na gledališke režije Shakespeara, kakršna je **Tit Andronik** Petra Brooka. Ti filmi lahko pač učinkujejo vzpodbudno, so včasih filmsko dragoceni in pospešujejo boljše poznavanje ali ponovno branje Shakespeara. Tedaj so zaželeni pripomočki kulture. Tudi nevarni niso, zakaj če vztrajamo pri absolutnem, pri pristni zgodovini in umetnosti, je Shakespeare v filmu vselej — nemogoči Shakespeare.

Pripombe

(1) Jean Rousset: Književnost baročne dobe (Editions José Corti, št. 39)

(2) Edgar v **Kralju Learu**

(3) V zvezi s pridobitvami **Henrika V.** in **Hamleta** se lahko oslanjamo na dva sestavka: na zelo podrobno študijo Roya Alexandra (»Pripombe k Hamletu«, **La revue du Cinéma**, št. 16, avgust 1948) in na bleščeči, znanstveno utemeljeni članek Chrisa Markerja »Beli konj Henrika V.«, **Esprit**, januar 1948

(4) »Rimljani v filmu«, **Mythologies**, Editions du Seuil

(5) »Ponovni razgovor z Orsonom Wellesom«, **Cahiers du Cinéma**, št. 87, september 1958

(6) »Shakespeare in tradicija«, Maurice Bessy: **Orson Welles**, št. 106, Editions Seghers

(7) **Les Lettres Françaises**, 26. november 1959

(8) Predgovor k Tragedijam v izdaji **Pléiade**



TELEVIZIJA

PRED NOVO SEZONO

Okrog malega ekrana se je to poletje zvrstilo precej velikih besed in manifestacij. Najprej smo dobili Prvi jugoslovanski TV festival (na Bledu); slovenski oziroma jugoslovanski TV spored je začelo poleg štirinajstdnevnik Naši razgledi spremljati tudi Delo, v katerem se nam vztrajno, a lapidarno predstavlja s svojim TV pretvornikom novinarka Olga Ratejeva; v zadnjem času so se začeli predvsem v Zagrebu odkrito in javno pogovarjati o kompleksni vlogi RTV v okviru družbene skupnosti. Vse to bolj ali manj odločno, a neustavljivo potiska najmlajše, obenem pa najmočnejše komunikacijsko sredstvo na tiste družbeno učinkovite tirnice, po katerih bo lahko jugoslovanska televizija pri nadaljnjem izpopolnjevanju socialistične politike in kulture najbolj verodostojen tolmač in vodič, predvsem pa oblikovalec gledalčeve zavesti.

Res je, da je bil blejski TV festival brez tistega živega odmeva, kakršnega si tovrstni festivali po svetu znajo omisliti, vendar pa: bil je prvi in drugo leto se najbrž z njegovimi letošnjimi pomanjkljivostmi ne bomo več srečali. Predvsem so bile na njem uprizorjene stvaritve, ki so bile že pred tem na sporedu in smo torej imeli opraviti z retrospektivo TV oddaj. Vsekakor je bil izbor oddaj narejen preveč ad hoc, sestavljalci so morali namreč upoštevati udeležbo posameznih studiev ter zapolniti šestdnevni spored z vsem, kar so imeli na voljo in kar v primeru, če bi bil festival krajši, ne bi zagledalo v drugič belega dne. Marsikatera reprizna oddaja na festivalu pa je poleg vsega še zgubila svoj prvotni, aktualno-družbeni akcent, saj so bile, na primer, oddaje V četrtek odprto učinkovite prav zaradi svoje novinarsko-kulturne ažurnosti, mesec dni zatem pa so bile že brez vsakršnega angažiranega smisla. To je tudi odločalo pri nagradah: niso jih dobili avtorji posameznih oddaj ali serij, marveč posamezni studii, pa tudi med njimi je šlo za

kvalitetna in kvantitetna nesorazmerja, saj imamo še vedno opraviti z modernimi studii in improviziranimi, z »očeti« (Beograd, Zagreb, Ljubljana) in »sinovi« (Skopje, Titograd, Sarajevo).

Razen festivalskih večerov so festivalski gostje na blejskem posvetovanju izmenjali svoje izkušnje in sprejeli več predlogov za izboljšanje TV sporeda in organizacije dela. Teze, ki so jih pred tem dobili in ki jih je setaval direktor ljubljanske televizije Dušan Fortič — v obliki sestavka jih objavljamo, ker menimo, da so dovolj zanimive tudi za širši krog bralcev naše revije in TV gledalcev — pa nazorno odpirajo tiste bistvene probleme televizijskega življenja pri nas, o katerih se bo najbrž kmalu razvil tudi širši pogovor, saj je odgovornost in vloga TV v našem času čedalje večja, predvsem pri oblikovanju in izpopolnjevanju socialistične politike in kulture.

Branko Šömen

DUŠAN FORTIČ

VLOGA IN NALOGE TELEVIZIJE V NAŠEM DRUŽBENEM RAZVOJU

I.

V našem družbenem življenju pomen televizije neprestano raste. Glavni elementi te rasti so:

a) število TV sprejemnikov se hitro večja (leta 1964 se je njihovo število v vsej SFRJ skoraj podvojilo, nekatera ožja področja pa so že dosegla evropsko povprečje v gostoti sprejemnikov z mnogimi spremnimi sociološkimi pojavi);

b) hitro se širi mreža oddajnikov, pretvornikov in zvez, vse to pa omogoča, da vedno več ljudi gleda televizijo;

c) druga množična komunikacijska sredstva so pri nas sorazmerno slabo razvita (tisk je daleč pod evropskim povprečjem glede razmerja med naklado in prebivalstvom, radio je samo v Sloveniji dosegel evropsko povprečje, tempo ekspanzije pa počasi upada, v kinofikaciji močno zaostajamo za drugimi državami, domača filmska proizvodnja je majhna);

č) življenjske navade se spreminjajo, kar vpliva na metode politične in sploh družbene aktivnosti;

d) sugestivnost TV medija privablja vedno več gledalcev ob en sprejemnik.

Vse to, zlasti pa še dosledno razvijanje socialističnih odnosov v Jugoslaviji postavlja televizijo kot najvplivnejše množično sredstvo obveščanja in komuniciranja v nov družbeni položaj. Televizija ima v sklopu sil, ki se zavzemajo za nove družbene odnose enako poslanstvo in enake cilje. Zato ima predvsem nalogo, da hitreje izpopolnjuje svojo fiziognomijo in krepi svojo vlogo ter funkcijo, ki najbolj ustreza našim družbenim potrebam.

Vzpodbudni so dosedanji napor TV in njenih delavcev, da bi v svojem programu zadovoljevala rastoče potrebe po informiranju, posredovanju kulturnih in duhovnih stvaritev, po vzgoji in rekrea-

ciji človeka. Če hoče TV še uspešneje opravljati to mnogostransko funkcijo, se je potreba znebiti nekaterih idejnih slabosti in pomanjkljivosti v programu in se truditi, da bi družbeno-idejno in estetsko jasneje izoblikovali njegove kriterije in merila.

Televizija postaja vse bolj vplivno množično sredstvo obveščanja. Javno obveščanje prek televizije pa ne namerava samo dajati informacij oziroma pojasnjevati dejstva, marveč mora aktivno prispevati k sprejemanju družbenih sklepov in rešitev med javno razpravo, v katero vključuje delovnega človeka z njegovimi stališči in zahtevami. Taká usmeritev omogoča, da se televizija krepi kot socialistična tribuna in postaja pomembno sredstvo neposrednega družbenega odločanja delovnih ljudi ter sestavni del sistema samoupravljanja. Tudi prek televizije mora delovni človek uveljavljati svojo vlogo upravljalca. Televizija se mora vključiti v naš samoupravni mehanizem s tem, da omogoča kvalificirano informirati upravljalca in obratno, to je, da odpira vrata njegovemu sodelovanju v javni razpravi.

Televizija je s kulturnimi, vzgojnimi in zabavnimi programi medij, ki postaja vse odločilnejši faktor pri dvigu splošne in kulturne ravni, saj hkrati spreminja človekove nazore in navade. Zato ima še posebno važno mesto v TV programu sistematično posredovanje kulturnih in umetniških stvaritev, dosežkov znanosti, tehnike in sodobnega načina življenja.

Vendar televizija nima samo posredovalne vloge. Da si zagotovi potrebno programsko zaledje, mora pospeševati razvoj kulturnih in izobraževalnih dejavnosti. Z vključevanjem delovnega človeka v kulturno življenje prispeva tudi k demokratizaciji naše kulture.

Še vedno so neizkoriščene velike možnosti, ki jih ima televizija na področju šolskega izobraževanja. Skrb za vključevanje televizije v šolske programe je seveda predvsem stvar pedagoških delavcev in šolskih organov. Vendar za zdaj še ne moremo govoriti o tem, da bi bila šolska televizija deležna sistematične pozornosti in pomoči, ki bi zagotovila kaj več kot delno dopolnjevanje šolskega programa na nekaterih predmetnih področjih.

Jugoslovanska televizija pomaga tudi krepiti medsebojne odnose jugoslovanskih narodov. S svojim programom, ki mora posredovati stvaritve in dosežke jugoslovanskih narodov na vseh področjih ustvarjalnosti in življenja, je lahko stalna oblika v družbeno-politični in kulturni izmenjavi ter posrednik v zbliževanju nacionalnih kultur. Po eni strani pomaga razvijati in bogatiti nacionalne kulturne dejavnosti z vsemi njihovimi posebnostmi in lastnimi jeziki, hkrati pa tudi na široko odpira vrata nacionalnim kulturam in širi medsebojne kulturne vplive. Po ustavnih načelih je treba zagotoviti razvoj TV programa v vseh nacionalnih jezikih in vsaj delne programe v jezikih narodnostnih manjšin.

Na naše ozemlje segajo močni vplivi tujih TV programov, zlasti v severozahodnem delu države in ob jadranski obali. Gledalcem je treba nuditi tak program, ki se jim bo kar najbolj približal in bo zdržal konkurenco z materialno mnogo močnejše podprtimi tujimi programi. To je hkrati še razlog več za uvedbo dveh TV programov.

Seveda je z večjim uveljavljanjem jugoslovanske televizije tudi njena družbena odgovornost vse večja. Naloga televizijskih delavcev je, da se odločno zavzemajo za odpravljanje vseh njenih idejnih slabosti, kot so olepševanje stvarnosti, ustvarjanje lažnih idolov in mitov, malomeščanskega sentimentalizma in romantike, kiča, poveličevanja grobosti in nasilja v človeških odnosih in navadah, malikovanja pred tujim, nekritičnosti itd. Televizija mora odločno izpovedovati našo resničnost; z močjo

dokaza, z jasno idejo, družbeno kritiko in nazorno prepričljivostjo mora biti odsev resničnega življenja, v katerem ima delovni človek s svojim položajem in hotenji osrednje mesto. Zato tudi ne sme prikrivati družbenih nasprotij, težkoč in slabosti v družbenih procesih, ne sme pasivizirati ljudi, jih izolirati od družbenih procesov in iskanja družbenih rešitev, temveč jih mora vzpodbujati k naprednim prizadevanjem in družbenim akcijam.

Da bi TV to svojo nalogo uspešneje opravljala, se mora na eni strani odločneje odpirati javnosti in njenim vplivom, po drugi strani po izoblikovati lastna družbena in etična merila. Tako usmeritev zahteva boljšo povezavo z delovnim človekom in z vsemi družbenopolitičnimi činitelji, kakor tudi večjo odgovornost programskih delavcev in notranjih organov televizije.

Družbena vloga televizije in njene naloge v našem družbenem razvoju zahtevajo hitrejšo reševanje problemov televizijskih delavcev, njihove idejnopolične in kulturne ravni ter strokovne kvalifikacije. Mnoge sedanje slabosti v televizijskem programu so posledica zaostajanja kadrovskega vprašanja. Sprejemanje delavcev in vzgajanje in televizijskih hišah je še vedno dokaj stihijsko in prakticistično. Zanemarljena sta tudi pomen in vloga notranjega usposabljanja, specializacije in raznih drugih oblik pridobivanja strokovnosti.

Samoupravljanje v televizijskih hišah še vedno ni dovolj razvito. Vloga programskega delavca v delovni enoti, redakciji ali proizvodni skupini, kakor tudi sistem dohodka in gospodarjenja ne gresta v korak z razvijanjem teh odnosov v drugih delovnih organizacijah. Dejstvo, da so RTV hiše samostojni delovni organizmi, narekuje, da se hitreje razvija notranji sistem v oblikovanju in delitvi dohodka, načelo nagrajevanja po delu in izpopolnjuje notranja organizacija. Hitrejši razvoj notranjih demokratičnih odnosov bo vsekakor prispeval k uspešnejšemu uveljavljanju televizije kot sestavnega dela naše socialistične prakse in neposredne demokracije.

II.

V sedanji stopnji televizija pri nas zaradi splošne nerazvitosti svojih nalog še ne opravlja v zadostni meri. Premajhne tehnične in študijske zmogljivosti, kvalitativno in kvantitativno neprimeren sestav delavcev, sorazmerno nerazvito zaledje itd., vse to vpliva, da je struktura programa nezadovoljiva. Sorazmerna nerazvitost našega programa se kaže predvsem v majhni proizvodnji lastnega igranega programa (delež dram v skupni produkciji jugoslovanskih TV centrov je 3,2 odstotka, pri BBC leta 1963 10,7 odstotka), zato je nadomeščamo s komercialnimi serijskimi filmi. Ta ugotovitev ni zahteva po popolnem odklanjanju serijskih filmov, temveč po pravilnejšem razmerju med lastno dramsko proizvodnjo in tujim filmom. (Ta prevladuje tudi v celovečernem filmskem programu.) Premalo je programa za otroke (JRT 4 odstotke, BBC 9,3 odstotka) itd.

Da bi lahko primerjali naš program z bolj razvitimi TV programi (in da na tem področju zadostimo ustvarjalni funkciji televizije), bi moral znašati delež lastnega igranega programa (drame in lastni TV filmi) vsaj kakih 8 odstotkov celotne programske proizvodnje — to pa bi pomenilo povečanje za 250 odstotkov! (Sedemletni plan RTV Beograd predvideva na primer 9 odstotkov dramskega programa.) Delež oddaj za otroke in mladino (brez šolskih ur) bi se moral povečati na 8 do 10 odstotkov.

Razmerja med posameznimi vrstami programa se bodo vsekakor razlikovala glede na specifične razmere in potrebe posameznih republik.

Naša sedanja programska proizvodnja nudi le malo možnosti za mednarodno menjavo, se pravi za dviganje ravni našega programa s kvalitetnimi tujimi oddajami, ki bi lahko delno nadomestile komercialni uvoz.

Sedanja programska struktura je taka zaradi razmeroma stihjskega razvoja TV programa. Ob praktično nespremenjenih zmogljivostih se je programska proizvodnja povečala od leta 1962 do leta 1964 za 66 odstotkov, od 1960 do 1964 pa za 180 odstotkov! Hkrati je delež dramskih oddaj padel od 11 odstotkov leta 1960 na 4,2 odstotka leta 1962 in 3,2 odstotka leta 1964. Prevelik delež zabavno glasbenih in humorističnih oddaj je v istem času padel od 15 odstotkov na sedaj sprejemljivo stopnjo 8,6 odstotka, mladinski program od 10 odstotkov na 7,2 odstotka v letu 1962 in 4 odstotke v letu 1964. Delež serijskega filma se v glavnem ni spremenil (padel je delež igranega celovečernega filma), pač pa se je sorazmerno s povečanjem programa povečala količina. Jasno je torej, da v sedanjih razmerah ni mogoče več širiti programa, sicer bi se še bolj znižala raven programske strukture in bi padla stopnja aktivne kulturne vloge televizije.

Na drugi strani smo začeli premagovati drugo značilnost v nerazvitosti našega programa: v programu se neprestano veča odstotek posnetih oddaj. Medtem ko opažamo napredek v magnetoskopski tehniki in filmanih novinarskih programih, smo komaj na začetku pri ustvarjanju lastnih igranih TV filmov, posameznih ali serijskih. Zaradi znatnih stroškov se bo treba pri realizaciji igranih TV filmov stalno ozirati na mednarodno tržišče TV programov in iskati koproducente. Zlasti v začetku nam lahko koprodukcija z drugimi televizijami pomaga, ko nam primanjkuje izkušenj in tehnične opreme.

III.

Sedemletni plani za razvoj vseh jugoslovanskih TV centrov predvidevajo za leto 1970 skupno programsko proizvodnjo okrog 6000 do 7000 ur programa letno ali 30–50 odstotkov več od sedanje proizvodnje RAI ali BBC. Če bi hoteli na to številko aplicirati gornji kriterij programske strukture (8 odstotkov lastnega dramskega programa), bi to pomenilo okrog 500 ur dramskih oddaj; to pa je očitno preveč v primerjavi z 80 urami v lanskem letu. Jasno je, da tolikšnega programskega obsega na vsaj sorazmerno dobri ravni ni mogoče uresničiti brez izdatne medsebojne menjave programov, če nečemo zaiti v programsko hipertrofijo (ki je deloma značilna za naše radijske programe).

Tudi če ob upoštevanju medsebojne menjave reduciramo količino dramskega programa na polovico, pomeni, da bi za njegovo realizacijo potrebovali 30 do 40 režiserjev ob letni obremenitvi 6 do 8 ur dram ali filmov (RAI je leta 1962 za približno isto količino dramskega programa angažiral 37 dramskih režiserjev). Že ta podatek (položaj je analogen pri drugih zvrsteh) zadostuje za ugotovitev, da bo pri znatnem povečanju programa — ki ga narekujejo tudi načelo samostojnosti republiških programov in potreba po dveh programih — ključni problem vprašanje kadrov in programskega zaledja. Že danes so televizijski delavci nesorazmerno obremenjeni (pri RAI je odpadlo leta 1960 na enega uslužbenca v TV programu, brez tehnike, 1,8 ur programa letno, pri nas pa leta 1964 v Beogradu nekako 2,5 ur, v Zagrebu 4 ure in v Ljubljani 5 ur). To razliko z RAI je treba bolj kot večji količini dela ali večji produktivnosti pripisati nerazviti programski strukturi in pogosto nepoklicnemu, površnemu delu. V perspektivi je položaj skrajno

kritičen glede vseh vrst kadrov; te bi bilo treba angažirati že danes, da ne bi nepripravljeni sprejemali rastoče programske naloge, potrebna bi bila tudi intenzivna politika štipendiranja.

Podobno — čeprav ne v vseh republikah enako — je glede programskega zaledja (vanj sodijo vsaj deloma tudi režiserji). Spet primerjava z RAI: leta 1962 je v dramskem programu nastopilo 950 igralcev in igralk. Nimamo podatkov za vso državo. Vsaj v Sloveniji perspektivni plani za razvoj raznih panog kulturne dejavnosti ne upoštevajo rastočih potreb televizije. Vsestranski razvoj vseh panog kulturne dejavnosti je življenjska potreba televizije. Prav tako bo morala televizija razširiti svoj akcijski radij na vsa pokrajinska kulturna središča.

Okoliščine narekujejo najširšo programsko izmenjavo med našimi TV centri. Poleg tega bo televizija edino tako izpolnila svojo funkcijo medsebojnega spoznavanja in zbliževanja naših narodov. Hkrati omogoča izboljševanje tehnike (v okviru JRT, pri PTT itd.) čedalje bolj gibčne oblike te izmenjave, smotno komponiranje programov v republikah, programe v nacionalnih jezikih itd. V tem okviru bo treba uresničiti tudi dnevne informacije na televiziji tako, da bodo v vsaki republici dajale zaokroženo podobo dogajanja v svetu, v Jugoslaviji in v republici in bodo lahko posvečale zadostno pozornost dogajanju in problemom na terenu, v komunah in delovnih organizacijah.

Razmeroma ozko programsko zaledje pa tudi načelo mednarodnega sodelovanja in zbliževanja zahtevata kar največjo mogočo programsko menjavo, in to ne le v okviru Evrovizije in Intervizije, temveč — v skladu z razpoložljivimi viri — zlasti z nevezanimi deželami. Ena izmed funkcij jugoslovanske televizije naj bi verjetno bila tudi programska pomoč tem državam, če jo bodo želele. Za širše mednarodno programsko sodelovanje pa bo treba ustvariti zadostno programsko in tehnično osnovo; predvsem pa mnogo bolj kot doslej že pripravljanje našega programa terja upoštevanje možnosti in zahtev mednarodne menjave, posebej še glede vsebinske, izvedbene in tehnične kakovosti oddaj ter filmov.

Vzgojna televizija — sistematično poučevanje s pomočjo televizije — ni sestavni del TV programa v ožjem smislu; tja pa sodijo programi, ki širijo splošno izobrazbeno in kulturno raven gledalcev. Odločanje o ciljih in učnih programih vzgojne televizije je predvsem stvar družbenih organov, ki se ukvarjajo s šolstvom in izobraževanjem; njihova naloga je, da vključijo televizijo v splošni sistem šolanja in izobraževanja. RTV zavodi lahko prispevajo v okviru možnosti svoje strokovne in tehnične zmogljivosti — zlasti oddajniško mrežo, saj je večji del dneva neizkoriščen. Obširnejši program vzgojne televizije pa bi zahteval nove tehnične zmogljivosti in nove specializirane ljudi, ki bodo imeli tudi dovolj pedagoškega in metodičnega znanja.

