



ekran 63

revija za film in TV, leto II, november 1963

12

Problemi domačega filma
Avtorska politika
Novo: Benetke
Andre Bazin in filmska teorija
Še enkrat: Pula



ekran 63

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

1042	Problemi domačega filma včeraj, danes in jutri	
1047	B. Okorn	Pulj 1963
1052	Ž. Bogdanović	Bazinu v pozdrav
1057	A. Bazin	Ontologija fotografske slike
1063	Avtorska politika	
	Teleobjektiv	Benetke 1963
	Mladi in stari	Neobvezno
	Kritike	Iz oči v oči — Dve noči v enem dnevu — Človek in zver — Desant na Drvar — Vso dolgo noč
	Film, šola, klubi	— televizija



»Goethe? Shakespeare? Vse, kar je podpisano z njunima imenoma, velja kot dobro, in na vse pretege se mučimo, da bi našli lepote v budalostih, zgrešenostih! Tako maličimo obči ukus. Vsi ti velikani Goetheji, Shakespeari, Beethovni, Michaelangeli so ustvarili poleg lepih del tudi ne le povprečne, ampak preprosto strašne reči.«

Tolstoj, Dnevnik 1895—1899

PROBLEMI DOMAČEGA FILMA

VČERAJ, DANES IN JUTRI

Kadar začnem razmišljati o problemih domačega filma, se vedno ustavim pri vprašanju, mimo katerega nikakor ne morem in ki se mi zdi bistveno za usodo sedme umetnosti pri nas. Kaj pravzaprav hočemo z domačim filmom, kakšne so njegove osnovne naloge, cilji, kaj naj domača, nacionalna kinematografija pomeni v družbenem razvoju socialistične Jugoslavije?

Zdi se mi, da je v rešitvi tega vprašanja in v jasnem odgovoru nanj tudi rešitev premnogih problemov domače filmske umetnosti. Žal pa to vprašanje zastavljamo vse premalo pogosto in vse premalo ostro. Skratka, ne prisojamo mu tistega pomena, ki ga v resnici ima, rajši se vrtimo okrog več ali manj drobnih problemov, ki pa do svoje rešitve sploh ne morejo priti, aokler se ne razplete zgoraj zastavljeno osnovno vprašanje.

Samo jasno načrtana smer in naloge naše kinematografije lahko tudi precizno določijo organizacijsko formo in način finansiranja domačega filma. Ko je Lenin izrekel parolo: »Izmed vseh umetnosti je za nas najvažnejši film«, najbrž ni mislil na priliv deviznih sredstev, temveč na magično moč filmske umetnosti za ljudske množice in na neslutene možnosti, ki jih ima film pri kulturnem, estetskem in idejnem oblikovanju ljudi. Ni vseeno, ali za tovarniškim strojem stoji delavec z razvitim duševnim življenjem, s smislom za vse lepo, ogret za dobro literaturo, za dober film, delavec s formiranim socialističnim svetovnim nazorom, ali pa človek, ki vsega tega ne pozna in mu je razvedrilo le plehka knjiga in gostilna. Ne more biti nobenega dvoma o tem, da bo med enim in drugim delavcem razlika v delovnem učinku, da o moralnočloveških razlikah niti ne govorim. In človek je tisti, ki odloča v socializmu, ki ga gradi in razvija! Zato nam nikakor ne more biti vseeno, kakšen je in kakšen bo ta naš človek.

PIŠE: IGOR PRETNAR



KOD IN KAM-DOMAČI FILM?

»Mladina je bodočnost naroda,« je stara in obrabljena fraza, vendar drži. Nobenemu narodu in nobeni državi ni in ne more biti vseeno, ali ima mladino podivjano ali pa duhovnoprosvetljeno in omikano, s smislom za idejne in estetske vrednote. Vloga umetnosti, še posebej filmske, je na tem torišču ogromna.

Mlada sovjetska država je bila takoj po revoluciji in še mnogo let pozneje v veliki gospodarski stiski, vendar se ji ni zdelo škoda odvajati ogromnih materialnih sredstev za razvoj domačega filma. Zakaj? Zato, ker socializem ne raste samo z ustvarjanjem materialne baze, ampak se mora vzporedno in enakomerno dvigati tudi duhovna rast, razvijati se mora tudi človek kot osnovni razvojni element socializma. Zato ne more biti nikakršna materialna investicija za razvoj in napredek človeka stran vržen denar. Kaj na tem področju lahko tako v pozitivnem kakor tudi v negativnem smislu stori film, je bilo že mnogokrat povedano.

Utilitarizem? Ne! Govorim namreč o umetnosti, o filmski umetnosti, a ne o propagandi, kar je seveda film tudi lahko. Govorim o delih, ki imajo estetske vrednote, kajti samo v tem primeru lahko govorimo o umetnosti. Zgodovina filma nam nazorno priča o velikem številu filmskih mojstrov, kjer se v veliki meri združujejo idejne in estetske vrednote v najvišji meri.

Poglejmo enkrat odkrito v oči tej naši kinematografiji in tistemu, kar trenutno pričakujemo od nje. Zdi se mi, da prevladuje želja, naj bi ne bila predraga, naj bi ne bila proti naši družbeni ureditvi in da bi nam njena stranska veja — uslužnostna in koprodukcijska, prinesla še kako devizo za nameček. Če izven okvira teh želja nastane še kak nadpovprečno dober domač film, ki nas s svojimi estetskimi in idejnimi kvalitetami vendar razveseli, smo ga priprav-

Ijeni na ves glas hvaliti, toda globljih zaključkov iz tega ne potegnemo. Vsekakor ne moremo preko dejstva, da skoraj vsako leto dobimo enega, dva ali pa celo tri dobre filme, pomembne tako po estetski kakor tudi po idejni plati. Nihče pa še ni zastavil vprašanja, kako smo do teh filmov prišli. Ali so bili rezultat repertoarne politike podjetij ter njihovih idejnoestetskih stremeljenj in ciljev? Če bi proučili zgodovino teh nekaj dobrih filmov zadnjih štirih, petih let, bi lahko ugotovili, da jih je bilo najmanj tri četrtnine sad o s e b n e iniciative, zavzetosti in idejnoestetske usmerjenosti posameznih filmskih avtorjev, nikakor pa ne rezultat repertoarne politike in usmerjenosti proizvodnih podjetij, ki so marsikaterega od teh filmov vzele v svoj repertoar kot »nepotreben ali nekomercialni balast«. Kajti edino zveličavni program naših proizvodnih podjetij je komercialnost! To še ne bi bil najhujši greh, ko ne bi bilo pojmovanje komercialnosti filma pri nas tako skrajno primitivistično. Nihče od producentov nima jasne predstave o tem, kakšen je pravzaprav pravi »komercialni film«. Zaenkrat je še v veljavi formula: »čimbolj poceni«, čeprav je že več kot dvajset filmov, ki so bili cenejši od štirideset milijonov dinarjev, finančno docela propadlo.

Ne morem si kaj, da ne bi ob tej priložnosti citiral besed Francoza Marcela Martina, ki je v svojem uvodu v knjigo Filmski jezik med drugim napisal tudi naslednje misli in ugotovitve: »Filmska industrija je v rokah denarnih mogočnikov, ki imajo kapital; ta zavira filmski razvoj in krni njegovo kakovost. Družbeni sistem na Zahodu je tak, da ti može v glavnem skrbijo le za to, kako bi plodno obrnili denar. Zato vidijo v filmu le blago, ki naj zadovolji čim širši krog ljudi, s tem pa mu znižujejo kakovost. Dokazujejo nam: »Naše občinstvo ima to rado,« ne pomislijo pa, da bi občinstvo, če bi videlo kaj boljšega, tudi to morda vžljubilo, kakor so dokazale že mnoge izkušnje. Še huje pa je to, da so isti može hkrati del razreda, ki služi določeni politiki. Tako postaja film, kakor je zlasti opazno v Združenih državah, orožje v razrednih rokah. Politični ukazi omejujejo svobodo umetniškega izraza. Jasno je, da je danes film na Zahodu v rokah povezanih zasebnih interesov, ki ga duše in izpriajo. Dokler bo filmska proizvodnja podložna zgolj ukazom finančne donosnosti, dokler bo globoko in premišljeno prezirala gledalca, dokler vsi, ki delajo filme, in vsi, ki jih ljubijo, ne bodo imeli pravice do vpogleda in vodstva nad proizvodnjo, bo zdravje sedme umetnosti šibko in njeno estetsko življenje trhalo.«

Mislim, da besede uglednega francoskega cineasta ne potrebujejo dodatnega komentarja.

Kje je potem izhod iz slepe ulice naše kinematografije?

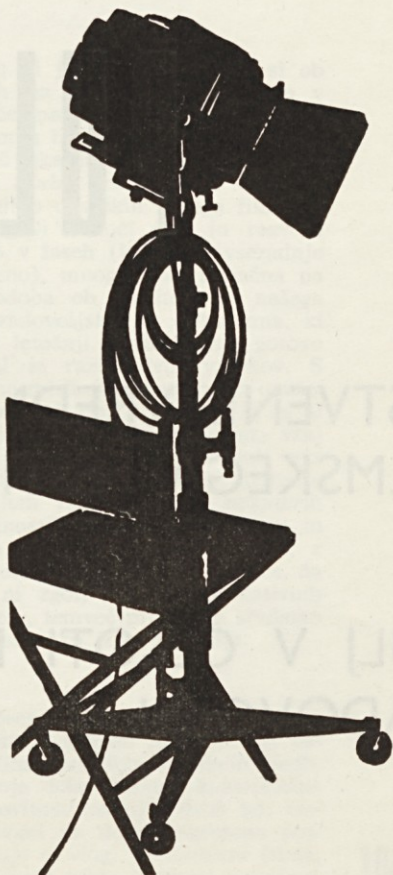
Vsekakor v jasno in ostro začrtanih poteh in ciljih, ki jih mora imeti vsaka kinematografija, katera hoče biti nacionalna in socialistična. Imenujmo to kratko: program. Program, ki bo narekoval najboljšo organizacijsko formo, najustreznejši način finansiranja. Doseči je treba skladnost med programom in finančnimi možnostmi, nikakor pa ne smejo zgolj finančna sredstva odrediti programa! Kinematografija zaradi kinematografije nima smisla! Imeti film samo zato, da se lahko hvalimo, da imamo domač film in da je poceni, nima smisla! Imeti domač film, ki naj služi poneumljanju našega človeka, nima smisla, kajti takih filmov imamo žal še preveč iz uvoza.

Za dobre filme so potrebni pravi ljudje in denar.

Ali imamo ljudi? Zgodovina domačega filma ni ravno dolga, toda v teh letih se je le predstavilo nekaj desetin filmskih avtorjev, ki jim lahko mirno zaupamo kreativno izpolnjevanje zastavljenega programa. Uspehi nekaterih filmov doma in po svetu to nazorno dokazujejo. Denar, dan v take roke, ni nikakor izgubljen. Tudi če se ne bo vsak film finančno izplačal, bo prinesel dobrine, ki so v večini primerov nad materialnimi. Naj navedem samo primer filma Kozara, tolikanj razvpitega po svoji proizvodni ceni, ki pa tako doma kot po svetu na najbolj sugestiven in umetniški način prikazuje izsek iz naše narodnoosvobodilne borbe stotisočem gledalcev, katerim bi sicer le-ta ostala več ali manj neznanca. Prav Kozara je s svojimi filmskimi vrednotami v veliki meri povzdignila ugled naše kinematografije v svetu. Takih in podobnih primerov je še več, nazorno nam priča, da je tehnokratski odnos do umetnosti in še prav posebej do filmske umetnosti docela napačen.

Seveda pa ni vseeno, kdo naj odloča o tem, komu naj se dajo za film velika družbena sredstva! Tu so dosedanja upravljalci naše kinematografije — producenti pokazali vse premalo sposobnosti in odgovornosti. K temu so mnogo pripomogle tudi administrativnotehnicistične strukture filmskih podjetij, od katerih so bili in so še neposredni proizvajalci — filmski delavci več ali manj odrezani. Producenti oziroma umetniški vodje podjetij pogosto niti niso mogli uveljaviti svojih idejnoestetskih konceptov, ker jim je to docela primitivistično usmerjena okolica navadno preprečevala. Zato se v tem trenutku prav imperativno kaže zahteva, da tudi v filmu, kot pri drugih vejah našega družbenega življenja, neposredni ustvarjalci, filmski delavci in vsi tisti, ki so resnično vezani na film, ki ga ljubijo in gojijo kot svojo življenjsko potrebo, kot so to poklicni filmski kritiki, zgodovinarji, esejisti itd., postanejo tudi odločilni faktorji pri upravljanju domače kinematografije. Nihče ne more zagovarjati dejstva, da lahko o domačem filmu odloča uradnik, ki sploh ni življenjsko vezan za film, ki bo morda čez nekaj mesecev odšel v drugo podjetje popolnoma druge stroke — ne more pa odločati filmski delavec, ki dela pri filmu že desetletje ali več in ki bo še delal, ko se bo administrativnovodstveni kader filmskih podjetij izmenjal že petič ali šestič.

Zatorej: dajmo domačemu filmu to, kar mu pripada, dajmo mu program in pogoje, da ga bo lahko kvalitetno izpolnil, ustvarimo resnično nacionalno in socialistično kinematografijo, ki bo izpolnjevala svoje družbene in estetske naloge v splošno zadovoljstvo.





PULJ-1963

BISTVENE VREDNOTE
FILMSKEGA FESTIVALA

PULJ V CELOTI NI
ZADOVOLJIL

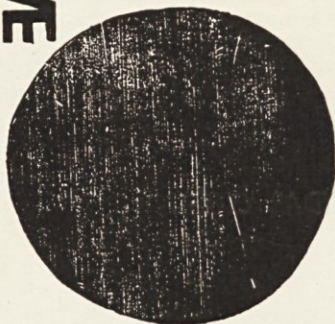
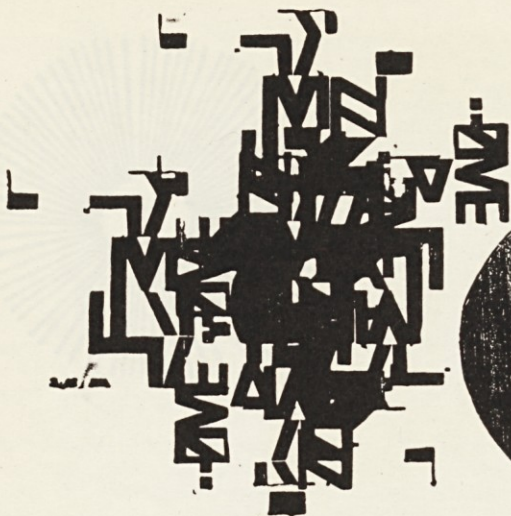
PIŠE: BOŽIDAR OKORN

Filmska prireditev v Pulju ne kaže samo dosežkov jugoslovanske kinematografije v enem letu, temveč s svojimi vidnimi ali manj vidnimi dogodki poudarja in načrtuje nekatera hotenja, ki naj bi vodila našo filmsko ustvarjalnost v prihodnje. Ta manifestacija torej s svojim festivalskim obeležjem ne izraža samo tekmovalnega značaja med izbranimi filmi, temveč širše afirmira določen odnos do filma, ki ni pomemben samo za trenutno prireditev.

Če opazujemo puljski festival s takšnega stališča, potem je presoja filmskih del v uradni konkurenci festivala težja in mnogo bolj zamotana; še težje pa je izluščiti tista stremeljenja v našem filmu, ki naj bi v bodoče predstavljala temelje našemu filmu. Iskanje v tej smeri je nelahko in tesnobno delo. Spominja nekoliko na večere v puljski areni, ko se pogled usmeri z velikega, toda nezanimivega prizora na platnu v veličastno zvezdno nebo, razpeto nad mogočnim prizoriščem; zakaj tako, kot si človek zaželi sprostitve ob slabih prizorih filma, se ob obujanju vtisov letošnjega festivala pojavlja nelagoden občutek enovite, posplošene neprizadetosti, ki vzbuja slo za doživetji, za resničnimi umetniškimi hotenji našega filma. Ta splošni vtis je še danes

živ in ni jih malo takih, ki si ob mislih na letošnje filme želijo v bodoče manj doslednih, na tla priklenjenih filmskih pripovedi, pa zato več iskanja na širnem filmskem nebu. Kaže sicer, da si bomo z mnenji o dosežkih našega filma in o njegovi bodoči poti in razvoju vedno v laseh (kar je navsezadnje koristno), mnogo bolj temačna pa je podoba ob upoštevanju našega samozadovoljstva in optimizma, ki ju je letošnji festival prav gotovo obudil iz razumljivih vzrokov. S tem ne mislimo, da moramo opazovati letošnji Pulj črnogledo in da ni moč izluščiti iz obširne celote vsaj nekaj bistvenih vrednot; bolj nas vodi misel, da moramo in moremo ob njem razpravljati o nekaterih značilnostih, ki zožujejo pomen in uspeh našega filma kot celote, z upoštevanjem nedvomne resnice, da film ni zgolj eno komunikativnih sredstev, temveč predvsem sredstvo za umetniško izpovedovanje.

Bistvena vrednota festivala je bila izražena v splošni preusmeritvi našega filma pri izbiri vsebin in zgodb, za svoja dela. Poskusi komercialne učinkovitosti zadnjih dveh let, tesno vezani na docela zgrešeno pojmovanje o vlogi in namenu filma, so doživeli ostro in naglo preusme-



ritev, ki se je vsa nagnila k tematskemu izboru, k viru nastanka bodočih filmskih del. Zato so filmi letošnjega uradnega Pulja blesteli po tej plati z resnimi prizadevanji in oznanili popoln prelom s prejšnjimi improvizacijami na »komercialno« temo. Toda tudi ta hvalevredna sprememba je s svojimi končnimi dosežki bumerangovsko sploščila festival na številne variacije z isto temo — zadnjo vojno in NOB. Ker nismo zagovorniki znanega filmskega rekla, da kvantiteta prinaša tudi kvaliteto, in ker smo videli borne uspehe letošnjih filmov, se nam poraja sum, da tematski izbor še ni zagotovilo, da se v našem filmu obrača na boljše in da so stremljenja zares takšna, kot se kažejo. Naši producenti so vse preveč naslonjeni na ekonomiko (z uspehom ali ne, o tem ne izgubljam besed), da bi v naglih zasukih, ki jih doživljajo, ohranili lastna programska hotenja in jih uresničili. Zato je Pulj znova potrdil, da se v našem filmu vse preveč improvizira; toda ne z ustvarjalnimi,

umetniškimi hotenji, temveč s trgovskimi, industrijskimi ambicijami, kjer se po sila poenostavljeni, toda logični povezavi vse navezuje na izbor tematike. Ta pojav v zadržku seveda prinaša v nadaljnjem procesu ustvarjanja vrsto karakterističnih negativnih posledic, o katerih sicer mnogo govorimo, toda brez haska. Eden naglavnih grehov v tej zvezi je administrativni, drobno trgovski značaj, ki se prenaša s pisalnih miz v neposredni ustvarjalni proces, kjer morajo bolj ali manj zvoedeneti vse ustvarjalne ambicije. Taka pot nastanka vzbuja težko razumljiva trenja med producenti (podjetji) in neposrednimi ustvarjalci, avtorji filma; v drugih, manj bolečih primerih, pa pečati filmska dela z nepomembno tehnokratsko, industrijsko uglajenostjo ali celo s popolnim umikom hotenj avtorjev. Iskati krivcev za to bi bilo preveliko delo. Ne smemo jih loviti samo v labirintih producentskih podjetij, zakaj skriti so v lagodnosti in površnosti filmskih avtorjev, v nestrokovnosti in ne-



**Žika Mitrović:
NEVESINJSKE
PUŠKE**

skromnosti v našem gospodarskem in kulturnem življenju, v neodrejenosti odnosov do filma z mnogih strani. To vzdušje kroji podobo našega filma in zato je puljski festival z redkimi izjemami živel pod okriljem neplodnega prizadevanja, brez večjih dokazov in obetov o napredku našega filma.

Tematika iz zadnje vojne in NOB je zajela večino prikazanih filmov. Karakteristična skupna črta večine teh filmov je v nečloveškem zanježanju človeka; v njih je osrednje gibalno razvojni dogodki, kjer se utaplja človeški liki v okrnjene figure brez življenjskih funkcij. Ljudje so zastavljeni kot sredstvo za uprizorjevanje dogodkov, za motiviranje nekaj splošno znanih resnic o razburkanem času in vlogi našega človeka v njem, toda v vsem gibanju dogodkov ostajajo nepomični, neaktivni in postranski. To vztrajanje na zunanem je v nasprotju s tistim, kar nam filmska dela želijo povedati, zakaj mrtvo ostaja jedro, misel in ideja, razbohoti pa se ugotavljanje, beleženje in votlo »poslanstvo«. Za tak razvoj večine naših filmov, za filmsko okretost brez gibanja in razvoja človeka, je prav gotovo zasnova že v scenarijih, toda vidne in širše

poudarke dobiva v sami realizaciji. Naši avtorji v svojem iskanju novih poti na področju snovi iz zadnje vojne lagodno ubirajo že prehojene steze registratorjev, pripovednikov, brez moči pa ostajajo pri lastnem izpovedovanju resnic o človeku in svetu.

Ta tehnokratski odnos, v katerem stopa v ospredje film-tehnika in kjer vsak zasuk ali odmik filmske kamere pomeni premik stroja, ne pa notranje približanje človeku in dogodkom, ni zaznaven samo v filmih iz NOB, temveč živi skoraj v večini naših filmskih dosežkov. Če bi hoteli podrobneje analizirati posamezne filme, bi ugotovili skoraj neverjetno zadržanost naših ustvarjalcev v odkrivanju protagonistov, filmskih junakov. Le redki so prizori, kjer kamera seže do upravičenega detajla človeškega obraza in gradi z njim povezavo med človekom in dogodki, hkrati pa utrjuje vez med filmsko uprizoritvijo in gledalcem. Večina filmov životari s prizori golega opazovanja človeškega očesa.

»Pogled« naših scenaristov in režiserjev je zakrivil, da smo v Pulju kar naprej iskali igralko in igralce na platnu, ugibali, kaj neki se je zgodilo, da so vsa znana imena kar naenkrat utonila v anonimnosti do-

Vladimir Pogačič:
MOŽ S
FOTOGRAFIJE:
Nikola Milić



godkov. Tej neodpušljivi napaki, v kateri je izražena ustvarjalna nemoč avtorjev in zmotna naslonitev na nekakšno politiko epskega, mozaičnega ustvarjanja po vzoru Bujaljevičevih del, ne morejo zamerjati samo poklicni sodelavci-igralci, temveč predvsem mi — gledalci.

Če ostanemo pri tem, da najprej iščemo dobro in, žal, tisto redko izraženo prizadevanje, potem moramo bežno spregovoriti o delih, ki smo jih videli v Pulju.

Med filmi, ki neposredno ali posredno črpajo snov v dogodkih iz zadnje vojne in NOB, sta zanimiva samo dva: **RADOPOLJE** Stoleta Jankovića in **NEVARNA POT** Mata Relje. Prvi ohranja, kljub nedoslednemu in neizpeljanemu scenariju, v katerem se najbolj negativno odražajo epizodični množični, zborovski prizori (za kar so mu nekateri peli hvalo s primerjavo z odličnim Cacyannisovim filmom **ELEKTRA**), kakor tudi zaradi neenotne režije, nekaj zares dobrih, človeško pretresljivih prizorov. Janković znova potrjuje, da ima izreden posluš za prvinsko, zares ljudsko v oblikovanju posameznih likov, medtem ko z obvladovanjem celote nima sreče ali moči. Mate Relja je s svojo Nevarno potjo ustvaril dostojno in

celovito filmsko pripoved. V njej je s skromnimi, toda učinkovitimi sredstvi, med katere sodi nedvomno logična in jasna mizanscena, potrdil, da je za zdaj še discipliniran in skromen učenec.

Vsi ostali so spodrsljaji našega filma: **DESANT NA DRVAR** je spektakel po vzoru spektakelskega konglomerata Darryla Zanucka Najdaljši dan, v katerem naj bi dokumentarno oživel dogodka iz zadnje vojne. Vendar film razpade na dva ločena dela; v prvem je solidno izpeljano komorno osvetljevanje nemškega generalštaba, medtem ko zadnja polovica nejasno in nedramatično prikazuje samo bitko. — **ČLOVEK S FOTOGRAFIJE** naj bi bil psihološko poantirana drama. Žal se je zanimiv problem človekove odgovornosti in odločitve, hkrati z vedno učinkovitim dramaturškim zapletom dvojnosti, tudi ob vzoru angl. filma in še posebej Carola Reeda (*Naš človek v Havani*), razblinil v slabo zrežiranem akcijskem filmu. **MAČEK POD ČELADO**, edina komedija na temo NOB, je film z zelo dobro literarno podlago in z uničujočo slabo režijo. Pavle Vuisić v vlogi glavnega junaka je velika igralska figura našega filma, toda tudi velika žrtev tega filma. Radenka Ostojica **DVE NOČI V ENEM**



Vladimir Pogačić: **MOŽ S FOTOGRAFIJE:**
Nikoli Milić

DNEVU je nerodna, v retrospektivah pripovedovana romantično sentimentalna pripoved, kjer se docela izgubljajo vrednote literarne predloge. Krivdo za to ima tudi scenarij. Film pa včasih le zaživi z zanimivim erotičnim zvenom, ki je sicer v našem filmu domala zatrt.

Z vojno se je ukvarjal tudi tuj film na našem festivalu: ČLOVEK IN ZVER, skovan v zamotani koprodukciji; dokazal je, da je pri nas živa slabost podlegati zapisanim vsebinskim impresijam, pa četudi so na ravni dvomljivega pamfleta.

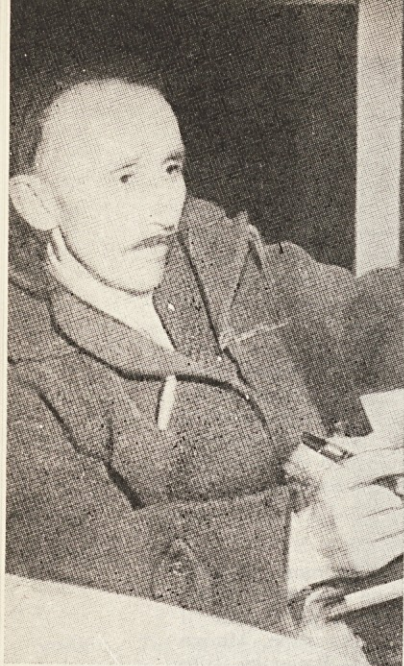
V preteklost so se obrnili trije filmi: dva slovenska (TISTEGA LEPEGA DNE in SAMORASTNIKI, oba lahko po svojih dosežkih uvrstimo v sam vrh festivala) in žike Mitrovića NEVESINJSKA PUŠKA, zgodovinski spektakel s poudarjenimi akcijskimi prizori, kjer stopa v ospredje režiserjeva spretnost za ozke in skromne okvire zvrsti.

Stigličeva komedija ima s svojim panoramskim, toda človeško toplim slikanjem ljudi in karakterističnih značajev male primorske vasice toliko vrednot, da sodi med najbolj-

še, kar trenutno premoremo v našem filmu. Te zaenkrat tako redke lastnosti odtehtajo vse slabosti — tudi osnovno hibo, da se film sprevrže iz lepo zastavljene lirične veseligre v nekontrolirano burko. Pretnarjevi SAMORASTNIKI so zaradi velikih ustvarjalnih želja ob istočasni improvizaciji (objektivnega in subjektivnega značaja) ostali na pol poti; v njih se monumentalnost same teme in posameznih prizorov spremenijo skorajda v lažno pretiravanje, ker ni uglasena z razvojem in oblikovanjem glavnih junakov. Človek pri Pretnarju postaja le eden elementov za odrsko zastavljeno sliko, ne pa nosilec »ljubezenske drame s širšim družbeno-socialnim pomenom«.

Našo sodobnost sta nam pokazala dva filma. Drobna komedija MOŽJE dostojno zabava, pa čeprav ji proti koncu zmanjka sape. Mnogo večja hotenja ima Bauerjev film IZ OČI V OČI, predvsem po svoji družbeno kritični vlogi. Z njo je najbolj presenetil in hkrati najbolj zadovoljil. Toda moč hvalevredne misli in samega poslanstva filma je zmanjšana že v zasnovi; novinarska raven prikazovanja samega problema in razvoja glavnih oseb je ujeta v zamotani splet komorne, porotniške drame, po vzoru nekaj znanih ameriških televizijskih iger. Bežni in površni orisi oseb, katerim bi moral dajati potrebno širino jedrat, življenjski in razvijajoči dialog, so ostali ob opisnem dialogu, kljub dobri igralki in prizadevanjem režije, blede in nepričljivi. Z njimi vred je skopnela tudi prepričevalnost samega dela.

Pulj s celotnim svojim programom ni izpolnil naših želja. Na tej prireditvi nismo srečali enega samega igranega filma, ki bi v celoti dosegel tisto, o čemer je pred leti napisal Truffaut: »Kadar smo iz oči v oči z ustvarjalcem, dostojnim tega imena, umetnikom, človekom okusa, subtilnim, globokim in kulturnim, takrat nam ne preostane nič drugega, kot da okoli njegovega filma letamo kot večje okoli bleščeče luči.«



PIŠE: ŽIKA BOGDANOVIĆ

BAZINU V POZDRAV

**André Bazin
(1918-1958),
francoski
filmski kritik
in teoretik**

Etika je temelj Bazinove estetike. To seveda ne pomeni, da je on prvo utelešenje tolikokrat citiranega Leninovega aforizma. Pomeni samo, da je njegov odnos do filma v prvi vrsti moralen. Moralni, ne moralističen.

JUTRI NI PREPOZNO

Morala je dejanje vere.

V vseh teh letih je imel Bazin za svojo neposredno in naravno dolžnost prižigati v ljudeh plamen strasti in podpirati živo vero v film. To je prav isti cilj, ki so si ga v preteklosti zastavljali veliki samotarji. Tu se skladata Prometej in Zaratustra.

Roger Leenhardt, njegov dobri prijatelj in neposredni predhodnik pri urejanju filmske rubrike v časopisu *Esprit* potrjuje, da je bila ta težnja pri Bazinu očitna že v letih takoj po zadnji vojni (torej v času njegovega zorenja).

Takrat je bil Bazin, še vedno nepoznan animator filmskih klu-

bov in apostol, ki se pripravljala za svoje bodoče pridige, nekega dne prišel k Leenhardtu s prošnjo, naj bi predaval v nekem pariškem filmskem krožku. Svoji prošnji je dodal — kakor pripoveduje Leenhardt — nekoliko nenavadno, vendar bistveno mnenje: nekaj let okupacije in ločenosti od ameriškega filma je bilo, poleg nepoznavanja klasikov, dovolj, da se pri novi generaciji usidra predsodek češ, svet začenja pri trenutni stvarnosti.

Dovolj jasno je, da predstavlja to bistveni problem vsakega filmskega teoretika: tisti, ki ljubijo literaturo, gledališče, slikarstvo, lahko v knjižnicah ali muzejih vedno najdejo izgubljeno kontinuiteto; vedno znova lahko doživljajo prvobitno prebujanje svojih čustev — morda celo v istih dimenzijah. Človek pa, ki razmišlja o filmu, mora računati s tem, da filmi izginja-

ANDRÉ BAZIN — središče in žarišče premišljanj o filmski umetnosti, avtor najpomembnejših teoretičnih dognanj in estetskih ter etičnih meril, s katerimi je bilo mogoče zajeti izredno nagel razvoj filmske ustvarjalnosti po drugi svetovni vojni in zaslutiti smeri ter pot, po katerih se bo gibal ustvarjalni napor generacije, ki je rasla pod njegovim skrbnim vodstvom okoli Cahiers du cinéma.

Živeti ... André Bazin je bolje kot kdorkoli izmed nas poznal to vrednoto. Pet let je natančno vedel, da so mu odmerjeni dnevi življenja. Zato je vsakemu dnevu dal vsebinsko polnost, neumorno delal in pletel načrte kot da bo živel še dolgo, dolgo ... Na njegovi delovni mizi je poleg drugega ostala nedokončana knjiga o Jeanu Renoiru, do katerega je gojil posebno spoštovanje.

André Bazin je osebnost, ki se s svojim deležem (kljub kratkemu življenju, saj se je rodil 1918. leta in umrl že 1958) sama po sebi postavlja v središče sestavkov o filmski teoriji, ki jih tokrat povezuje v približno zaključeno celoto. Hkrati naj bo številka skromna počastitev moža, ki je zgradil trdne temelje sodobni filmski teoriji in bil učitelj generaciji filmskih ustvarjalcev, teoretikov in kritikov našega časa.

Uredništvo EKRANA

jo in da se jih ne more fotografirati kot kipov: tako se mora zanašati samo na svoj krhki spomin.

To spoznanje je pogodilo osnovni kompleks filmske kritike: kako najti pravo trdno točko že pri prvem presojanju in dati smisel in značaj objektivne presoje tistemu, kar je, sodeč po vsem, samo izraz trenutnega vtisa; kako svojo kritiko postaviti v čas, da bi mogla veljati še za generacije, ki bodo imele druge mere? Kajti lahko se zgodi, da filma ne bo več, in kritika mora biti dvakrat trdna.

Izgledalo je, da je film edina umetnost, ki se mora ocenjevati takoj; tu ni prizivov in obnove procesov.

Bazin je začel s tem, da je to prepričanje, ki ga je čas utrdil v dogmo, ovrzel. Njegovo temeljno izhodišče je bilo, da »jutri ni prepozno« in da pri reviziji procesa film lahko zmaga

v boju s predsodki ali z omejenostjo danega časa.

Ko je utemeljeval svoje argumente, se je Bazin oprl na priznано stališče, da je razvoj filma funkcija dveh činiteljev: revolucije tehnike in razvoja idej. V odločilnem trenutku sklepa Bazin: »Prvikrat se dogaja, da se slika zunanjega sveta formira avtomatsko, brez človekove ustvarjalne intervencije. Osnova vseh tradicionalnih umetnosti je človek. Edino pri fotografiji lahko uživamo, ne da bi bil človek poleg.«

Tako postajata ideja in tehnika enotni. Tako se ustvarja teoretična podlaga za revizijo vrednotenja: nekateri so zaostajali za tehniko svojega časa — se pravi, za imperativom, pred katerega jih je film postavljal; drugi pa so anticipirali razvoj tehnike in zadoščali imperativom ne samo sedanosti, ampak tudi bodočnosti. Tako ima kri-

tik sedaj možnost premišljati v dimenziji časa.

Odločilen pomen Bazinovih odkritij je dokazan z dejstvom, da jih je v zadnjem desetletju potrdil razvoj filma; pa še s tem, da je tradicionalno zgodovino pisje obrnjeno na glavo.

Evklidovska stvarnost

»Filmsko fantastiko omogoča edino realizem fotografske slike. Ravno ta realizem nam diktira prisotnost neverjetnega, ravno on uvaja neverjetno v vidni svet.«

To je stališče, ki je, izhajajoč enostavno iz ontologije kinematografske slike, odločujoče za napredovanje ene od odločilnih dilem filmske estetike: realnost ali fantastika, Lumière ali Méliès.

Resnica je, da pride Bazin do svoje ugotovitve po deduktivni poti. Toda, kakor se je lahko že videlo — kajti v dvajsetih letih zgodovine filma so strnjene izkušnje dvajsetih stoletij literature, arhitekture, likovne umetnosti — je njegovo izhodiščno točko možno preveriti z izkustvom.

Nekoč so teoretiki — Eisenstein, Balasz Ornheim — poudarjali subjektivnost filma in se spraševali, v kolikšni meri sploh je umetnost. Poudarjali so pomen ustvarjalčeve intervencije in vsi skupaj hoteli film postaviti na raven glasbe, slikarstva, književnosti. To je dolgo časa prikrivalo pravo bit filmske umetnosti. Bazin je prenehal s tem; njegovo hotenje se je koncentriralo ne na tisto, kar film in druge umetnosti medsebojno približuje, pač pa na tisto, kar jih ločuje.

Tako je nastal preprost stavek, ki z dovršeno naravnostjo definira bit filma: »...film je izpolnjenje fotografske objektivnosti v dimenziji časa.«

Bilo je torej dokazano, da je realizem za film ne samo bistven (ker je film pač objektivizacija stvarnosti v neprimerno večji meri kot katerakoli druga umetnost), pač pa da je tudi fantastično mogoče izraziti samo

s pomočjo take objektivizacije. Animirani film se od navadnega razlikuje prav v tej točki — saj postavlja človeka kot posrednika med kamero in stvarnost.

Gordijski vozle je presekala ena sama majhna ugotovitev. Modrost pa ni samo v enostavnosti, ampak tudi v eleganci, ki jo odkriva.

»Samo filmska kamera ima čudodelni »seznam« za ta svet, v katerem se vzvišena lepota popolnoma izenačuje s naravo in slučajem: se pravi z vsem, kar je tradicionalna estetika imela za nasprotje umetnosti.«

Ta stvarnost, v katero kamera prodira, je empirična, vendar je ni niti potrebno niti mogoče dokazovati naknadno. Je »očividna«. Tako postaja »znanstvena«. Torej je tudi evklidovska.

Končno smo s pomočjo kamere prišli do tega, da izginjajo razlike med naravo in njeno predstavo. Po eni strani je bilo to zgodovinski učinek fotografije, ki je slikarstvo rešila potrebe po posnemanju zunanjega lika predmeta. Vendar fotografija ne vključuje dimenzije časa, ker fiksira eno samo fazo, ne pa faze v gibanju. Zaradi tega je lahko šele filmska kamera — in ne fotografski aparat — stvarnost definitivno vključila v umetniško delo.

ZA »NEČISTI FILM«

Z druge strani, pripominja Bazin, je film tudi jezik.

To pa je najboljčljivejši področje, čeprav se še vedno govorijo o izvornosti (eklekticismu) filma.

Vsi so se trudili, da bi dokazali avtentičnost filma s pomočjo avtentičnosti njegovega jezika, ki ločuje film od literature kot umetnosti sintakse in gledališča kot umetnosti spektakla. Ruske teorije o montaži in vsa estetska nemega filma slone na tej — zelo človeški — potrebi po opravičevanju.

Izgledalo je, da se je za edinstvenost filma najbolje boriti z dokazovanjem obstoja specifičnih odnosov med posameznimi

filmskimi slikami, pomembnosti kontinuiranega gibanja in ritmičnoplastičnih ekspresij filmskih slik.

To je bila težka pot in nedvomno zasluži v zgodovini vidno mesto. Kakor glasba, film kot čutna umetnost!

Toda nekdanji dokazi pripadajo preteklosti in ne ustrezajo več moderni evoluciji filma. Zato je bilo videti, da teorija zadnjih dvajsetih let zaostaja in le od daleč sledi filmu.

Tedaj je Bazin pokazal na možnosti novih stališč. Ne gre več za raziskovanje odnosov med posameznimi slikami, ampak za njihov skupni odnos do realnosti. S tem je ne samo ustvarjena teoretska osnova evolucije tridesetih, štiridesetih pa še petdesetih let, ampak je tudi predvideno vse v modernem filmu, med drugim tudi osnovna dognanja »filma - resnice«. Vse to je naravna posledica revolucionarne revizije doumevanja vrednosti razvoja filmske tehnike v zadnjih treh desetletjih.

Filmski jezik se razvija. V to ni nikoli nihče dvomil. Bazin pa je dokazal ne samo nezadržnost, pač pa tudi naturnost njegovega razvoja. Plan — protiplan, globinska mizanscena, cinemascope, ki odpira vrata dolgemu kadru, negacija in nova afirmacija montaže. To je približno pot sodobnega filma, ki ga Bazin sijajno analizira na primerih Renoira, Wylerja in Wellesa. Film dosega polno zrelost: vse posebnosti njegovega jezika postajajo stilizmi. Nihče več si ne bo upal primerjati vrednot z vidika uporabljenih sredstev, pač pa le na osnovi njihove izrazne moči. Od Bazina dalje so filmski film, literarni film, gledališki film, dokumentarni film — enakovredni.

Tako predlaga Bazin radikalno spremembo stališča. Je za »nečist« film, če je pač popolnejši pri izvrševanju svoje naravne funkcije. Zelo slavna je Bazinova misel: »Vsi filmi se rodijo svobodni in enaki po svojih pravicah.«

UČENCI — DA BI LE BILI VREDNI...

Fraza, da je »pri filmu eksistenca pred esenco« — kar pomeni, da filma ne more biti brez vsaj minimalne trenutne zveze z gledališčem — odkriva Sartra kot enega velikih Bazinovih vzorov. Pri tem tudi dejstvo, da v filmsko teorijo, ki je bila pred njim v glavnem empirična, vnaša novo dimenzijo, ki jo lahko imenujemo fenomenološko — še enkrat jasno poudarja prvotno intenzivnost tega vzorovanja. Pridajmo tu poleg Leenhardta in Sartra, da bi bila lista popolna, še Malrauxa.

Toda lista je še vedno samo delno popolna. Ker če je bil Bazin zadnjih deset let svojega življenja mentor nove generacije, je bilo njegovo prepričanje o dialektiki filma preveč jasno in pošteno, da bi hotel preprečiti nadaljnji razvoj svojih stališč.

Bazinova morala je bila zadnjikrat skušana s »politiko avtorstva« — to najbistvenejšo pridobitvijo moderne filmske estetike. Zanimiv paradoks je v tem, da Bazin, ko kritizira obravnavanje filma s stališč »politike avtorstva«, potrjuje njene pozitivne principe in jih razvije v dognan miselni sistem. Ena od odlik človeka in kritika Bazina je bila torej tudi ta, da je rad dopuščal, da so ga poučevali njegovi učenci.

Zdaj smo pred nekaterimi preciznimi in globokoumnimi razjasnitvami »politike avtorstva«, katerih enostavnost še podčrtuje Bazinovo velično: stil, to je človek.

»Torej: »politika avtorstva« je v tem, da pri procesu umetniškega ustvarjanja vzamemo ustvarjalčevo osebnost kot kriterij, na osnovi katerega sodimo; stalno torej zahteva prisotnost ustvarjalca, pa še njegovo rast od dela do dela. Ni težko ugotoviti, da je mnogo »pomembnih« ali »dragocenih« filmov, ki ne prenesejo takega kriterija; toda ravno pred take filme bodo sistematično postavili

tiste — pa čeprav bodo zasnovani na najrevnejših scenarijih — na katerih bo možno prečitati izvezen avtorjev grb.

Daleč od tega sem, da bi hotel oporekati pozitivni misli in metodološki vrednosti takega stališča — saj vendar obravnava film kot zrelo umetnost, poleg tega pa reagira tudi proti impresionističnemu relativizmu, ki še vedno prednjači pri filmski kritiki...

To, kar mi je pri »politiki avtorstva« vseč, je dejstvo, da se bori proti impresionizmu, obenem pa pri njem prevzema vse, kar vsebuje najboljšega. Res je, sistem vrednotenja, ki ga predlaga, ni ideološki. Ta sistem izhaja iz ocenjevanja, pri katerem igrata veliko vlogo okus in senziбилnost, z ozirom na to, da je pojmovanje vloge umetnika važnejše od vsebine ali tehnike: za stilom stoji človek. Tako pojmovanje pa filmskega kritika lahko zapelje, saj začenja analizo na temelju, češ, neki film je dober zato, ker je delo avtorja...