Vsekakor bodo vzgojne programe na televiziji sestavljali po specifičnih potrebah posameznih republik in pokrajin — nekje bo morda poudarek na osnovni izobrazbi, drugod na vzgoji srednjega strokovnega kadra, pa spet na neposredni pomoči osnovnemu ali drugemu šolstvu. Nedvomno pa bo potrebno v ustvarjanju izobraževalnih programov, zlasti filmanih, najtesnejše sodelovanje vseh naših TV centrov, zaželena pa bi bila tudi specializacija za določena področja, tako da enakih programov ne bi ustvarjali dvakrat ali trikrat. Hkrati se je treba nasloniti na bogati fond izobraževalnih filmov in programov v svetu in upoštevati metodične in organizacijske izkušnje drugih vzgojnih televizij.

TELEOBJEKTIV

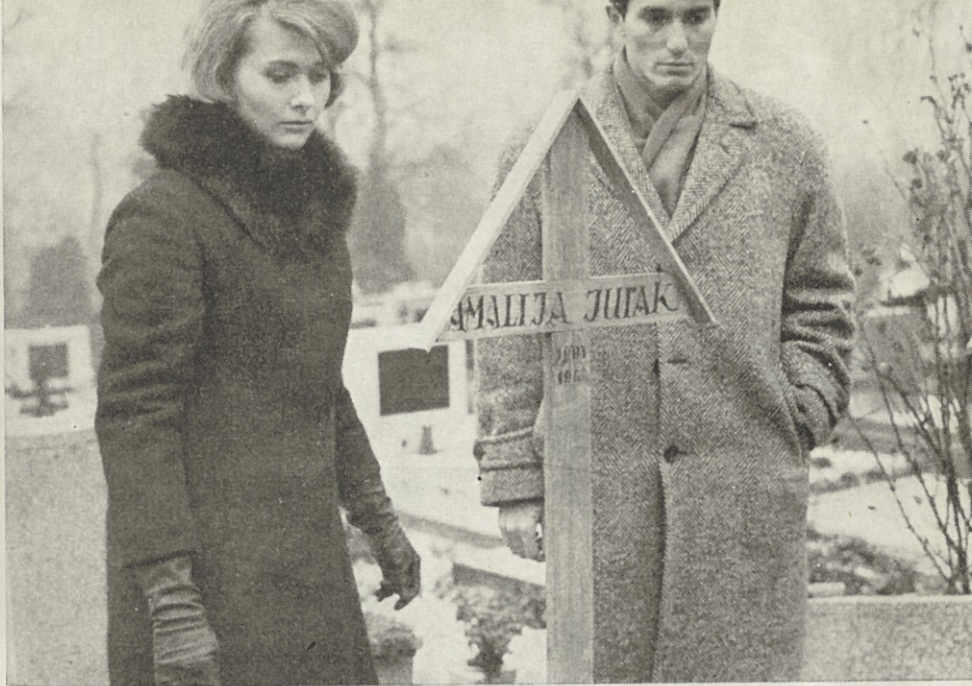


Zgoraj: prizor iz II. zgodbe v filmu
KLJUC, ki jo je režiral Krsto Papčič

NOVO
NOVO

Desno zgoraj: Marija Lojk in Slobodan
Dimitrijević v Krsta Papčiča zgodbi
v filmskem omnibusu KLJUC

Prizor iz I. zgodbe v filmu KLJUC,
ki jo je režiral Kljaković





Levo: prizor
iz Gluščevićevega filma
SVETOVLJAN



Desno: Judita Hahn
in Rade Marković
v filmu DRUGA
STRAN MEDALJE

Desno spodaj: prizor
iz filma DRUGA
STRAN MEDALJE
režiserja
Fadila Hadžića



Levo: prizor
iz Bauerjevega filma
PRITI IN OSTATI

Levo: Kole Angelovski
v filmu PRITI
IN OSTATI



(tor) 197.500 (dijetev) 100.000 (tor) 197.500 (dijetev) 100.000



NEKAJ ZANIMIVIH PODATKOV

Marca so člani posebne komisije Sveta za kinematografijo pri Zvezni gospodarski zbornici razdelili sredstva zveznega sklada, ki se zbirajo iz dajatev distribucij na račun izposojanja tujih filmov. Del teh sredstev razdelijo domačim celovečernim in kratkim filmom po prometu, ki ga ustvarijo v posameznem letu. Za leto 1964 se je v zveznem skladu nabralo 281,800.000 dinarjev. Zvezni sekretariat za prosveto in kulturo je februarja določil, naj 70 % teh sredstev (torej 197,260.000 dinarjev) uporabijo za razdelitev po višini v letu 1964 ustvarjenega prometa, in sicer tako, da odpade 70 % na celovečerne igrane filme, 30 % pa na kratke filme. V letu 1964 so jugoslovanski celovečerni igrani in kratki filmi (upoštevani so bili vsi, ki so bili za javno prikazovanje dovoljeni od 1. januarja 1962 naprej) ustvarili v domačih kinematografih in na račun prodaje v tujino 885,679.516 dinarjev dohodkov. Na prodajo v inozemstvo odpade od te vsote 100,082.640 dinarjev.

Kateri so bili glede na ustvarjene dohodke najbolj uspešni jugoslovanski filmi leta 1964 (številka v oklepaju pomeni del, ki je bil ustvarjen na račun prodaje v inozemstvo):

1. POT OKOLI SVETA
90,135.862 (420.000)
2. MARŠ NA DRINO
61,275.418
3. LITO VILOVITO
48,646.077 (4,620.000)

4. DESANT NA DRVAR
37,879.187 (1,800.000)
5. SREČNO, KEKEC
30,526.153 (7,950.000)
6. NEVESINJSKA PUŠKA
30,350.333 (225.000)
7. IZ OČI V OČI
28,599.835 (9,495.000)
8. OPERACIJA TIZIAN
27,513.173 (8,835.000)
9. NIKOLETINA BURSAC
26,178.214
10. MOŽ S FOTOGRAFIJE
24,425.555 (8,895.000)

V zrcalu tega zaporedja, ki vsekakor v precejšnji meri kaže okus gledalcev, popularnost nekaterih zvrsti, priljubljenost nekaterih igralcev itd. — je tem bolj zanimivo pogledati, kakšne dohodke so lani ustvarili tisti slovenski celovečerni filmi, ki so nastopili kot soudeleženci v marčevski razdelitvi denarja iz zveznega sklada. Podoba je zelo zanimiva:

- NAS AVTO 4,347.809
- SAMORASTNIKI
20,611.913 (7,950.000)
- MINUTA ZA UMOR
3,499.993 (375.000)
- TISTEGA LEPEGA DNE
3,703.347
- PESČENI GRAD
4,302.076 (300.000)
- SREČNO, KEKEC
30,526.153 (7,950.000)
- ZAROTA 2,056.472
- NE JOČI, PETER
21,877.558 (7,350.000)

Tudi v teh podatkih številke v oklepajih pomenijo iz prodaje v inozemstvo ustvarjeni dohodek. Seveda je to le ilustracija za leto 1964, ki je torej nepopolna, ker nimamo podatkov, koliko dohodkov so ustvarili nekatere filmi, vključeni v promet

pred letom 1964. Po podatkih pa vemo, da je v letu 1964 ustvaril VIBA FILM 65,956.599 in TRIGLAV FILM 24,959.722 dinarjev dohodka iz prikazovanja naštetih filmov enega ali drugega podjetja. Če k temu dodamo še mnogo skromnejše dohodke, ki so jih prinesli obema podjetjema kratki filmi, in nagrade za filme obeh podjetij doma in v tujini, je v razdelitvi sredstev zveznega sklada udeležen VIBA FILM s

33,136.045 in TRIGLAV FILM s 3,891.385 dinarji. Najmočnejša je udeležba beograjskega podjetja AVALA FILM s kar zavidanja vrednim zneskom 117,723.448 dinarjev. Pred VIBA FILMOM je samo še zagrebško podjetje JADRAN FILM z zneskom 36,090.105 dinarjev. Takoj za VIBA FILMOM pa se je uvrstilo prav tako zagrebško podjetje ZAGREB FILM z zneskom 25,283.778 dinarjev.

(mkv)

UMRLA JE JUDY HOLLIDAY



Generacija sodobnih filmskih igralcev je poznala le malo tako simpatičnih osebnosti, kot je bila ameriška filmska igralka Judy Holliday ali Judith Tuvim s pravim imenom. Letos junija je rak v grlu pretrgal njeno življenje in nas prikrajšal za zanimive igralske kreacije, s katerimi bi nas lahko še lep čas razveseljevala.

Judy je bila rojena leta 1923 v New Yorku in se je po končanem šolanju na Julia Richman High School posvetila plesu in petju. — Z Betty Comden in Adolphom Greenom, avtorjema tredno popularnega musicala *Gremo v mesto*, je sodelovala v igralski skupini The Revuers. Poleg tega pa je s posebnim ve-

seljem sodelovala kot pevka, plesalka, igralka in režiserka v nočnih zabaviščih, za katere je prirejala drobne skeče, ki so sloveli po izredno ostri satirični osti. Tu so jo našli hollywoodski iskalci nadarjenih igralcev, ko je že nastopala v broadwayskih gledališčih in žela ogromno priznanje za svoj nastop v Kaniinovi *Cez noč rojeni*. Leta 1951 je pod režijskim vodstvom izkušene G. Cukorja igrala isto vlogo v filmski priredbi te ostre Kaniinove satire. Cetudi je pozneje, posebno v *Zlatem Cadillacu* (režija Richard Quinne), nekajkrat zaigrala izredno prizadevno in uspešno, je bila vloga v filmu *Cez noč rojena* verjetno res njen največji filmski uspeh.

Sicer pa je bil Cukor, ki jo je prvi popeljal pred filmske kamere, trdno prepričan, da je Judy Holliday zelo nadarjena igralka in igralski značaj, kakršnih je imel Hollywood malo. Težko bi jo imenovali komičarka. Verjetno je pravilneje, če zapišemo, da je bila odlična karakтерна igralka, ki se je ustvarjalno prav razživela šele v tistih vlogah, katere so ji dovoljevale uporabiti elemente satire in družbene kritike. Oscar za najboljšo žensko vlogo, ki ji ga je namenila Akademija prav za vlogo v *Cez noč rojena*, potrjuje takšno misel o značaju njenega igralskega ustvarjanja. Sicer pa so na tej ustvarjalni ravni tudi njene druge najpomembnejše kreacije, posebno iz filmov *Zlati Cadillac*, *The Marryin Kind*, *It Should Happen to You*, *Phffft...* in *Polna življenja*. — Poznavalci zatrjujejo, da je zmotno soditi o njenih kreacijah, češ da so vse v okvirih vsakdanjega, zdravega in nepokvarjenega malo-meščanskega dekleta. — Če bi vrednotili njene like, bi v njih gotovo pogrešali preprosto na-

ivnost, ki je za značaje takšnega obsega elementarnega pomena. Ta tip likov je bil samo izhodišče, s katerega je Judy Holliday gradila dalje in poantirala svoje igralske upodobitve z zanimivimi sociološkimi in filozofskimi elementi. Spomnimo se dveh kreacij, ki sta glede na to verjetno najbolj značilni — iz *Cez noč rojena* in iz *Zlatega Cadillaca*. Brez značilnega sociološkega poudarka in elementa filozofskega razmišljanja si jih ne moremo zamišljati v tisti celoti, v kakršni jih je ustvarila Judy Holliday. Zato se pridružujemo italijanskemu teoretiku Castellu, ki v premišljanjih o njenih najvidnejših vlogah ugotavlja, da je režiserjem, kot so Cukor, Quinne, Mark Robson pomagala z izrazito individualiziranimi značilnostmi svojega igraltva ustvarjati svojevrstno kombinacijo komedije in satire, tako imenovano »sophisticated comedy«.

Z Judy Holliday ni utrpel težke izgube samo ameriški film, temveč bo za njo v filmu nasploh zijala vrzel. (mkv)

ZDRUŽENJE FILMSKIH KRITIKOV

Vsakdo, ki je količkaj поблиže seznanjen z razvojem jugoslovenskega filma, je lahko v vseh povojnih letih, kot vzporedno temo razgovorov o filmu, zasledoval tezo o zadostnosti oziroma nezadostnosti jugoslovske filmske kritike. Brez ozira na njeno resnično vrednost — tema bi zahtevala širšo in studioznejšo analizo — je bilo v tem obdobju očitano kritiki malone vse, kar je zakrivila, česar ni in kar bi lahko, pozabljan pa je bil nenehno odločilni element: da je bistvena vrednost neke kinematografije — vrednost filmov in

da je kritika v eksistenčnem odnosu do filma prav na tej črti. Tako so jugoslovenski filmski kritiki doživeli vrsto napadov, diskvalifikacij in popolnih negacij, od strokovnih prek političnih do moralnih.

Težnja, da bi se vsi, ki v Jugoslaviji pišejo o filmu, združili v enotni organizaciji, ni nastala zgolj kot obramba na nenehne napade, torej ne samo iz občutka ogroženosti; podpirale so jo želje, prazaprazna potreba, ki jo je izkristaliziral čas, da v organizaciji združijo svoje sile, ustvarijo pogoje za boljšo strokovno izpo-

polnjevanje, dvignejo raven pisanja o filmu, hkrati pa laže kot posamično zavračajo predvsem tiste osebnosti, neutemeljene diskvalifikacijske napade, ki so v jugoslovanski filmski praksi postali pogosti. Vrsta poskusov v tej smeri je propadla iz različnih vzrokov. Zadnji poskus, ki sta ga sprožili uredništvi Telegrama in Filmske kulture iz Zagreba v sodelovanju z uredništvom Ekрана, pa je vendarle pripeljal do ustanovitve organizacije jugoslovanskih filmskih kritikov — do Združenja filmskih in televizijskih kritikov in publicistov Jugoslavije.

Iniciativni odbor je pismeno povabil 53 jugoslovanskih filmskih kritikov in publicistov na ustanovno skupščino, ki je bila dan pred začetkom letošnjega puljskega festivala, 25. julija v zelenem salonu hotela »Riviera,« udeležilo pa se jo je 33 povabljenih. Skupščina je sprejela predloženi pravilnik nove organizacije, izvolila organe novega Združenja ter sprejela osnovne smernice dela. Iz zapisnika pozvemamo naslednje temeljne sklope:

»Po svoji organizacijski strukturi mora biti Združenje jugoslovansko. V teh okvirih pa naj bi se kritiki in publicisti združevali predvsem po svojih estetskih nazorih ter pojmovanju umetnosti in kulture.«

Združenje združuje, na željo nekaterih udeležencev skupščine, tudi nacionalne sekcije, formirane na delovnem principu.

Zaradi najugodnejših materialnih pogojev je sedež nove organizacije v Zagrebu v novourejenih prostorih Kluba filmskih delavcev Hrvatske, Britanski trg 12.

Na ustanovni skupščini so prebrali tri referate: Aleksander B. Kostić: Naloge združenja — filmska kultura in jugoslovanski film, Toni Tršar: Moralna in stanovska zaščita kritike in kritikov in Rudolf Sremec: Združenje jugoslovanskih filmskih in televizijskih kritikov in odnosi s tujino.

V organe Združenja so bili izvoljeni:

Upravni odbor — Rudolf Sremec (predsednik), Žika Bogdanović (podpredsednik), Hrvoje Lisinski (tajnik), Branko Belan (blagajnik), Dragoslav Adamović, Stevo Ostojić in Dušan Stojanović.

Spričo tega, da v upravni odbor ni bil izvoljen noben predstavnik iz Slovenije, je upravni odbor na svoji prvi seji sklenil, da zaradi stikov z upravnim odborom imenuje za poverjenika slovenskih kritikov člana uredništva Ekрана, Božidarja Okorna.

Nadzorni odbor: Vladimir Vuković, Mirko Bošnjak, Mića Milošević.

Častno razsodišče: France Brenk, Ante Peterlić, Marija Majdak.

Sklenjeno je tudi bilo, da bo skupščina vsako leto izvolila stalno žirijo jugoslovanske filmske kritike z mandatno dobo enega leta. Prav tako je bil sprejet predlog iniciativnega odbora, da Združenje odslej redno podeljuje nagrado filmske kritike, »Milton Manaki«, statueto, ki bo simbolizira zgodovinsko »kame-ro 300« in ki jo bo izdelal akad. kipar Janez Boljka. Dosedanjo nagrado »Zlato pero« bo Združenje podeljevalo najuspešnejšemu kritiku leta in sicer na beograjskem festivalu kratkometražnega filma. V letošnjo žirijo Združenja je skupščina izvolila naslednje kolege: Ante Peterlić, Slobodan Novaković, Zoran Tadić, Toni Tršar, Dušan Stojanović, Vladimir Vuković in Branko Ivanda (vrstni red članov posameznih organov Združenja temelji na številu glasov, op. p.).

Upravni odbor je na svoji prvi seji sklenil, da bo pristopnina v Združenje 1000 dinarjev, mesečna članarina pa 500 dinarjev.

Pravilnik nove organizacije in zapisnik z ustanovne skupščine je interesantom na razpolago v pisarni Združenja v Zagrebu.

S KAMERO PO FILMSKEM SVETU

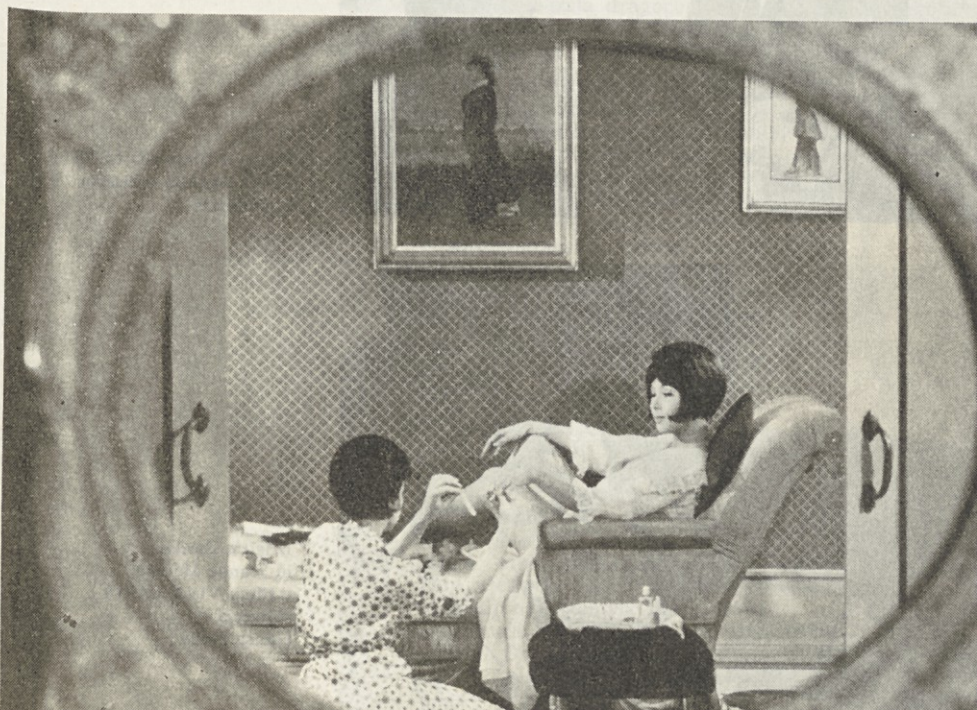
Desno zgoraj: medtem je že prejel poleg drugih tudi prvo nagrado na festivalu znanstveno fantastičnega filma v Trstu Jeana-Luca Godarda film ALPHA-VILLE, v katerem igrata glavni vlogi Eddie Constantine in Anna Karina.

Desno spodaj: znani francoski režiser André Cayatte je dokončal snemanje PASTI ZA PEPELKO. Glavno vlogo igra Dany Carrel

FOTOREPORTAŽA O NEKATERIH NOVIH FILMIH



Yves Montand v filmu
ODDELEK
ZA MORILCE
režiserja Costa Gavrasa
Z Montandom
je nastopila tudi
Simone Signoret





J. P. Belmondo in
Ursula Andres v novem
filmu režiserja
Philippa de Broca



Prizor iz filma KO LETE
MIMO FAZANI režiserja
E. Molinara



Brigitte Bardot
in Jeanne Moreau
v filmu VIVA MARIA
režiserja
Louisa Malla

PO FILMSKEM TISKU

DOMAČE FILMSKE PUBLIKACIJE

Končno je v zbirki Sedma umetnost pri Prosvetnem servisu v Ljubljani izšla dragocena knjižica — Janine Koblewske-Wróblowe OTROK IN FILM.

Janina Koblewska-Wróblowa je bila znanstveni sekretar raziskovalnega odbora tako imenovane- ga II. mednarodnega (ali varšavskega) natečaja zabavnih filmov za otroke. Po zgledu kompleksnega pariškega raziskovanja o sprejemanju in vplivih filmov na otroke v starosti od 7 do 12 let so namreč od februarja do junija 1957 iste probleme raziskovali tudi pod okriljem raziskovalnega odbora Otrok in film (leta 1959 se je odbor po prizadevnosti vodstva poljske kinematografije razvil v raziskovalno središče). V svoji skrbno napisani knjigi OTROK IN FILM ugledna znanstvenica razvija svoje poglede in mnenja prav ob bogatem materialu varšavskega mednarodnega natečaja. Zato njena knjiga ni abstraktno razmišljanje, temveč zelo konkretizirana analiza bogatega materiala. Snov svoje razprave je

Koblewska-Wróblowa porazdelila na tale poglavja: najvažnejše metode proučevanja, kako otroci doživljajo film, najvažnejši problemi otroškega razumevanja filma, kako otroci doživljajo literarno pravljico, kako otroci doživljajo ljudsko pravljico in basen, kako otroci spremljajo filme z realistično vsebino, čustveno reagiranje otrok, pouk filmske vzgoje.

Ze obseg in porazdelitev snovi kažeta, da smo dobili knjigo, ki bo dragocena vsem predavateljem filmske vzgoje na naših šolah. Prednost knjige je namreč v njeni konkretnosti. Avtorica ni pozabila, kako praktik potrebuje pri svojem zahtevnem delu orientacijo, ki temelji na dovolj bogatem in vsestranskem materialu in je predvsem rezultat znanstvene analize materiala. Zdi se, da prav zaradi takšnega značaja sodi knjižica OTROK IN FILM v zbirko Sedma umetnost. Ko jo v tem kratkem poročilu priporočamo, izražamo željo, naj bi nas Prosvetni servis v zbirki Sedma umetnost pogosteje prijetno presenetil s podobnimi publikacijami.

Pri Prosvetnem servisu že nekaj časa izhaja tudi bilten NOVI FILMI. Pred nami je 11-12. številka letošnjega letnika, v kateri so objavljene tehtne analize filmov Roke nad mestom, Črni Peter, Becket, Nežna koža, Winnetou 2. del, Amerika, Amerika, Krvavi prestol, Razbito zrcalo, Fanny, V svetu komedije, Gepar. — Pred temi analizami (tokrat sta jih napisala Žika Bogdanović in Vitko Musek) objavlja nova številka zanimiva premišljanja Matije Cetinskega o kinofikaciji podeželja s potujočim kinematografom. Cetinski utemeljuje svoje predloge s konkretnimi izkušnjami in zato je njegov prispevek toliko pomembnejši. Publikacija NOVI FILMI je dobila s to številko tudi novo zunanjo opremo, ki je okusna in funkcionalna.

POMEMBNA KNJIGA

Jugoslovanska kinoteka je v svoji zbirki Poznavanje filma izdala Henrija Agela Zgodovino filmske estetike (Anri Ažel: Istorija filmske estetike) v prevodu znanega publicista in sodelavca naše revije, Dušana Stojanovića.

Slovita francoska popularna biblioteka Que sais-je? (Kaj vem?), ki je nekakšna »ljudska univerza v knjižicah«, je 1962. uvrstila med svoje tematsko izredno pestre publikacije tudi to drobno, a skrbno pripravljeno ter zbrano estetiko filmske umetnosti. Henri Agel si je med francoskimi filmskimi publicisti pridobil ugled s svojimi vztrajnimi prizadevanji na področju filmske vzgoje. Prav njegova in njegove žene zasluga je, da je npr. pouk o filmu že nekaj let obvezen predmet v francoskih katoliških osnovnih in srednjih šolah (morebiti bolj kot drobna filmska estetika, v kateri je smotno in obsežno povzel razvoj filmske estetike in teorije, zasluži priznanje njegov učenik o filmski umetnosti za francoske srednje šole). Poleg tega pa je objavil v različnih založbah nekaj zanimivih knjig o filmu.

Zgodovina filmske estetike je — kot sem omenil — povzetek v glavnem vsega pomebnega, kar je bilo z estetske plati napisane o filmu od Canada do Morina. Ob shemi, ki jo je pred Agelom v svoji prvi izdaji »Storia delle teorie del film« zgradil Guido Aristarco, bo bralec zaradi skrbnega Agelovega izbora brez posebnih težav vstopil v svet estetskih razmišljanj in iskanj o filmu ter se seznanil z najpomembnejšimi oblikovalci estetike filmske umetnosti (Canudo, Delluc, Dulac, Moussinac, Faure, Schwob, Epstein, Gance,

Clair, Cocteau, Cauliez, Feuillade, L'Hérbier, Balász, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Spottiswoode, Barbaro, Chiarini, Anstarcio, Damas, Grémillon, Bresson, Astruc, Leenhardt, Bazin, Morin itd.) in smerni.

Glede na to (povzetek in hkrati obrazložitev) je Agelova knjižica posebno dragocena v prostoru filmske publicistike pri nas. Tu smo namreč čutili posebno pomanjkanje primerne uvoda v estetiko filmske umetnosti. Če tudi je knjižnica, ki jo je zdaj izdala Jugoslovanska kinoteka, po svoji zunanji obliki več kot skromna, pomeni v naših razmerah in potrebah izredno dragoceno dejanje. Priporočam jo vsakomur, ki ga zanima film, neogibno pa je potrebna vsem filmskovzgojnim delavcem, filmskim kritikom pa tudi filmskim ustvarjalcem in delavcem (vseh profilov), posebno še tistim, ki sede po producerskih hišah, v distribucijah in upravljajo kinematografe. Vsaj tisto, kar je iz dosedanjega razvoja misli o filmu povzel, zbral in dostopno posredoval Agel, bi moral solidno poznati in obvladati vsakdo, ki se kakorkoli in kjerkoli ukvarja s filmom. Tistim, ki film ljubijo, pa bo Agelova Zgodovina filmske estetike soliden uvod in prvi vodnik v širše spoznavanje estetike in teorije o filmu. Prevajalec Dušan Stojanović je v svoji redakciji opomb poskrbel za orientacijsko zadostne podatke, informacije in celo napotke in dodal originalne podatke za imena, naslove knjig in filmov, ki jih sicer med tekstom uporablja v fonetični transkripciji.

Ko sem ponovno — in po dolgem času — prebiral Agelovo knjigo (tokrat v dobrem, skrbnem prevodu), se mi je utrnila misel; Agelova knjižica bo lahko postala učbenik v naših gimnazijah. Hkrati pa neizprosno zahteva, da ena izmed naših založb čimprej posreduje katero izmed najpomembnejših del s področja estetike in teorije filmske umetnosti.

mkv

KOT GOST
EKRA

ČEŠKI LIBUŠA KONRADOVA ANIMIRANI FILM

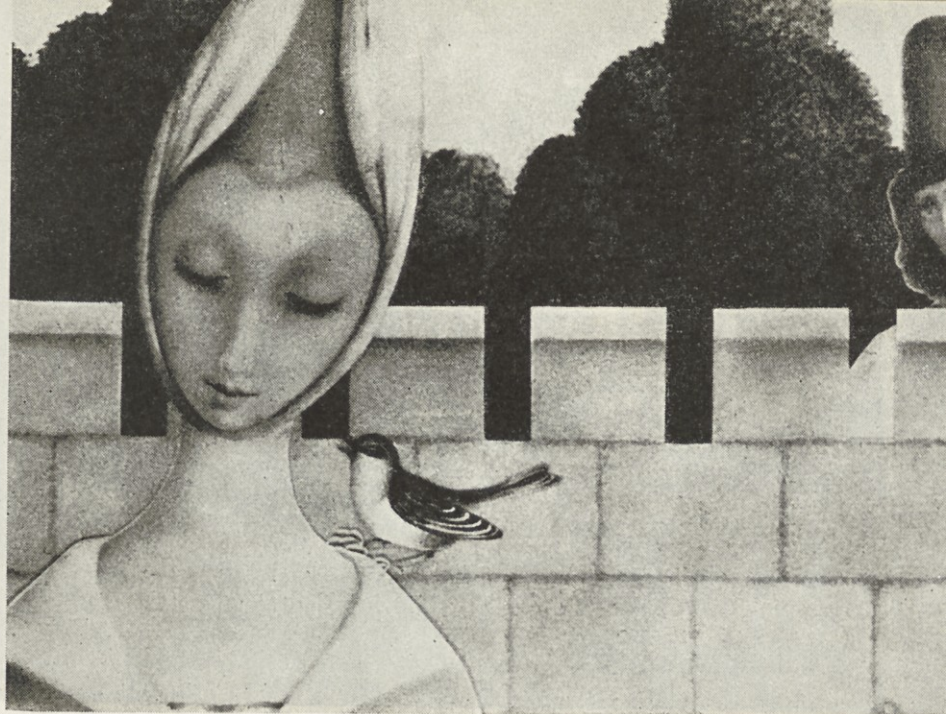
Začela bi s filmi, ki so bili dokončani v zadnjem času. Zelo pomemben je srednjemetražni film, ki ga je po Boccacciovi noveli iz Dekamerona posnel režiser Jiří Trnka. Film ima naslov Nadangel Gabrijel in gospa Gos, prikazuje zgodnico o priletnem menihu in lepi, neumni gospe, godi se v srednjeveških Benetkah. Trnka je poleg tega, da je film realiziral, tudi sam obdelal literarno delo in ga pripravil za snemanje. V filmu sta zajeta čar in nenavadnost okolja, po drugi strani je na satiričen način prikazano odkritje in kaznovanje hinavstva.

Drugi film je barvna agitka režiserja Břetislava Pojarja Palača sanj, prikazuje pa vse možnosti, ki jih nudi »Indijska letalska družba« današnjim močno utrujenim ljudem, živečim v enoličnem okolju.

Debitant v animiranem filmu, asistent režiserja Karla Zemana, Jan Mimra, je posnel zanimiv protimilitaristični film, ki prikazuje »dobrote« bogatih civiliziranih dežel.

Z barvnim filmom za najmlajše Neposlušna črka, ki je postavljen v cirkuško okolje, se vrsta pravkar končanih lutkovnih filmov v glavnem konča.

Cehoslovaški lutkovni film dosega v zadnjih letih velike uspehe tudi onstran državnih meja. Za doseg takšne umetniške višine ni zadoščal le talent, omenjena dela so nastajala po temeljitih poskusih in pripravih, ne le po filmski strani, temveč tudi v drugih



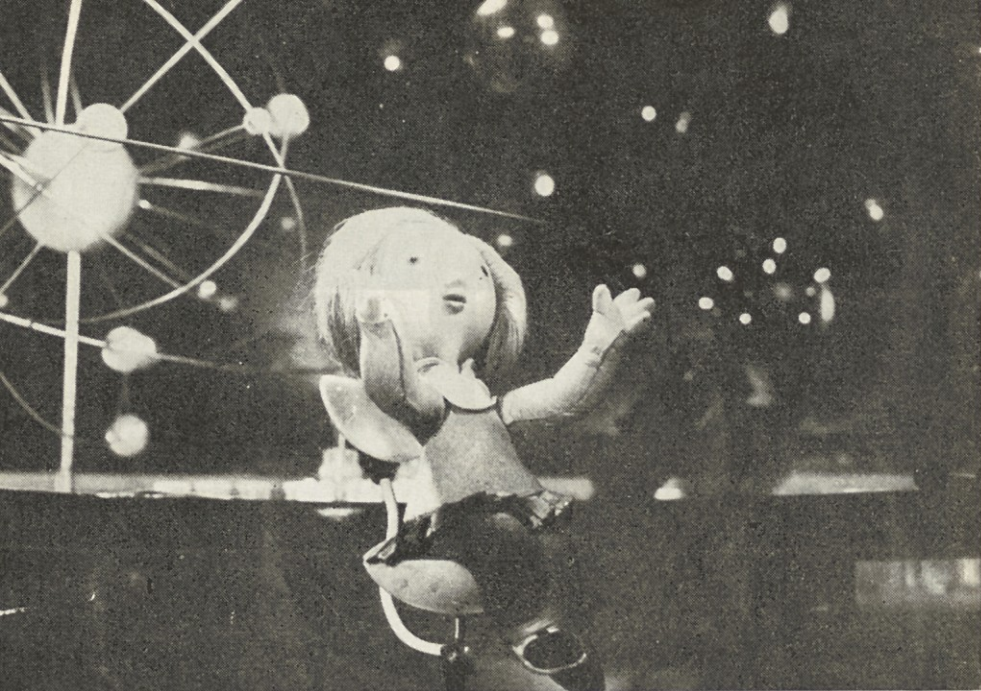
Prizor iz češkega risanega filma *ČRKA M* režiserja Jirija Brdečka. Risanka je lična animacija na motiv stare češke ljubezenske romance.

zvrsteh umetnosti, ki so sorodne in preko katerih tudi včasih pelje pot k filmu.

Jiří Trnka, Břetislav Pojar, Karel Zeman, Hermína Týrlová to so ustvarjalci lutkovnih filmov, ki so dobili in še dobivajo v svetu največ priznanj. Njihova ustvarjalnost je zelo različna. Vsak izmed njih ima pri oblikovanju snovi svoj lasten pristop in prijem, zato jih ne moremo obravnavati skupno in istočasno govoriti o njih.

Tudi zgodovinski pregled čehoslovaškega lutkovnega filma je sestavljen iz več samostojnih linij, ki ustrezajo delu posameznih ustvarjalcev.

Začetnik lutkovnega filma v Čehoslovaški je bila Hermína Týrlová. Njeno samostojno delo sega v obdobje druge svetovne vojne, ko ustvari znano postavo Ferdinanda Mravljínca (Ferdý Mravence). Ti filmi so bili namenjeni otrokom, katerim je še danes zvesta. Njeni prvi lutkovni filmi so bili kombinacija lutke in živega igralca (Upor igračk, Uspavanka). Po teh, tehnično in vsebinsko zelo enostavnih filmih, je Týrlová prešla na pravljice, kjer je potreben zapletenejši tehnični proces, večje število nastopajočih in mnogovrstnost okolja (1953 Pravljička o hudobnem zmaju, Zlatolaska). Po teh filmih prične Týrlová ustvarjati filme, kjer so glavne postavke lutke-cunje, npr. v *Vozlu na robcu* ustvari z neverjetno tenkočutnostjo celo skalo občutij z eno samo lutko — z zave-



Prizor iz slovitiga Trnkovega lutkovnega filma KIBERNETICNA BABICA

zanim vozlom na robcu. Vsi filmi Hermine Týrlove so prirejeni za otroško dožemanje in imajo jasen vzgojni namen.

Zadnji njen film, Volnena pravljica je bil nagrajen na festivalu v ZDA. Režiserko je navdihnila pestra raznobarvnost volne; pri snemanju je ni ojačila z žico, zato so vsi gibi izredno mehki. Kot v prejšnjih filmih vidimo pred seboj resničnost in pogosto pozabljamo, da je prišel film iz lutkovnega ateljeja. Zgodba o prijateljstvu med modrim predpasnikom in papirnato lastovko, njun dvoboj z dimom in oblaki je vsebina naslednjega filma. Režiserka Týrlova ni posebej preučevala otroškega sveta, za katerega ustvarja, temveč se pogloblja vanj kot otroci in v tem je bistvo njenega uspeha. Uspela je tudi s svojimi risbami za otroke.

Naslednji v vrsti slavnih lutkarjev je Jiří Trnka. Njega verjetno ni treba predstavljati. Takoj v začetku svojega filmskega udejstvovanja je dosegal velike uspehe in njegova pot je večkrat peljala preko drugih zvrsti umetnosti.

Kdo je naučil Jiříja Trnka slikati, izrezovati lutke, dojemati barve, tega ne ve nihče, niti sam ne. Naj je bil kdorkoli, naučil ga je dobro, kajti že pri osmih letih je, poznejši nagrajenec, zmagal v svojem prvem tekmovanju, in risanju Gašperčka.

Trnka je kmalu spoznal, da je ilustriranje in risanje zanj preozko. Isto spoznanje ga je v letu 1947 vodilo od risanega filma k lutkovnemu. Hotel je dati lutkam življenje in gibanje, zato na



Prizor iz filma VOZEL NA ROBCU režiserke Hermine Tyrlove. Film je zanimiv posebno zaradi tega, ker je ustvarjalka izpremenila žepne robee v lutke

predvečer druge svetovne vojne nastane v Pragi leseno lutkovno gledališče. S tričetr metra visokimi igralci, za katere je Trnka izdelal osnutke in jih tudi sam izrezal. Delo z barvami, snovanje in izdelovanje lutk, scensko razporeditev, gibanje in igro lutk, to vse je Trnka obvladal še pred svojim prihodom k filmu. Če vse te lastnosti seštejemo, dobimo prav tisto, kar mora imeti dober ustvarjalec lutkovnih filmov.

Prvi Trnkov film je risanka Dedek je zasadil repo, narejena po ljudski pripovedki. Po nekoliko risanih filmih se poglobi v lutkovni film. K risankam se vrača le, kadar kombinira obe zvrsti drugo z drugo. Prvi njegov lutkovni film je Spalíček, ki črpa snov iz ljudstva. Malokomu se je posrečilo prodreti tako globoko v narodovo dušo, kakor Trnku v tem filmu. V Cesarjevem slavčku in naslednjih filmih uporablja tuje predloge, toda vedno mu vznikne izpod rok delo čistih čeških potez. Največji uspeh na inozemskih festivalih je imel film Bajaja, za katerega je vzel snov iz čeških ljudskih pravljic. Zelo zanimiva in zapletena postava v tem filmu je dvorni norček, ki v svojih šalah pove resnico in je v osnovi simbol upora proti svetu, v katerem je princ Bajaja služabnik, idioti v oklepah pa predstavniki silija.

Tri leta po Bajaji je končan film Stare češke povesti. Osebe v tem filmu so predstavniki mistične in herojske pradobe naroda.

Trnka je s tem filmom ustvaril novo inačico čeških narodnih kronik in prvič zastavlja vprašnje miru in vojne.

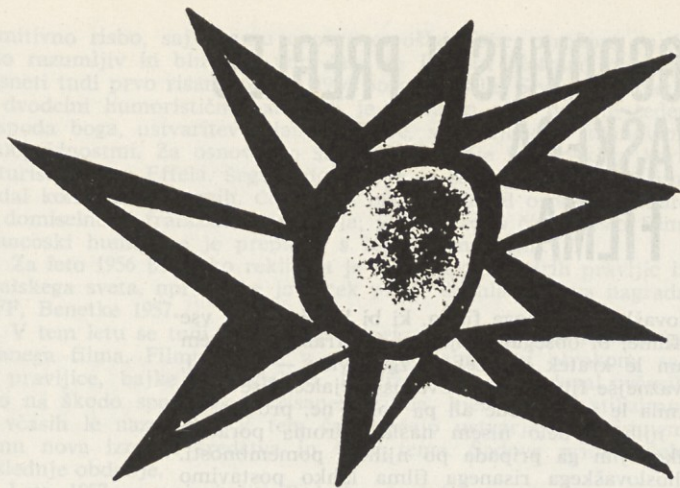
Film *Sen kresne noči* je bil posnet po istoimenski Shakespeareovi komediji in Trnka se je spustil v zelo drzen poskus; izraziti brez besed delo dramatika, slavnega po besedah. Razmerja pri lutkah ustrezajo razmerjem pri človeku, noge se lahko gibljejo v nartu, kolena in telesa so narejena iz posebne gume, ki spominja na človeško polt. Tako je skoro izginila razlika med lutko in živim igralcem.

Potem se je Trnka obrnil k sodobnim vsebinam, k sodobni problematiki. Film *Strast* je moderna skica, v kateri se norčuje iz prevelike strasti do motorizacije in hitrosti. Kibernetična babica je moderna pravljica iz sveta, v katerem hoče tehnika nadomestiti čustvo.

Jiri Trnka ni začetnik risanega niti lutkovnega filma. Toda napravil je nekaj, kar ni nič manj pomembno, kot njuno odkritje. Dvignil je animirani film z ravni zanimive igrčke ali gibljive ilustracije nekega dogodka. S svojim delom je iz lutkovnega filma ustvaril veliko realistično umetnost, v tem je njegovo prvenstvo in delež v svetovnem merilu.

Režiser Karel Zeman se je v začetku nekako igral z otroškimi igrčkami, Božične sanje, potem pa se je lotil anekdot in grotesk, prešel na celovečerni pravljični film in na filme z neresničnega in fantastičnega sveta, polne najdomiselnejših trikov. Po pravici ga imenujejo »iznajditelj trikov«. V seriji filmov o Prokopu je Zeman mojstrsko preizkušal filmske trike. Dogajanje v filmih je enostavno, domiselno in satirično. Grotesknost je Zeman dosegal z gibanjem lutk, ki so jo še poudarjali triki z rekviziti. Njegov film *Inspiracija* je dobival nagrade po vsem svetu. Vsi liki, konji in cvetice v tem filmu so iz tenkega barvnega stekla. Kolikšna potrpežljivost in pridnost je bila potrebna, da so posneli ta film, saj se lutkovni film snema sliko za sliko. S filmom *Pot v zgodovino* je Zeman ustvaril posebno zvrst poljudno-znanstvenih filmov, v katerih združuje tehniko risanega, lutkovnega in igranega filma. Pri osnutkih za prazgodovinsko favno in floro je, da bi dosegel čim večjo resničnost, upošteval znanstvene ilustracije. Nekaj povsem drugega je naslednji film *Iznajdba groze*, kjer ga je navdihnil čarobni svet Julesa Vernea in ilustratorji Verneovih knjig. Ustvaril je fantastičen neresničen svet, kjer je vsak posnetek posebej likovno rešen in je kot samostojna gravura. Se z enim filmom je povezano Zemanovo me, in to s filmom *Lažnivi Kljukec* ali *Baron Münchhausen*. Tu se moderni svet srečava s starim romantičnim Münchausnovim svetom. Zanimiva je barvna rešitev, osnovni barvni prikaz je le v dveh tonih, v celotni ubranosti scene in v posameznih detajlih, ki jih hoče režiser zaradi dramatičnosti poudarjati. Karel Zeman je režiser trik-filma, vendar se ogiba običajnih filmov te zvrsti. Od ostalih ustvarjalcev se loči predvsem po občutku za trik, je eksperimentator, katerega nova tehnična odkritja so vedno v skladu z idejo dela.