Skušajmo zaključiti. »Politika avtorstva«, se mi zdi, vsebuje in zastopa bistveno resnico kritike, ki je bolj kakor drugim umetnostim potrebna filmu, toliko bolj, ker je dejanje umetniškega ustvarjanja v filmu bolj nedoločno in izpostavljeno nevarnostim kot drugod. Toda izključno verovanje v »politiko avtorstva« pa privede do druge nevarnosti: do zanikanja dela, da bi se tem bolj povečeval ustvarjalec. Koristna in plodna, rekel bi, ne glede na svojo polemično vrednost, bi morala biti »politika avtorstva« izpopolnjena z drugimi pogledi na vse tiste stvari, ki nekemu filmu dajejo vrednost dela. S tem se pomen avtorja nikakor ne zmanjšuje, pač pa se mu vrača predmet, brez katerega je samostalni avtor samo prazen pojem. »Avtor« — vsekakor, toda česa?»

Ali ne izgleda, kot da hoče puščanje odprtih vrat na koncu povedati, da pravila niso neizpremenljiva in da so najboljše tiste teorije, ki so izgubile značaj absolutnega?

Bazin je — to je čista resnica — predvidel revolucionarni razvoj filma zadnjih petih let; če Truffaut danes definira celotno zgodovino filma z dvema osnovnima smernicama: lumièrovsko ni delukovsko — potem je jasno, da iz njega govori Bazin.

Kakor pri priljubljeni matematični metodi so primeri najboljši dokazi. Toda kakšni boljši dokazi so potrebni, če je dejstvo, da za Lumièrom lahko popolnoma naravno uvrstimo Griffitha, Stroheima, Flahertyja, Murnaua, Vigoja, Renoira, Rossellinija in Roucha; za Dellucem pa, prav tako popolnoma naravno, Eisensteina, Epsteina, Sternberga, Grémillona, Wellesa, Astruca, Antonionija in Alaina Resnaisa?

Še vedno torej živi osnovna Bazinova hipoteza o »evoluciji filmskega jezika«. Ta bo tudi žvela vse dotlej, dokler se ne uresniči — in morda je z Godardom ta prihodnost že tu — sinteza filma kot slike, prizora, funkcije stvarnosti in filma kot jezika, kot sredstva.

Z ozirom na pri »politiki avtorstva« omenjena Bazinova odprta vrata je nedvomno, da bi bila taka sinteza nova potrditev njegovih osnovnih principov.

Toda — kje je danes filmska kritika, brez živega vodstva André Bazina? Usmerjena je po njegovi poti: stoji pred nalogo, da uči brezkompromisno ljubezen, pa tudi kontrolo razuma, ki ne bo dovolil, kot bi to rekel Godard, »da se uniči neka koncepcija filma samo zato, ker nasprotuje neki drugi.«

Tukaj pa, zadnjikrat, slišimo odmev Bazina.

andré bazin

ONTOLOGIJA FOTOGRAFSKE SLIKE

Psihoanaliza likovnih umetnosti bi lahko v praksi balzamiranja trupel videla osnovno dejstvo svojega nastanka. Na začetku slikarstva in kiparstva bi našla »kompleks« mumije. Po egipčanski veri, ki je bila vsa usmerjena zoper smrt, je bilo posmrtno življenje odvisno od snovne neuničljivosti telesa. S tem je ta vera zadovoljevala osnovno potrebo človeške psihologije: obrambo zoper čas. Smrt je samo zmaga časa. Umetno ovekovečiti telesni videz bitja, pomeni iztrgati ga reki minevanja, zasidrati ga v življenju. Povsem naravno je bilo, da so reševali ta videz v sami resničnosti pokojnika, v njegovem mesu in njegovih kosteh. Prvi egipčanski kip je v natronu ustrojena in otrpla človeška mumija. Toda piramide in labirinti niso bili zadostno jamstvo zoper možnost onečaščenja grobnice. Treba se je bilo še drugače zavarovati zoper naključje, pomnožiti možnosti za ohranjenje. Zato so obenem z žitom, ki je bilo namenjeno kot hrana za mrtveca, postavljali poleg sarkofaga kipce iz žgane gline, neke vrste rezervne mumije, ki naj bi nadomestile truplo v primeru, če bi to zapadlo uničenju. Tako se v verskem izvoru kiparstva razkriva njegov prvotni namen: rešiti bitje s pomočjo videza. In brez dvoma lahko vidimo drugo plat istega gledanja v njegovi aktivni obliki v glinastem medvedu iz prazgodovinske jame, vsem prebodenem od puščic, magičnem nadomestilu, ki so ga istovetili z živo zverjo in ki je služilo za večjo učinkovitost lova.

Razumljivo je, da je vzporedni razvoj umetnosti in civilizacije odrešil likovno umetnost teh magičnih funkcij (Ludvik XIV. se ni dal balzamirati; zadostoval mu je portret, ki ga je naslikal Lebrun). Toda ta razvoj je lahko samo sublimiral za uporabo logične misli nevzdržno željo, da bi zarotili čas. Človek ne verjame več ontološki istovetnosti modela in portreta, priznava pa, da nam ta pomaga spominjati se onega, da ga torej rešuje druge duhovne smrti. Izdelava podobe se je tudi osvobodila slehernega antropocentričnega utilitarizma. Ne gre več za človekovo posmrtno življenje, temveč bolj splošno za ustvaritev idealnega veso-lja po podobi resničnosti, obdarjenega s samostojno časovno usodo. »Kakšen nesmisel je slikarstvo,« če ne odkrijemo pod našim brezsmiselnim občudovanjem prvobitne potrebe po zmagi nad časom s pomočjo trajnosti oblike! Če ni zgodovina likovnih umetnosti samo zgodovina njihove estetike, temveč predvsem njihove psihologije, potem je v bistvu zgodovina podobnosti, ali, če hočete, zgodovina resničnosti.

Postavljena v te sociološke perspektive, bi fotografija in film povsem naravno razložila veliko duhovno in tehnično krizo modernega slikarstva, ki je nastopila nekako v sredini preteklega stoletja.

V svojem članku »Verve« (»Zanos«) je André Malraux napisal, da je »film samo najbolj razviti aspekt plastičnega realizma, katerega načelo se je pojavilo z renesanso in ki je našlo svoj skrajni izraz v baročnem slikarstvu«.

Res je, da je svetovno slikarstvo uresničilo različna ravnotežja med simbolizmom in realizmom oblik, toda v XV. stoletju se je slikar začel odvrčati od tega, da bi bila njegova edina in prva skrb duhovna resničnost, izražena s samostojnimi sredstvi, in da bi kombiniral njen izraz z bolj ali manj dovršenim posnemanjem zunanjega sveta. Odločilni dogodek je bila brez dvoma iznajdba prvega znanstvenega in na neki način že mehaničnega sistema: perspektive (Leonardova temnica je bila predhodnica Niepcejeve). Dovoljeval je umetniku, da je ustvarjal iluzijo tridimenzionalnega prostora, v katerem so bili predmeti postavljeni kakor v našem neposrednem dojemanju.

Odslej je bilo slikarstvo razcepljeno na dve stremljenji: izrazito estetsko stremljenje, ki je izraz duhovnih realnosti, v katerem je model prestavljen v naddutnost s pomočjo simbolizma oblik — in drugo, ki je samo povsem psihološka želja, da bi nadomestili zunanji svet z njegovim dvojnikom. Ta potreba po iluziji, ki je naglo rasla iz svoje lastne zadostitve, je sčasoma pogoltnila likovne umetnosti. Ker pa je perspektiva rešila samo problem oblik, ne pa problema gibanja, je realizem naravno moral nadaljevati z iskanjem dramatičnega izraza v trenutku, neke vrste četrto dimenzijo, ki bi bila sposobna trpeči negibnosti baročne umetnosti vdihniti življenje.¹

Seveda so veliki umetniki vedno uresničevali sintezo obeh teh stremljenj: hierarhizirali so ju s tem, da so obvladovali resničnost in jo resorbirali v umetnost. Vendar pa še vedno stojimo pred dvema bistveno različnima pojavoma, ki jih mora znati objektivna kritika razlikovati, če hoče razumeti razvoj slikarstva. Potreba po iluziji vse od XVI. stoletja dalje ni prenehala notranje mučiti slikarstva. Povsem umska potreba, ki je sama po sebi neestetska in katere izvor bi lahko našli edinole v magični miselnosti, ki pa je učinkovita potreba, katere privlačnost je temeljito porušila ravnotežje likovnih umetnosti.

Spor zaradi realizma v umetnosti izvira iz tega nesporazuma, iz zmede med estetskim in psihološkim, med pravim realizmom, ki je potreba po izražanju hkrati konkretnega in bistvenega pomena sveta, in psevdo-realizmom očesne (ali duhovne) prevare, ki se zadovoljuje z iluzijo oblik.² Zato se zdi, da na primer srednjeveška umetnost ne boleha na tem konfliktu. Ker je bila hkrati silovito realistična in visoko duhovna, ni poznala te drame, ki so jo kasneje povzročile tehnične možnosti. Perspektiva je bila izvirni greh zahodnega slikarstva.

¹ Zanimivo bi bilo zasledovati s tega vidika v ilustriranih časopisih iz let med 1890 in 1910 tekmovanje med fotografsko reportažo, ki se je takrat komaj pričnela, in risbo. Zadnja je zadovoljevala predvsem baročno potrebo po dramatičnosti (prim. *Le Petit Journal illustré*). Smisel za fotografski dokument se je uveljavil le polagoma. Sicer pa ugotavljamo po neki določeni prenasičenosti povratek k dramatični risbi tipa »Radar«.

² Mogoče bi morala prav posebno komunistična kritika, preden bi pripisovala tolikšno važnost realističnemu ekspresionizmu v slikarstvu, nehati govoriti o njem tako, kot bi lahko govorili v 18. stoletju, pred fotografijo in filmom. Mogoče je kaj malo važno, da ima Rusija slabo slikarstvo, ko pa ima dobro kinematografijo. Eisenstein je njen Tintoretto. Važno pa je, da nas hoče Aragon prepričati, da je Repin.



Dvojčici iz Kyota — režiser Nohura Nakamura

Niepcen in Lumière sta bila njegova odrešenika. Fotografija je s tem, da je zaključila barok, osvobodila likovno umetnost njene goreče želje po podobnosti. Kajti slikarstvo si je v bistvu zaman prizadevalo, da bi nam ustvarilo iluzijo in ta iluzija je zadostovala umetnosti, medtem ko sta fotografija in film odkritji, ki dokončno in v njenem bistvu samem zadovoljujeta hrepenenje po realizmu. Če je bil slikar še tako spreten, je njegovo delo vendar vedno obremenjevala neizogibna subjektivnost. Na podobi je vedno ostalo nekaj dvomljivega zaradi navzočnosti človeka. Zato bistveni pojav na prehodu od baročnega slikarstva do fotografije ni samo v materialni izpopolnitvi (fotografija bo dolgo časa zaostajala za slikarstvom v posnemanju barv), temveč v nekem psihološkem dejstvu: v popolni zadostitvi našega hrepenenja po iluziji s pomočjo mehanične reprodukcije, iz katere je človek izključen. Rešitev ni bila v rezultatu, temveč v nastanku.³

Zato je konflikt med stilom in podobnostjo razmeroma moderen pojav, o katerem skoraj da ne bi našli sledu pred iznajdbo občutljive plošče. Popolnoma jasno je, da očarljiva Chardinova objektivnost nikakor ni ista, kakor je objektivnost fotografa. V XIX. stoletju pa resnično nastopi kriza realizma, katere mit je Picasso in ki hkrati prizadene tako pogoje formalnega obstajanja likovnih umetnosti kot tudi njihove sociološke temelje. Osvobojen kompleksa podobnosti, ga moderni slikar prepusti ljudstvu⁴, ki ga odslej istoveti po eni strani s fotografijo, po drugi strani pa samo s tistim slikarstvom, ki se ukvarja z njo.

Izvirnost fotografije v primeri s slikarstvom je torej v njeni bistveni objektivnosti. Zato se tudi skupina leč, ki sestavljajo fotografsko oko in ki so nadomestilo za človeško oko, imenuje »objektiv«. Prvič ni med predmetom kot takim in njegovo ponazoritvijo ničesar drugega kakor neki drugi predmet. Prvič se oblikuje podoba zunanjega sveta avtomatično, brez človekovega ustvarjalnega posega, po strogem determinizmu. Fotografova osebnost je soudeležena samo pri izbiri, orientaciji in pedagoški pojava. Naj bo še tako vidna v končnem izdelku, se nikakor ne javlja v njem v istem smislu kakor osebnost slikarja. Vse umetnosti temeljijo na navzočnosti človeka; samo v fotografiji uživamo nad njegovo odsotnostjo. Deluje na nas kot »naravni« pojav, kakor cvetica ali snežni kristal, katerih lepota je neločljivo povezana z njunim rastlinskim ali zemeljskim izvorom.

Ta avtomatična geneza je temeljito postavila na glavo psihologijo podobe. Objektivnost fotografije ji daje moč verjetnosti, ki manjka slehernemu slikarskemu delu. Če se temu naš kritični duh še tako upira, smo vendar prisiljeni

³ Preučiti pa bi bilo treba tudi psihologijo manjših likovnih zvrsti, na primer odllivanje posmrtnih mask, ki prav tako predstavljajo neki določen avtomatizem v reprodukciji. V tem smislu bi lahko imeli fotografijo za nekaj odlitek, neke vrste vtiskanje predmeta s pomočjo svetlobe.

⁴ Toda ali je res »ljudstvo« kot tako tisto, ki je povzročilo razkol med stilom in podobnostjo, kot ga v resnici danes ugotavljamo? Ali ni prej istoveten s pojavom »meščanskega duha«, ki se je rodil z industrijo in ki je v resnici služil kot odskočna deska umetnikom 19. stoletja, duha, ki bi ga lahko določili s tem, da je skrčil umetnost na njene psihološke kategorije? Zato tudi fotografija zgodovinsko zavzame neposredno mesto baročnega realizma in Malraux po pravici opozarja na to, da ji v začetku ni šlo za nič drugega kot za »posnemanje umetnosti« s tem, da je prostodušno posnemala slikarski stil. Sicer pa so Niepcen in večina pionirjev fotografije s tem sredstvom skušali posnemati grafike. Sanjali so o tem, da bi ustvarjali umetnine, ne da bi bili umetniki, z odtiskovanjem. Značilno in bistveno meščanska namera, ki krepko podpira našo tezo in ji daje celo širši obseg. Bilo je povsem naravno, da se je fotografu spčetka zdel najbolj posnemanja vreden objekt umetnostni predmet, ker je v njegovih očeh že posnemal naravo, toda »v boljšem«. Potreboval je nekaj časa, da je fotograf, ki je sam postal umetnik, spoznal, da lahko posnema edinole naravo.



DVOREC NA ŠVEDSKEM (Roger Vadim): Monica Vitti

verjeti obstajanju prikazanega predmeta, ki je v resnici prikazan, to se pravi, postavljen v čas in prostor. Fotografija uživa prednost prenosa resničnosti stvari na njeno reprodukcijo.⁵ Najzvestejša risba nas lahko bolje pouči o modelu, ne bo pa vsej naši kritičnosti navkljub nikoli imela iracionalne moči fotografije, ki nas prisili k temu, da ji verjamemo.

Zato tudi obenem slikarstvo ni več manjvredna tehnika posnemanja podobnosti, nekak »ersatz« reprodukcijskih postopkov. Samo objektiv nam daje o predmetu podobo, ki je sposobna iz naše podzavesti »izriniti« tisto potrebo, da bi predmet nadomestili z nečim boljšim kot samo s približnim odtisom: s predmetom samim, toda osvobojenim vseh časnih okoliščin. Podoba je lahko medla, iznakažena, obledela, brez dokumentarne vrednosti, a po svojem nastanku vendar izhaja od modela, je model sam. Od tod čar albumskih fotografij. Tiste sive

⁵ V tej zvezi bi bilo treba uvesti psihologijo relikvije in »spomina«, ki sta prav tako deležna prenosa resničnosti in ki prav tako izhajata iz kompleksa mumije. Opozorimo samo, da Jezusova mrtvaška rjuha iz Torina uresničuje sintezo relikvije in fotografije.

ali rjave, skorajda fantomske, nerazločne sence niso več tradicionalni družinski portreti, temveč so vznemirljiva navzočnost življenj, ki so se ustavila v svojem trajanju, osvobojena svojih usod, in to ne s pomočjo umetnosti, temveč s pomočjo brezčutne mehanike: kajti fotografija ne ustvarja, kakor umetnost, večnosti, temveč samo balzamira čas in ga rešuje pred njegovim lastnim propadanjem.

V tej perspektivi se nam film kaže kot pridobitev fotografske objektivnosti v času. Film se ne zadovoljuje več s tem, da nam ohranja predmet, vklenjen v svoj trenutek, kakor so vklenjena v ambro nedotaknjena trupla žuželk iz pradednih dob, temveč osvobaja baročno umetnost njene krčevite negibnosti. Prvič je podoba stvari tudi podoba njihovega trajanja, kakor nadomestna mumija.

Kategorije⁶ podobnosti, ki označujejo fotografsko podobo, določajo torej tudi njeno estetiko z ozirom na slikarstvo. Estetske možnosti fotografije ležijo v odkrivanju resničnosti. Ni odvisno od mene, ali zaznam v tkivu zunanjega sveta ta ali oni odsev na mokrem pločniku, to ali ono kretnjo otroka: edinole nepriazdetost objektivna s tem, da oropa predmet navad in predsodkov, vse duhovne navlake, v katero ga je vklepalo moje dojevanje, napravi vse lahko deviško nedotaknjeno in zato vredno moje ljubezni. Na fotografiji, naravni podobi sveta, ki ga nismo znali ali nismo mogli videti, napravi narava več kot to, da posnema umetnost: posnema umetnika.

Lahko ga celo prekosi v ustvarjalni sili. Slikarjevo estetsko okolje je drugačno od okolja, ki ga obdaja. Okvir vklepa snovno in bistveno drugačen mikrokosmos. Bivanje fotografiranega predmeta pa je nasprotno soudeleženo pri bivanju modela kakor prstni odtis. S tem se resnično lahko prišteva naravnemu ustvarjanju, saj ga ne nadomešča z ničimer drugim.

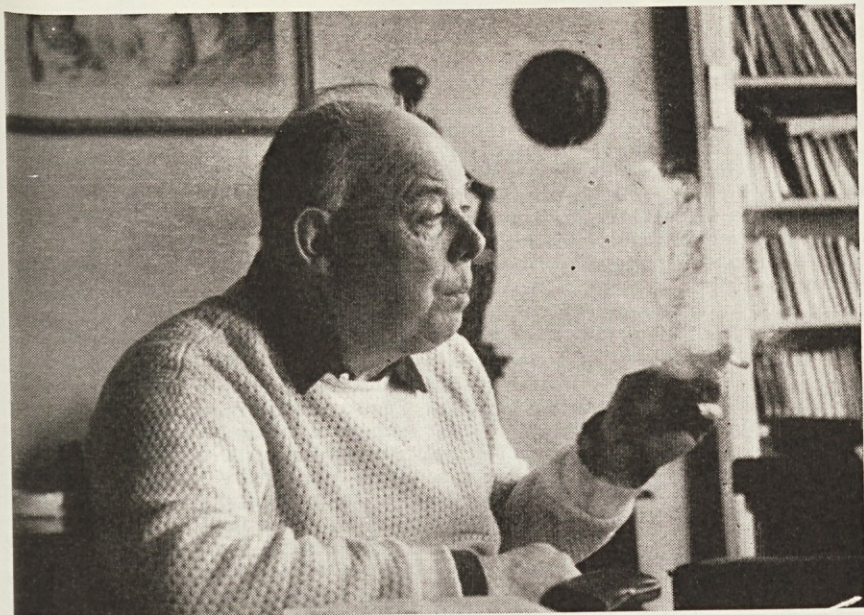
Surrealizem je to zaslutil, ko se je zatekel k želatini občutljive plošče, da je ustvaril svojo plastično tetralogijo. Kajti za surrealizem je estetski cilj neločljivo povezan z mehanično učinkovitostjo podobe na našega duha. Surrealizem teži za tem, da bi odpravil logično razlikovanje med namišljenim in resničnim. Sleherno podobo je treba občutiti kot predmet in sleherni predmet kot podobo. Fotografija je torej pomenila privilegirano tehniko surrealističnega ustvarjanja, ker uresničuje podobo, ki je sorodna naravi, pravo halucinacijo. Uporaba očesne prevare in skrbne natančnosti v podrobnostih, ki so lastne surrealističnemu slikarstvu, služi temu kot protiposkus.

Fotografija se torej pojavi kot najvažnejši dogodek v zgodovini likovnih umetnosti. Ker je hkrati osvoboditev in dovršitev, je omogočila zahodnemu slikarstvu, da se je dokončno otreslo realistične obsedenosti in spet našlo svojo estetsko neodvisnost. Impresionistični »realizem« se je s svojimi znanstvenimi alibiji uprl očesni prevari. Sicer pa je barva lahko požrla obliko samo toliko, kolikor ta ni več imela posnemovalnega pomena. In ko se je s Cézannom oblika spet polastila platna, se to pač ni več zgodilo v smislu iluzionistične geometrije perspektive. Mehanična podoba jo je s tem, da je napovedala slikarstvu tekmovalno, ki je zadevalo istovetnost modela zdaleka bolj kot baročna podobnost, prisililo, da je tudi ono postalo objekt.

Nesmiselna je odslej pascalovska obsodba, kajti fotografija nam po eni strani dovoljuje, da občudujemo v njeni reprodukciji original, ki ga naše oči ne bi mogle ljubiti, in v slikarstvu čisti predmet, ki mu je odvisnost od narave nehala biti smisel.

Po drugi strani pa je film govorica.

⁶ Izraz »kategorija« uporabljam v smislu, ki mu ga daje Gauthier v svoji knjigi o gledališču, ko razlikuje dramske kategorije od estetskih. Kakor dramatična napetost ni nujno vezana na kakršnokoli umetnostno vrednost, ni dovršenost posnemanja istovetna z lepoto; predstavlja samo material, v katerega je zapisano umetniško dejstvo.