Břetislav Pojar, dolgoletni animator pri Trnku, je že s svojim drugim filmom *Kozarček* preveč postal novo odkritje. Aktualnost s tragično noto se do sedaj še ni pojavljala v lutkovnih filmih. Po letu 1957 posname film *Dežnikec*, kjer je lutke osvobodil zemeljske privlačnosti in pokazal gledalcu, kaj vse se da narediti z lutko. Naslednji film *Lev* in pesem je Pojarja proslavil po vsem svetu. V njem je lutkam vdihnil življenje in obvladal vse njihove gibe. Možnosti risanega filma so privedle Pojarja na novo misel, novatorsko v lutkovnem filmu. V seriji filmov o mačkah (*Mačja*



črka, Mačja šola in Slikanje za mačko) je Pojar uporabil ploskovne lutke, s katerimi je dosegel hitreje gibe in prožnejšo animacijo. V naslednjih filmih Biljard, Uvodna beseda in Romanca uporablja reliefne lutke; telo klasične lutke je prerezano po dolgem in ga animira na steklu. Hitreje kretnje lutk omogočajo dramatičnejše situacije in za to si Pojar prizadeva. Na drugi strani pa ta tehnika jemlje lutki gibanje v prostoru in film učinkuje kakor basrelief. V filmu Uvodna beseda je Pojar podal nekaj novega; gledalca vpelje v misli in predstave poslušalcev, ki imajo poleg govornika v filmu glavno vlogo. Zanimanje poslušalcev je daleč od tistega, kar govornik pripoveduje. Akcija se odigrava na črnem ozadju glave. Vrelec misli, govornikove zgovornosti, je ponazorjen s piramidami črk, ki se razgubljajo v zraku, v misli poslušalcev pa legajo vsakodneвне skrbi; kot predstava o novi obleki, o zabavi in podobnem. V Romanci je dinamika še bolj stopnjevana. Vsaka figura, lahko bi rekli simbol, se pojavi v enem samem hitrem posnetku in gledalec mora z njega razbrati čimveč. Ti možički so oblikovno karakterizirani s satirično deformiranim telesom. To je Pojarjeva lirična poezija, katere trpki ris večkrat preide že v sarkazem. Břetislav Pojar želi kar najbolj razgibati lutke in realizirati aktualne teme.

Ustvarjalci čehoslovaškega filma si v zadnjem času prizadevajo, da bi v največji meri razgibali lutke, tempo in da bi bili čimbolj sodobni, česar prej v lutkovnih filmih ni bilo. Lutko sproščajo tradicionalne negibnosti, opuščajo klasične pravljice in prikazujejo življenje današnjega človeka. S to vedno večjo prizadevnostjo po sodobnosti in aktualnosti je povezan napor in iskanje novih izraznih sredstev. Predstavniki čehoslovaške lutkovne tvornosti, s katerimi sem vas na kratko seznanila, bogatijo s svojimi filmi čehoslovaško animirano dejavnost. Njihov namen ni samo »snemati« in odkrivati nove učinke, temveč je to idejni, globoko premišljeni in občuteni odnos umetnikov do dela.

KRATEK ZGODOVINSKI PREGLED ČEHOSLOVAŠKEGA RISANEGA FILMA

Zgodovina čehoslovaškega risanega filma, ki bi hotela zajeti vse količjak pomembne filme, bi obsegala najmanj 60 strani. Zato sem se odločila, da podam le kratek izvleček iz zgodovine — pregled, ki bo obsegal le najvažnejše filme in njihove ustvarjalce. Vse tiste, ki se jih bom dotaknila le mimogrede ali pa sploh ne, prosim, da mi oprostite, ker za njihovo delo nisem našla oziroma porabila toliko prostora, kolikor jim ga pripada po njihovi pomembnosti.

Prve začetke čehoslovaškega risanega filma lahko postavimo približno v dvajseta leta. O resnični, samobitni umetnosti pa moremo govoriti šele po letu 1945. Vsem začetnim filmom je manjkala tisti narodni in ljudski značaj, ki je tako značilen za povojno dobo. Filmi so bili bolj ali manj le reklame ali ilustracije.

Cannes 1946 — mednarodni filmski festival — je bil začetek uspehov in istočasno napad na svetovno vladno Walta Disneya. Film Jiříja Trnka *Živalce* in roparji ni pritegnil gledalcev le s svojim ljudskim značajem, temveč tudi z visokim umetniškim in ustvarjalnim čutom umetnika. Prvi nastop čehoslovaškega risanega filma pred svetovno javnostjo je bil nagrajen z glavno nagrado. Leta od 1945 do 1950 so odločno pod vplivom Jiříja Trnka, ki ni vplival le na dramaturgijo filma, ampak tudi ustvarjalno razvil čehoslovaški risani film. Tej zvrsti umetniške dejavnosti je dal temelje samobitne umetnosti. Pod njegovim vodstvom nastajajo v Studiu filmi po temah, vzetih iz ljudskih pravljic, neodvisni od tujih vzorov, polni češkega duha. Jiří Trnka je predvsem ilustrator in to se kaže v vrsti filmov. Kombiniral je fotografije z risbo, karikaturu in podobno.

V tem prvem obdobju se pojavi Edvard Hofman. Prihaja z nečim čisto novim in neobičajnim — z aktualnimi temami. Njegov režiserski talent je osredotočen na igralsko akcijo, kar se v celoti zrcali v njegovih filmih, v satiričnih karikaturah človeških tipov. (Angelski plašč prva nagrada v Benetkah, Mélièsova nagrada, Pariz 1949.) Zanimiv je film *Pregovori*, kjer prikazuje duhovitosti ljudskih izrekov v spretno obdelanih majhnih razgibanih epizodah, ki si ritmično sledijo.

Filmov iz tega obdobja je mnogo. To je čas tipanja in iskanja, čas eksperimentiranja. Vsako delo je odkrivanje novih izraznih sredstev v risanem filmu.

1950 — 1956. Za to razvojno obdobje je značilno ustvarjanje za otroke — vsakodnevna stvarnost otroškega življenja, ki se prepleta s pravilčno fantazijo. (Lonček, kuhaj, 1953, nagrada v Benetkah.)

Leta 1950 postane Edvard Hofman režiser v Studiu. Njegova želja, odkrivati vedno kaj novega in velika tenkočutnost do tematike sta značilni za vrsto filmov, ki so nastali v tej dobi. Najznamenitejši film v tem času je prav njegova *Pripovedka o kužku in mucki*, ki je sestavljena iz petih zaključenih dogodkov. Hofman je želel več kot zabavati otroke. Z občutkom je v risbi približal otrokom avtorja pripovedke in v scenografiji njegovo družinsko okolje (Josef Čapek). Film navdušuje odrasle s svojo včasih kar

primitivno risbo, saj so mu osnova otroške risbe, otrokom pa je zelo razumljiv in blizu. V tem času je Edvard Hofman poskusil posneti tudi prvo risano opero. 1956 posname film Stvarjenje sveta. V dvodelni humoristični parafrazi je prikazan prvi delovni teden gospoda boga, ustvaritev Adama in Eve, spremljane s satanovimi malopridnostmi. Za osnovo so služile ilustracije francoskega karikatrista Jeana Effela. Šegave domisleke je združil v celoto in jim dodal komentar v verzih. Čeprav ni nikjer porušil osnovne poante in domiselnosti francoskega slikarja, je to vseeno čisto češki film. Francoski humor se je prepletel s češkim značajem.

Za leto 1956 bi lahko rekli, da je v znamenju vedrih pravljič iz živalskega sveta, npr. Kako je krtek prišel do hlačk, prva nagrada MFF, Benetke 1957.

V tem letu se tudi končuje druga etapa razvoja čehoslovaškega risanega filma. Filmi so bili v glavnem namenjeni otrokom, saj so pravljice, bajke in podobno. Realizem je prevladoval, včasih celo na škodo specifičnosti risanega filma, kjer so gibi stilizirani in včasih le naznačeni. V tem času iščejo ustvarjalci v risanem filmu nova izrazna sredstva in nove teme. Sadove prinese šele naslednje obdobje.

Leto 1957 se pojavi Jiří Brdečka, bodoči nagrajenec na mednarodnih filmskih festivalih. Najprej je scenarist in šele pozneje režiser. Igraje ustvarja, zato ima vse pogoje, potrebne za režiserja risanega filma. Njegov fantastično-znanstveni film Kako se je človek naučil letati osvaja svetovne festivale. V bistvu je to kramljanje o zgodovini letalstva, priznanje človeku in njegovi želji osvojiti ozračje. Uporablja tehniko risanega filma s kombiniranjem izrezavank, oživila stare gravure, povezane s posnetki starih filmskih žurnalov iz arhivov. Potem preobrat v tematiki, od zgodovine preide k aktualnim temam. Film Pozor svari pred uničevalno silo atomske bombe. Slika v filmu je težka, natrpana in ima dve ravni. Na eni se dogajajo vojna srečanja in vojne scene, na drugi je naznačeno mirno življenje (Manetova slika Zajtrk v travi, pred njo stopa vojak in pohodi jed). To ni le izvrstno prikazana zgodovina orožja in načina bojevanja od neandertalskega kija do sedanjosti, ampak resno svarilo pred novimi vojnimi spopadi.

Filmov iz tega obdobja je veliko, zato se bom omejila le na najvažnejše: Josef Kabrt s filmom, kateremu je bila predloga popevka o nadnaravnem bitju v ritmu foxtrota. Junak se nahaja sredi realnega sveta in je upehan od nesmiselnih formalnosti in praznih družabnih običajev, ki vladajo med ljudmi. Satirična pretiranost teksta skupaj z ritmom jazza, pogojenim z ritmom igralske akcije, so skupaj z grafičnimi ustvarjalnimi domisleki soodločali o izrazu. Osnova je neopisna naznačena animacija in mimika oživele risbe.

Zdenek Miler je poleg vrste filmov ustvaril Pravljič o mesecu, kjer je združil otroško risbo s poezijo ledenih rož na zamrznjenem oknu. To je film o veliki ljubezni med sončno punčko in ledenim pajackom. Obe postavi sta rešeni vsaka po svoje, v drugi tehniki. Deklica je prikazana v primitivni otroški risbi, pajacek pa je stiliziran iz lesketajočih se ledenih rož. Svet obeh in vse ostalo je v raznih barvah. Igralsko izvajanje je baletno stilizirano. (Nagrada MFF, Mar del Plata, 1958, nagrada FIPRESCI.)

Odlična filma iz tega obdobja sta Slava in Bombomanija. Oba sta delo poznejšega mojstra lutk, Bretislava Pojarja. Slava je satira, naslovljena na snobe, ki imajo umetnost za modno opravilo in je izvrstna karikatura. Bombomanija pripoveduje o neuspelem poskusu z neznanim razstrelivom. Močno učinkuje slikovni prikaz poslednjega poskusa, ko posnetek njive z bogatim pridelkom zamenja pustinja; na mestu, kjer je stalo drevo, polno sadja, molijo v zrak

goli štrclji z mrtvaško lobanjo kot v svarilo. V tem obdobju si čehoslovaški risani film pridobiva vedno pomembnejše mesto med svetovnimi proizvodnjami, ne le zaradi tematike, temveč kot nosilec samonikle umetnosti.

Od preloma v letu 1960 pa do leta 1964 sega poslednje obdobje, ki ga nameravam opisati. Tedaj je nastal znameniti film Za prostor na soncu, film, ki je umetniško učinkovit in idejno izrazen. Avtor František Vystrčil je oživel vrsto postavic iz risanega filma. Njegova posebnost v igri z risanim igralcem je razburjenje, živahnost in eksplozivnost. Akcija v filmu Za prostor na soncu temelji na prepiru dveh možicov.

Režiser Lehky nastopi s tremi možički, ki se med seboj ločijo le po barvnih obrisih in stiliziranem glasbenem motivu. Spet filmi Trije možje, Trije možje pri ribolovu itd., ki so osnovani na nesporazumu treh mož. Rodila jih je potreba prikazati posledice človeške nepotrpežljivosti. Vse temelji na kratkem, le naznačenem dejanju.

Nov ustvarjalec risanega filma postane Zdenek Smetana. Po daljšem animatorskem delu je pričel samostojno režirati kratke filme, ustvarjalno sveže in moderne. Prvi film Romanetto pripoveduje o možu, ki postane žrtev prelesti vodne vile. Zaradi njene lepote ne vidi nič okoli sebe. V naslednjem filmu Slavomanu pripada venec prikazuje moža v krempljih alkohola. Avtor dela s simboli, s pomočjo poenostavljene risbe, gibajoče se v abstraktnem prostoru.

Razumljivo je, da v tej dobi ne nastajajo le serijski filmi, temveč vrsta satir, agitk in predelav literarnih del svetovnih avtorjev.

Josef Kabrt snema naprej. Morda je njegov najboljši film, delo Človek je družabno bitje, zasnovan na kontrapunktnem učinku slike in komentarja. Film zajema razvoj družbenih odnosov med ljudmi od pradednin do danes. Domiselno prikazuje, kako se je družabno življenje v kapitalističnih državah skompliciralo po umetno ustvarjeni hierarhiji, medtem ko bi pristrčno podana roka več zalegla.

V filmu Železni klobuk izraža protivojno tematiko s simboličnim dogodkom. Fantastičen nestvor se vrača na svet po pozabljeno vojaško čelado, medtem pa se je v njej naselila bela kokoška, ki vali piščance. Nestvor se bojuje s kokoško in to tako dolgo, da se ta obrne k občinstvu s krikom: »Pomagajte mi!« Pošast je močno stilizirana, risana z mastnim svinčnikom v nejasnih obrisih, kar omogoča menjavo njenih oblik. Kokoš je narisana v beli barvi, kot znak miru, in njene akcije so popolnoma realistične. Tu lahko govorimo o filmu, zasnovanem na smeli fantaziji in velikem talentu.

Na koncu bi omenila še enega režiserja. V Jiriju Brdečku so združene vse lastnosti, potrebne avtorju risanega filma. Po strokovni zgodovini letalstva, o katerem sem govorila prej, je Brdečka ustvaril film Človek pod vodo, v katerem prikazuje, kako je človek postal gospodar vodá, od davnih bajk o podmorskih nestvorih, o morskih deklah, preko razvoja vseh vrst plovil do današnjega dne (ne pozabi niti Verneove podmornice kapitana Nema). Film konča z utopijo; v podvodnem mestu si otroci predvajajo filme o čudnem svetu, kjer so bile vojne. V filmu je režiser uporabil vse tehnike, ilustracije Verneovih knjig, pristne posnetke Pikardovega spuščanja v morsko globino. Pri Brdečku sta značilni dve potezi, humor in smisel za sodobnost. Pri tem odkriva vse sleparske in zahrbtnje iznajdbe, ki hočejo zlorabiti napredek proti človeku. S filmom Razum in čustvo si je pridobil v svetu popularnost in nagrado. Tekma med razumom in čustvom: kadar razum igra na flavto, se spreminja podoba po klasičnih zakonih namembnosti in preprostosti, ko pa igra čustvo, se razvija narava bohotno, v velikem kaosu. Svet najde soglasje šele pri harmoničnem duetu razuma in čustva.

Film Slabo narisana kokoška je satira, v kateri smeši nezdrave metode, ki odklanjajo vse novo in se posmehuje vsemu, kar omejuje fantazijo. Zato glavna junakinja ni le navadna kokoška, temveč »slabo naslikana kokoš«. Naslikana je z nenavadno veliko otroško fantazijo, za kar je mali fant, ki jo je narisal, kaznovan. Tu se spet srečamo s filmom, v katerem je veliko naznačenega in mnogo novosti v tehniki filmskega izražanja.

Leti 1964 in 1965 zahtevata samostojno obdelavo. Pojavilo se ni le mnogo novih avtorjev, temveč tudi veliko filmov, zanimivih po tehnični obdelavi. Zato se bom k čehoslovaškemu risanemu filmu tega obdobja povrnila v eni naslednjih številkih Ekrana.

ŠVEDSKO POLETNO PISMO

»Zavidam komponistom, ki napišejo sonato ali simfonijo in jo imenujejo opus ali kaj takega. Jaz bi rajši imenoval svoj film »kinematografski komad«, opus 29 ali 30 ali kateri je že. Kajti to moj film tudi je.«

Tako je dejal Ingmar Bergman na tiskovni konferenci v Stockholmu o svojem novem filmu Persona, ki so ga večinoma posneli v avgustu. Dosedanji naslov filma je ali izvira iz latinske besede persona, kar pomeni krinko (igralčevo masko), vlogo. To je po mnenju producenta, Švedske filmske industrije, boljše od dveh (predlaganih) imen. Letos zgodaj spomladi je Bergman napisal scenarij za film, ki ga je prvotno nameraval posneti to poletje, Ljudožerci. Načrt pa se je izjalovil, ker je Bergman zbolel in je moral v bolnišnico. Tu se mu je porodila misel, da ustvari Persono. Sprožila jo je podobnost med eno Bergmanovih najljubših igralk, Bibi Andersson in norveško igralko Liv Ullman, obe sta bili angažirani za Ljudožerce.

»Kinematografski komad« — Persono opisuje Bergman kot ne-nehno vzpenjanje dveh značajev; zato ima pomembno vlogo v drami zunanja podobnost dveh glavnih oseb. Ena je bolniška sestra, druga je igralka Elisabeth Vogler. Ta je iz iste družine kot čarovnik Vogler v Bergmanovem filmu Obraz. Glavna lokacija zunanjih posnetkov je ista kot v enem Bergmanovih prejšnjih filmov: otok Farö, kjer so posneli film Kakor v zrcalu. Torej so tu stične točke s preteklostjo, toda Bergman si na vso moč prizadeva pojasniti, da ta film nima nič opraviti z njegovo trilogijo: Kakor v zrcalu, Obhajanci in Molk. Bergman išče novih motivov in se je lotil dela s tolikšnim veseljem, kakršnega ni občutil že več let. Z oblikovnega stališča pa je videti, kot da se Bergman po barvnem eksperimentu Vse te ženske oklepa dobro znanih tal. Persona je komorna drama (samo štiri osebe) v črno-beli tehniki in standardnem formatu. Snemalec je Sven Nykvist, s katerim je Bergman zadnja leta veliko sodeloval.

Bergmanovi ljubitelji so hvaležni, da bodo navsezadnje imeli nov opus 1965, kajti kakor kaže, bodo v prihodnje Bergmanovi filmi prav redki. Od sezone 1964-65 dalje dela Bergman kot vodja Kraljevega dramskega gledališča v Stockholmu — vodstvo, ki je že rodilo jasne in pozitivne rezultate v švedskem gledališču. Bergman računa, da bo ustvaril največ po en film vsaki dve leti.

KRITIKE

Zasebno življenje

Izvirni naslov **VIE PRIVÉE**. Scenarij Jean Paul RAPPENEAU, Jean FERRY, Louis MALLE. Režija Louis MALLE. Kamera Henri DECAE. Igrajo: Brigitte BARDOT, Marcello MASTROIANNI. Proizvodnja Progefil — Cipra — Jacques Bar (Paris) — C. C. M. (Roma).

Ce vzamemo, da je intelektualnost, sodeč vsaj po njegovih predhodnih filmih, ena glavnih Mallejevih lastnosti, nas zasebno življenje ne more pa tudi ni treba, da nas popolnoma preseneti. Lahko nas preseneti zaradi zgodbe, ki jo pripoveduje, nikakor pa ne zaradi načina, kako nam pripoveduje. Ta dvojnost motiva — tematskega in formalnega, in ne le dobesedno formalnega, to prepletanje in kontrapunktiranje nasprotnih elementov zasnovane zgodbe in realizirane filmske slike predstavlja glavno značilnost in ogrodje tega Mallejevega filma, vzetega kot celote.

Vzpon in propad zvezde. Za nas je povsem brez pomena, kdo in kaj je ta zvezda, na koga in na kaj aludira njena zgodba, če sploh aludira na kaj. To je zgodba kot vsaka druga, z začetkom in koncem, z zapletom in razpletom, ni niti nova niti originalna, celo standardna in stereotipna je, naivna in poenostavljena in nikakor ne zelo intelektualna. To je v bistvu in po delu komercialna, kompilatorska, serijsko razvlečena zgodba.

Postavljen pred to in tako zgodbo (ne pozabimo, da je sam eden njenih scenaristično idejnih tvorcev, kar mu ni škodi ravno v prid), je moral Malle pri njeni realizaciji, če je hotel ostati Malle, povzeti metodo in stil, ki sta diametralno nasprotna kanonom komercialnega filma. Zgodbo samo je moral dograditi in nadgraditi s svojim, imenujmo ga intelektualnim smislom. Moral jo je izpolniti in obogatiti, prefiltrirati skozi občutljive objektivne resnega in prefinjenega esteta in cineasta.