»Goethe? Shakespeare? Vse, kar je podpisano z njunima imenoma, velja kot dobro, in na vse pretege se mučimo, da bi našli lepoto v budalostih, zgrešnostih; tako maličimo obči okus. Vsi ti velikani, Goetheji, Shakespeareji, Beethovni, Michelangeli so ustvarjali poleg lepih del tudi ne le povprečne, ampak preprosto strašne reči.«

Tolstoj, Dnevnik 1895—1899

MAJHNA RAZLIKA

Zavedam se nevarnosti svoje spodbude. CAHIERS DU CINÉMA so na glasu, da zastopajo »avtorsko politiko«. Če tega ne dokazujejo prav vsi prispevki, so takšni zadnji dve leti vsaj v večini. Bilo bi hinavsko, če bi se sklicevali na kak nasprotni prispevek in hoteli tako dokazati, da je naša revija dobrohotno nepristranska v kritiki; zvitorepno pismo Barthélémyja Amenguala (objavljeno v naši št. 63) je v tem smislu jalov poskus.

Vseeno pa so naši bralci lahko opazili, da teh kritičnih stališč

andré
bazin

avtorska
politika

Jean Renoir: razlog avtorske politike
ali — eden izmed razlogov ...?

1063

— bodisi poudarjeno ali ne — niso enako vztrajno zastopali vsi stalni sodelavci CAHIERS-ov, in da so bile celo resne razlike v občudovanju ali bolje v stopnjevanju. Res pa je, da zmagojujejo med nami vedno zanesenjaki, kakor je prav dobro povedal Eric Rohmer v svojem odgovoru nekemu bralcu (št. 64): kadar smo o kakem pomembnem filmu različnih mnenj, pustimo v splošnem do besede tistega, ki ga ima najrajši. Posledica tega je, da so najstrožji zagovorniki avtorske politike daleč na boljšem, ker v svojih priljubljenih avtorjih po pravici ali po krivici vedno spoznajo razvoj istih specifičnih lepôt. Tako nam CAHIERS-i lahko pokažejo, da so Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ali Nicholas Ray skoraj nezmotljivi avtorji, katerim se noben film ne more ponesrečiti.

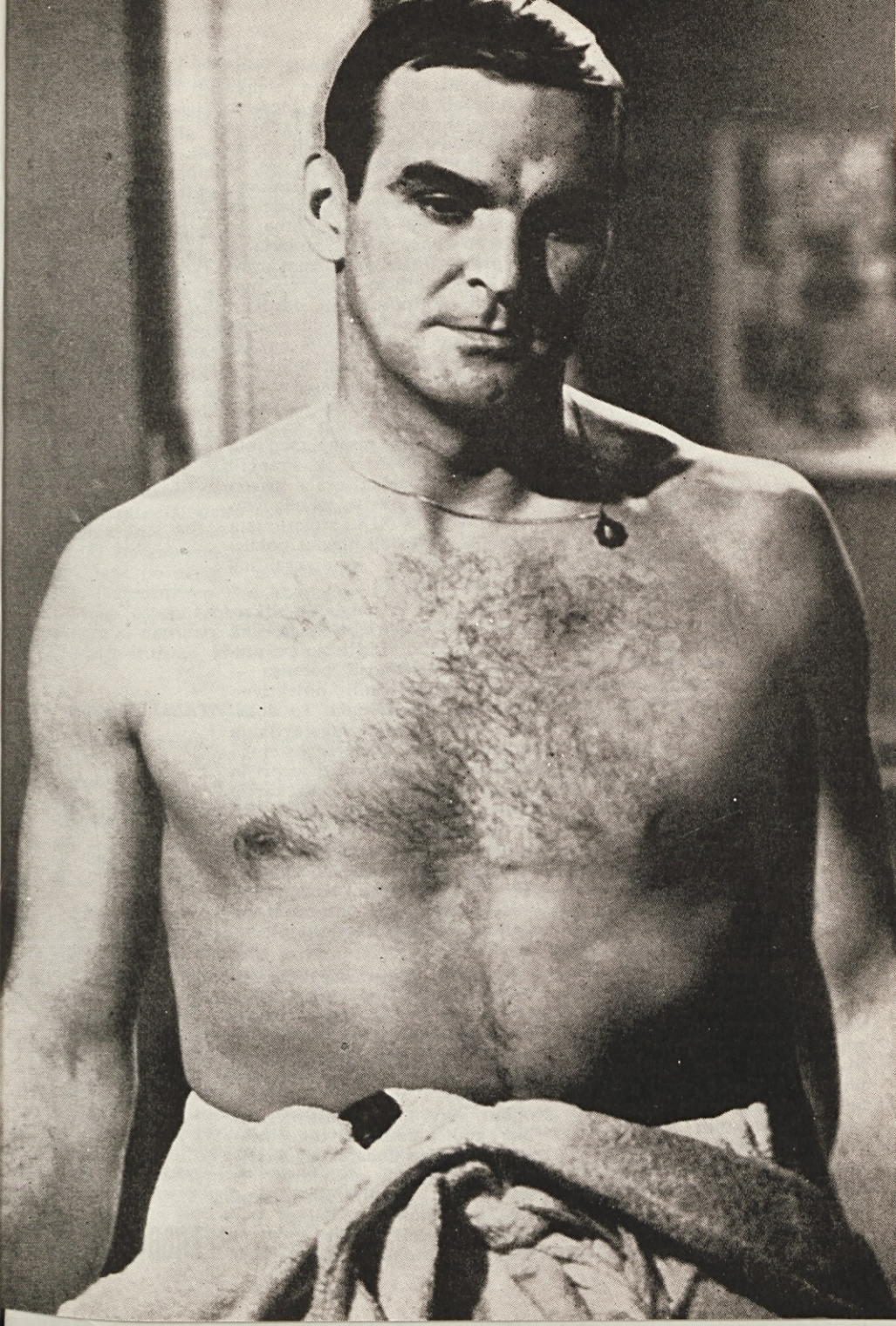
Želim torej že v začetku preprečiti vsak nesporazum. Prepír, katerega začenjam s svojimi tovariši, ki so najbolj prepričani o utemeljenosti svoje avtorske politike, je razprava, in ne načena vprašanja splošne orientacije CAHIERS-ov. Naj smo še tako različnega mnenja o delih in ustvarjalcih, naša skupna občudovanja in razočaranja so dovolj številna in močna, da dajo naši skupini enoten pečat, in če ne razumem avtorjeve vloge v filmu tako kot npr. François Truffaut in Eric Rohner, s tem ni rečeno, da ne bi tudi jaz, kolikor gre za realnost avtorja, v splošnem delil njihovega spoštovanja, čeprav ne vedno njihovega navdušenja. Res je, da se jim redkeje pridružujem v odklanjanju, to se pravi v njihovi strogosti do filmov, ki se meni zdijo vredni obrambe, to pa tedaj in najpogosteje zato, ker menim, da je izdelek prekosal avtorja (in temu pojavu ugovarjajo, češ da je kritično protislovje). Z drugimi besedami, razlikujemo se samo v ocenjevanju odnosov med delom in ustvarjalcem; vendar ga ni avtorja, za katerega bi mi bilo žal, da so ga CAHIERS-i za-

govarjali, čeprav nisem vedno sporazumen s filmi, ki so služili za to ponazoritev.

Naposled pristavljam: čeprav se mi zdi, da je »avtorska politika« zapeljala svoje zagovornike v marsikatero zmoto, mislim, da je glede splošnega rezultata dovolj plodovita in da jih lahko opraviči pred obrekovalci. Utemeljitive, v imenu katerih jih najpogosteje obsojajo, so redkokdaj takšne, da me ne bi prisilile kar najbolj odkritosrčno stopiti na njihovo stran.

V tem okviru, ki je nekako okvir družinskega prepíra, bi se rad lotil tega, kar se mi zdi, da ima vseeno pomen kritičnega »protismisla«, ne pa nesmisla. Priložnost se mi je ponudila v članku mojega prijatelja Domarchija o Van Gogh u Vincenta Minellija. Kakor je njegova pohvala bistrournna in umerjena, se mi zdi, da takšen članek ne bi smel iziti v isti reviji, ki je v prejšnji številki dovolila Ericu Rohmerju, da je raztrgal Hustona. Te neizprosne strogosti na eni strani in tega prizanesljivega občudovanja na drugi ni mogoče razložiti drugače, kot da je Minelli Domarchijevo piše in da Huston ni avtor CAHIERS-ov. Srečna pristranost do neke meje, ker branimo film, ki mnogo bolje ponazarja neke stvarnosti ameriške kulture kot osebn nadarjenost Vincenta Minellija. Sicer pa bom ujel Domarchija v protislovju, če ga opozorim, da bi bil moral pri priči žrtvovati Minellija Renoiru, ker je realizacija Van Gogh a prisilila avtorja French Cana na, da se je odpovedal svemu. Lahko trdi, da Renoirov Van Gogh ne bi bil imenitnejši za avtorsko politiko kot Minellijev film? Zanj je bil potreben slikarjev sin, dobil je pa režiserja filmskih baletov!

Pa najsi že bodi kakorkoli, primer mi je samo pretveza, kajti že neštetokrat mi je bilo zelo nerodno spriču kakega tenkočutnega dokazovanja, ki ni moglo obveljati proti naivnemu zahtevku, ko je, na primer, pri-



sojalo 'filmom drugega reda' namene in sovisnost zasnovanega in premišljenega dela.

Brž ko kdo trdi, da je cineast docela otrok svojih del, je seveda jasno, da ni več manjvrednih filmov, kajti tudi najmanjši med njimi je še vedno po podobi svojega stvarnika. Toda poglejmo nekoliko, kaj je na tem, in če mi dovolite, se vrnimo k vesoljnemu potopu.

DOMISLICA IN DOKAZ

»Avtorska politika« je v našem primeru seveda splošno uveljavljeni, filmu prilagojeni pojem o osebnih umetnostih. François Truffaut rad navaja Giraudoux-ove besede: »Del ni, samo avtorji so«; to je plemična domislica, katere veljavnost se mi zdi navsezadnje zelo omejena. Prav tako lahko bi dali maturantom ali kandidatom pri sprejemnem izpitu v premislek nasprotni stavek. Kakor La Rochefoucauldove in Chamfortove maksime, tako bi obrazca preprosto obrnila svoje razmerje med resnico in zmoto. S svoje strani ugotavlja (ali trdi) Eric Rohmer, da se v umetnosti ne obdržijo dela, ampak avtorji, in da programi filmskih klubov nikakor dokončno ne oporekajo tej kritični resnici.

Toda najprej naj opozorimo, da je Rohmerjev dokaz mnogo bolj omejenega pomena kot Giraudouxova domislica, kajti če se obdržijo avtorji, ni nujno, da bi se obdržali zaradi vseh svojih del. Nešteto je nasprotnih primerov. Če drži, da pomeni Voltairovo ime več kot njegova bibliografija, računa z dokončnim umikom navsezadnje manj Filozofski slovar kot Voltairov duh, njemu lastni slog mišljenja in pisanja. A kje bi mogli neki danes najti načelo in primer? V njegovih zajetnih in zoprnih gledaliških delih, ali v lahkotnem zvezku Povesti? In naj iščemo Beaumarchaisa tudi v Grešni materi?

Sicer pa so se »avtorji« tiste dobe po vsem videzu sami do-

bro zavedali relativnosti svoje vrednosti, ker so prav zlahka zatajevali svoje otroke- medtem ko se, nasprotno, niso kdo ve kako zadregarsko branili, če so jim prisojali knjige, ki so se jim zdele po vrednosti laskave. Nasprotno, zanje so veljala samo dela, pa čeprav lastna, in šele ob koncu XVIII. stoletja se je prav z Beaumarchaisom pravno dognal pojem avtorja s pravicami, dolžnostmi in odgovornostjo. Seveda se zavedam zgodovinskih in družbenih naključij, političnih in moralnih cenzur, ki so včasih narekovala, vsekakor pa opravičevale anonimnost, toda zavedajmo se tudi, da anonimnost pisanj med oporniškimi gibanjem v Franciji ni prav nič zmanjševala pisateljevega dostojanstva in odgovornosti. Šele v XIX. stoletju sta postala kopija ali plagiat poklicna pregreha, ki je diskvalificirala avtorja.

Prav tako so nekdanj v slikarstvu — če plačujejo danes vsak zmazek skoraj izključno po drznosti in uglednosti podpisa — mnogo bolj cenili objektivno vrednost kakega dela. To dokazuje že težavnost ugotavljanja pristnosti marsikaterega starega dela, kajti iz delavnice je prišlo lahko tudi učenčevo delo, kar je danes težko ugotoviti ali trditi; in če sežemo še bolj nazaj, moramo sprejemati anonimne umetnine, ki se niso ohranile do naših dob kot hčerke kakega umetnika, ampak neke umetnosti, ne kakega posameznika, ampak neke družbe.

Ze slišim ugovor. Ne kaže objektivizirati našega neznanja, ga kristalizirati v stvarnost. Vsaka umetnina, tako milonska Venera kakor črnska maska, je imela svojega avtorja, in vsa sodobna zgodovinska znanost skuša napolniti vrzel ter zapisati njegovo ime pod umetnino; toda smo mar čakali na dodatek erudicije, preden smo jih občudovali in se z njimi hranili? Biografska kritika je samo ena izmed številnih dimenzij kritike, in to je tako resnično, da se še danes

prerekajo o Shakespearovi ali Molièrovi istovetnosti.

In po pravici se prerekajo! To se pravi, da je njih istovetnost važna. V resnici je razvoj zahodne umetnosti v večjo personalizacijo napredek, brušenje neke kulture, vendar pod pogojem, da individualizacija dopolnjuje kulturo, in si ne lasti njene določevanja. Na tem mestu se spominjamo obrabljene, toda neizpodbitne šolske fraze: osebnost presega družbo, toda družba je tudi in predvsem v njej. Ni je torej popolne kritike genija ali nadarjenosti, ki ne bi najprej upoštevala družbenih silnic, zgodovinske povezanosti, tehničnega ozadja, ki ju zelo na široko določajo. Zatorej je anonimnost kake umetnine samo zelo relativna ovira za njeno razumevanje. Vsekakor relativna glede uporabljenega sloga in družbene povezave v umetnosti, o kateri govorimo. Črnska umetnost bo ostala lahko anonimna, čeprav je nerodno, da tako malo vemo o družbah, ki so jo rodile.

BOG NI UMETNIK

Toda Človek, ki je preveč vedel, Evropa 51 ali Izza ogledala so sodobniki Picassovih, Matissovih ali Singierovih podob. Mar sledi iz tega, da jih postavimo prav tako na isto raven individualizacije? Meni se ne zdi.

Oprostite mi to drugo obrabljeno frazo: film je umetnost za široke ljudske množice in industrijska umetnost. Ti osnovni pogoji obstanka so samo skup služnosti — nič drugače kot v arhitekturi — in celota pozitivnih in negativnih danosti, s katerimi moramo pač računati. Zlasti v ameriškem filmu, v katerem imajo teoretiki avtorske politike največ priložnosti za občudovanje. Hollywood je na prvem mestu v svetu seveda zaradi vrednosti nekaterih osebnosti, toda tudi zaradi svoje življenjskosti, in v neki meri zaradi svojega bleščečega izročila. Vzviše-

nost Hollywooda je samo v postranskem pomenu tehnična, velikokrat bolj je zasidrana v tistem, kar bi lahko na kratko imenovali ameriški filmski genij, vendar bi morali to razčleniti, nato pa določiti s proizvodno sociologijo. Ameriški film je znal čudežno prikazati prav tisto podobo, katero si je želela zase ameriška družba. Ne trpno kot preprosto dejavnost zadoščanja in bega, ampak dinamično, to se pravi, s prispevkom lastnih moči k izgradnji te družbe. Čudovitost ameriškega filma je prav njegova nujnost v samohotnosti. Sad podjetniške svobode in kapitalizma, katerih učinkujoče in hkrati še vedno žive strupe skriva, je vseeno nekako najresničnejši in najstvarnejši vseh filmov, ker prikazuje celo protislovja te družbe. Prav Domarchi, ki ga je odlično prikazal s predirno in dokumentarno analizo, me opravičuje, da ne razvijam te teme še dalje.

Toda iz tega sledi, da je vsak režiser potegnjen v ta mogočni tok in da mora na svoji umetniški poti nujno računati z njim, ne pa da po svoje pluje na mirnem jezeru.

V resnici ni res, da bi bil v najosebnnejših umetniških panoгах genij svoboden in vedno sam sebi enak. Sicer pa, kaj je genij drugega kot nekakšna povezava nespornih osebnih darov, vilinskih darov, in zgodovinskega trenutka? Genij je bomba H. Cepljenje uranovega jedra sproži topitev vodikove meze. Toda sonce se ne rodi ob sami zdobitvi osebnosti, če se ta ne odbija v strukturah umetnosti, ki jo obdaja. To kaže protislovje Rimbaudovega življenja. Njegova pesniška žila usahne kot odrezana, in pustolovec odhaja kot še žareča zvezda, toda ugasne. Rimbaud se gotovo ni spremenil, bilo pa ni ničesar več, kar bi netilo žar, ki je vse naokoli upepelil slovstvo. Navadni ritem tega zgorevanja v velikih umetniških ciklih je ponavadi preprosto širši kot človekovo osebno življenje. Slovstvo koraka po

stoletjih. V resnici štejejo samo kakih šestdeset let, toda premik uspeha zadostuje, da zagotovi Voltairu ali Gidu smrt pod lovom. Clovek bi dejal, da oblikuje genij vnaprej tisto, kar mu bo sledilo. To je res, vendar dialektično! Kajti prav tako bi lahko rekli, da ima vsaka doba svoje genije, ki jih potrebuje zato, da se določi, zanika in prekos. Zatorej je bil Voltaire nemogoč dramatik, ko se je imel za Racinovega dediča, in genialen pripovednik, ko je v pripodobah oblikoval misli, ki so pognale XVIII. stoletje v zrak.

Prav tako se nam ni treba sklicevati na enake popolne polomije, ki jih povzroča skoraj izključno sociologija umetnosti; že sama psihologija ustvarjanja zadostuje, da si razložimo marsikatero neenakomernost pri najboljših avtorjih. Notre-Dame de Paris je revna stvar poleg Legende vekov. Salambo ne odtehta Madame Bovaryjeve, Corydon ne Dnevnika ponarejevalcev. Nikar se ne prerekajmo o teh primerih, naštelj bi lahko druge, ki bi zadovoljili vsak okus. Lahko priznamo stalnost nadarjenosti, ne da bi jo istovetili z ne vem kakšno umetniško nezmotljivostjo, z nekakšnim zavarovanjem proti zmoti, ki bi utegnili biti samo božji lastnosti, kakor nam je že povedal Sartre, nikakor pa ne umetnikovi! Če bi prisodili ustvarjalcu proti vsaki psihološki verjetnosti neomajno darežljivost navdiha, bi morali priznati, da se ta srečuje vsakokrat s sklopom posebnih okoliščin, zaradi katerih je rezultat v filmu tisočkrat bolj tvegan kot v slikarstvu ali v slovstvu.

Nasprotno pa utegnejo nastati, in zares nastajajo, v sicer povprečni proizvodnji kakega avtorja odlični primeri. Mit o Arversovem sonetu je pameten in bi moral spodbujati kritike k pozornosti. Kot sadovi srečne povezave nestalnega trenutka ravnovesja med nadarjencem in okolico takšni bežni pobjski zares ne dokazujejo kdo ve kako osebne ustvarjalne vrednosti,

vendar niso bistveno prav nič manjši od drugih, ter bi bili nedvomno takšni v kritiki, ki ne bi začela s čitanjem podpisa v oglu podobe.

GENIJ GORI

Kar je v slovstvu res, je še bolj resnično v filmu, kolikor ta najmlajša umetnost pospešuje in pomnožuje razvojne faktorje, ki so vsem umetnostim skupni. V 50 letih je film, ki se je začel z najbolj grobimi (primitivnimi, toda ne manjvrednimi) oblikami špekakla, prehodil pot, ki ga danes povzdiguje v marsikaterem primeru na raven gledališča ali romana. Hkrati je bil njegov tehnični razvoj takšen, da mu v tako kratki dobi nobena druga umetnost ne pozna podobnega (če izvzamemo morda arhitekturo, ki je tudi industrijska umetnost). V takšnih okoliščinah je naravno, da gori genij desetkrat hitreje, in da avtorja, ki je vedno v posesti svojih sredstev, neha nositi val. To so bili primeri Stroheima, Abela Gancea, Orsona Wellesa. Dovolj smo že odmaknjeni, da lahko zasledujemo čuden pojav: cineasti so še živi, ko jih spravi sledeči val zopet na površje. Takó poslanstvo Abela Gancea ali Stroheima, katerih modernizem se danes na novo uveljavlja. Mislim, da dokazuje to pač njih avtorske odlike, vendar ne zmanjšuje njih realizatorskega zatona v protislovjih kapitalizma ali zarobljenosti producentov. Če ohranimo sorazmerja, lahko rečemo, da imamo v kratki zgodovini filma genije, kot bi se lahko zgodilo 120 let staremu Racinu, ki bi pisal racinovske gledališke igre sredi XVIII. stoletja; ali bi bile njegove tragedije boljše kot Voltairove? O tem se lahko prerekamo, toda stavim, da ne.

Ugovarjali mi boste s Chaplinom ali Renoirom ali Clairrom; res je, toda vsak izmed njih ima še kak drug dar, ki sicer ne razodeva genija, a jim je omogočil, da so se prilagodili ravno filmski konjunkturi. Chaplinov



primer je seveda edinstven in vzoren, ker je bil avtor in producent hkrati ter je znal biti sam zase film in njegov razvoj.

Ce se držimo najsplošnejših postav psihologije ustvarjanja, sledi, da prilagoditev med cineastom in filmom lahko naglo odpove, zaradi česar se hkrati surovo zmanjša vrednost njegovih del, kajti objektivni faktorji genija imajo v filmu mnogo več možnosti spreminjanja kot v vsaki drugi umetnosti. Seveda občudujem M. Arkadina in odkrivam v njem iste darove kot v Državljanu Kanu. Toda Državljan Kane začenja novo

dobo ameriškega filma. M. Arkadin pa je samo drugorazredni film.

FILM SE STARA

Postojmo vendar pri tem stavku, mislim, da z njim lahko zadeneemo debato kar najbolj v živo. Prepričan sem, da moji sobesedniki nikakor ne bi priznali, da je M. Arkadin manjši film kot Državljan Kane; rajši bi trdili nasprotno, in dobro vem, kako bi to storili: M. Arkadin je šesti film Orsona Wellesa, in pomeni že zaradi tega nedvomen napredek. Leta 1953 je imel Welles ne le več iz-

kušenj sam s seboj in s svojo umetnostjo kot leta 1941, toda naj si je znal pridobiti v Hollywoodu še toliko svobode, ostane njegov Državljan Kane v neki meri nujno proizvod R. K. O. Film se gotovo ne bi bil rodil brez sodelovanja čudovitega tehničnega aparata in njegovih nič manj čudovitih tehnikov. Gregg Toland ni zraven kar tako, da imenujem samo njega. Nasprotno pa je za M. Arkadina odgovoren edinole Welles. Vse do nasprotnega dokaza bo veljal torej za boljšega, ker je osebnejši, in ker s staranjem osebnost lahko samo napreduje.

Očitno moram pritegniti svojim mladim polemikom, ki trdijo, da starost kot takšna ne more zmanjšati nadarjenosti kakega cineasta in na vso moč napadajo kritični predsodek, češ da veljajo dela mladosti in zrele dobe vedno več kot starostna dela. Tako smo izvedeli, da Gospod Verdoux ni toliko vreden kot Lov za zlatom, ali da so žalovali za Renoirrom (Pravila igre), ko so ga kritizirali v Reki ali v Zlati kočiji. Na to je odlično odgovoril Eric Rohmer: »Kolikor vem, nam zgodovina umetnosti ne daje primera, da bi bil pravi genij poznal proti koncu svojega ustvarjanja dobo resničnega propadanja, raje nas spodbuja, da poiščemo v navidezni nerodnosti ali revnosti sled tiste volje po razodevanju, ki zaznamuje »poslednje manire« kakega Tiziana, Rembrandta, Beethovna, ali kakega nam bližjega Bonnarda, Matisa, Stravinskega...« (Cahiers du Cinéma št. 8, »Amerikanec Renoir«.) Nesmiselna diskriminacija bi bila, če bi samo cineastom prisojali senilizacijo, pred katero bi bili drugi umetniki obvarovani. Ostanejo izjemni primeri starčevstva, vendar so mnogo redkejši, kot si mislimo. Mar je bil paralizirani Baudelaire, ko je izgovarjal samo še »cré nom« kaj manj baudelaireovski? Robert Mallet nam priporoča o Valéry Larbaud, ki

je bil dvajset let obsojen na nepremičnost in molk, kako si je Joyceov prevajalec v boju proti paralizi sestavil slovarček kakih dvajset preprostih izrazov, s katerimi je izražal prav posebno predirne literarne sodbe. Redke izjeme, ki bi jih lahko našli, bi v resnici samo potrdile pravilo. Veliki nadarjenec zori, a se ne stara. Nj nobenega vzroka, da bi ta zakon umetniške psihologije prizanesel filmu, in kritike, ki se naslanjajo hkrati na domnevo senilnosti, se same od sebe rušijo. Nasprotno bi si morali dopovedati, da nam odpoveduje kritični čut, ako se nam kje zdi, da opazamo kako propadanje, kajti osiromašenje navdiha bi bil malo verjeten pojav. S tega vidika je preudarek avtorske politike ploden in ima prav proti naivnosti, če ne že neumnosti predsodkov, proti katerim se bojuje.

Toda kljub temu pozivu k redu se moramo vendarle zavedati nekih spodrseljavev ali onemoglosti, ki kazijo dela nespornih velikanov. Mislim, da sem že zgoraj namignil na opravičilo. Drama ni v staranju ljudi, ampak v staranju filma: tisti, ki se ne znajo starati z njim, pustijo, da jih preseže njegov razvoj. Od tod možnost cele vrste neuspehov, ki vodijo lahko do popolnega poloma, čeprav ne moremo domnevati, da je včerajšnji genij postal bedak. Vzrok je zopet le nastajanje nesoglasja med ustvarjalčevim osebnim navdihom in objektivno konjunkturo filma, in prav to hoče avtorska politika prezreti. Za zagovornike je torej M. Arkadin važnejši kot Državljan Kane, ker po pravici odkrivajo v njem več Orsona Wellesa. Z drugimi besedami, od enačbe avtor + + snov = delo, želijo ohraniti samo avtorja in zmanjšati snov na 0. Nekateri mi bodo na videz pritrdili, češ da je spričo sicer enake avtorjeve moči dobra snov očitno več vredna kot slaba, vendar mi bodo najbolj odkritosrčni ali naj-



bolj predrzni priznali nasprotno, da dajejo prednost malim filmom serije B, v katerih omogoča dogovorjena banalnost scenarija avtorju več osebnega pripjevka.

ESTETSKI KULT OSEBNOSTI

Jasno je, da me bodo napadli prav zaradi koncepta o avtorju in priznam, da je gornja enačba umetna, kakor šolsko razlikovanje med obliko in vsebino. Kdor hoče imeti dobiček od avtorske politike, je mora biti vreden, ta šola pa terja prav razlikovanje med pravimi »avtorji« in čeprav nadarjenimi režiserji: Nicholas Ray je avtor, Huston bi bil pa samo režiser, Bresson in Rossellini sta avtorja, Clément je samo velik realizator itd. Ta koncept o avtorju nasprotuje torej razlikovanju avtor-snov, kajti kdor je vreden pristopiti h krožku avtorjev, mora znati več kot uveljaviti kako surovo snov. Vsaj v neki meri je avtor vedno sam svoja snov. Naj je scenarij kakršen koli že, pripoveduje nam vedno isto storijo, ali če bi beseda storija sprožila kako zmedo, recimo, vedno isti pogled in isto moralno sodbo o dejanju in osebah. Jacques Rivette pravi, da je avtor tisti, ki govori v prvi osebi. Definicija je dobra, zatorej jo kar sprejmemo.

»Avtorska politika« je, ob krat-

kem, v tem, da pri umetniški ustvaritvi izvoliš osebni faktor kot merilo za priporočilo, potlej pa terjaš njegovo stalno navzočnost in celo napredek od enega dela do drugega. Sicer priznavajo, da so »važni« ali »kvalitetni« filmi, ki uhajajo iz te mreže, toda sistematično dajejo prednost onim, pa čeprav so scenariji najslabši, ako je le mogoče razbrati v filigranu avtorjev grb.

Niti na um mi ne pride, da bi zanimal pozitivnega duha in metodološko vrednost tega merila. Predvsem ima zaslugo, da ravna s filmom kot z odraslo umetnostjo in reagira proti impresionističnemu relativizmu, ki še najpogosteje prestoluje v filmski kritiki. Priznam, da je izrecna ali priznana zahteva kritiku, naj vsakokrat revidira proizvodnjo kakega cineasta v luči svoje sodbe, nekaj pošastnega in nadutega. Rad slišim, če poreko, da je to človeška sužnost, in če se nočemo odpovedati vsaki kritiki, moramo začeti pač pri osebno doživljenih čustvih, prijetnostih in neprijetnostih v zvezi s kakim delom. Bodi tako, vendar le pod pogojem, da skričimo impresijo na njeno suženjsko vlogo. Skoznjo pač moramo, vendar ne smemo z njo začeti. Z drugimi besedami, v bistvu mora najti vsako kritično dejanje odnos predmetnega dela do

kakega sistema vrednotenja, toda ta odnos ne izhaja iz same inteligence, zanesljivost kake sodbe izhaja tudi, ali predvsem (če damo prislovu samo kronološki pomen), iz zaokrožene impresije pred kakim filmom. Zame je dvojje simetričnih krivovertstev, tako objektivno obešanje je kritične mreže, ki se vsemu prilega, na kako delo, kakor zadovoljivo uveljavljanje lastnega ugodja ali neugodja. Prvo zanika vlogo okusa, drugo a priori postavlja nadvednost kritikovega okusa nad avtorjevega. Suša ali nadutosti!

Najbolj mi je pri avtorski politiki všeč to, da nasprotuje impresionizmu, dasi mu pobere samo najboljše. Vrednostni sistem, ki ga predlaga, v resnici nikakor ni ideološki. Izhaja iz presojanja, v katerem imata levji delež okus in občutljivost, ker gre za razlikovanje umetnikovega prispevka kot takšnega, onstran kapitala snovi ali tehnike: človeka izza sloga. Toda ko je to razlikovanje opravljeno, preži na našega kritika načelna zahteva, da začne svojo analizo z ugotovitvijo, da je film dober, ker je avtorjev. Mreža, katero položi na delo, je tedaj estetski portret cineasta, izpeljan po njegovih prejšnjih delih. Prav ima, kolikor se ni zmotil, ko je povzdignil cineasta v dostojanstvo avtorja; objektivno je namreč bolj utemeljeno zaupati v umetnikovega genija kot v lastno kritično inteligenco, in po tej poti najde avtorska politika zopet do načela »kritike lepote«. Če imaš opraviti z genijem, je vedno umestna metoda, da vzameš domnevno hibo kakega dela a priori za lepoto, ki je še nisi mogel doumeti. Toda dokazal sem že, da ima ta metoda svoje lastne meje celo v tradicionalnih individualističnih umetnostih, kot je slovstvo, in toliko bolj utemeljeno v filmu, kjer so nešteti sociološki ali zgodovinski zvezni členi. Ko priznava takšno važnost »filmom B« avtorska politika priznava in potrjuje a contrario to odvisnost.

Po drugi plati pa je avtorska politika nedvomno najnevarnejša, ker je zelo težavno formulirati njene kriterije. Značilno je, da jo že tri ali štiri leta izvajajo naša najtanjša peresa, pa še vedno čaka v pretežnem delu na svojo teorijo, in zares ne kaže pozabiti, kako je Rivette ponujal Hawksa našemu občudovanju: »Znak Hawksovega genija je njegova nazornost; Money Business je genialen film in se vsiljuje duhu s svojo nazornostjo. Toda nekateri se ga branijo, branijo se, da bi se zadovoljili s trditvami. Nehvaležnost nemara nima drugih vzrokov...« Tu je očitna nevarnost estetskega kulta osebnosti.

KORISTNA IN NEVARNA

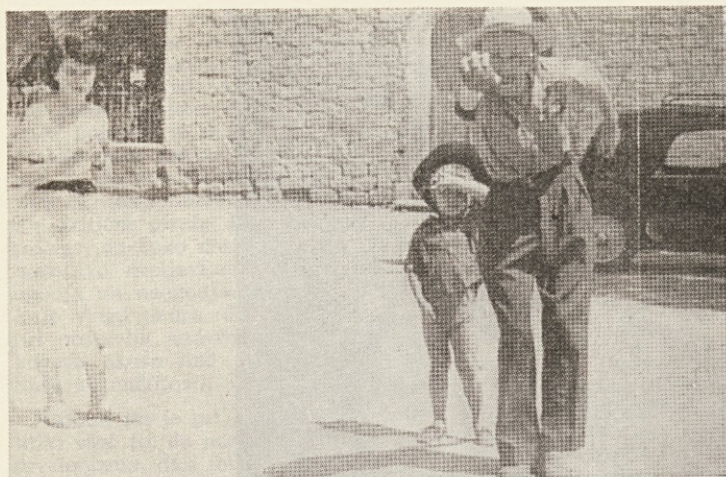
Vendar to ni poglavitno, vsaj ne, kolikor izvajajo avtorsko politiko ljudje z okusom, ki znajo ohraniti svojo budnost. Njena negativna stran se mi zdi resnejša. Nerodno je po krivici hvalliti delo, ki tega ne zasluži, vendar je ta možnost manj zlonosna kot odkloniti vsega spoštovanja vredno delo zato, ker njegov realizator dotlej še ni naredil nič dobrega. Ne da avtorski kritiki ne marajo priložnostno odkriti in opogumiti kakega nadarjenca, ki se prikaže, ampak naravnost sistematično zaničujejo v filmu vse, kar prihaja iz skupne zasnove in je včasih najčudovitejše, kakor je v drugačnih okoliščinah najslabše. Tako izvira Minellijev Van Gogh iz nekakšne oblike ameriške ljudske kulture, toda iz druge, samohotnejše kulture izvirajo ameriška komedija, western, črni kriminalni film, katerih vpliv je to pot dobrodejen, ker tvori bogastvo in zdravje teh kinematografskih zvrsti in je sad čudovite simbioze umetniškega razvoja in občinstva. Tako so kritizirali western Anthonyja Manna (in sam bog ve, kako rad imam westernne Anthonyja Manna!), kakor da gre predvsem za western, to se pravi za konvencionalno enovitost scenarija, igre in reži-



je. Zavedam se, da je v filmski reviji možno izogniti se tem predhodnim danostim, pa čeprav bi bilo treba vsaj namigovati nanje, medtem ko nemara iz sramežljivosti zamolčujemo, da sploh obstajajo, kot nekakšno smešno sužnost, na katero ni umestno opozarjati. Vsekakor bo western nepriznanega realizatorja zaničevan, ali vsaj z viška obdelan, čeprav bi bil okrogel in gladek kot jajce. In kaj je neki Fantastična ježa drugega kot ultra klasičen western, v katerem se izraža Fordova umetnost samo v tem, da je spravil osebe in situacije na najvišjo stopnjo popolnosti; v cenzurni komisiji vidim čudovite westernne tretje kategorije, skoraj anonimne, ki pa izpričujejo odlično znanje zakonov zvrsti in od konca do kraja spoštujejo slog.

Paradokсно je, da zagovorniki avtorske politike prav posebno občudujejo ameriški film, dasi so prav v njem proizvodne uslužnosti najtežje. Res je, da

Festival v Cannesu 1956; François Truffaut (prvi z leve v prvi vrsti), Bazin (v drugi vrsti) in Georges Sadoul (v drugi vrsti na skrajni desni)

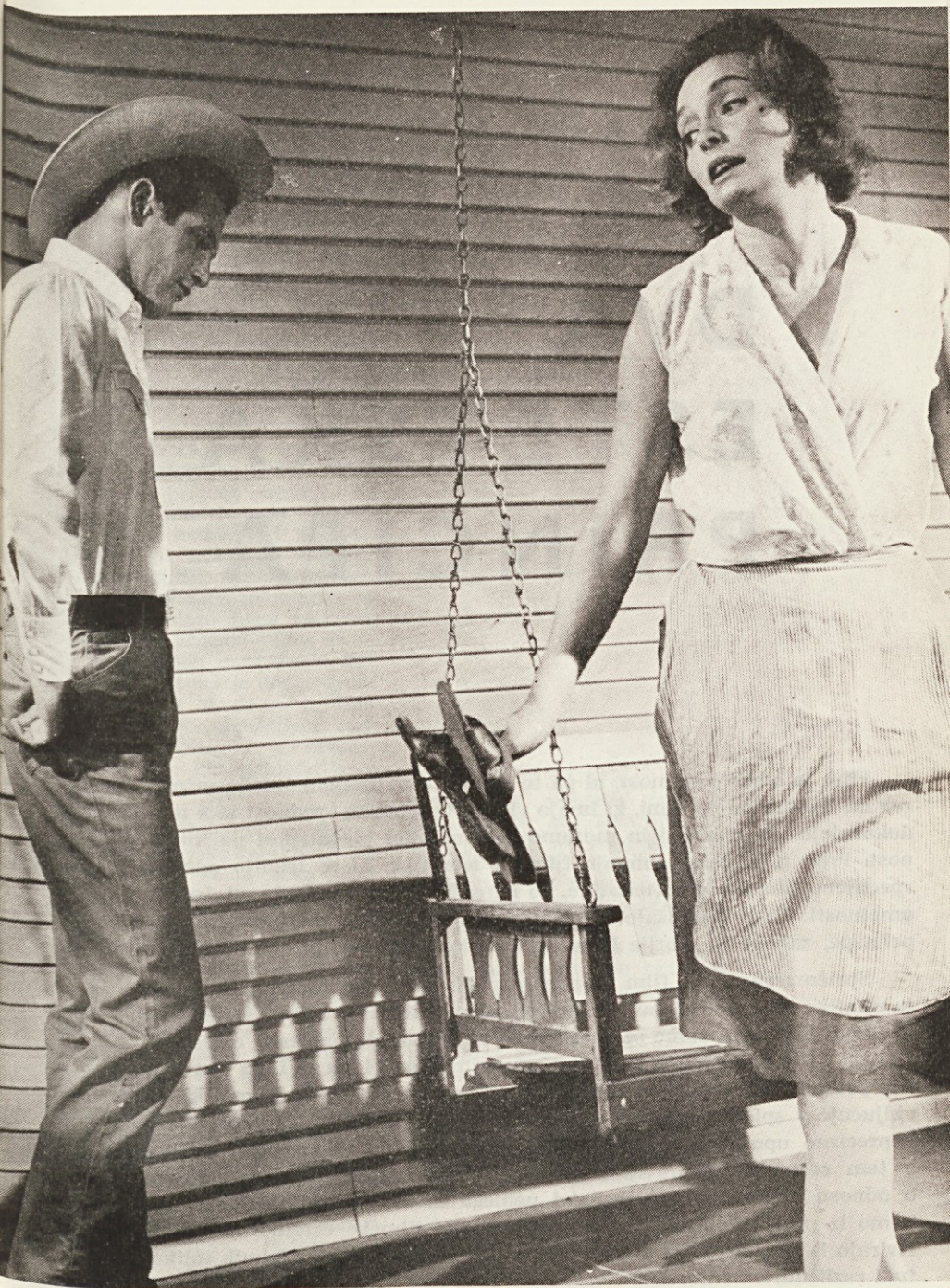


ZGORAJ: Bazin z družino na počitnicah 1954. leta

DESNO: HUD (DIVJAK) Martina Ritta; Paul Newman, Patricia Neal

daje hkrati realizatorju največ tehničnih olajšav na razpolago, toda to ne odtehta onega. Vseeno priznam, da je svoboda v Hollywoodu večja, kot pravijo, ako znaš le brati, kako se razodeva, in še to bom pristavil, da je izročilo zvrsti opora ustvarjalne svobode. Ameriški film je klasična umetnost, in prav zato ne vem, zakaj ne bi v njem občudovali tistega, kar je najbolj občudovanja vredno, to se pravi, ne samo nadarjenosti tega ali onega njegovih cineastov, ampak genija sistema, bogastvo njegovega vedno živega izročila in njegovo plodovitost v stiku z novimi prijemi, kakor nam dokazujejo, če je potrebno, filmi kot Amerikanec v Parizu, Sedem let skomin ali Avtobusna postaja. Logan ima zares srečo, da ga imajo za avtorja, vsaj za avtorskega pripravnika. Toda v Pikniku in Avtobusni postaji nihče ne pohvali tistega, kar se meni zdi bistveno, to se pravi, družbene resničnosti, integritete s filmskim pripovednim slogom, podobno kot je bila predvojna Amerika integrirana ameriški komediji.

Zdaj pa poskusimo zaključiti. Zdi se mi, da hrani in brani avtorska politika neko kritično resničnost, katere je film bolj potreben kot druge umetnosti, prav v tisti meri, v kateri je v njem dejanje resničnega umetniškega ustvarjanja bolj negotovo in bolj ogroženo kot v drugih umetnostih. Toda če bi se držali izključno tega, bi zašli v drugo nevarnost: zanikali bi delo v korist povzdigovanja njegovega avtorja. Poskusili smo pokazati, zakaj lahko povprečni avtorji po naključju realizirajo čudovite filme, in kako je, nasprotno, sam genij v nevarnosti, da prav tako po naključju postane jalov. Avtorska politika prezira prvo in zanikuje drugo. Neodvisno od svoje polemične vrednosti se mi zdi torej koristna in plodna, vendar potrebna dopolnitve z drugimi prijemi filmskega obstanka, ki vračajo filmu njegovo vrednost dela. To ne pomeni, da zanikujemo avtorjevo vlogo, ampak da mu vrnemo predlog, brez katerega je samostalni avtor šepav pojem. »Avtor« nedvomno, toda česa?



PIŠE:

VLADIMIR PETRIĆ

DVA ESTETSKA PRINCIPA

Film je lahko umetnost, ni pa to nujno. V največjem številu primerov ni. Vendar pa so filmi, ki imajo visoko umetniško vrednost in s tem dokazujejo, da moremo in moramo tudi na film gledati kot na umetnost. Prav taka dela zanimajo filmske teoretike, ki se trudijo odkriti specifično filmske karakteristike, po katerih se film razlikuje od drugih umetnosti. Tako poskušajo v okviru splošne estetike umetnosti utrditi principe, zakone in teorije filmskega načina oblikovanja neke vsebine.

Spričo tega, da je film najmlajša med vsemi umetnostmi in da se je estetika šele pred nedavnim pričela ukvarjati z njegovim specifičnim načinom izražanja, samo se znašli pred dejstvom, da namesto o estetiki, aplicirani na film govorimo o filmski estetiki kot posebni kategoriji, čeprav gre le za specifično teorijo filma, ki se vključuje v splošno estetiko umetnosti. Ne da bi se trudili popravljati neprecizno uporabo termina (ki je že popolnoma udomačen), želimo v tem sestavku razpravljati o daleč bistvenejšem problemu filma, o odnosu med izraznimi sredstvi nemega in zvočnega filma. Izhajali bomo iz prepričanja, da vse težave sodobne filmske estetike (teorije) izvirajo iz nezadostnega razmejevanja teh dveh kolikor podobnih toliko tudi različnih umetnosti.