Tako ni čudno, da se je Malle že prav v začetku, vseeno je, če po svoji ali po tuji krivdi, postavil v položaj režiserja, ki poskuša marsikaj naravnost rešiti. In kar mu, kljub vsemu njegovemu znanju in talentu, ni uspelo; vsega tega kompozicijsko dramaturškega tkiva ni mogel do kraja obvladati, ga uskladiti, narediti pristopnega ne toliko gledalcu, kakor sebi in svoji kameri. Od tod vsa tista režijska nihanja, zasnovana na široki distanci, od briljantne perfekcije do osupljivo vsakdanjega klišeja.

Kljub vsemu pa je Malle ostal intelektuallec. Tam, kjer bi lahko prevladala sentimentalnost in banalnost zgodbe, je zmagal njegov živi in mnogostranski duh. Z njegovim režijskim tolmačenjem so osebe in dogodki prešli svoje ozke, realne okvire in dobili kdaj več, kdaj manj pomen in vlogo določenih, ne zelo vsiljivih in ne zelo poudarjenih simbolov. Premočitni tokovi zgodbe so zavestno raztrgani z asimetrijo izraza, zgodba je vse manj zgodba in vse bolj drama, moderna drama človeka, ki je izgubljen na občutljivih relacijah etičnih, družbenih in psihičnih fenomenov.

Švica in Ženeva. Prelepe panorame Ženevskega jezera. In čudovita vila na obali istega jezera, obilita z gosto zaveso dežja. Romantična zibel dekleta Jules. Njenih sanj, sanjarjenj, upov... Color in dež... Vzdušje prikrita lepote, a tudi absurde nespremenljivosti in minljivosti. Pomeni, kvalitete, ki jih ni na pretek na tekočem traku filmskega standarda, prva točka v režiserski beležnici Louisa Malleja.

Pariz. Jules — in vrtoglavi vzpon k slavi. S preizkušenimi, preverjenimi, brezskrupuloznimi sredstvi. Vendar z niti malo običajnim režiserskim načinom. Malle zgodbe ne razpleta, Malle ne vztraja pri njej, Malle jo v kratkih, prefinjenih potezah samo nakazuje, napoveduje, skicira. Preskakuje z osebe na osebo, s predmeta na predmet. S sliko, tekstom, glasbo. V norem tempu, brez zastoja in oddiha. Z brezhibnim montažnim ritmom, z moderno organizacijo filmske slike, z dramaturškim postopkom, ki ne prenese jalo-vega filozofiranja in deskripcije. Potem — zlom zvezde Jules, ne zelo prepričljiv in ne zelo motiviran, prehiter in sforsiran, nedvomno minus za scenarista in režiserja Louisa Malleja.

Spet Ženeva in Ženevsko jezero. Srečanje z izgubljeno mladostjo, z izgubljenimi sanjami in iluzijami. Bogata vizualna meditacija na temo absurda, niti malo tuja potem in tečajna novega francoskega filma. Srebrnkasti trakovi mostov in križišč in velik citroen, izgubljen v brezkrajnem vrvežu vozil in mesta, s smernim kazalcem, ki obupno mežika v somračju megličastih barvitih tonov. Kakšen občutek za »štimgung«, kakšna nadgradnja filozofije, ki je pretila postati apologija sentimentalne otožnosti! Vendar — tudi poudarek občutenju in fatumu tragike, predestinacija, komaj zaznavno igranje na struno melodramske dopadljivosti, česar v konstelaciji intelekta ni mogoče tolerirati. Davek seveda, s težavo plačani davek zasopli konjunkturi in neizprosному komercializmu.

In končno — Spoleto. Razrešitev drame v dekoru gotško renesančnih ruševin. Na odru gledališča in na odru življenja, niti najmanj nenadoma in niti najmanj slučajno v tem dvojnem okviru stoletne človekove eksistencialnosti. Razrešitev, ki je neizogibna in

absurdna, prav kakor je bila absurdna tudi mladost, rojena in pokopana v deževju Zenevskega jezera. Razrešitev, spremljana z rekvizitmi von Kleistovih govornih tirad, čudno lepih in čudno neresničnih v tej slikoviti festivalski noči. Ker Jules bo, ne pozabimo, umrla prav tedaj kakor junakinja drame von Kleista, tu, na tem istem trgu starodavnega Spoleta. Bizarni svet nemškega pesnika omračenega uma, nalašč interpretiran v tujem jeziku in v tujem okolju, bo služil Malleju kot nemalo zanimiva paralela njegovih lastnih meditacij na temo norosti in zmešanosti tega sveta in stoletja. Tako je Malle prav v tem briljantnem prizoru smrti dokončno pokazal in dokazal svojo režisersko in intelektualno premoč.

S tem, da je razbil svoj film na te štiri epizode z vsemi omejenimi vrlinami in slabostmi, je zavestno razbil ali vsaj poskusil razbiti standardne okvire v resnici standardne zgodbe. No, še več: poskusil je razbiti nedotakljive zakone mita, mita neuničljivosti zvezd; pri tem je včasih žrtvoval tudi odlike svojega lastnega pojmovanja in stila. Če mu je to uspelo, je težko reči, drži pa, da je takšen poskus zelo zelo očiten, pa čeprav se je izčrpal samo na relaciji poskusa.

Vsekakor velja poudariti, da Mallejeva intelektualnost oseb njegovega filma nikakor ne dela izumetničenih. Če se tu in tam pojavijo kakšni bolj suhi tokovi, so takoj zamenjani z intenzivnimi, neposrednimi prelivaji. Intelekt in poezija se pri njem ubirata v čudno in srečno kombinacijo in celoto.

Zaman bi posebej poudarjali, kaj je režiserju v realizaciji njegovih zamisli in idej pomenil Decae, danes poleg Coutarda in Venanza gotovo prva kamera Evrope. In ne samo Evrope. Vse tiste čudovite in edinstvene »štimumge«, vse tisto gibanje in ritem kamere, vse nianse tonov in poltonov, osvetljene in osenčene, osmišljene in metaforične so delo njegovega talenta, njegovih izkušenj in kulture. Njegove karakterološke študije Brigittinih velikih planov — portretov so pripomogle, kot nikoli poprej, tej igralki ljudi končno prepričati v nesporne kvalitete in moči svojega šarma in — igre.

Nedvomno Zasebno življenje ni na ravni Ljubimcev ali Dvigala na morišče, vendar kljub vsemu vseeno ni daleč od ravni Louisa Malleja. Po vsem, po režiserskem znanju še posebno.

Branislav Obradović

Mit in antimit

Dr. Jerryja čarobni napoj

I.

Če smo si že takoj na začetku edini, da je MIT najelementarnejša in najdramatičnejša oblika umetniškega zbliževanja s samim seboj in svetom, v katerem deluje, v skrajni liniji z veseljem, ki ga obkroža — ne bo težko izpeljati osnovne predpostavke njegovega pomena, niti določiti pomen, ki ga ima kot ena najstarejših stvaritev v zgodovini človeškega ustvarjanja.

Kot metafizična projekcija tuzemskega človekovega boja v vesolje mit privzame nekatere dimenzije, katere mu dajejo vsebino filozofske parabole, ki skrita v legendo, epopejo ali bajko govori o tragičnem spopadu človeka z vsemi mogočnimi obdajajočimi ga silami. Prva dimenzija mita, človek — je vedno prisotna kot predstavnik naprednih in pogumnih teženj, ki so pripravljene žrtvovati same sebe, da bi dosegle svoj cilj. Tu izvira tudi njihova tragična krivda, ker je njihov cilj navadno visokoletič. Druga dimenzija mita — sile, ki se jim človek upira, so praviloma močnejše od njega, še več — dostikrat so celo nepoznane. Tretja dimenzija mita — njun spopad izvira izključno le iz hotenj in muhavosti človeškega bitja. Medtem ko v pravi tragediji (ki je nekakšna miselna koncentracija nekaterih bajeslovnih kategorij) usoda izziva človeka, pa v mitu človek tej isti usodi vrže rokavico.

Kakor tragedijo lahko razumemo kot ceno, ki jo je treba plačati za svobodno delovanje v mehanizmu kozmosa, tako je mit kot starejša in elementarnejša oblika prava apologija tega svobodnega delovanja, ki zanemarja končni rezultat.

In res, kot se pomen tragedije izpolnjuje v njenem tragičnem finalu, tako konec mita, v katerem propadejo vsi glavni junaki, nima iste teže, niti pomena — v njem še vedno ostaja važnejša akcija, akt nasprotovanja nekomu in nečemu, kaznovanje mitološkega krivca pa ima pogosto le simboličen, filozofski pomen. V tragediji pa je konec skoraj po pravilu zalit s krvjo.

II.

Temeljna značilnost vseskozi racionalnega evropskega duha je v skoraj premišljenem zanikanju in preseganju vsega, kar je ustvaril. Zato niti v filozofiji niti v umetnosti ni niti ene teze, ki jo sčasoma ne bi zamenjala druga, za tisto dobo boljša. Zaradi tega, medtem ko stari modri Vzhod gradi svoje sisteme na stoletnih izkušnjah in dodaja davno ustvarjenim zgradbam le še kakšen nov dragulj, zahodni ustvarjalci nervozno brskajo, rujejo in rušijo staro, da bi zgradili nekaj, kar bo tudi samo kmalu zastarelo. Seveda v zelo relativnem pomenu.

Zaradi tega ni nenormalen obstoj ustvarjalnih antipodov v vseh pogledih kreacije: veliki predniki dramske umetnosti so ustvarili dramo, dvajseto stoletje pa je navrglo še antidramo — antika je imela mite, današnji čas pa je ustvaril antimite.

V čem je razlika?

Če drama prinaša določen progresiven (v miselnem pomenu) razvoj človeških likov in njihovih medsebojnih odnosov, antidrama poskuša iste vsebine (z nekoliko grenkejšo poanto) ustvariti z obratno metodo, tako da vrača ljudi na elementarne, nedejavne pozicije — v otrple nepremične sesalce, katerih razvoj lahko razumemo le pogojno.

Če je mit govoril o nesebični borbi za splošni smisel, če se je z veličino začetih akcij dvignil nad osebno koristoljubje in nad konec, ki bi mu s svojo srečno dimenzijo to korist potrdil — anti-mit na teh izhodiščih šele začenja. Splošne vrednote (spopada, smisla, hotenja, cilja) so zamenjale vrednote osebnega, egoističnega. Spopad in njegovi povzročitelji s tem seveda izgubljajo svojo težo, fatalnost in resnost ter jim ne preostane nič drugega, kot da se uresničijo v povsem drugi umetniški obliki. Na primer v komediji.

III.

Rojen v trenutku, ko so ostale umetnosti že prešle dolgo razvojno pot, je bil film dialektično prisiljen posnemati in hitro absolvirati vse izkušnje ter doseči svoje nekoliko odmaknjene ustvarjalne paralele. Odtod torej relativno hitra menjava mitov in anti-mitov na filmskem traku.

Vsaka filmska zvrst je zelo hitro in z logičnim razvojem navrgla nekaj svojih osebnosti in razpletov, ki so prerasli v mit, v sintezo pomena, v dinamično refleksijo nečesa, kar je globlje od teh likov in njihovih medsebojnih odnosov.

Western, film groze, nekoliko manj tudi drugi žanri, so uresničili prav tako enostavno mitološko strukturo, na osnovi katere so z neštevilnimi variantami spletki tkivo vrste filmov. S čim neki bi se lahko drugače opravičeval uspeh tolikih westernov, če ne s tisto notranjo, močno osnovo, ki jo je težko vulgarizirati celo v streljanju po naročilu.

Govorimo seveda o liku borca za napredek, ki se v svojem moralnem prepričanju spušča v negotovo bitko za svojo afirmacijo. Mitološka splošnost dominira: pred nami je Človek (z velikim č) pred nami so Pravica, Dobro in Zlo, prav tako utelešeni v likih in situacijah.

Rekli smo, da sta dve zvrsti ustvarili najizrazitejše mite: western in film groze. Morda se je slednji še najbolj približal tej temeljni dimenziji mita, ki smo jo analizirali.

IV.

Če pregledamo galerijo velikih likov filma groze (ali horror filma) bomo našli precej skupnih značilnosti. Na eni strani je Frankenstein, tvorec novega življenja, ki drago plača svoj pogumni dosežek. Na drugi strani pa je dr. Jekyll alias mr. Hyde, ki ima skoraj isto nalogo. Eden in drugi pravzaprav uresničujeta sen dvajsetega stoletja — na eni strani rešiti skrivnost življenja, na drugi strani pa obvladati lastno osebnost in njene tokove, ki se tako neradi vsak trenutek podvržejo človekovi volji. Eden in drugi lik izhajata iz literature (in to povprečne, posebno Frankenstein) preteklega stoletja, vendar se smiselno skladata z našim stoletjem. Njunj filmski avtorji so dobro občutili ves balast, ki je njunim mislim preprečeval razvoj, zato omenjena lika in vsebini precej svobodneje dihata na naših platnih kot pa na straneh, kjer sta se rodila.

Vzemimo dr. Jekylla, mitološko protiutež Dr. Jerryja v filmu Jerryja Lewisa. Kakšen je dr. Jekyll, z drugimi besedami, kakšen je lik, o katerem je bilo posnetih že pet ali šest filmov?

V prvi vrsti je lep, pošten in pogumen, vrh tega pa še nadarjen učenjak. Ima vse, kar je potrebno, da iz njega nastane pozitivni junak mita.

Ima tudi vse, kar je potrebno za brezskrbno življenje — njegova akcija se ne bo začela, da bi si pridobil kako korist zase — nasprotno, s to akcijo bosta njegova sreča in imetje v negotovosti.

Borba, v katero se spušča dr. Jekyll, je od začetka negotova — raziskati želi razdvajanje osebnosti in določiti mejo, ki deli v njeni strukturi dobro in zlo. Celó vsi predstavniki konservativne okolice, s katerimi govori o tem, ga odvrčajo od tega in ga prosijo, naj odstopi od svojega načrta, kar on seveda zavrne.

Cetrtič, (tu pa mit dominira) Jekyll doseže svoj cilj, vendar drago plača svoj pogum. Kazen, ki ga doleti (ne more se več spremeniti v normalnega človeka in ga kot grozno pošast po gonji ubijejo), je po teži in pomenu enaka Prometejevi. V njej se izpolnjuje osnovni zakon mita, to je višina cene, ki jo zahteva

spoznanje. Okovan v davne čase mit simbolizira davek, ki so ga ljudje v mraku neznanja plačali vsakemu žarku svetlobe.

Petič, delo se končuje s kaznijo glavne osebe, brez poznejšega nauka in kake poudarjene misli kot mota dela. Značilnost mita je prav v pomanjkanju nauka (ta pomeni le mnogo kasnejšo buržoazno tvorbo, ki so jo obvezno dodajali posameznim delom). Zadnji kader, ko z mrtvega Jekyllovega obraza polagoma izginja strašna maska monstroznega Hydea — jasno govori o notranjem, miselnem odreženju lika. Gledano na splošno sta njegova hrabrost in borba vendarle dobljeni.

Lik dr. Jekylla, vzet iz romana R. L. Stevensona, je prišel v ikonografijo »horror filma« in postal eden njegovih najpogostejših junakov, s tem da je s svojo dramo izžareval nekatere elementarne komplekse, s katerimi se ta zvrst ukvarja. Pot tega lika od Stevensonovega obsedenca do Prometeja iz zadnjih filmov na to temo predstavlja izredno zanimivo snov, na žalost vse preveč obsžno za ta primer.

Raje pogledajmo Doktorja Jerryja čarobni napoj, ki ga je Jerry Lewis posnel na to temo in rešil bistveni problem: s katerimi elementi in s katero metodo ta komik razbija mit o Jekyllu — Prometeju, kako je v tkivu njegovega filma prišlo do antimita. Zdi se mi, da prav v tej tezi leži smisel Lewisovega filma in ves obszni uvod je meril prav na analizo tega aspekta problema. Kajti Jerry kot pravi komik destrukcije ne razkraja samo zunanjih elementov sveta, to dela tudi na znotraj.

V.

Kakšen je dr. Jerry glede na svojega mitološkega prednika? V prvi vrsti grd, slaboten, fanatičen oboževalec kemije, ta mu pomeni edini smisel in oporo v življenju. Duhovita parafraza učenjaka, ki ostaja tragično omejen le na polovico življenjske usmeritve, dr. Jerry zelo neprepričljivo predstavlja pregovor — »um kraljuje, moč pa kamenje razbija«.

Njegovo življenje je postavljeno na tako pomanjkljive osnove, da ga ne more zadovoljiti. Manjka mu človeška — emocionalna stran. Dr. Jerry je potreben ljubezni, prijateljstva, družbe, lačen je pozornosti, občudovanja in spoštovanja. In seveda spet diametralno nasproten svojemu prototipu, je prisiljen, da vse svoje znanje in izkušnje usmeri v izboljšanje osebnega obstoja.

Vse to ga takoj za vse čase vrže s piedestala potencialnega mitološkega junaka. Jerry se ukvarja izključno s samim seboj, njegova učenjaška zavest vedno jemlje samo sebe kot center in smisel življenja in ukvarjanja z njim. Ves njegov načrt, boj, začet v laboratoriju, muke, skozi katere gre v svoji »meta-diabolični terapiji«, vse to postane smešen simbol svojeglavosti, kaprice — slabosti.

Medtem ko se dr. Jekyll s svojim načrtom ne postavlja po robu omejeni človeški podobi, temveč se dviga tudi proti vsem konservativnim mišljenjem, ki mu stoje na poti in prete z božjo kaznijo, dr. Jerry uresničuje svoj načrt skrivoma, s pomočjo kletpetave srake, ki kot da postaja drugi del njegove osebnosti. Ko so dr. Jekylla ujeli in prisilili, da je pred svojim prejšnjim prijateljem zdravnikom opravičil prisotnost Hydea, mu je brez pomisleka vrgel v obraz vso nizkotnost njegove slabosti, postal je prevzet in ponosen na svojo zmago, čeprav je ta brž dobivala dimenzije tragedije. Jerry pa se na koncu sam najbolj ustraši svojega odkritja in njegov zadnji govor je pravzaprav demagoški pledoaje »da se reši, kar se rešiti da«.

Jerryjeva zmaga je pravzaprav neprepričljiva. Posreči se mu seveda spremeniti v lepota in tako za nekaj časa uiti grenkobi,

ki mu jo daje njegova lastna podoba, vendar se prav tako hitro umakne v ozadje in pusti za seboj le nekaj uporabnih izrekov. Čeprav so imele njegove poslednje besede še tako patetičen pečat in koristen pouk, ga vendar popolnoma pobijajo kot učenjaka in iskalca in ga vračajo v malomeščanske vrste, iz katerih je bil izšel in s katerih geslom, »bodi zadovoljen s tistim, kar si«, je bil tudi vzgojen.

Od tistega trenutka, ko se na koncu usmeri proti svojemu delu, Jerryju ne preostane nič drugega, kot da začne iz njega črpati nauke in tako s plitkim moraliziranjem nadomesti priložnost, ki mu jo je ponujala velika skrivnost. Toda po zakonu akcije in protiakcije, ki vlada v komediji, v zahvalo dobi srečen konec.

Tako Jerry končuje ugodneje, vendar neslavneje od dr. Jekylla. Po eni strani zato, ker je priznal svoje napake, ostane v milosti pri gospodarju, po drugi strani pa z izpovedano moralo pridobi ljubezen, ki je pravzaprav ni zaslužil, ker je njegova skromnost le navidezna. Sam bo gotovo najbolj žaloval, ker je Budy Love za vedno izginil in pustil za seboj le smešnega, nerodnega Jerryja.

Zadnja dimenzija antimita dominira v dejstvu, da se Jerry s svojimi končnimi ravnanji uvršča v vrste tistih, ki so na račun plitke morale in lažne bogoljubnosti proglasili Jekylla za heretika in pošast. Krog se zapira in neki mit je bil res popolnoma razbit in pripeljan do svoje obrnjene podobe, na antipod svojega pomena. Namesto drame postaja moralka, namesto tragedije komedija, namesto junaštva in veličine postane njegov argument — smeh.

VI.

Ostaja še en zanimiv problem, morda na prejšnjih straneh zanemarjen. Dejstvo je, da so mnogi komiki skušali parodirati mite »horrorjev« — spomnimo se samo Abbota in Costella in njunih srečanj — vendar pred Jerryjem Lewisom ni nikomur uspelo, da bi neki mit tako zamenjal z antimitom, kot ga je on.

Vsi njegovi predniki so se norčevali iz filmskih mitov, se jim rogali, se delali norca iz njihovih junakov, vendar jim niti v enem samem trenutku niso škodovali. Kot dokaz lahko navedemo, da so bili po njihovem filmu o Frankensteinu posneti še mnogi resni poskusi na to temo. Po filmu Jerryja Lewisa pa bo moral vsak avtor zares dobro premisliti, preden se bo lotil te teme brez komične distance.

Mislim, da je rešitev v Lewisovi metodi. Ker ne teži, da bi lik, ki ga predstavlja, osmešil tudi na znotraj (kar mu seveda ne preprečuje, da iz njega napravi navzven celo izložbo komičnih efektov), temveč mu skuša dati čimveč človeških, majhnih, malomeščanskih oznak, logično podira njegovo mitološko veličino in veliki Jekyll se naenkrat znajde v topli postelji malomeščana, ki se pokriva čez glavo in pogleda pod posteljo, preden gre spat.