Za nekatere je film vizualna dinamika, za druge muzika svetlobe, za tretje spet optična simfonija, za četrte složnost ali kontrapunkt med sliko in zvokom, za pete spajanje kadrov, za šeste svojevrstna sinteza raznih umetnosti, za sedme literarna zgodba, izražena s slikami, za osme avtentičnost filmskega kadra, za devete vse to skupaj, za desete nekaj povsem izven tega, tisto, kar izraža iz same zvočne slike, itd., itd. Z razširjanjem in parafrazo misli Leona Bruna smo želeli nakazati, kako različna, številna in spremenljiva so pojmovanja estetskih posebnosti filmskega medija. Razlog za to je predvsem okoliščina, ki največkrat ni omenjena: obstoj bistvenih razlik med estetskimi principi nemega in zvočnega filma. Iz tega izhajajo tudi druge težave pri iskanju specifičnega izraza v moderni kinematografiji, kjer je še vedno stalno navzoče hotenje, da se estetika nemega filma vsili sodobnemu zvočnemu filmu, kateri je še vedno obravnavan kot nemi film, ki mu je dodan zvok. Namesto, da bi današnji film razumeli kot popolnoma nov umetniški izraz, ki je, seveda, izšel iz neke kinematografije, v katerem pa zvok in slika tvorita neločljivo enoto in iz katerega spet izhajajo popolnoma drugačne estetske karakteristike, kakor jih je imela slika brez zvoka.

Estetika nemega filma je (1) popolnoma izpopolnjena in zaokrožena strukturna celota, (2) ki se snuje samo na vizualnem učinkovanju slike, t. j. na ritmu menjavanja planov, gibanja kadrov in gibanja v okviru posameznega kadra. Estetika zvočnega filma (1) se je šele začela oblikovati kot samosvoja strukturna celota, (2) ki se snuje na učinkovanju zvočne slike, t. j. na odkrivanju notranjih pomenov vizualnoavditivnega sveta, katerega gibanje istočasno vidimo in slišimo. Obstoje tudi nekateri eklektični estetski principi, nastali v času ko je film

spregovoril in ko je estetika nemega filma vendarle priznala zvok, pa ne kot neločljivi del slike, ampak kot njen dodatek, dopolnilo, ki naj šele v drugi vrsti pomore vizualnemu ritmu (ali kot harmonična zvočna ilustracija, spremljanje dogajanja v kadru, ali pa kot asinhronost med vidnim pomenom kadra in njegovo zvočno dinamiko). Namesto, da bi s pomočjo slike in zvoka spoznavala stvarnost, ki se vidi in sliši, je ta eklektična faza filmske estetike še bolj zavrla razvoj tistih principov zvočnega filma, ki naj bi dokazali, da ima tudi zvočna kinematografija lahko svoje lastne specifičnosti, drugačne od tistih, na katerih se je osnovalo učinkovanje nemega filma. Še danes največ filmov deluje na gledalca ali (1) samo s sliko, ki ji je ton dodan le za spremljavo, ali (2) sa-



mo z govorom, ki ga slika le vizualno ilustrira; to pa predstavlja dve skrajnosti, ki, vsaka na svoj način, ovirata razvoj samoniklega zvočnega filma. Kot so bile v zgodovini nemega filma stopnje razvoja (fotografsko registriranje stvarnosti, posneta pantomima, stilizacija, vizualno ilustriranje literature) na njegovi poti k vizualni avtohtonosti, ki je svoj vrhunec dosegla v montaži, različne, tako tudi razvoj zvočnega filma prav sedaj prehaja preko nujnih stopenj, ki ga, vsem preprekam navkljub, vendarle vodijo k vizualno-avditivni avtohtonosti, o čemer bomo še govorili. Naravno je torej, da se vse te stopnje zrcalijo v estetiki, prilagojeni filmu in jo zaznamujejo s posebnostmi trenutnih vrhunskih filmskih stvaritev.

Odkar se je pojavil zvok, je bila vsa filmska estetika osredotočena na iskanje specifič-

nih vezi med vizualnim in avditivnim dojemanjem, na usklajevanje slike in zvoka kot dveh popolnoma raznorodnih elementov, pri čemer je imel zvok, kot smo že ugotovili, podrejeno vlogo. Tako je vrhunec te eklektične estetike dosežen s teorijo asinhronosti (Eisenstein, Pudovkin), z vertikalno montažo (Eisenstein) in s kinestetičnim učinkovanjem zvočnega filma (Clair, Mac Laren, Vorkapič). Vse te teorije so v bistvu zgrajene na principih vizualne dinamike povezanih kadrov, s katerimi naj bi bil zvok, na ta ali oni način, sinhroniziran. To pomeni, da tudi najpomembnejše teorije eklektično razumljenega zvočnega filma niso obravnavale zvočnega kadra kot enovite vizualno-avditivne celote, s pomočjo katere naj bi spoznali notranji pomen, bistvo stvari, sne- manih optično in tonsko. Prav

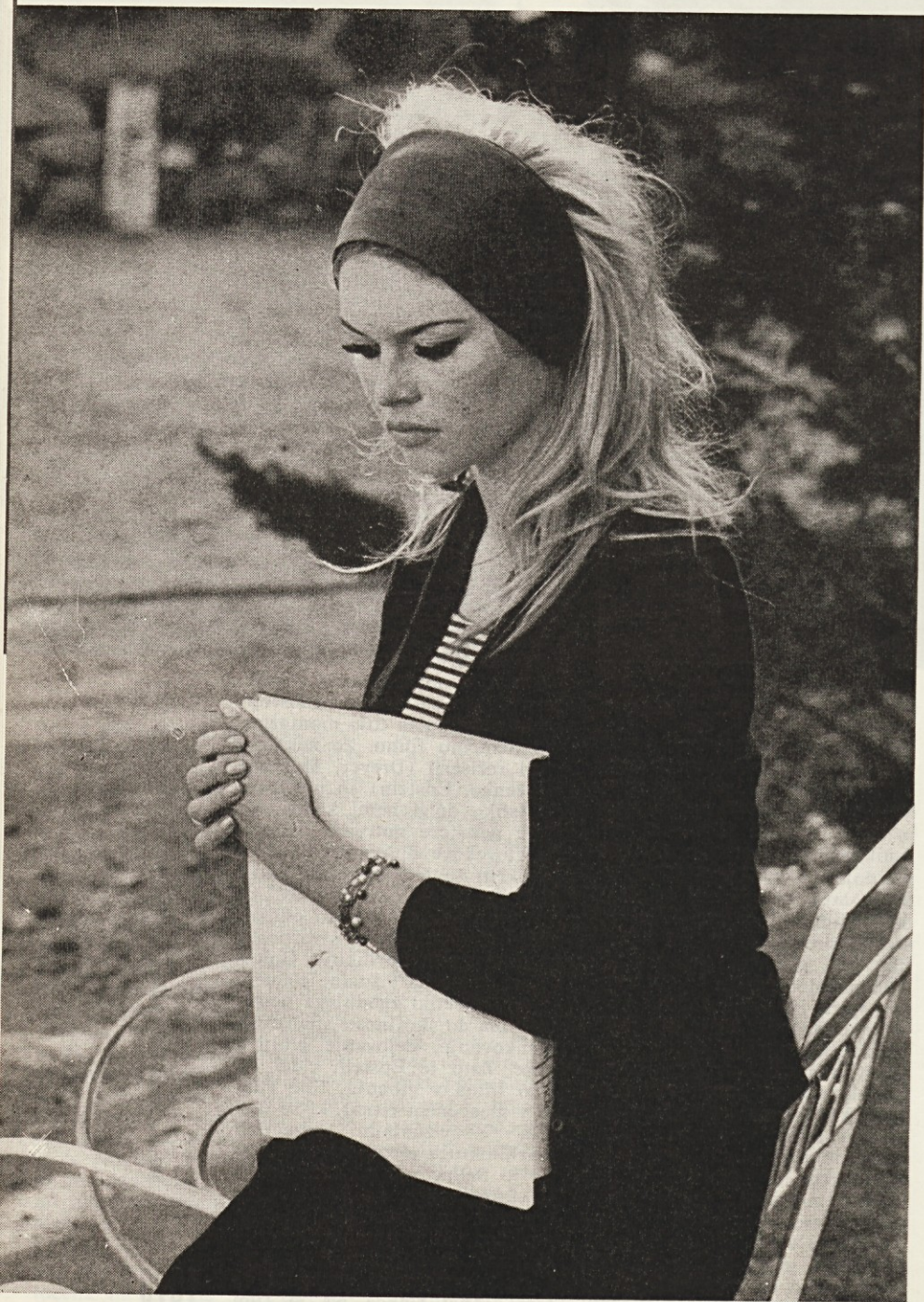
1078

tako postaja vedno bolj jasno, da se avtohtonost zvočnega filma lahko razvije le, kadar ne samo da opustimo preživele klasične principe nemega filma, ampak zanikamo tudi estetiko eklektično dojetega zvočnega filma, ki, prav zares, ni več niti nekdanji nemi film niti se mu še ni posrečilo postati avtohtoni zvočni film. Kot je nekdanja tehnika prisilila nemi film, da, kljub hudemu upiranju, vendarle spregovoril, tako danes tehnika sili zvočno kinematografijo, da ne samo opusti principe nemega filma, ampak tudi zvočnega traku ne gleda kot mehanični dodatek slike. Dolgi kader, široko platno, tretja dimenzija, subtilnost fotografskega in tonskega zapisa, velike možnosti uporabljanja barv — vse te tehnične prednosti zlahka znižajo film na nivo filmanega gledališča in suženjske registracije zunanjih oblik stvarnosti. Ni torej dovolj ugo-

toviti, da teorije nemega filma ne smemo prilagajati zvočnemu; treba je dognati tudi nove, specifične zakone, ki izhajajo iz posebnega učinkovanja zvočne slike, vizualno-avditivne enovitosti filma, ki naj ne bo niti montažna dinamika, podčrtana z zvokom, niti veristična optična in tonska kopija prizorov iz življenja.

Riccioto Canudo, ki je prvi (1911) imenoval film »sedma umetnost« in trdil, da predstavlja v razvoju njegovih posebnosti največjo zavoro to, da so se »oživiljene« slike podredile gledališču in književnosti, je verjel, da film mora in mora odsevat »popolnost življenja«. Videl bomo, da si sodobni zvočni film vse bolj prizadeva za popolno vizualno-avditivno iluzijo in da se s tem oddaljuje od literature po načinu izražanja, čeprav vstopa v njeno interesno področje, vendar na svojevrsten način. V tem smislu se je A. Bazin strinjal z vzorovanjem filma pri literaturi in z navdihovanjem pri temah, obravnavanih v književnosti, ki pa so bile nedostopne in popolnoma tuje montažnemu nememu filmu. Že nekateri stari režiserji (Dreyer, Murnau, Dovženko, Epstein) so pokazali, da lahko dolgi nemi kader odkrije nekatere notranje napetosti človekove duševnosti, vzdusje, skriti življenjski ritem. Zvočni kader daje še več možnosti za odkrivanje in umetniško oblikovanje teh vrednot v stvarnosti, ki ustvarjalca navdihuje. Opirajoč se samo na vizualne elemente, so teoretiki zgodnjega nemega filma do skrajnosti analizirali učinkovanje, delovanje gibljive slike. Zato je Epstein videl bistvo filma v gibanju, Elie Faure v glasbenem ritmu, ki se uteleša v vizualnih senzacijah (»arhitektura gibanja«), medtem ko je Delluc vse podredil teoriji »fotografije«, po kateri vsak predmet na platnu dobiva nov, poetičen vid. Germaine Dulac je smatrala za najvažnejši element filmske umetnosti »vizualni ritem«, Abel Gance pa je film

1079



imenoval »glasba svetlobe«. Celo René Clair trdi, da »ako obstaja filmska estetika, potem se lahko definira z eno samo besedo: gibanje.« Vse se je torej zožilo na vizualno dinamiko kadrov, ki je svoj višek doživela v filmih velikih sovjetskih režiserjev, saj so ji našli adekvatne vsebine in jo znali osmisliti. Vedno je tako pri estetiki: obrtniški principi — ki v glavnem skrbijo za čisto artistične, formalne specifičnosti nekega izraznega medija — postajajo prava umetnost šele, ko se združijo z odgovarjajočo vsebino, vendar jo morajo povedati na specifičen način, s pomočjo katerega bi močnejše delovala, iz katerega pa bi tudi oni sami črpali svoj polni umetniški smisel. Čeprav filmska kamera odkriva samo najizrazitejše, najvažnejše trenutke razvoja nekega dela, t. j., podčrtuje karakteristične profile stvari in črpa iz njih »glavni smisel«, ni treba, da ti najvažnejši trenutki in karakteristični profili obstoje sami zase, da lebdiyo brez povezave z vrsto podrobnosti, iz katerih so se izvili. Da bi se simboli videli, občutili, še več, da bi bili poudarjeni in bi tako dobili v filmu pravi smisel, morajo biti prikazani s svojo najožjo in najneposrednejšo okolico. Če tega ni, razpadejo, kakor razpade tkivo, ko pretrgamo njegovo zvezo z drugimi deli telesa, ki ga hranijo. Simbol v filmu lahko obstoji, živi in deluje samo, če ima iz česa črpati svojo moč, če je člen v verigi podrobnosti, ki so pred njim ali pa mu slede; tako krona celoto in asociativno deluje kot rezultanta vseh elementov, ki tvorijo filmski jezik.

Če sprejmemo stališče, da je specifičnost teorije nemega filma izhajala iz možnosti, da se s pomočjo montaže odstrani iz filma vse nebitveno, vse, kar nima pomena simbolov, vendar naj ustvarja potrebno vizualno dinamiko, potem moramo razmišljati tudi o tem, na kakšen način film danes eliminira nebitvene podrobnosti in zanu-

kuje mehanično slikanje stvarnosti. Znano je, da film tega ne dosega več s pomočjo montaže, vsaj ne v tolikšni meri kot včasih.

Čeprav zvočna slika ni grajena na tolikšnem »odstopanju« od stvarnosti, kakor je bila nema (v tem je Arnheim videl vso moč filma!), vendar ne predstavlja gole zrcalne podobe stvari, ampak njeno preobrazbo; ta pa zmore še kako aspektivno in prodorno prikazati vse, kar je mogoče videti in slišati oz. si izmisliti, v kakršnikoli avditivno-vizualni obliki.

Nihče ne more zanikati, da posamezni filmi Wellesa, Mizogučija, Resnaisa, Bergmana, Kurosawe, Čuhraja, Fellinija, Antonionija, Kalatozova ne predstavljajo modernega filmskega vide-nja sveta, ljudi in odnosov med njimi in da z zvočno sliko ne poskušajo odkriti notranjih vibracij življenja.

Zaradi bogastva današnjega filmskega jezika je režiser prisiljen eliminiranje, aspektivnost, simboliko, vzdusje ustvarjati na način, ki se razlikuje od montažnih načinov nemega in zgodnjega zvočnega filma. Seveda pa se lahko vsaka stvar ocenjuje z različnih stališč, in detajli lahko postanejo bistveno važni! Odtod tudi različna umetniška gledanja enega in istega objektivnega sveta. No, najsi bodo ta gledanja realistična, ekspresionistična ali naturalistična, razlikovala se bodo tudi estetsko, če so ustvarjena s pomočjo montaže ali dolgih zvočnih kadrov, katerih vsebina in kompozicija se stalno izmenjavata z vizualnimi in avditivnimi spremembami slike in gibanja kamere. Če naj, kot trdimo, estetika sledi umetnosti (če že ni tako jasnovidna, da jo prehiti in vodi), moramo upoštevati dogajanja v sodobni filmski umetnosti, pa čeprav se proces razlikuje od principov nemega filma in je, poleg drugega, tudi rezultat zunanjih, tehničnih činiteljev. Neprestano graditi na koncepciji, da je bistvo filma v montaži, v »rezanju«, v dinamič-



nem povezovanju kratkih kadrov in bližinskih posnetkov, ni samo nesmiselno, ampak pomeni beg pred resnico, pred dogajanjem v sodobni filmski umetnosti, ki jo jasno zaznamuje sintetičnost posebne vrste. Filmska umetnost, pa če mi tarnamo zaradi tega ali ne, se ne more več vrniti na tisto, kar je bila nekdanj, na absolutni vizualni jezik, ki zanikuje vse ostale komponente filma, čeprav je v določenem trenutku izkoristila svoje lastne izkušnje ravno zato, da bi pokazala, koliko se je spremenila in koliko drugih elementov je vsrkala. V tej njeni razsežnosti je treba odkriti novo filmsko vrednoto.

V smisel zvočnega filma se moramo torej poglobiti in spoznati njegovo lepoto, kakor so to storili teoretiki nemega filma, ki je v svojem času prav tako vzbujal silno nezaupanje. V umetniškem ustvarjanju so različna izhodišča, različne metode, odvisne od teh izhodišč, in raz-

lični rezultati, ki zavisijo od uporabljenih metod. Naj torej to velja tudi za film — če ga imamo za umetnost; pomudimo se pri njegovih stremljenjih za novimi estetskimi vrednotami, ki jih prinašajo nova izrazna sredstva. Nenehno jalovo poudarjanje večvrednosti nemega filma in nasilno vračanje na principe, ki jih je filmski medij že prerasel, pomeni samo začasno nasprotovanje nujnemu razvoju neke umetnosti. S tem samo zaviramo izpopolnjevanje specifičnega jezika sodobnega filma, ki bo, prav gotovo, nekega dne postal enakovreden jeziku »velikega nemega«. Če je bila veličina nemega filma v tem, da je brez besed pripovedoval bistvo stvari, nima nihče pravice trditi, da se tega ne da povedati prav tako impresivno s sliko in besedo obenem. Tudi to je eden od mnogih pogledov na umetniško oblikovanje in priznati ga moramo, če nočemo, da nas logika časa osmeši.

Lahko je reči, da sodobni filmski izraz ni dosegel tega, kar je bil nemi film na svojem višku. Še lažje je zahtevati, naj se vrne nazaj v »zlati dobo« kinematografije. Taka vrnitev pa nikakor ne bi mogla služiti za dokaz, da je film ostal zvest samemu sebi, ampak bi bila podobna odraslemu človeku, ki hoče znova postati otrok. Današnji film nikoli več ne bo to, kar je bil včeraj, in zato mora sodobna estetika poizkusiti najti osnovno strukturo in specifičnost njegovega spoznavanja sveta in stvari v njem. To narekuje življenje samo in razvoj filma v času, in noben estetik se temu ne more izogniti. Samo upira se lahko. Pa še to le za kratek čas.

Priznati moramo, da ni lahko določiti estetskih principov umetnosti, ki ima toliko posebnih značilnosti. Zvočna kinematografija je še vedno relativno mlada, se neprestano razvija in je, kakor smo rekli na začetku, v prehodni, eklektični fazi razvoja teorije estetskih principov, to pa karakterizirata dve stopnji: 1. film kot sinteza elementov raznih umetnosti in 2. film kot sinteza vizualnih in avditivnih elementov, ritmično tako organiziranih, da tvorijo svojevrstno celoto s transcendentalnim smislom. To pomeni, da se filmske teorije stalno spreminjajo in da jih je treba iskati pri že znanih ustvarjalnih principih tistih umetnosti, ki jih film vključuje. Prilagajanje teh principov pa nikakor ne sme biti mehanično, ampak naj skuša izluščiti nova svojstva, značilna za novi medij. Sinteza je tu samo sredstvo za novo kakovost, kakor je tudi nemi film postal samostojna umetnost šele, ko so se vse njegove številne komponente izoblikovale v enovito celoto.

Pri mnogih poizkusih ustvarjanja teorij estetskih filmskih vrednot vedno pride do nasprotja med dvema strujama: prve, ki ima film za sintezo, iz katere naj bi se rodil specifičen filmski jezik, in druge, ki izhaja sa-

mo iz vizualnega elementa in mu vse ostalo podreja. Tako prva kot druga teza imata svoje zagovornike. Riccioto Canudo je prvi trdil, da film združuje vse umetnosti, da je to »gibljiva plastična umetnost«. Toda za estetike »absolutnega filma« je bil prvenstvenega pomena pojem gibljiva slika, ker je označeval, da filmska umetnost ni samo vizualna (slika), ampak tudi dinamična, kinestetična (gibljiva). Seveda se ti estetiki ne omejujejo na to, da s pomočjo mehaničnih kretanj na platnu dosežejo kinestetične reakcije. Priznavajo, da gib na platnu okrepi, poudarja emocionalno reakcijo, ki jo zahteva vsebina neke scene. No, tu pa se že vpletajo tudi druge umetnosti, igra in literatura npr., toda o teh ortodoksnih teoretičih filma nič kaj radi ne slišijo. Drugi pa zapostavljajo vizualno dinamiko in vztrajajo ravno pri njih. Eugen Dzigjan poudarja, da »kretanja ni karakteristična samo za film, ker bistveno karakterizira tudi pantomimo in koreografijo, ki jo spremlja glasba«, in da je zaradi tega treba pri filmski estetiki izhajati iz sintetičnosti kinematografske umetnosti ob upoštevanju, da »vsaka umetnost menja svojo obliko, ko se vključuje v arzenal izraznih sredstev filma.«

Že Eisenstein je, čeprav nerad, spoznal nevzdržnost absolutnega vizualno-montažnega izražanja. Bistvo filmske dramatike je najprej videl v konfliktu »kratkih in dolgih kadrov, svetlih in temnih slik«; vendar je to zelo hitro povezal z vsebino, filmsko dramatiko pa razširil na konflikt med dogajanjem v kadru in časom njegovega trajanja, med čustvenim delovanjem scene in njenim vizualnim oblikovanjem. To je pravzaprav princip asinhronosti, prilagojen vizualni plati filma. Nujen razvoj filma pa je vedno bolj silil teoretike, da v praksi opustijo koncepcijo »čistega filma« in skušajo svoje teorije kolikor toliko prilagoditi filmom, v ka-

terih imata veliko vlogo literatura in igra. Tudi Rudolf Arnheim, ki je, kot smo opazili, videl bistvo filma samo v načinu povezave dveh različnih slik, vedno bolj poudarja važnost odnosa med vsebino filma in načinom njenega oblikovanja. Ne-koč je bil navdušen nad dejstvom, da lahko montaža in kamera »popolnoma spremenita stvari«, trdil je, da je od razlike med filmsko sliko in stvarnostjo odvisno, v kolikšni meri bo delo specifično filmsko. Kasneje pa Arnheim poudarja, da je najvažnejši smisel, ki ga bodo dobile kombinacije filmskih kadrov, saj »na platnu bistvo predmeta ne sme biti uničeno, pač pa okrepljeno, razjasnjeno, odkrito v pravi svetlobi«. Prišli smo do najvažnejšega problema vsake estetike, tudi filmske, do vprašanja odnosa med obliko in vsebino. Ta odnos je še posebno važen in delikaten pri zvočnem filmu.

Razumljivo je, da film ne sme biti »snemano gledališče« ali gola ilustracija literarnega dela, ker bi bil sicer podrejen drugi umetnosti, bil bi samo njen tehnični posrednik. Film mora specifično prikazati vsebino — predmet, izraziti se mora filmsko. V čem je specifično filmskega izraza? Videli smo: nekateri mislijo, da je to samo vizualno gibanje (ne glede na način izdelave) in, morebiti, njegova zveza z zvokom; drugi pa niso taki puritanci in menijo, da je specifični filmski izraz vse, kar dosežemo na filmskem platnu, česar pa se na isti način ne more doseči niti v gledališču niti v literaturi. Zanje je »filmski« že prehod kamere iz splošnega plana na igralčev obraz, kar omogoči učinkovanje »mikromimike« (česar v gledališču ni mogoče doseči), »filmska« jim je tudi na platno pričarana, skoraj otipljiva avtentična atmosfera nekega okolja, ki ga nikoli ne moremo tako zelo in tako dinamično doživeti ob opisu v knjigi. Zagovorniki »avtohtonega filma« so neprestano v dilemi: so za

čisti filmski jezik, čeprav vedo, da s tem v veliki meri zanikajo vsebino. Da bi namreč vedno dosegli kinestetično učinkovanje filma, bi morali popolnoma zanemariti njegovo vsebino, ker bi bila podrejena vizualnim gibom na platnu. Nasprotno: vsebina bi gibe omejevala, ker bi jih v vsakem trenutku narokovala.

Zdi se mi, da je ortodoksna teorija čistega filma v praksi nevzdržna. To se je pokazalo pred časom, ko so Gance, Dulac, Chaumette propagirali svoje teorije absolutnega filma, pa je, konec koncev, ostalo le pri njihovih dragocenih eksperimentih, ki so sicer v resnici mnogo prispevali pri izpopolnjevanju teorije nemega filma in specifično filmskega načina izražanja. Tudi ko današnji zagovorniki čistega filmskega izraza zanikajo vizualno komponento filma in ko raziskujejo njeno posebno zvezo z zvokom, mnogo pripomorejo k razvoju filmskega jezika. Žal ostajajo vsa ta prizadevanja v mejah eksperimentov in ilustracija teh teorij so samo kratki filmi. Vendar so filmu, njegovemu razvoju, njegovi estetiki taki teoretični nujno potrebni. Tudi če ustvarjalci filmov za publiko spreimejo in realizirajo samo majhen del dosežkov teh eksperimentov, predstavlja to že pomembno izpopolnjevanje filmske umetnosti, graditev njenih estetskih principov in obenem dviganje filmske kulture gledalcev.

Industrijski način filmske proizvodnje ovira razvoj specifično filmskega izraza, saj »absolutni film« bi ne imel mnogo gledalcev in bi se niti ne izplačal. Film je, kot gledališče, zelo odvisen od gledalcev in tega dejstva niti ne smemo niti ne moremo pustiti v nemar. Slikar lahko naslika sliko z željo, da bo za vedno ostala v njegovi sobi, režiser pa le v izjemnih primerih film ustvarja s tem namenom. Film je lahko namenjen širšemu ali ožjemu krogu gledalcev, toda število »estetov«,



ki uživajo v čistem filmu, bo vedno zelo majhno. Ljudje gredo v kino predvsem zaradi vsebine, zanima jih razvoj dogajanja. Toliko bolje, če je vsebina čim bolj filmsko izražena. V fabulativnem filmu je žal le malo s čisto filmskim jezikom izraženih mest in le malo možnosti na platnu ustvarjati taka gibanja, ki bi adekvatno podprla čustveno stanje, nastajajoče v gledalcih, ko spremljajo dogajanje v filmu. Največ današnjih filmov običajno prikazuje logičen razvoj dogajanja in s sliko analizira ravnanje junakov. Če hočemo ali ne, film je danes še vedno sinteza elementov, prevzetih iz gledališča, literature, fotografije, slikarstva in glasbe. Lahko se strinjamo in damo prednost vizualni komponenti filma, nemogoče pa je eliminirati druge elemente (na čemer vztrajajo ortodoksni zagovorniki čistega filma), ki jih je treba »pretopiti« v novo estetsko vrednoto.

Intimna filmska psihološka drama lahko močno učinkuje na gledalca in ga vznemiri s tistimi svojimi odlikami, ki bi v gledališču nikoli ne prišle do izraza. »Kamera — stylo« — zapisovanje subtilnih dogajanj v življenju, lov na diskretne izraze človekovega obraza s pomočjo objektiv — kaj ni to samo filmu lasten način umetniškega pripovedovanja, ki v literaturi ne učinkuje tako močno? Zakaj tudi tega načina ne imenujemo »specifično filmsko« in zakaj ga ne cenimo tako, kot vse tiste vizualne efekte, ki jih dosežemo s premikom kamere, z montažo, s triki, z gibanjem v kadru? S tem sicer morda ne dosežemo znamenitega kinestetičnega učinka filmske slike, dosežemo pa nekaj drugega, kar prav tako vznemiri gledalce in česar na isti način in v enaki meri ne morejo doživeti v nobeni drugi umetnosti. Mislim, da je treba na sedanji stopnji

CASTILJIVI MLADI MOZ (režija: Jean-Pierre Fred-
villa); Charles Vavel, Jean-Paul Belunde

razvoja zvočnega filma sprejeti eno in drugo, izkoristiti vse možnosti, odvisno pač od vsebine filma. In spet smo pri vprašanju vloge vsebine pri filmu.

Čisto avtohtono glasbeno ali likovno doživetje lahko obstaja pri glasbi in v slikarstvu, ker se pri teh umetnostih mnogokrat vsebina enači z obliko. To je bistvena značilnost teh umetnosti. Pomislimo pa, kako bi izgledali filmi, ki bi učinkovali samo z avtohtonim vizualnim izrazom. Tak je, na primer, Chautetov film *Pet minut čistega filma*, sestavljen iz vrste likovnih kombinacij, sprememb, ritmičnih gibanj. Film traja pet minut in popolnoma neverjetno je, da bi ga tudi največji ljubitelji in teoretiki filma lahko gledali dve uri. Delo je sicer pomembno za zgodovino in teorijo filma, prispevalo je k razvoju specifično filmskega načina izražanja, vendar dokazuje, da od filma ne moremo zahtevati samo vizualnega doživetja. Film je bil in je še vedno sinteza številnih komponent raznih umetnosti, s tendenco, da se na platno prenesejo na kar najbolj mogoče samosvoj način. Te specifičnosti pa ne smemo videti samo v kinestetičnem gibanju na platnu, ampak tudi v drugih avditivno-likovnih značilnostih filmske slike, ki se bistveno razlikujejo od značilnosti gledališke predstave ali literarnega dela. Evo primer: Nekdo teče po polžasto zavitih stopnicah v šesto nadstropje, kamor mora čimprej priti. Ta prizor lahko snemamo na nešteto načinov: s kratkimi kadri, povezanimi z ostrim rezom; s premikom kamere, ki bo spremljala gibanje igralca z različnih plati: samo z gornjega ali samo s spodnjega rakurza; s snemanjem splošnega plana prereza stopnic; z menjavanjem samih detajlov nog in obraza tistega, ki teče: itd. itd. Način, ki ga bo režiser izbral, je odvisen od smisla, ki ga hoče dati teku po stopnicah.



Brandon de Wilde v filmu HUD
(režija: Martin Ritt)

(Nadaljevanje v prih. številki)

RAYMOND BARKAN

ALI STOPA FILM NA POTA ABSTRAKTNE UMETNOSTI?

Ko zastavljam pero, da napišem tale članek, se me polasča vrtoglavica. Ista vrtoglavica, ki se me loteva, kadar berem v časopisih ali revijah o »novem romanu« ali o najnovejših pojavih »informela«. Res, v glavi se ti vrti, ko prodiraš na raven zadnjih poskusov filma, ki skuša zajeti kompleksnost sveta. V lepih škripcih so danes literati, ki so si domišljali, da si bodo za večne čase pridržali privilegije »psihološke analize« in si niso bili v svesti, da so že v samih poveljih filma posamezni »seriali« Louisa Feuillada ali »burleske« Macka Senneta pogosto odtehtali po deset debelih zvezkov naših akademikov, pa so še pred nedavnim uvrščali film med otročje spektakle!

Ne le, da se danes vrsta romanopiscev meša med množico, ki oblega vhod v »Vendôme« ali »Publicis«, da spoznajo lepote raznih filmov, ki jih slavi kritika kot »moderne«; pisci, ki jim kadé po literarnih kapelah, celo brez pomisleka zapuščajo pisalne stroje, da se lahko najdrzneje poizkusijo v »modernosti« s kamero v roki. Armand Gatti je izrazil absurdnost koncentracijskih taborišč z Ogrado. Pier Paolo Pasolini nam je dal Berača, ki ga poznate. In stavim, da nas bo Alain Robbe-Grillet s svojo Nesmrtno več kot presenetil.

Nemara bi bil že čas, da se kritika neha širokoustiti, kako pozno so pisci opazili, da stroj bratov Lumière ne izdeluje samo otročjih in

prostaških slik. In da neha nasedati na limanice primerjav med literaturo in filmom, s katerimi nas obsipava toliko poročil, odkar so odkrili Bergmana in Antonionija. Knjiga Claude-Edmonda Magnyja je povedala o te mvprašanju že približno pred petnajstimi leti vse bistveno. Opustimo že primerjave z Dos Passosom, Hemingwayem, Faulknerjem in Proustom. Bodimo prepričani, da nima filmska pisava z vsemi sestavinami svoje tehnične orodjarne ničesar zavidati tiskarski sestri in da lahko prav tako žonglira s pojmom časa.

Prenehajmo tudi že s posebnimi razločki med tako imenovanim »literarnim« filmom, ki se baje razcveta v Skandinaviji, Franciji in Italiji, pa med onim, kjer se misel neposredno uteleša v vožnjah in velikih planih, kar naj bi imel v zakupu Hollywood! Film je že dovolj odrasel, da gleda iz oči v oči najdrznejšim podvigom romana, slikarstva ali glasbe, pa najsi ga že podpišejo Resmais, Welles ali Antioni. Najbolj me preseneča pravzaprav tole: Film bo z nekako svojevrstno estetsko »pospešenostjo«, ki je skoraj tako velika kakor »pospešenost« znanstvenega razvoja, zdaj zdaj prestopil glavni mejnik svojega izraznega področja. Odkar smo videli Lani v Marienbadu, sm oprepričani, da se zna gibati po zavojih najabstraktnejše misli. Kako čudovito je napredoval v tej smeri zadnjih dvajset let! Če pogledamo filme od Grémillona de Resnaisa preko Renoira, Wellesa, Sturgesa, Chaplina, Rossellinija, Bressona, Hitchcocka, Langa, Bunuela, Mankiewiczza, Premingerja, Vadima, Chabrola, Bergmana, Raya, Fellinija, Antonionija, Malla itd., je med njimi le z redkimi izjemami vsak pomemben po tem, da se njegova estetska fascinantnost enači z vse večjim obvladanjem življenjske kompleksnosti.

Ni sicer nujno, da bi hodila intelektualna globina vstric z moderno filmsko retoriko. Vendar bi bilo nadvse zanimivo natančno pretresti, kako se je film postopoma loteval tém, ki sta jih doslej obravnavali le literatura in filozofija, to pa tem pogumneje, čim bolj je napredoval v zapletenem izražanju. Retrospektive, notranji monolog, globina posnetkov, sekvenčni posnetek, cinemaskop, »dramatizacija« barve: sami bistveni koraki v tehničnem napredku filma, ki jih spremljajo novi načini v gradnji scenarijev, večji poudarek na snemalni knjigi kot na montaži, vse večja »razkosanost« pripovedi, »praznina časak«, ki jo toliko goji Antonioni. Vse to označuje prehajanje filma v novo zgodovinsko obdobje. Njegove preproste »linearne zgdbe« in »psihološke analize«, ki so se svoj čas odvijale po zahtevah osnovne dramaturgije, ostajajo daleč v ozadju.

Čim bolj se je film ukvarjal s psihoanalizo, tem bolj se je uveljavljal pojem dvoreznosti v podajanju oseb in dogodkov. V nekdanjih filmih so bili značaji junakov kot iz enega kosa, družbena nasprotja so se preprosto reducirala na marksistične sheme, brezboštvo se je utelešalo v okorno znanstveni vulgarizaciji, človekov verski čut pa v pokroviteljskem krščanstvu. Te filme so nadomestila neskončno bolj komplicirana dela, temelječa na najnovejših izsledkih psihologije,



Federico Fellini

sociologije in metafizike. Filmsko platno se je uprlo konvencionalnim pogledom na otroštvo, na starost, na duševne bolezni, poroko, seksualnost, Dobro in Zlo. Vsakdanji kruh filma so postale teme kakor: nezmožnost sporazumevanja, dvoreznost človeškega ravnanja, bitka med spoloma, materialistični agnosticizem in krščanska »milost«, človekova izgubljenost med absolutnim in relativnim, bojazen pred absurdnostjo, kriza civilizacije, ki jo izpodnaša mrzličnost tehničnega napredka.

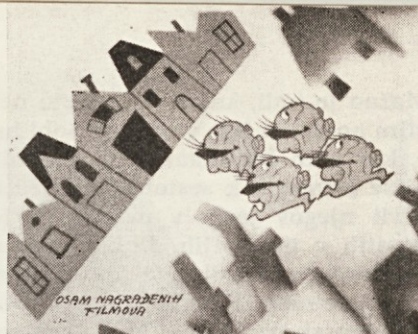
Filmi kakor *Prepovedane igre*, *Gospod Verdoux*, *Odrske luči*, *Državljan Kane*, *Dnevnik vaškega župnika*, *Umberto D...*, *Reka*, *Nasmeh poletne noči*, *Sedmi pečat*, *Gospod Hulot na počitnicah*, *Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza*, *Nazarin*, *Viridiana*, *Bratranci*, *Cesta*, *Cabirijine noči*, *Sladko življenje*, *Vzhodno od raja*, *Avantura*, *Noč itd.* najzgovorneje pričajo o tem, da se film vse jasneje zaveda tragike bivanja in strahotne kompleksnosti sveta. In tačas, ko se moderna psihologija, sociologija in metafizika vedno bolj vmešavajo v film, se loteva kamera z deli, kakršna so *Sullivanova potovanja*, *Artisti in modeli*, *Eksplozivna plavalaska*, *Človek v množici*, *Moj stric pravcatega »razkrinkavanja«* vseh mitologij, ki jih je izdelalo družbeno življenje, in *Zazie v metroju* dokazuje absurdnost sveta z absurdnostjo samo.

Toda film ni kompleksen le zaradi narave svojih tém in novih izraznih struktur. Tak je tudi zaradi mehanizmov svojega navdiha. Aluzije, alegorije, simboli so vsakdanji drobiž njegove estetike. Naj gre za *Damo iz Šanghaja*, *Bosonogo grofico*, za filme *Langa*, *Minnelli*ja, *Preminger*ja, *Anthony*ja *Manna* ali *Loseya*, za vse moramo reči, da njihova dvoreznost (slaščica mlade kritike!) ne temelji le v slikanju glavnih junakov in družbe, marveč v režiji sami. Čeprav nekatere kritiki otročje pretiravajo svoje naslajanje nad »skritimi pomenik«, ni dvoma, da se filmski izraz in avtorjevo metafizično zadržanje čedalje bolj enačita.

Film, ki se prepušča razumskemu deliriju in nekakemu estetske-mu totalitarizmu, pa hkrati naravnost použiva vse ostale umetnostne izraze. Njegova neznanska umetnostna alkimija naklada v žrela kamer gledališče in ples, podreja nalezljivosti svojega gibanja sliko, risbo, grafiko in kiparstvo. Področje kratkega filma se spreminja v križišče artistske virtuoznosti in intelektualnih čarovnij. Dokumentarec je krenil s filmi *Dom invalidov*, *Na obali ali Actua-tilt na pot pamfleta*. Z *Rdečim balonom*, *Prepovedano corrido* ali *Pismom iz Sibirije* na pot pesniškega eseja. Animirani filmi, ki so dosegli z absurdnimi gagi višje intelektualnega makiavelizma, posnemajo stile karikaturistov, ušvarjajo neverjetna križanja med risanko, »igranimi«
sekvencami, »statičnimi«
fotografijami in lutkami, uporabljajo kot estetsko snov otroško risbo in ropajo po tehnikah papirnatih lepljenk.

Res, vrtoglavica se nas loteva, če hočemo prodreti v zamotani klobčič neslutelih pojavov, ki jih je prinesel filmski razvoj v zadnjih dvajsetih letih. Med estetiko, sociologijo in metafiziko je tolikšna

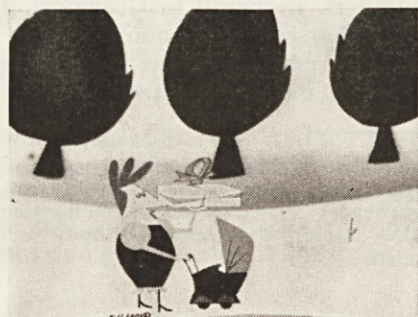
Zagrebska risanka. Abstrakcija ali preprosto — film? Prizora iz Vukotičevega PICCOLA in Mimičinega JAJCA



interferenca, da kritik preprosto ni več kos izraznemu načinu in ne more poročati o njem, če ni vsaj malo filozofa. In niti dotaknil se še nisem »filma-resnice«, zvrsti, ki jo prinašata filma Sence in Poznanstvo, niti medsebojnih reakcij, ki jih nenadoma zapažamo med filmom in televizijo. Pa tudi tu nam zastaja pamet! Kameri ni dovolj, da zajema resničnost v njenem gibanju. Kamera in mikrofonski posegata prav v samo utripanje življenja. Mar nam ni zatrdil Jean Rouch, da je pri tem, ko je izzval pri poskusnih kuncih človeških bitij ob filmih Jaz, črnc, Človeška piramida in Kronika nekega poletja pred objektivom improvizirane izseke iz njihovega življenja, sprožil pri njih s »psihodramo« ali tudi brez nje pravcate spremembe v njihovem mentalnem zadržanju? Ali nismo videli tudi ob filmih, kjer igra kamera skoroda vlogo psihoanalitika, čudnih zrcalnih iger, ki nam potrjujejo relativnost vsakega pričevanja in kjer nam izpraševalec nehote izdaja svoj najgloblji »jaz« morda še pristnejše od onega, ki ga opazuje in proučuje?

Ob delih Jeana Cassavetes in Shirleya Clarka ugotavljamo, da se izraža prizadevanje, naj bi zaživel film zunaj običajnih dramatskih okvirov, ko si igralci ob snemanju »izmišljajo« svojo osebo, le preko zapletenih intelektualnih disciplin, izpeljanih iz slavne Descartesove »Metode« in kjer se poslužujejo predvsem psihoanalize.

Če spregovorimo o odnosih med filmom in televizijo, ki so rodili v svojem osrednjem vozlišču »film-resnico«, ni dvoma, da vodijo v čedalje »neposrednejše« vdore v življenje, pa naj že kažejo človekovo mentalno ali čustveno zadržanje ali valovanje sodobnih dnevnih novic. Je to vse? Se ne. Pred nedavnim smo izvedeli, da slikarji kot Lapoujade, Patris ali Kamler, ki vračajo filmu milo za drago, »slikajo« s kamero po postopku »sliko za sliko«.



Možno je tudi, kakor zatrjujejo nekateri, da je film navzlic vsem naštetim pojavom šele v otroški dobi in da nam hrani vse najpomembnejše, kar nam bo pokazal, za prihodnost. Vendar ni nič manj res, če naj se povrnem k »estetski pospešenosti«, ki sem jo omenil, da se je razvil njegov jezik v petdesetih letih hitreje kakor pri drugih umetnostih v tisočletjih. Dokaz: Zatem, ko je posvetil petdeset let pripovedovanju »zgodb«, je že zadel na isto krizo kakor literatura in likovna umetnost. Komaj so se Novovalovci razglasili za prveke v zvrsti »avtorskega filma«, komaj so se obregnili ob običajno pojmovanje režije, že kaže, da je njihovo upornišvo preseženo! Zamislite si umetnost, ki bi v treh ali štirih letih preskočila od tradicionalnega k novemu romanu ali od impresionizma h kubizmu! V čem so še sploh novosti filmov štiristo udarcev, Bratranci ali Do zadnjega diha po estetski revoluciji, ki sta jo sprožila Hirošima, moja ljubezen ali Lani v Marienbadu?