Na vsak način moramo dati Lewisu priznanje za spretno izbran komični prijem filma, posebno pa za režijsko metodo, ki je odlično služila njegovemu namenu. Če pa njegovo malomeščansko dožemanje Jekylllovega mita obenem tudi malo preveč govori o okolju, ki ga obdaja — tem bolje. Njegov film ponekod v resnici dobiva dimenzije satire na Američane, ki se zares pokrivajo čez glavo in gledajo pod posteljo, če se ni tam skrila kaka pošast. Dr. Jekyll pa očitno ne spada v to okolje.

Lewisov film pomeni konec nekega mita, morda pa je tudi obenem začetek nekega novega mita — mita o Jerryju — mita o antimitu.

Nežna koža

LA PEAU DOUCE, francoski film. Scenarij François TRUFFAUT, Jean-Louis RICHARD. Režija François TRUFFAUT. Kamera Raoul COUTARD. Glasba Georges DELERUE. Igrajo: Jean DESAILLY, Françoise DORLEAC, Nelly BENEDETTI, Daniel CECCALDI, Paule EMANUELE, Jean LANIER, Laurence BADIE. Proizvodnja Les Films du Carrosse-SEDF, 1964. Distribucija Vesna film, Ljubljana. — Črno-beli, klasičen format.

Kritike, ki so o tem najnovejšem Truffautovem filmu izšle v našem tisku, so verjetno marsikoga vznemirile. Večinoma so pisali, da je režiserju, ki ga cenimo po delih ŠIRISTO UDARCEV, STRELJAJTE NA PIANISTA in JULES IN JIM, nekoliko spodletelo. Manj jih meni, da NEŽNA KOŽA nosi v sebi vse odlike, vidne v prejšnjih Truffautovih filmih. Ni moj namen polemizirati s kritiki, ki so pozitivno ali negativno sodili o filmu. Kratka analiza dela naj skuša pomagati k opredelitvi.

Truffaut si je tokrat izbral preprosto snov. Nekateri so zapisali, da je za režiserja Truffautovega formata celo izbor banalen. Zgodbo lahko povzamemo v nekaj stavkih:

Pierre Lachenay, triinštiridesetletnik, urejuje in izdaja v Parizu literarno revijo. Poročen je in oče prikupne majhne deklice. Slučajno potuje v Lizbono, kjer bo predaval o »Balzacu in denarju«. V letalu spozna stewardeso Nicole Chomette in z njo doživi v hotelu ljubzensko epizodo. Bežno srečanje se je v Parizu poglobilo in se spremenilo v čisto navadno ljubimkanje in prešuštvo. Po kratkem begu z Nicole na deželo in po žolčnem prepiru z ženo po vrnitvi v Pariz Pierre zapusti družino. Sklene, da se bo ločil in začel z Nicole novo življenje. Namerava pretrgati vse vezi z ženo Franko in zgraditi ob Nicole novo, drugačno eksistenco. Zgodba se je tako zapletla, da tudi v najbolj vsakdanji situaciji ne bi mogla doživeti srečnega konca. V zadnjih trenutkih filma ostanemo zato sami z ženo, ki jo je zapustil mož, a sami tudi z možem, ki je zapustil svojo ženo, njega pa je zapustila naveličana ljubica...

... Kritiki Truffautu najbolj zamerijo konec, ki se v opisanem vzdušju odigra tako nenadno in nenavadno, da resnično skoraj osupne gledalca. Kaj se zgodi? Se enkrat skicirajmo situacijo! Francka (avtor jo je namenoma imenoval z italijanskim imenom in jo je verjetno želel z njim tudi deloma karakterizirati), impulzivna ženska, ljubi svojega moža in svojo družinico. Zdaj jo je mož zapustil. Malo prej se je vrnil po svoje perilo in tedaj je Francka še enkrat (kljub grožnji, da je pooblastila svojega advokata, naj izpelje ločitev zakona) poskusila z navalom ljubezni (končal se je v postelji) rešiti zakon in dom. Ker Pierra tudi ta poizkus ni premaknil, je še bolj osamljena, kot si je mislila. Slučajno je tudi našla fotografije, ki jih je bil Pierre posnel med izletom z Nicole na deželi (za izgovor je uporabil predavanje v Reimsu) in je tako vsaj posredno spoznala dekle, zaradi katere je mož pripravljen zapustiti njo in hčerkico. Lahko si mislimo, kakšna je čustvena in psihična vznemirjenost žene v takšni situaciji. Na drugi strani imamo Pierra. Po nenadnem prelomu v odnosu med njim in Nicole (ogledovala sta si stanovanje, ki ga je nameraval kupiti) je zdaj popolnoma sam. Pred Franko se sramuje, za Nicole zdaj natančno

ve, da ji je bilo to le ljubezenska pustolovščina. Zlomljen zaradi polomije, ki jo je bil povzročil in doživel, bi se najraje vrnil domov. Zato čisto na koncu filma, kot uvod v zaključni tragični prizor, poprime sugestijo prijateljice Odile in iz restavracije telefonira domov Franki, da bi se ji opravičil in jo prosil, naj pozabi in naj začneta znova. Toda Franke ni več doma. Gospodinjski pomočnici vneto naroča po telefonu, naj skoči k oknu in naj pokliče Franko z ulice k telefonu. Gospodinjska pomočnica mu lahko samo sporoči, da »se je gospa pravkar odpeljala z avtomobilom...« Franka, popolnoma v afektu, skoraj priteče v restavracijo. Natančno ve, da Pierre sedi za mizico v kotu. Niti pogleda ne tja v kot, temveč izstrelji iz lovske puške, ki jo je bila skrila pod plašč, vse naboje... Edino, kar še zmore, je — zgrudi se na tla in zaječi od bolečine, ker tedaj spozna, da je vse njene sreče konec.

Namenoma sem se nadrobno zadržal ob nekaterih najpomembnejših elementih zaključne sekvence. Nisem hotel samo motivirati konca, ki se nekaterim zdi tako banalen, da ga Truffaut ne morejo odpustiti; želel sem nakazati, v kakšnih finesah Truffaut podaja zgodbo o »banalnem in tolikokrat uporabljenem ljubezenskem trikotniku.« »Večni trikotnik« je mogoče obravnavati na najrazličnejše načine. Iz njega lahko nekdo naredi solzavo melodramo, drugi razgibano kriminalko, tretji privlačen musical, četrti komedijo... nešteto možnosti, med katerimi je ena tudi — drama. Truffaut se je odločil za to možnost. Vsi, ki so čakali na priložnost, da obročunajo s Truffautom in francoskim novim valom (nikar si ne prikrivajmo, da je takšnih precej!), so si zadovoljno brusili peresa; marsikdo izmed njih je zaslepljeno izbruhal svojo jezo in nasprotovanje do vsega, kar pomeni v francoski in svetovni filmski ustvarjalnosti novega in pozitivnega novi val ter eden njegovih teoretikov in praktikov, François Truffaut.

Omenil sem, da se je Truffaut po oblikovni plati odločil za dramo. Naj dodam (sklicujem se na opis zaključnega prizora), da je NEŽNA KOŽA v enaki meri hkrati tudi prefinjena študija o emotivnih, psiholoških in socioloških odnosih med trojico »večnega trikotnika.« Vsaka izmed treh najpomembnejših komponent te študije je kompleksna, smotno vgrajena v celoto, kot ena izmed tistih številnih faset, ki dajejo dragemu kamnu blesk in vrednoto. In spet: Truffaut ni imel namena posredovati filmsko študijo, temveč pravo, pristno in dosledno ljubezensko dramo. Zato je vse tisto, kar smo imenovali čustvena, psihološka in sociološka študija, vgradil v svoj film s posebnim posluhom za dramaturško kompozicijo drame. Njegova maksima v ustvarjanju umetniškega dela je globoka, človeško široko razumevajoča zvestoba življenjski stvarnosti; in to je kljub njeni silni preprostosti in »banalnosti« znal transpirirati v umetnino, ki se kot enakovredno umetniško delo organsko vključuje v njegov dosedANJI filmski opus. Še to! Morda ni bil doslej nikoli tako preprost, umljiv, pristen, dosleden v izpovedovanju. Vse to so gotovo kvalitete velikega ustvarjalca in prave umetnine.

Zaradi tega Truffaut tudi v osebnostih, protagonistih NEŽNE KOŽE, ni iskal posebnih značilnosti ali morebiti celo eksaltiranosti, alieniranosti in podobnih bolezenskih ekscesov modernega časa. Njegovi junaki so preprosti francoski ljudje, ki so bolj kot z modernimi »boleznimi« obremenjeni z malomeščansko »moralnostjo« in »konservativnostjo.« Pierre ni nikoli doslej imel avanture z ženskami, Franka je skrbna, ljubeča in zvesta žena ter mati, Nicole je preprosta deklica, ki je sicer že spoznala telesno ljubezen, a prav zaljubljena še ni bila... Vsi v filmu so »normalni ljudje« in to

namenoma, da bi bila situacija čimbolj vsakdanja, normalna, preprosta, običajna — zato pa drama, ki se v takšni klimi razvije, bolj človeška in tudi pretresljivejša.

Zdi se mi, da so ti pogledi bistveni ne le za dojetje NEŽNE KOŽE, ampak predvsem za njeno vrednotenje. Kdor zanika te komponente, o njih je Truffaut sam poudaril, da so ga vodile, namenoma noče pogledati filma s tistega zorišča, ki je bilo ustvarjalcu izhodišče in od koder se mu gledalec lahko približa do tiste intimne bližine, ko občuti vso njegovo lepoto. Ta seveda ni obsežena samo v izboru snovi in njeni obdelavi, temveč tudi v režijskem oblikovanju, ki je — lahko rečem — briljantno, pa tudi v odlični igri treh centralnih osebnosti. Upodabljajo jih slovita francoska gledališka umetnika Jean Desailly in Nelly Benedetti ter nadarjena mlada filmska igralka Françoise Dorleac.

—mkv.

Nürnberški proces

Izvirni naslov JUDGEMENT IN NÜRNBERG. Scenarij Abby MANN. Režija Stanley KRAMER. Kamera Ernest LASZLO. Glasba Ernest GOLD. Igrajo: Spencer TRACY, Burt LANCASTER, Maximilian SCHELL, Montgomery CLIFT, Marlene DIETRICH, Richard WIDMARK, Judy GARLAND. Proizvodnja Stanley Kramer — United Artists. Distribucija Vesna film.

Nürnberg leta 1948. Mnogo dni je preteklo, odkar je utihnila topovska kanonada v Evropi. Pancer divizije Wehrmachta so že zdavnaj postale staro železo ali vojne trofeje, a duh nacizma živi še naprej. V zavesti premaganih Nemcev, v kratkovidnih računih velikih sil — zmagovalcev, v logiki povojnega dogajanja, diametralno nasprotni pravilom in kanonom pravice in zakonitosti. V ta čas in v takšne pogoje ter protislovnosti premagane Nemčije je Kramer postavil svojo dramo odgovornosti in vesti, kot opomin, kot manifest idej, katerih pomen in aktualnost nikdar ne zastarita in prenehata.

Ruševine in sodna palača v Nürnbergu. Moralne ruševine naroda, ki je na prijateljstvo in mir odgovoril s sovraštvom in vojno. In proces proti zločincem, ki so, obsedeni od topega pruskega izvrševanja dolžnosti, premišljeno in hladnokrvno poslali v smrt tisoče in tisoče nedolžnih. Proces proti zločincem, ki se ne kesajo in ne čutijo krivi, ki menijo, da je že čas, ko bi se iz obtožencev lahko spremenili v tožilce, proces proti tistim, ki v strahu pred včerajšnjimi zavezniki surovo pozabljajo, zakaj so se bojevali in zmagali, proces proti vesti vsega človeštva. Moralno in psihološko obračunavanje z vsem, kar blati človekovo dostojanstvo, kar pozablja ali se pozablja; in v tem je nedvomno velika kvaliteta Kramerjevega filma.

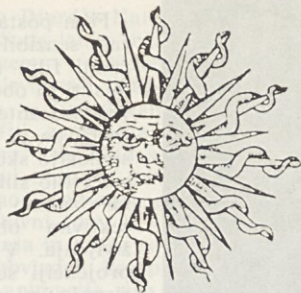
Osnovne teze Nürnberškega procesa so torej obsodba nacizma v vseh njegovih podobah in oblikah pa tudi boj proti njegovemu povampirjenju. Na teh tezah in z njimi gradi Kramer svojo pole-

mično pravdo kot napeti disput o dobrem in zlem, kot traktat o morali in moralnosti, kot obširno in argumentirano študijo zločina, mednarodnega zločina, njegovih krivcev in izvršiteljev. In, žal, njegovih privržencev. Na tej svoji pretežno polemični poti je moral Kramer reševati in rešiti dva nemajhna problema sodobnega in ne le sodobnega filma: problem dramaturške kompozicije svojega človeško-literarnega pletja in problem likovno filmske nadgradnje svojih tez in idej. In medtem ko je prvega rešil skladno s svojimi očitnimi hotenji in zamislimi, je v realizaciji drugega ostal samo v domenh korektnega, res korektnega ameriškega filma, katerega konkretnosti pa vsekakor ni mogoče in ne potrebno vedno jemati kot določeno in preizkušeno kvaliteto.

Torej, kar se dramaturške komponente tiče, pozna Kramerjeva zgodba vse zakone nastanka in tokove dobre klasične dramaturgije. Ne glede na omejenost in enoličnost prostora, v katerem se dejanje večidel dogaja (sodna dvorana) in ne glede na strah vzbujajočo dolžino posameznih sodnih razprav in monologov, drama postopoma neizprosno raste, se širi, razvija do neslutnih možnosti klimaksa, do tistih vznemirljivih vzponov in poletov umetniške in človeške misli, ki ne predstavljajo samo in edino afirmacije določenih tez in idej, ampak afirmacijo dramskih in dramatskih vrednot. Nosilci te drame so jasno determinirani liki-karakterji, brez dvoma močno izraženih in obarvanih individualnosti, ki s svojo interpretacijo psihološke, moralne in družbene narave in s svojo lastno notranjo razvojno črto, obremenjeno s simboliko univerzalnosti, vsekakor morajo dati svoj mnogostranski in večkratni pečat — spreminjajoč tako dramo izdelanih in celovitih karakterjev v dramo celokupnega in vsezajemajočega dogajanja.

Toda, kot režiser je Kramer rezoner, resda studiozen in natančen, taktičen in metodičen, vendar neredko tudi rezonersko hladen. Ničesar ne tvega, ne želi tvegati, pač pa globoko in predano verjame v tekst scenarija, v sporočilo tega scenarija; njemu umetniški ali kakršni koli drugi eksperimenti niso niti v zadovoljstvo niti potrebni. Njemu leži umirjena, statična kamera in lagodna montaža dolgih kadrov, saj ima na voljo tekst, katerega vrednost je preizkušena, in igrance, katerih bravurozno in učinkovito igranje bi bilo zares škoda cepiti in trgati. Na tako dojetih stvareh in na teh principih si je zgradil ves stil svojega režijskega dela, tipičen in značilen tudi za metodo in stil večine znanih ameriških režiserjev, bodisi današnjih ali včerajšnjih dni. Na tem področju je neprekosljivo gotov, njegova izkušnost in znanje tu mejita skoraj na popolnost, njegova preciznost, gotovost, rutina pa mu, brez ozira na naše afinitete, neafinitete, povsod zagotavljajo nemajhne in neredke epitete priznanja, spoštovanja in naklonjenosti.

Kakor ima vse to svoje dobre strani, tako je včasih tudi dvoezni meč. Ta popolnost, ta preciznost in to rezonerstvo pogostokrat ubijajo lepoto in čar neposrednega vtisa. In neposrednega kreativnega postopka. Postajajo suhi, katedrski, do potankosti obdelani in predvideni, formalistična ekshibicija, postajajo hladna, eksekutorska registracija nečesa, kar bi bilo mogoče prav tako dobro, če ne še bolje, organizirati v okvirih kakega drugega medija, ne pa samo in edino pred filmskimi kamerami. Zato ostanemo pri Kramerju ob posameznih sekvencah tudi mi sami hladni in neprizadeti. Tam, kjer mu je bila snov bližja (predvsem scene v sodni dvorani), Kramer da čutiti svojo premoč; tam, kjer so prevladovali občutljivejši toni in tokovi vzdušja, senzibilnosti, »štimmung« (v glavnem vse scene zunaj sodišča), sta bili njegova formalistična praznina in nemoč nemalo opazni. Studioznost in kreativnost, registratorski artizem in hlad, filmsko tehnična celovitost pa



tudi pretirano poudarjena, nepotrebna pretencioznost se tu menjavajo včasih ena za drugo. In tako imamo prav tu, od scene do scene, od epizode do epizode, dostikrat tudi od kadra do kadra priložnost videti v malem pravzaprav vse odlike in pomanjkljivosti klasičnega ameriškega filma.

Povedali smo že, da sta psihologija in karakterologija izpričani odliki Nürnberškega procesa. Vsak lik zase predstavlja pravo malo študijo, ki upošteva različne pogojenosti in protislovja. Začenši s provincialnim ameriškim sodnikom, ki se postavi nad politiziranje in politikanstvo, potem ko je spoznal resnično vzdušje in duha minule in sedanje epohe, in navzlic dejstvu, da pravično dostikrat ni logično, deli pravico po svoji vesti (v kateri je sublimirana tudi vest vsega miroljubnega človeštva); preko nadobudnega zagovornika, ki s tem, ko zastopa nevarne teze o nemški nekrivdi, o izpolnjevanju ukazov ali o odgovornosti vseh za vzpon in nastanek nacizma (mimogrede povejmo, da tu tudi avtorjem filma nekatere reči niso bile popolnoma jasne, ali so jim bile jasne na njihov, ameriški način) že napoveduje rojevanje neonacizma, pa vse do prvega obtoženca, nacističnega sodnika Janninga, ki še vedno ne razume, da zavestno obsojanje nedolžnih predstavlja zločin, enak barbarskim zločinom za žicami Auschwitza, Buchenwalda, Rawensbrücka...

Največja kvaliteta filma, vzetega v celoti pa je nedvomno briljantna igralska parada, kakršno je danes redko mogoče srečati in spoznati v kakšnem filmu. Toliko velikih igralskih imen na kupu in vsak velik po svoje in na svoj način. Osupljiva enostavnost Spencerja Tracyja, učinkovita ekspresivnost Maximiliana Schella, intenzivni notranji izraz Burta Lancastera, tanka senzibilnost Montgomeryja Clifta, minuciozna tehnika Richarda Widmarka, plemenita patetika Marlene Dietrich ali resnična doživljenost Judy Garland — so biseri igralskega znanja, ki jih je treba brez pridržka akceptirati in spoštovati. Ko podajajo zapletene like Kramerjevega filma, je vsak od njih znova dokazal staro resnico o neuničljivi veličini in sodobnosti prave umetnosti. In o večni mladosti njenih veličin in protagonistov.

Dodajmo končno še to: cilji in nameni Kramerjevega filma niso niti malo anahronistični in zapoznani. Ker: Nürnberg leta 1948 lahko postane Nürnberg leta 1965 ali 1968. In zato je treba opominjati. Neprestano, nenehno opominjati.

FILM ŠOLA KLUBI

OTROCI MISLIJO FILMSKO

**SLOBODAN
NOVAKOVIĆ**

Film postaja v našem času zrcalo senzibilnosti generacije. Narediti film to danes pomeni — misliti in občutiti filmsko! Nihče več ne zahteva od filmskega avtorja, da bi z objektivistično pasivnostjo skonstruiral in registriral svojo sliko sveta, ampak mora vizualno upodobiti svoje subjektivno občutenje sodobnega življenja. V takšni subjektivni projekciji sodobnosti, v vidnem risanju njenega emocionalnega in psihološkega bistva leži bodočnost filma: filmska umetnost ni, kot so mislili nekoč, sinteza različnih umetnosti, ampak se z njenim tehnološko-emocionalnim postopkom (ali procesom) resumirajo občutja generacije, izoblikovana na osnovi njene celotnega človeškega izkustva.

Če moderni film ne spremlja tokov moderne zavesti in če jih ne zrcali, preneha biti moderen — preneha celo biti umetnost, spremeni se v komercialno slikanico. Prejšnje generacije so šele sprejele film kot izrazno sredstvo: najprej kot tehnični izum in potem kot možnost izmišljanja novih znamenj za sporočanje človekovih misli in emocij. Sodobni generaciji pripada film kot ena pridobitev civilizacije — torej ni v položaju, ko naj se postopoma nauči zapletene govorice slik, ampak posebnosti te govorice spontano dojema. Kratko povedano, bodočnost filma ni v pripovedovanju zgodb (čeprav bo ta komponenta vedno spremljala razvoj filmske industrije), ampak v slikanju nekaterih človeških stanj (kar bi moralo postati posebnost te umetnosti).

V tem pogledu je mogoče Četrto revijo pionirskih filmov Jugoslavije, ki je bila maja v Novem Sadu, vzeti kot vrsto eksperimentov v raziskovanju odnosa mladih do filma kot sredstva za izražanje lastnih emocij. Če vzamemo film kot zrcalo senzibilnosti generacije, se nam ne sme zdeti čudno, da so prav naš otroci pokazali izreden smisel za moderen filmski izraz

(tisti smisel, ki ga tolikokrat sploh ni, ko je govora o poklicnem jugoslovanskem filmu!). To samo pomeni, da je dečkom in deklicam z novosadskega prikaza uspelo uloviti s kamero svoja lastna emocionalna in psihološka stanja in jih predstaviti s prese- njetljivo vizualno senzibilnostjo. Kadar so bili ti filmi otroško spontanejši in kadar je bilo v njih manj čutiti roko odraslih, so bili tudi modernejši. Ni pretirana trditev, da nekateri od teh filmov, v katerih so spontanost emocionalnega doživljanja in procesi sodobnega filmskega mišljenja najizrazitejši, predstavljajo a v a n t g a r d n e dosežke domačega filma nasploh!

Katere so osnovne značilnosti teh otroških filmov?

Lahko bi med drugim že tudi govorili o raznovrstnosti stilov, ki jih gojijo v jugoslovanskem otroškem filmu; v različnih mestih namreč gojijo dokaj zdfiferencirane in samostojne koncepcije v odnosu do otroškega filma. V Pitomači na primer, v majhnem kraju na Hrvaškem, ki je postal javnosti bolj znan po nekaj nagradah, osvojenih na domačih filmskih prireditvah in v Benetkah, prevladuje tip otroškega igranega filma, zasnovanega na duhoviti anekdoti. V številnih filmih dečkov in deklic iz Pitomače, prežetih s tistimi toplimi, humorističnimi razpoloženji, znanimi iz knjig Mate Lovraka, je mnogo subtilnih vizualnih domislic in rešitev. Čeprav so to spretno zrežirane zgodbe, katerih junaki so v glavnem otroci, njihove igrače in živali — svet, bližen izkustvom in zanimanju najmlajših — prevladuje v njih tisti tradicionalni in konvencionalni stil filmske pripovedi, ki ga poznamo iz standardne filmske proizvodnje, to se pravi, iz proizvodnje odraslih za otroke. Tu je ostalo prav malo specifično otroškega občutja sveta, ker je vse podrejeno precizni fabuli, ki jo je treba kolikor mogoče korektno povedati s slikami... Nasprotno temu pa za

šolo Djordje Natošević iz Novega Sada lahko mirno rečemo, da zavzema v dimenzijah otroške proizvodnje tisto mesto, ki ga ima v jugoslovanski kinematografiji zagrebška šola risanega filma. Novosadski pionirji so pravi mojstri animacije — njihova posebnost je risani in luktovni film. Z veliko ljubezni, znanja in truda so ti mali avtorji obvladali komplicirano tehniko animacije risb in predmetov ter dosegli ne samo to, da se pravilno izražajo v tem jeziku in v njem na zanimiv način pripovedujejo svoje zgodbe, ampak tudi, da v njih obenem posredujejo nekatera razpoloženja in humor. Vendar so najboljši animirani film naredili pionirji iz Nove Gradiške — njihov Ičo na izletu je odlično in celovito delo! V njem je ohranjen duh in stil otroških risb (uporabljene so kot ozadje), a osnovna vrednota tega filma je v slikanju tistih očičujočih psiholoških in emocionalnih stanj, ki jih človek doživlja na izletu (izraženih z otroškim jezikom in pojmi). Za ta risani film, ki je poleg novosadskega Twista nedvomno vrh naše otroške animacije, bi lahko rekli, da je delan v stilu Vatroslava Mimice. Sijajno izpeljana animacija, izvedena na osupljivi obrtniški ravni, je predstavljena v Twistu; ritmična dovršenost in obilica dobro zamišljenih »gagov« pa vzbujata izredno močno gledalčevo doživljanje. Otroci v Kopru in Varaždinu tudi snemajo zanimive in na svoj način z dokumentarističnim duhom prežete filme, ki dihajo moč in čistost subjektivnega otroškega doživljanja. Ob filmih kot so: Obisk pri babici (Laško), Semanja lajna (Niš), Naš praznik in Vsak začetek je težak (Beograd), tvorijo ti filmi najzanimivejšo skupino otroških stvaritev na celuloidnem traku — tistih stvaritev, v katerih se otroška senzibilnost najpopolneje izraža.

Seveda pa ima naš otroški film tudi svoje slabe plati. Poleg omenjenih uspehov je treba

zabeležiti tudi nekatere nepotrebne »napake«, ki so skoraj redno rezultat vmešavanja odraslih v ustvarjanje otroških filmov, ali nekontroliranega otroškega posnemanja tistega, kar so videli v filmih za odrasle. In, čeprav je govora o pionirskih filmih, lahko rečemo, da so to nesporejmljivi izdelki tudi po svojih estetskih zasnovah (ki grobo deformirajo otroški stil in okus!) ter po svoji vsebinski (brez) vrednosti. Še zlasti so razočarali filmi iz beograjskega Pionirskega doma (Zur, Naš rojstni dan pa tudi Štirje kuštravci) prav zaradi svoje izumetničenosti in mondenske samozavestne obdelave. Za njihovo vsebinsko hrupnostjo in dražljivostjo se skrivata neživljensko in praznina: v svetu otroškega filma pomenijo tisto, kar so v svetu našega poklicnega filma pomenile Igre na gradbišču in Nočni izlet... Po drugi strani so povsem nesporejmljivi tudi filmi kakor Praznik v človeku (Kasindo), v katerih je pretirano čutiti roko odraslih in njihove neizživete ambicije: v tem filmu pusti mati svojega dojenčka na progi, dramatičnost pa je »dosežena« z dilemo, ali ga bo povozil vlak ali ne! Ta lažni melodramski okvir, v katerega je otroška domišljija grobo potisnjena, nas sili k ugotovitvi: otroci morajo svoja filmska načela braniti pred odraslimi, saj imajo nujno in privilegirano lastnost novih generacij, da spontano mislijo in čutijo filmsko!

To trdimo na osnovi filmov, kakor so Naš praznik (v njem so povsem nepretenciozno, a zelo verodostojno in spontano prikazane igre treh dečkov na izletu), Obisk pri babici (kjer deček in dedek odideta v gozd, da bi obiskala svojo babico, brez vsakršnega »zapleta« in umetne dramatičnosti, vendar s tisto toplino, ki jo lahko pričara samo resnična enostavnost in doživljenost ali koprski Prvi november (ta nam slika skupino otrok, ki se dolgo dolgo vzpenjajo na z gr-

movjem porasli hrib, da bi na koncu svoje poti uredili skrite grobove neznanih partizanov). Iz teh tako enostavnih zgodb, brez vsakega krčevitega in literarno skonstruiranega pripovedovanja, so samo z režijskim postopkom, kamero in spontanostjo doživljaja pričarana tista subtilna emocionalna in psihološka stanja, za katerimi so subjektivne osebnosti malih avtorjev z vsemi njihovimi izkušnjami in senzibilnostjo. Ta njihova senzibilnost, prenesena na filmski trak, postaja obenem tudi moderna filmska senzibilnost: ker, namesto da bi nam pravili nekakšne izmišljene zgodbe, se ti mali avtorji ukvarjajo izključno s predstavljanjem svojih lastnih doživljajev.

SREČANJE S TUJIMI IZKUŠNJAMI

Zadnje minute predavanja o odnosu kosinusa in sinusa se iztekajo. Pred garderobo se že nestrno prestopajo študentje z modrimi izkaznicami v rokah. Nemir spominja na brenčanje čebel v panju. V projekcijski kabini se zbira skupinica fantov. Kar v plaščih in debelih šalih hite s tehničnimi pripravami. V mrzlični naglici mi obljubijo majhen razgovor. Toda šele po predstavi. Ko omenim, da prihajam iz Ljubljane, se eden od njih takoj omeči. Seveda, prijatelj vinske kapljice je. Zelo dobro pozna ljubljanski vinski sejem. Z Alexom skušava najin razgovor spraviti v tek kar na stopnicah v kabino. Toda pretrganje pred garderobo in rado-

vedna zvedavost publike naju prežene v najbolj oddaljen kotiček predavalnice. Tu najdeva nekaj mirnih minut.

Na žalost moram začeti kot večina vseh novinarjev. Z zgodovinskim vprašanjem: Kdaj in kako je klub nastal?

Nastal je in dela kot nastajajo in delajo vsi taki klubi. Pred enajstimi leti je sklenila skupina zanesenjakov predprugačiti okus filmske publike, predvsem študentov. Klub je nastal brez pokrovitelja, brez finančne podpore. Organizacijsko spadamo v sestav centralnega študentskega odbora na tukajšnji tehnični visoki šoli. Vendar ima odbor le pravico finančnega nadzora in revizije računov ob koncu leta. Ob zelo zelo redkih prilikah pa tudi neprijetno dolžnost poravnati naše dolgove.

Poslovanje kluba je torej nemški gospodarski čudež v malem?

Ne bi rekel. Posebne modre izkaznice, ki služijo obenem kot program za en semester, si lahko vsak študent kupi za eno marko ob začetku sezone. Samo s to izkaznico pa je mogoče kupiti karto za vsako posamezno predstavo. Cena (ena marka) je res za prav vsakega študenta in dijaka sprejemljiva. Povprečna kinokarta stane namreč pet do šest mark. Ti prispevki nam brez težav napolnijo blagajno. Z njimi krijemo najemnino za dvorano in izposojevalnino za filme. Za predvajanje filmov uporabljamo dvojce dvoran. Veliko predavalnico na tehnikumu in pa eno od mestnih kino dvoran. — Tehnični visoki šoli plačamo na večer 20 mark najemnine, za kinematograf pa 260 mark. Večino filmov dobivamo preko nemške ali pa mednarodne zveze filmskih klubov, nekaj pa tudi s pomočjo zveze filmskih in televizijskih delavcev. Izposojevalnine so za naš žep primerne. Predvsem važno pa je, da preko teh ustanov dobivamo filme, ki bi si jih sami nikoli ne mogli izposoditi. Tukaj mislim predvsem na kratkometražno proizvodnjo vzhodnoevropskih držav.



Če sem prav razumela, je dobiček odvisen v veliki meri ravno od obiska in seveda nujno od izbranega filma?

Seveda. Priznati moram, da smo napravili celo majhen kompromis s publiko. Ob zahtevnih filmih smo imeli dvorano tako rekoč prazno. Ker se naš klub ukvarja zadnja leta tudi s snemanjem amaterskih filmov, smo morali nekoliko pomisliti tudi na finančno plat naših predstav. Skoro na vsakem programu je Hitchcock. Ta publiko vedno privlači in napolni skoro prazno blagajno. Danes, ko vrtimo Truffaut, je dvorana le zmerno zasedena.

Omenili ste snemanje filmov. Ste tudi tu popolnoma sami sebi prepuščeni?

Dolgo časa smo bili. Vendar je za snemanje filma vedno potrebno tudi veliko znanja. Letos sodelujeta z nami dva poklicna filmska delavca, eden od snemalcev in eden gledaliških sodelavcev.

Prej sva se bežno ustavila ob programu. Kdo ga sestavlja in po kakšnih merilih?

Do letošnje sezone so ga sestavljali ožji člani kluba. Izbira filmov je bila več ali manj slučajna. Odvisna od zanimanja in okusa posameznikov. Edino, kar smo skušali vedno upoštevati,

tudi pri komercialnih filmih, je bila kvaliteta. V zadnjem času smo se nekajkrat obrnili na publiko. Seveda nismo upoštevali vseh želja. Program za zimski semester je bil sestavljen s sodelovanjem publike: Clémentove Prepovedane igre, Renoirova Velika iluzija, Pudovkinova Mati, Bardemova Glavna ulica, naš Štotnik iz Köpenicka, Chaplin in njegova Parada smeha, Leslie Caron in Mel Ferrer v Lilli, Truffautov prvenec, Ivanovo otroštvo mladega sovjetskega režiserja Tarkovskega.

In kakšni so načrti za letni semester? Kakšne spremembe menite izvesti v novi sezoni?

Ker imamo v klubu sedaj dovolj ljudi, si delo lahko razdelimo. Eden od nas bo prevzel skrb za sestavo programa. Naši programi morajo dobiti rep in glavo. Prej je bilo vse bolj ali manj posledica slučaja. Kolega, ki bo program sestavljal, se namerava resno posvetiti študiju filmske zgodovine in estetike. To delo zahteva celega človeka. Za sedaj mislimo na kratek pregled zgodovine francoskega filma. Natančen spored filmov še ni sestavljen. Važno mesto pri naših predstavah imajo tudi kratkometražni filmi, ki so navadno po krivici zapostavljeni. Člani našega kluba imajo zelo pogosto možnost, da se na filmskih festivalih seznanijo z najnovejšimi filmi. Čez nekaj dni potujem na festival kratkometražnega filma v Oberhausen. Taki obiski so nujni, če hočemo ostati aktualni. Verjetno bo naše občinstvo najboljše filme s festivala lahko videlo.

Na platnu se ravnokar odvija kratek film o dežju. Majhen skromen poskus poezije. Alex se pripravlja na nekaj uvodnih besed o Truffautu in njegovih štiristo udarcih. Njegove misli so zgoščene in zelo zahtevne. Toda tudi zelo kratke. Čez nekaj minut se luči pogase in film steče.

Maja Smolej

FILMSKI KLUB SLOVENSKA BISTRICA

O filmski dejavnosti v slovenskobistriški občini ne moremo veliko povedati. Na precej obsežnem področju je le 6 kinematografov, pa še ti, z izjemo kina v Slovenski Bistrici, životarijo. Predvsem so zapostavljeni pohorski predeli, kamor še film na ozkem traku redkokdaj zaide. V veliki meri je iskati vzrok v pomanjkanju ustreznega prostora. Tam, kjer so dani pogoji, pa je opaziti, da film služi izključno komercialnemu namenu. Repertoarna politika je slaba.

Z načrtnim delom smo začeli šele novembra lani; odločili smo se, da naj bo naš klub predvsem izobraževalnega značaja. Skupina 25 mladincev srednješolcev je predlagala, naj bi delo v klubu potekalo v obliki seminarja. Sestajali naj bi se tedensko. Naš delovni program pa naj bi obsegal:

1. vsako soboto ogled filma, in sicer celovečernega kakor tudi dokumentarnega in animiranega
2. zgodovina filma
3. filmski jezik
4. primerjava filma z drugimi umetniškimi zvrstmi
5. vpliv filma na gledalca in njegova estetska moč.

Naš delovni sestanek je takle: najprej obdelamo referat iz zgodovine filma ali z drugega področja našega delovnega programa, nato si ogledamo najprej risanko ali dokumentarca ter potem celovečerni film. Po ogledu spregovorimo o ustvar-

jalcih filma, predvsem posvetimo pozornost režiserju in njegovim pogledom na svet, če je bila vsebina nejasna, jo izluščimo in preidemo k iskanju ideje filma. Tukaj prepustimo gledalcu popolno svobodo doživljanja dela, saj upoštevamo znano ugotovitev, kolikor gledalcev, toliko doživljanj. Iskanje ideje je zanimivejši del našega sestanka, saj se burna razprava pogosto precej zavleče; vendar se kolikor močje izogibamo poglobljanju v nepomembne podrobnosti. Pri delu smo precej navezani na zelo dobrodošle publikacije Prosvetnega servisa, predvsem na Filmske liste, bilten Novi filmi in Ekran. Posebno revija Ekran je priljubljen pripomoček članov kluba, več kot polovica članov so njegovi naročniki. Pri delu kluba nam pomaga DPD SVOBODA in smo ena njenih sekcij, prav tako pa nam izkazuje razumevanje Delavska univerza v Slovenski Bistrici. V prihodnjih mesecih si nameravamo v prostorih kulturnega doma urediti tudi fotolaboratorij in knjižnico s primerno filmsko literaturo.

Naša dejavnost pa naj bi se v prihodnje pokazala tudi na zunanaj. Tako si lastimo pravico, da sodelujemo v programskem svetu pri izbiri filmov za slovenskobistriški kino in da v bodoče nadzorujemo programski izbor v ostalih kinematografih na področju slovenskobistriške občine. Prav tako nameravamo odpreti filmsko gledališče in ustanoviti filmske klube na osnovnih šolah. Sedanji člani kluba naj bi prevzeli mentorstvo nad klubi, ki jih nameravamo ustanoviti v okoliških krajih. Prizadevamo si, da bi uvedli potujoči kino in približali film predvsem prebivalcem odročnih pohorskih vasi. Obiskovalce večernih predstav nameravamo obveščati o kvalitativnih filmih sporeda in jih v primerni obliki in vsebini seznanjati z zanimivimi vprašanji s področja filma. V ta namen naj bi izdajali ciklostiran filmski list.

Zelo uspel večer smo izvedli ob filmu NA DIVJI ZAHOD. — Menimo, da naj klub ne bo samo zbirališče ljubiteljev filma, ampak kraj, kjer naj se tudi utrjuje družabnost. Znanje, ki si ga bomo pridobili, pa nameravamo prenesti tudi na filmski trak. V načrtu imamo reportažni zapis z večdnega izleta kluba, ki ga nameravamo organizirati v poletnih mesecih, in obdelati nekaj idej, ki se bodo dotaknile specifičnega življenja Slovenske Bistrice. Torej dela je dovolj, samo dobra volja je potrebna. Če bomo izpolnili le del programa, bo še vedno bolje, kakor bi ne storili ničesar. Če delovna vnaša članov ne bo upadla, uspeh ne bo izostal. Problem, ki nas tare, je pomanjkanje časa, saj se skoraj vsi člani vozijo v šolo v Maribor.

Želeli bi navezati stike z drugimi klubi v Sloveniji, da bi zvedeli kaj več o njihovem delu. Zelo veseli pa bomo tudi vsakega obiska naših znanih filmskih delavcev.

Za sedaj smo veseli, da nam je uspelo pritegniti v prostore kulturnega doma mladino, ki so jo družbenopolitične organizacije v Slovenski Bistrici vrsto let kritizirale. Dokazali smo, da mladina zna organizirano delati, da pozna družabnost na kulturni višini in si jo skozi dostopne in primerne oblike zna ustvariti. Seveda ji je potrebno prepustiti samoiniciativo, ne pa dirigirati, kot je to v navadi. Delo filmskega kluba smo morali prilagoditi možnostim, kajti vsi smo šele začetniki in smo se šele v klubu bolj resno spoprijeli z umetnostjo filmske ustvarjalnosti. Vendar se zavedamo, da se naša dejavnost ne bo izrodila, če jo bomo znali na zanimiv in dostopen način razširiti. Letos smo še edini klub v slovenskobistriški občini, upamo pa, da bomo prihodnje leto že lahko pisali o delu drugih klubov in naših ter njihovih uspehih.



ZA
AMATERJE

FILMSKA REALNOST AMATERJEV

OB PRVEM MEDKLUBSKEM FESTIVALU AMATERSKEGA FILMA V PULJU OD 23. DO 25. JULIJA 1965

Izvedba tega zanimivega festivala (pod pokroviteljstvom Kino kluba Beograd iz Beograda in v organizaciji Kino kluba Jelen iz Pulja) je pokazala nekaj zanimivih in po svoje dragocenih stvari.

Predvsem entuziazem in prizadevnost amaterskih filmarjev niti ne pade niti ne stagnira: nova dela, ki smo jih videli in ki nekako izpolnjujejo praznino od prejšnjega medrepubliškega festivala v Ljubljani (decembra 1964), so pokazala nove in pomembne talente, pričala o prizadevanjih, ki niso samo sveža in izvirna, ampak že popolnoma zanesljive, dosežene vrednote vizualnega izraza.

Na drugi strani se neprestano razvija in krepi duh medsebojnega zblíževanja amaterjev: to, kako lahko je bilo zbrati osemnajst klubov za puljski festival in kako so bili pripravljeni, da vsi skupaj pošljejo na revijo 45 filmov, dokazuje, da so taki festivali notranja potreba v razvoju amaterskega gibanja in da vsak pomeni novo priložnost za delovno primerjanje izkušenj in rezultatov, za seznanjanje in zblíževanje ljudi, klubov in teženj, ki obstajajo v vsej deželi, v mnogih vaseh in mestih.



Posnetek s snemanja filma BLUES NO. 7

Tretjič pa bi vsekakor rad poudaril pomen vrednot, ki smo jih videli, določeno celovitost pripadnikov posameznih klubov in centrov: na tem festivalu smo znova lahko opazili nekaj izrazitih cineastičnih celot, nekaj stilnih grupacij, med seboj različnih tako po vrednostih kakor po sredstvih, ki jih uporabljajo, da bi te vrednosti dosegle. Zato ni pretirano govoriti o vrsti izdiferenciranih smeri znotraj splošnega pojma jugoslovanskega amaterizma, o seriji stilno-tematsko-izraznih specifičnosti, ki nezmotljivo odkrivajo pripadnost določenega filma njegovemu okolju, njegovim avtorjem, hotenjem in pogojenostim. Ko torej govorim ali pišem na primer o filmih splitskega kluba ali o delih beograjskega, zagrebškega ali ljubljanskega kluba Odsev ali pa o filmih iz Pitomače, tedaj ne mislim samo na teritorialne razlike, ki kažejo oddaljenost med posameznimi kraji. Vsakemu izmed teh klubov je uspelo zgraditi čisto specifično vizualno strukturo, stil, ki zrcali njihov samosvoj odnos do vsebine in izraznih oblik, dopušča pa vsakemu individualnemu avtorju, da najde sebe v teh okvirih, ki jih določa okolje, njegov duh, prijem, atmosfera in drugo.

Te diferenciacije seveda niso rezultat kakega premišljenega prizadevanja, da bi se razlikovali, da bi ustvarjali zunanjo izvirnost in neodvisnost: gre za notranji proces kristalizacije specifičnih vrednot posameznega kraja, okolja in tradicije, torej za tisto notranjo vez cineasta s pogojenostmi in okoljem, v katerem živi. Razlike med filmi rastejo iz razlik v mentaliteti, v okolju, v odnosu do bogate vizualnosti življenja; in tako se na celuloиду poetično zrcalijo vsi tisti notranji odenki in razlike, zaradi katerih je mladi mešan mediteranskega Splita drugačen od tovarišev iz gozdnate Slovenije ali iz knotinentalnega Zagreba. Gre prav za tisto organsko naravnost, ki jo tako pogreša naša profesionalna kinematografija, ki pa daje amaterjem ves potrebni vrednostni smisel dela in vloženega truda.

V zvezi z vsem tem se mi ne zdi, da pretiravam, če govorim — pa tudi pisal sem že v tem smislu — o neodvisni kinematografiji

naših mladih amaterjev, o bogati dejavnosti, ki ni ustvarila samo števil in kilometrov posnetega traku, ampak je zgradila tudi tisto notranjo, spontano slojevitost hotenj, sredstev in dosežkov, katera najbolj dokazuje pravilnost izbrane poti.

Kakor sem dejal, je bilo za festival prijavljenih 45 filmov osemnajstih klubov iz vse dežele. Prijavljena dela je pregledala posebna komisija in izbrala 22 filmov za predvajanje v uradni konkurenci. Te filme je ocenjevala uradna žirija in je na koncu razdelila več nagrad posameznim klubom in avtorjem. Žirija je delala v naslednji sestavi: predsednik filmski režiser Fedor Hanžeković, člani pa filmski esteti Duško Stojanović, filmski kritik Zika Bogdanović in filmski kritik Ranko Munitić.

Povejmo najprej kaj o izvirnih fiziognomijah posameznih amaterskih centrov. O tem je bila beseda že prej.

Izrazito se je izločilo s svojimi deli pet klubov kot pet celot povsem originalne vizualne realnosti. Stiri izmed njih smo poznali že prej. To so klubi iz posameznih mest: »Zagreb« iz Zagreba, »Beograd« iz glavnega mesta, »Split« iz Splita in »Slavica« iz Pitomače. Pravo odkritje so bili filmi kluba »Odsev« iz Ljubljane, enakopravni tekmeči starejših kolegov v boju za nagrade in priznanja.

Zagrebcani so pokazali predvsem dela, ki smo jih že videli, vendar so izbrali tista iz manj znanih rezerv svojega kluba. Tako so Vertikale presenetile s svojo še zmerom prisotno svežostjo (avtor Grlić), Don Juan se je predstavil kot zanimiv eksperiment (Lukas), film Stranišče doktorja Mihovila Pansinija pa je zbudil pozornost kot eden najboljših filmov na festivalu. To je čudna vizualno-prostorska pesnitev o človeški minljivosti, o času, ki teče, o svetu, ki se spreminja. Pansini je s teleobjektivom snemal nekega starega, utrujenega vratarja nekega stranišča ob sredozemski obali in je napravil pravo majhno metafizično vizijo človekovega absurda, ki se odvija v zaprtem krogu življenja in njegovih usmerjenosti. Pri tem mu je pomagal izreden občutek za prostor, spretno dosežena izraznost teleobjektiva, odlična glasbena spremljava (črnska duhovna pesem) in počasen, neobremenjen ritem dogajanja.

Beograščani so pokazali filme, v katerih je močno občutna aroma nadrealizma, pojma, ki je že tradicionalno zvezan z amaterizmom tega mesta. Za razliko od svojih zagrebških kolegov, ki eksperimentirajo z odprtimi, simbolično neobremenjenimi vizijami, iščejo Beograščani svoje motive v slojevitih, globoko alegoričnih vizijah, v katerih vsak element presega realnost in se spreminja v njen sintetiziran simbol. Roke vijoličastih daljav (Sava Trifković) so izredno mogočna vizija intimnih blodenj nekega dekleta, izgubljene na vetrovni meji življenja in smrti, realnosti in prividov, resničnosti in sanj. Izreden smisel za atmosfero, za ritem in poetično prikazovanje notranje more je našel izraz v čisto vizualnih kinestetičnih kategorijah, brez zveze z literaturo in tradicionalnim inventarjem nadrealizma. Ahasver (Borko Niketić) se ni toliko odtrgal od matičnega gibanja nadrealistične poezije, vendar je dal impresivno vizijo o čudnem pogonu črnih figur na beli snežni pustinji zimske krajine. Feniks (Svetolik Maričić) je prinesel impresivno vizijo Zahodne Nemčije, zgrajeno iz vrste obrobnih, na prvi pogled nepomembnih detajlov iz izložb, lepakov, semaforjev ali reklam. Ponedeljek (Srdjan Karanović) izraža majhno intimno dilemo zaljubljenega fantiča, in sicer sveže, preprosto in neposredno.

Spličani so še naprej razvijali svoja poetična premišljenja o čudnem življenju mesta, v katerem poleti kipi vroče življenje, v drugem delu leta pa se spremeni v deževen, vlažen, žalosten kup kamenja, betona in asfalta, po katerem tavajo mladi ljudje in iščejo sledi nekdanjega veselja in sončne radosti. Najboljši je bil

vsekakor Lordan Zafranović: njegov Dnevnik je resnično majhna režijska umetnina. Film traja sedemnajst minut in je ves posnet v enotnem gibanju kamere, tako da sugerira celovitost in enotnost enega samega kadra. Zafranović se je poglobil v intimni svet mladega fanta, ki preživi eno popoldne in večer v svoji sobi; dosegel je zavidanja vredno stopnjo izraznosti ter brez težav prenesel na platno slutnje vsega tistega, kar se skriva in razvija v intimi te osebe. Drugi film istega avtorja, Zgodba, prinaša otožno temo sestanka, sprehoda in slovesa v žalostnem vzdušju dežja, mraka in vlažnega kamna. S podobno temo zamrlega življenja se ukvarja tudi Andro Filipić v Skici 1.

Kinoklub »Odsev« je pokazal dva odlična filma: Blues no. 7 (Jure Prvanja) in Divjačina (Karpo Acimović). Prvi razvija čudno simfonijo gibov treh različnih likov, ki vsak na svoji strani tavajo po mestu in iščejo kaj, kar bi jih zadržalo, ustavilo, pretreslo... Izredno lepa, poetična ritmizacija vizualnih elementov (odlična izbira igralcev, najboljša na festivalu!) se končuje v ironičnem epilogu, ker vse tri osebe prinesejo od nekdaj stole, sedejo sredi mesta skupaj v krog in tako uresničijo svoj lastni, osebni svet, ki so ga iskali. Tudi Divjačina je svojevrstna simfonija neprestanega gibanja, v kateri se na osnovi zunanega ponavljanja ustvarja notranji pospešek in motorika odvijanja. Izrazno čista, poetično bogata, neposredna v svoji kinestetični dopadljivosti zaznamujeta ta dva filma nov center amaterizma, s katerim je treba v prihodnje še kako računati.

In slednjič so najmlajši, pionirji iz »Slavice«, po svetu slavnega kluba iz Pitomače, pokazali tudi tukaj svojo neposrednost, naivno preprostost in vso očarljivost, ki jo izžareva njihovo delo. Njihovi filmi Kamenček, Kavalir, Tudi denar je igračka, vsebujejo prav res vse dragocene iskre neobremenjene otroške domišljije, ki skozi igro in spontano zabavo gradi svoje svetove in jih napolnjuje z množico detajlov, z nenavadnimi pomeni in domislicami, v katerih je duh in v vsakem trenutku preprosta komika.

Zanimivo bo spremljati nadaljnji razvoj teh že uveljavljenih klubov, opazovati prihodnje dosežke njihove nedvomne perspektivnosti; glede na rezultate, ki so jih dosegli, se to naravnost vsiljuje kot poklicna obveza vseh, ki se resno ukvarjajo s filmom.

In na koncu še nagrade, ki jih je dodelila uradna žirija.

Plaketo za najboljši film festivala je dobil film Roke vijoličastih daljav; drugo in tretje mesto sta zasedla Dnevnik in Blues no. 7 in tako so tudi njihovi klubi dobili prva tri mesta. Roke... so prejele še nagrado jugoslovanske kinoteke, nagrado za najboljši žanrski film na festivalu in nagrado za najboljšo montažo. Visoko mesto tega filma je prineslo nekaj nagrad tudi klubu.

Za najboljši igrani film na festivalu je bil proglašen Blues no. 7, za najboljši dokumentarec pa Stranišče (bil je prijavljen v tej zvrsti).

Najboljši film s temo iz življenja mladih je bil Zgodba. Nagrado za najboljšo režijo (filmsko kamero) je prejel Lordan Zafranović za Dnevnik, prvo nagrado za kamero (svetlomer) pa Andrija Pivčević za isti film.

Nagrado komisije Film in otrok je dobil izbor filmov iz Pitomače.

Vsi nagrajeni filmi so prinesli še vrsto nagrad celotnim klubom.

Nazadnje nam preostane še, da našemu amaterizmu in kinematografiji v celoti zaželimo čim več takih srečanj, konstruktivnih, rodovitnih, bogatih z vrednotami in doživetji.

FILMOGRAFIJA SLOVENSKEGA FILMA

(NADALJEVANJE)

D. LETO 1948

37. GRADIMO ZADRUŽNE DOMOVE I.

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	29. febr. 1948
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Pogačar Viki
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Adamič Ernest
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec	Pengov Ivan
Dolžina filma	83,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

38. OBZORNIK št. 21

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	3. marec 1948
Točke:	
1. Oton Župančič	
Režiser	Grobler Mirko, Mahnič Mirko
Snemalec	Badjura Metod, Smeh Anton, Marinček Ivan, Kumar Milan, Pogačar Viki
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: komponist	Arnič Blaž
2. Med našimi steklarji	
Scenarij	Jamnik France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Kumar Metod
asistent	Klobučar Boško
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: komponist	Šivic Pavel
3. Veterinarski zdravstveni zavod v Kočevju	
Scenarij	Kumar Milan
Režiser	Kumar Milan
Snemalec	Kumar Milan
asistent	Klobučar Boško
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: komponist	Šivic Pavel
Novice:	
1. Novoletna jelka	
Snemalec	Tušar Zaro
2. Državno prvenstvo v sabljanju	
Snemalec	Pogačar Viki
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Oprema filma	Gornik Mile
Dolžina filma	595 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

39. OBZORNIK št. 22

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	2. apr. 1948
Točke:	
1. »LEK« tovarna zdravil v Ljubljani	
Scenarij	Ovsec Janez
Režiser	Kumar Milan
Snemalec	Kumar Milan
Glasba: komponist	Bravničar Matija
2. Tovarna usnja na Vrhniki	
Scenarij	Papler Albert
Režiser	Marinček Ivan
Snemalec	Marinček Ivan
Glasba: komponist	Švara Danilo
3. V zasneženih gorah	
Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Pogačar Viki

Glasba: komponist	Lipovšek Marjan
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Grobler Mirko
Oprema filma	Gornik Mile
Redaktor	Adamič Ernest
Dolžina filma	393,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

40. VSE SILE ZA PROSLAVO 1. MAJA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	6. apr. 1948
Snemalec	Šelhaus Edo
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: vodstvo	Lampret France
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	76,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

41. GRADIMO ZADRUŽNE DOMOVE

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	12. apr. 1948
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Smeh Anton
asistent	Tušar Žaro
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham France
Montaža	Adamič Ernest
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec	Pengov Ivan
Dolžina filma	68 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm

42. OBZORNIK št. 23

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	14. apr. 1948

Točke:

1. Ferdo Vesel — slovenski slikar	
Scenarij	Mahnič Mirko
Režiser	Mahnič Mirko
Snemalec	Pogačar Viki
Montaža	Štrozak Boris
Glasba	arhiv (Dvořak)

2. Državni tekstilni tehnikum v Ljubljani

Scenarij	Ovsec Ivan, Adamič Ernest
Režiser	Ovsec Ivan, Adamič Ernest

Snemalec	Smeh Anton
Montaža	Badjura Milka
Glasba	arhiv

3. Naše ribogojstvo

Scenarij	Ovsec Ivan, Adamič Ernest
Režiser	Ovsec Ivan, Adamič Ernest
Snemalec	Smeh Anton
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: komponent	Lipovšek Marjan
dirigent	Cipci Jakob
izvajal	Orkester Slovenske filharmonije
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Oprema filma	Gornik Mile, Petan Ciril
Redaktor	Adamič Ernest
Dolžina filma	420 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelen v	slovenščina
Sirina filma	35 mm

43. PROSLAVA PRVEGA MAJA 1947

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelen	27. apr. 1948
Snemalec	Selhaus Edo
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham France
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: vodstvo	Lampret France
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	300 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelen v	slovenščina
Sirina filma	35 mm

44. GRADIMO ZADRUŽNE DOMOVE 3

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelen	4. junij 1948
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Smeh Anton
asistent	Tušar Žaro
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham France
Montaža	Adamič Ernest
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec	Pengov Ivan
Dolžina filma	76,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelen v	slovenščina
Sirina filma	35 mm

45. OBZORNIK št. 24

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelen	5. junij 1948

Točke:

1. Medicinske sestre

Scenarij	List J. Ž.
Režiser	List J. Ž.
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Strozak Boris
Glasba: komponist	Lipovšek Marjan
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije

2. Pionirska železnica

Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Pfajfer Marjan
Montaža	Strozak Boris
Glasba	arhiv

3. Plavci na Savinji

Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Smeh Anton
Montaža	Badjura Milka
Glasba	arhiv
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Oprema filma	Petan Ciril
Redaktor	Adamič Ernest
Dolžina filma	438 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

46. OBZORNIK št. 27

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	20. julij 1948
Pred kongresom KPJ	
Snemalec	Pfajfer Marjan, Smeh Anton, Marinček Ivan, Pogačar Viki,
	Kumar Milan
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba	arhiv
Redaktor	Adamič Ernest
Dolžina filma	318 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

47. KOLORADSKI HROŠČ

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	31. julij 1948
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Vavpotič Rudi, Smeh Anton
asistent	Klobučar Boško
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Kham France
Montaža	Strozak Boris
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril

Napovedovalec	Tory Tugomer
Trik	De Gleria Mile, Burnik Ludvik
Dolžina filma	232 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm

48. OBZORNIK št. 25

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	10. avg. 1948

Točke:

1. Svinec v Mežici

Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Pfajfer Marjan
Montaža	Štrozak Boris
Glasba	arhiv

2. Dečje jasli

Scenarij	Musek Vitko
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba: komponist	Svara Danilo
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije

3. Učitelj na vasi

Scenarij	Stih O.
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba: komponist	Lipovšek Marjan
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Oprema filma	Petan Ciril
Redaktor	Adamič Ernest
Dolžina filma	366 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

49. V BORBI ZA PLAN

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	30. avg. 1948
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Badjura Metod, Kumar Milan,
	Vavpotič Rudi
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba: komponist	Svara Danilo, Šivic Pavel
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Petan Ciril
Napovedovalec	Kosmač France
Dolžina filma	516 m

Deponiran	Triglav-film
Izdelan	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

50. OBZORNIK št. 26

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	9. sept. 1948

Točke:

1. 60 let Tehnične srednje šole	
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Smeh Anton
Montaža	Štrozak Boris
Glasba	arhiv
2. Vestfalci v domovini	
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Pogačar Viki
Montaža	Štrozak Boris
Glasba	arhiv
3. Proces proti gestapovcem	
Režiser-montažer	Povh Dušan
Snemalec	Kumar Milan, Tušar Žaro
Glasba	arhiv
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Oprema filma	Kvas Tomaž
Dolžina filma	415 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

51. NA SVOJI ZEMLJI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	10. nov. 1948
Scenarij	Kosmač Ciril
Režiser	Stiglic France
asistent	Gale Jože
Tajnica režije	Blanc Vera
Snemalec	Marinček Ivan
asistent	Belec Ivan, Pavlovčič Srečko
Fotograf na sceni	Del Babbro Emilio
Montaža	Marinček Ivan
Scenograf	Kobe Boris
asistent	Mlakar Tone
Oprema scene	Pilon Veno
Maske	Kralj Mara
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham France
Glasba: komponist	Kozina Marjan
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Vojaški svetovalec	Michelli Čoči
Driektor filma	Jerman Janez
Dolžina filma	2983 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

Nastopajo:

Sova	Potokar Lojze
Stane	Presetnik France
Angelca	Mileva Zakrajšek
Tildica	Drole Stefka
Očka Orel	Kopač Miro
Obrekarica	Danilo Avgusta
Nančika	Potokar Majda
Boris	Sešek Boris
Drejc	Sever Stane
Dragarica	Rakar Angela
Bichi	Vizjak Jule
Kutchera	Kumer Franc
Dragič	Starešinič Stane
Peter	Kurent Andrej
Moj Jezus	Vajt Gabriel

V manjših vlogah:

Zupan Ivan, Grašič Ivan, Jerman Janez,
Gale Jože, Kjuder Oskar, Bučar Metka,
Ocvirk Vasja, Pilon Veno, Valič Alek-
sander, Belec Ivan, Fugina Ivan, Hude
Štefan, Jurica Milan, enote Jugoslovan-
ske armade ter Grahovčani in Koritni-
čani iz Baške grape.

52. SLOVENSKO PRIMORJE

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	16. nov. 1948
Scenarij	Bevk France
Režiser	Badjura Metod
Snemalec	Badjura Metod
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba: komponist	Bravničar Matija
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	953 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm
Opomba:	

Unikat. Film je bil kasneje predelan v
»Svet ob Soči«.

53. OBZORNIK št. 28

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	20. nov. 1948
Točke:	
1. Zene v novih poklicih	
Scenarij	Tonietti Ninno
Režiser	Tonietti Ninno
Snemalec	Pogačar Viki
Montaža	Tonietti Ninno
Glasba	arhiv
2. Prvi slovenski umetniški film	
Snemalec	Marinček Ivan, Vavpotič Rudi
Montaža	Marinček Ivan
Glasba	arhiv

3. Plavanje — vir zdravja in moči

Scenarij	Tiran Jože
Režiser	Tiran Jože
Snemalec	Pogačar Viki
Montaža	Štrozak Boris
Glasba: komponist	Adamič Bojan
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	424,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

54. OBZORNIK št. 29

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	17. dec. 1948

Točke:

1. V borbi za plan

Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Smeh Anton, Vavpotič Rudi, Tušar Zaro
Glasba: komponist	Arnič Blaž
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije

2. Granit na Pohorju

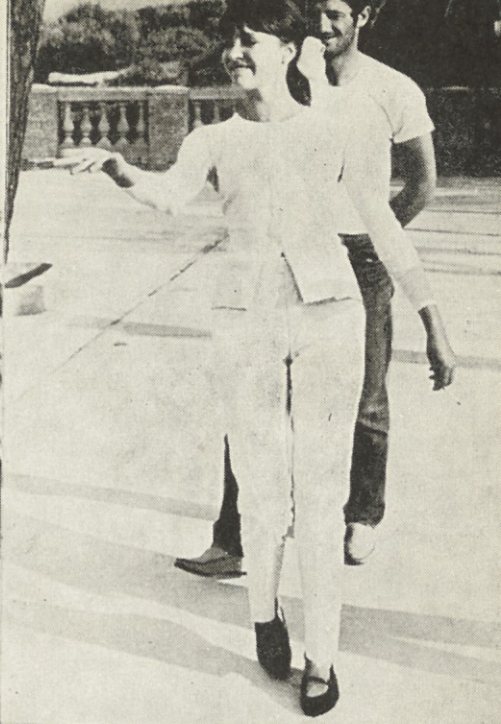
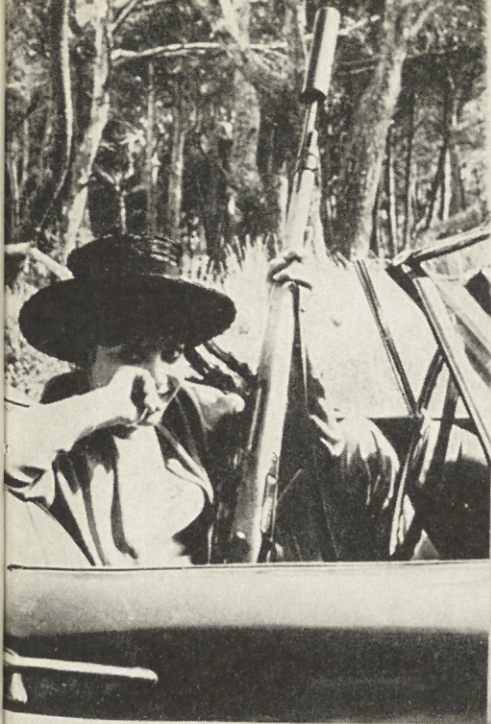
Scenarij	Kirbus V.
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Pogačar Viki
Glasba: komponist	Šivic Pavle
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije

3. Mladi agronomi na praksi

Režiser	Cerar France
Snemalec	Cerar France
Glasba: komponist	Pahor Karel
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Štrozak Boris
Oprema filma	Gornik Mile, Petan Ciril
Dolžina filma	498 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

OPOZORILO NAROČNIKOM

Prosimo naročnike, ki še niso poravnali zaostale naročnine, naj store to po priloženi položnici, sicer jim bomo morali prenehati pošiljati našo revijo. Uprava



ekran 65