Ob prvem Resnaisovem filmu so že povedali, da razbija filmske strukture podobno kakor Braque ali Picasso slikarske. Bi ne mogli reči o drugem, da pomeni neposreden prehod od figurativnega k abstraktnemu filmu? Zdaj smo videli še Cleo od petih do sedmih pa Julesa in Jima, ki ju moram uvrstiti v isti revolucionarni seznam. Če smemo ob Resnaisovih filmih govoriti o kubistični eksploziji, lahko ob Vardinem filmu povsem utemeljeno opozorim na izkušnje z novim romanom. Če omenjam Truffauta, se mi zdi, da lahko brez posebne anticipacije mirno rečem: film je zaokrenil na področje poetike, ki jo je tolikanj osvobodil pravil tradicionalnega pesništva, kakor so ga osvobodili René Char, Henri Michaux ali Saint-John Perse.¹

Dobro vem, da je takšno enačenje filmskih »oblikovnih preobrazb« z onimi v slikarstvu ali literaturi nekoliko drzno. Čeprav se estetske revolucije najbolj tujih umetnosti včasih stikajo ali prepletajo, nastopajo spremembe v vsakem izraznem načinu po lastni dialektiki. To velja zlasti za film, ki je v odnosu do sveta in drugih umetnosti, kakor sem že povedal, najstrahotneje zapleten. Toda vse kaže, da je vsaj na »pripovednem« področju, pa neodvisno od slikarstva in literature, film izčrpal že vse možne kombinacije »figurativnih« oblik. Kritiki si ostrijo peresa s čedalje večjim prezirom do »dogodkov«. Seveda: kakor bo imela literatura še dolgo svoje Pierre Benoit, Maurice Druone in Henryje Troyate, pa slikarstvo svoje izdelovalce pokrajin in »fotografskih« aktov, tudi v filmu še dolgo ne bodo izumrli njegovi La Patellieri, Verneuili in Grangieri. Tudi hollywoodska komedija in napeti policijski filmi bodo še dolgo oskrbovali široko občinstvo s »prijetnimi večeri«. Vendar ni nič manj jasno, da so ti filmi z veliko naklado, ki uslužno postavljajo vse pike na »i«, v tako očitnem

¹ Nikakor ne bi hotel pozabiti na surrealistične filme, ki so jih že zdavnaj ustvarili, niti na »tachistične«, ki so jih risali na trak. Toda današnja premišljena nefigurativnost zdaleč prekaša avtomatizem surrealistične pisave, in »barvne senzacije« risanih »tachističnih« filmov se umikajo mnogo bolj premišljenemu »informelu«.



MURIEL ALI ČAS NEKE VRNITVE (Alain Resnais)

nasprotju z našim današnjim načinom mišljenja in občutjem življenja, da smo jih nehote siti in celo preobjedeni, tudi če so na višku »zabavne umetnosti«.

To nasprotje je tako očitno, da tudi za film povsem velja članek Alaina Robbe-Grilleta, ki govori o perspektivah novega romana, pa pri tem dokončno obsodi na smrt »zgodbo« in »junake« tradicionalnega romana. Res, kako naj sploh še pripovedujemo neko »zgodbo« danes, ko točno vemo, da je naše dožemanje prostora, časovnega trajanja in zunanjega sveta povsem iluzorno? In kako naj še opišemo »značaj«, ko nam znanost dokazuje, da nam odkriva naše razumsko in čustveno zadržanje prav toliko iz področja fizikalne kemije kakor iz psihologije in da je prav tako nemogoče govoriti o enotnosti človeške psihe, kakor je nemogoče govoriti o enotnosti veselja atoma? Če upoštevamo vse to, moramo reči, da je Hirošima, moja ljubezen po svoji kronološki natrganosti, po prebliskih spominov, osveščanju obeh junakov o njuni ambivalentnosti, po njunem prebolečem strahu, da se jima ni moč notranje uravnovesiti — prvi člen v vrsti verižnih eksplozij, ki pretresajo današnji film.

Druga teh eksplozij, Lani v Marienbadu, razbija estetiko filma še mnogo koreniteje. Kot prvi pristno kufkajanski film dobesedno preseva platno s strahom pred absurdnostjo, ki zajame človeka, ko prižene do konca dialektično misel, temelječo na poznavanju sodobne znanosti, pa izgublja smisel za lastno identiteto in jadra v čisto irealnost!

Cleo od petih do sedmih je nedvomno nekoliko manj drzen film, kot sta Resnaisova. V scenariju ni za povprečnega gledalca ničesar nerazumljivega. Zlasti, ker se »filmski čas« natančno ujema z realnim trajanjem filma, bi se na prvi pogled zdelo, da bi bilo mogoče izraziti Clein strah pred smrtjo in njeno »moralno preobrazbo« s tradicional-

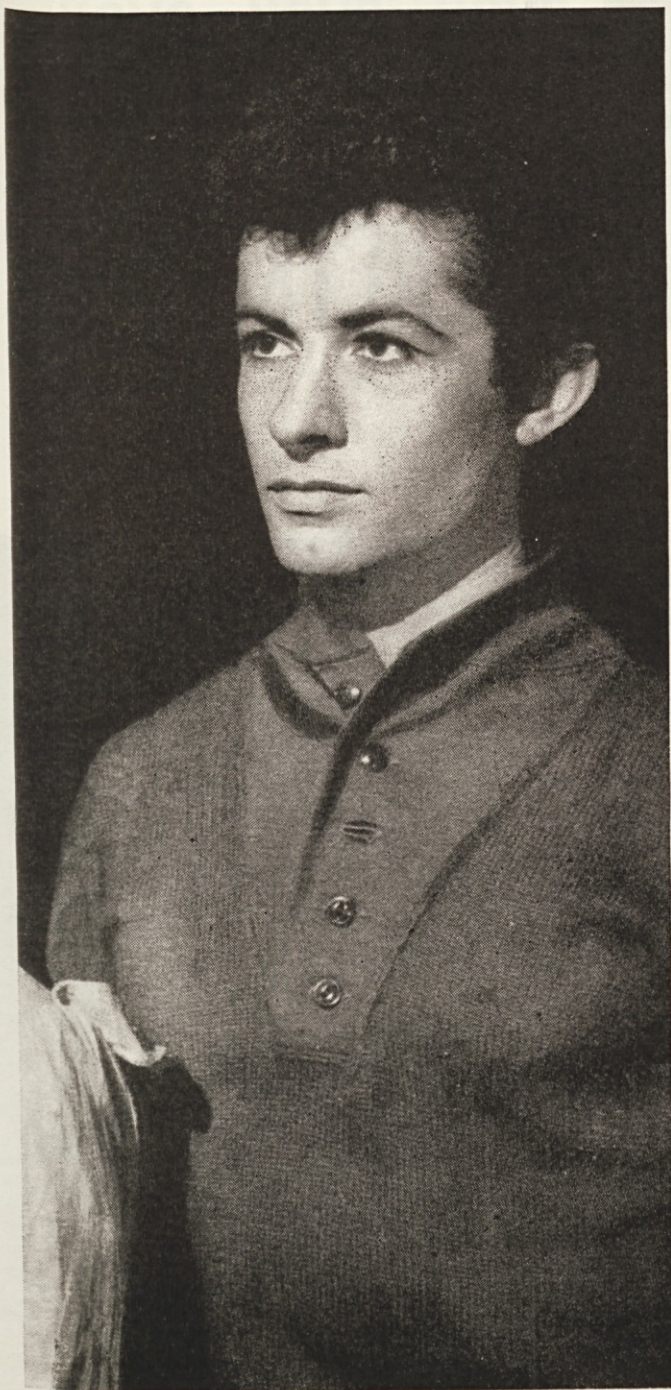
nimi estetskimi sredstvi kakega Clouzota ali De Sice. Toda avtorica filmov *La pointe courte* in *Opere Mouffe* ni tiste bire, da bi ji zadoščali običajni filmski kalupi. Kar me je v njenem filmu najbolj prevzelo, še zdaleč niso transi junakinje (naj priznam, da me skoro niso prizadeli). Do srha me je pretresla njena domala fenomenološka razčlemba trajanja. Agnès Varda kaže na platnu kot biologist, ki opazuje kapljico vode pod mikroskopom, gomazenje slik, občutij in misli, ki jih lahko vsebuje kratek časovni izseček. Če se ne motim, je svojevrstna vožnja s taksijem v filmu *Cleo od petih do sedmih* najsorodnejša potovanju z vlakom, ki ga opisuje Michel Butor v »Spremembi«.

Pravzaprav se je skrivoma že prej pripravljala namera, da se prelomi s filmskimi pripovednimi oblikami, ki so jim narekovali snemalno knjigo nedotakljivi zakoni »dramatske napetosti«, katere mehanični razvoj je zavračal vsakršno možnost nepričakovanega in nevidenega. To se je pokazalo že v »brezzveznosti« med domiselnimi dovtipi in »nesmisli« v filmu *Ženska je ženska* ali v presenetljivem ovinkanju snemalne knjige v *Loli*. S filmom *Jules in Jim* odločno prehajamo na področje »inspiriranega« filma, ki je po naravi soroden poeziji. Ta poezija je očiščena vsakršne likovne fantastike, ki je še bremenila Cocteauja. Tu ni nikakršnih prehodov z zrcali, nikakih morbidno sanjskih dekorov, nobenih nenavadnih centavrov. To je poezija, ki spontano vre iz »pripovedne« samovoljnosti, iz barve obrazov, iz tona dialogov in ki ne potrebuje nobene izumetničene fotografije. Jules in Jim je še najsorodnejši Guillaumu Apollinairu: v njegovi sproščeni pisavi, v subtilnosti njegove pesniške alkimije sem zasledil neki neopredeljiv čar, ki me je estetsko spomnil na avtorja »Alkoholov«. In če se razvijajo stvari tako, ne vem, zakaj ne bi dal film kmalu del, kjer bi spregovorila kamera tako pesniško čarobno, kakor se izražajo v literaturi René Char, Henri Michaux ali Yves Bonnefoi. Vsekakor je nespodbitno, da film ne more najaz s poti, ki vodi v čedalje abstraktnejše izražanje. Kdo ve, ali ne bo tudi on razvil v samolastnih oblikah svojega psihološkega »informela«?

Ni torej malo razlogov, da se ježijo lasje tistim distributerjem, ki trobijo na vsa usta, da so avtorji »filmov za estete in intelektualce« grobarji kinematografije. Naj se potolažijo! Največji del proizvodnje bo še vedno v službi »širokega občinstva«. In v času, ko se pojavljajo težnje k »hermetičnosti«, lahko hkrati prerokujemo skorajšnje super-produkcije in to barvne, globinske in celo odišavljene, ki jih bodo predvajali množicam pod milim nebom!

V času, ko bodo spregovorili s kamerami kakšna Nathalie Surraute, kak Claude Simon ali Klee, si ne morem kaj, da ne bi, čeprav perpleksen, pritrdil razlagalcem moderne umetnosti, ki uvrščajo novi roman, »informel« ali serijalno glasbo v sklop sodobne civilizacije. Film, kakršnega napovedujejo Lani v Marienbadu ali *Cleo od petih do sedmih* je film dobe, ki jo je ožigosal strah pred atomsko bombo. To je doba, ko slikarstvo razbija človekov obraz, da ga bolje izrazi, ko literatura razkosava jezik, da ga bolje obvlada in ko reducira znanost materijo v neskončne delce!

(Prevedla Djurdja Flere)



**George Chakiris, uspeh
v Hollywoodu, torej
kariera v Evropi; na
sliki v filmu
BUBOVO DEKLE**

TELEOBJEKTIV

BENETKE 1963

Od 24. avgusta do 7. septembra je bil na Lidu v Benetkah XXIV. tradicionalni filmski festival. Nova direkcija festivala pod vodstvom uglednega prof. Luigija Chiarinija, je uvrstila v uradni in poluradni program letošnje »mostre« 33 filmov. Štirinajst so jih predvajali v konkurenci, ostale pa v sekciji »Opera prima« (celovečerni debut). Letošnji festival se je odlikoval po izredno dobrem povprečju, dal pa je tudi nekaj filmov, o katerih bo mednarodna javnost še dolgo govorila. Po našem mnenju so to predvsem štirje: Feu Follet (Tleči plamen) Luisa Malla (posebna nagrada žirije), Muriel ali čas neke vrnitve Alaina Resnaisa, Roke nad mestom Fran. cesca Rosija (Zlati lev festivala) in Služabnik Josepha Loseya.

NOVO - NOVO - NOVO - NOVO - NOVO

SLUŽABNIK, novi film Josepha Loseya z James Foxom (na sliki) in Dirkom Bogardom v glavnih vlogah; film je bil deležen velike pozornosti festivalskega občinstva





Zgoraj: **CLOVEK** (Ningen) Japonca Kaneta Šinda, avtorja znamenitega **GOLEGA OTOKA** je bil samo delen uspeh. — Spodaj desno in na sosednji strani levo: **KRVNIK** španskega režiserja Luisa Garcie Berlange (Nino Manfredi v glavni vlogi) pesimistično delo, polno črnega humora in obsodbe frankistične Španije. — Spodaj levo: **LEPO ŽIVLJENJE** Roberta Enrica (kategorija Opera prima), znanega po svojem srednjemetražnem filmu **SOVINA REKA**, izrazito anti-militaristično delo



NOVO - NOVO - NOVO - NOVO - NOVO



Spodaj desno: TOM JONES, Tonyja Richardsona; adaptacija romana Henryja Fieldinga in odlična vloga Alberta Finneya (nagrada za moško vlogo). Na sliki: Helen Miles. — Zgoraj: ZLATA PRAPROT, bajka češkega režiserja Jurija Weissa. Dobro — toda samo do festivalskega povprečja. V glavni vlogi Božena Smutna



Nov obraz Gine Lollobrigide v filmu NORO MORJE Renata Castelannija, ki je veljal za največjega italijanskega kandidata za nagrado



NOVO - NOVO - NOVO - NOVO - NOVO



DEMON Brunella Rondija (Opera prima), zanimiv problem — magija, ki ga nakazuje že naslov, vendar pa je avtorja zanimala predvsem bizarnost teme.
V glavni vlogi Izraelka Daliah Lavi (na sliki)

ZMAGOVALCA V BENETKAH

DELPHINE SEYRIG



Naše občinstvo mlade francoske igralkе sploh ne pozna. Njeno filmsko delo je vezano zgolj na Alaina Resnaisa oziroma njegova zadnja filma *Lani v Marienbadu* in *Muriel* ali čas vrnitve, za katerega je dobila visoko priznanje, nagrado Volpi za najboljško žensko interpretacijo na XXIV. filmskem festivalu v Benetkah.

Izhaja iz stare alzaške družine. Gledališču se je posvetila že v zgodnji mladosti, že 1952. leta pa je pričela tudi nastopati v »Centre Dramatique de l'Est«, ki ga je vodil znani Michel Saint - Denis. Tri leta kontinuiranega dela so ji ustvarila sloves obetajoče igralkе in pot jo je vodila na številne ugledne odre — Theatre de l'Oeuvre, Theatre des Nations — in končno na oder znamenitega gledališča Sarah Bernhardt, kjer je dobila vlogo Ondine namesto Odile Versois, takrat že ugledne francoske gledališke igralkе, ki je odpotovala čez Kanal in pozneje naredila izredno uspešno filmsko kariero v Veliki Britaniji. Alain Resnais jo je odkril — v New Yorku, kjer je igrala (v angleščini!) Ibsenovega *Sovražnika ljudstva* v prevodu Arthurja Millerja. V ZDA je odpotovala 1956. leta zaradi izredno ugodnega aranžmaja,

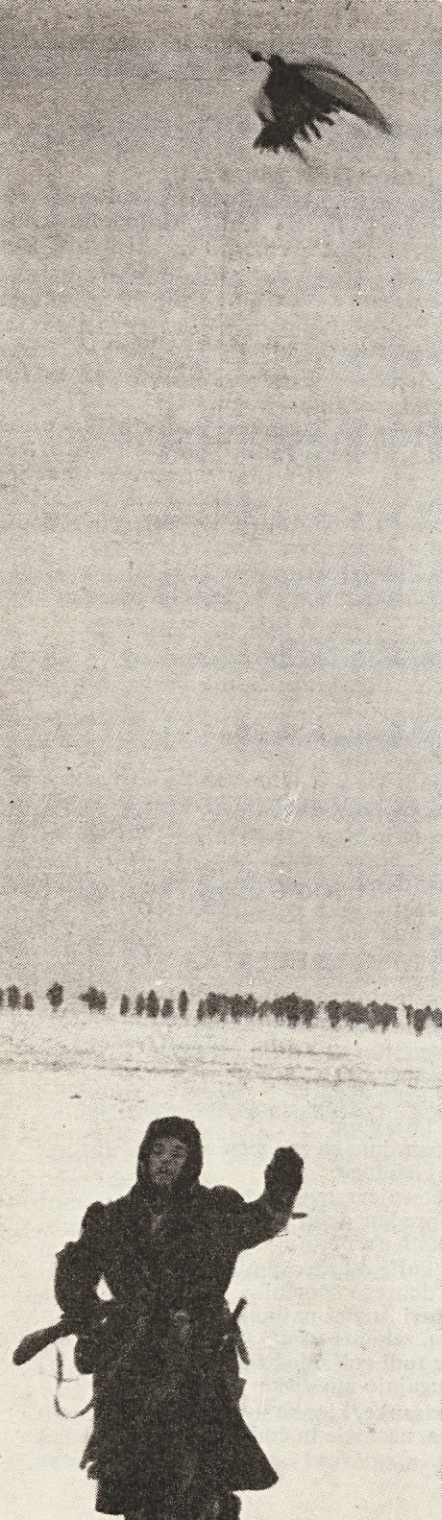
ki so ji ga ponudili na Broadwayu. V treh letih svojega ameriškega obdobja je zaslovela kot interpret znamenitih evropskih dramatikov Shakespeara, Giraudoux, Montserrata, Pirandella, in drugih. Dotlej ni niti enkrat nastopila v filmu, pač pa je pogosto nastopala na televiziji.

Vrnitev v Francijo in prvi filmski nastop sta jo pravzaprav predstavila tako pariškemu kot širšemu občinstvu. Vloga v *Marienbadu* ji je prinesla splošna priznanja kritike in napovedi nadaljnjih uspehov. Te napovedi so se uresničile že v naslednjem nastopu, za katerega je bila v Benetkah upravičeno nagrajena. Obe vlogi, ki ju je doslej odigrala, se močno razlikujeta. Ne samo po svojih notranjih dimenzijah, pač pa tudi po zunanosti. Medtem ko je v prvem filmu mlada žena - taka, kakršna je v resnici, je v drugem (iz katerega je tudi naša fotografija) maskirana - precej starejša. Ne samo zaradi tega povsem zunanjega elementa, marveč predvsem zaradi izrednega registra njenega igraltva, sta obe njeni vlogi tako različni, da jo je malone nemogoče prepoznati.

ALBERT FINNEY

Tudi moški dobitnik
pokala Volpi
se ne more pohvaliti
z več kot dvema filmskima vlogama.
Zato pa ima mladi igralec
naravnost bleščečo
gledališko pot in oceno
Times Magazina,
da je po Olivieru
najbolj obetajoč angleški igralec.
Spričo izrednih
igralskih osebnosti, ki jih premoreta
angleško gledališče
in film, je to priznanje,
kakršnega si človek komajda lahko
predstavlja.
Finneya smo spoznali
v odlični vlogi
Arthurja Seaton
v izvrstnem Reiszovem filmu
V soboto zvečer,
v nedeljo zjutraj,
njegovem prvem filmskem
nastopu.
Po rodu je iz Lancashirea,
vendar pa je svojo igralsko pot začel
v Birminghamu in Londonu
ter dosegel že kot 21 letni igralec
izreden uspeh z interpretacijo
naslovne vloge v Shakespearovem
Macbethu. Končal je znamenito
Royal Academy of dramatic Arts.
Prva pomembnejša vloga
ga je vezala kot večino angleških
igralcev (da ne rečemo igralcev
nasploh) na Shakespeara
in sicer je bila to vloga
v Henriku V. Uspehi mladega
igralca so se vrstili in bil je
povabljen na sodelovanje v proslavah
stote obletnice gledališča

v Stradford on Avon. Odtod ga je
vodila pot v Royal Court Theatre
v London, kjer je prvič srečal
Tonyja Richardsona, kar je bilo
izredno pomembno za njegov
nadaljnji razvoj v celoti.
Richardson mu je najprej zaupal
glavno vlogo v svoji uprizoritvi
Osbornovega Ozri se v gnev,
nekoliko pozneje pa tudi
glavno vlogo v filmu
V soboto zvečer,
v nedeljo zjutraj
(Richardson je bil producent
tega filma). Sodelovanje obeh
umetnikov ni bilo prekinjeno.
Ko se je spet vrnil h gledališču,
svoji prvi ljubezni,
mu je Richardson zaupal
glavno vlogo v Osbornovem
Luthru. To vlogo štejejo
za Finneyevo najboljšo kreacijo
v gledališču. Neposredno za tem mu
je Richardson zaupal še
drugo filmsko vlogo,
Toma Jonesa,
znamenitega junaka znanega romana
Henryja Fieldinga.
Finney je svojevrsten človek.
Izredno predan delu, je med študijem
vloge Luthra prebral okoli
petdeset knjig o Lutrovem življenju.
Velja za dobrega športnika
in kot pravi Anglež najbolj uživa
v kriketu, zelo pri srcu
pa mu je tudi golf. Med filmi mu
najbolj ugajajo ameriške
filmske risanke, kjer se — kot pravi
— zabava, nasmeje in čudovito
odpočije.



III. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V MOSKVI

Znano je, da sta se Sovjetska zveza in Češkoslovaška sporazumeli (mednarodno združenje filmskih producentov, ki ureja zadeve okoli mednarodnih festivalov pa privolilo), da se bo mednarodni filmski festival (ki je bil do 1959 vsako drugo leto v češkem letovišču Karlovi Vary) selil tako, da bo eno leto v Moskvi, naslednje leto pa v Karlovih Varih. Cetudi so v začetku v svetu nekoliko skeptično sprejeli ta domenek in z nezaupanjem gledali na moskovski festival, je bil letošnji — tretji po vrsti — v marsičem zanimiv in privlačen. Rusi so poskrbeli za temeljito propagando, privabili so vrsto uglednih filmskih ljudi in med uradne udeležence festivala zapisali zavidenja vredno število dežel vseh kontinentov. Letos je bil še izredno presenečenje »festivalski kino«. Projekcije filmov so bile namreč v skrbno posebej za ta namen urejeni kremeljski kongresni palači. Vsak sedež je bil opremljen s slušalkami, da so udeleženci lahko poslušali prevode filmskih dialogov v petih jezikih, kar doslej (kljub obljubam) ni uresničil noben drug festival.

Mednarodna žirija, v kateri je sodeloval tudi Jugoslovan Dušan Vukotić, je razdelila številne nagrade. Veliko festivalsko nagrado je dobil Federico Fellini za svoj film Osem in pol. Zlate medalje so prejeli češki film Smrt se imenuje Engelchen (režiserja Ján Kadar in Elmar Klos), Kozara našega režiserja Veljka Bulajića in japonski film Izprijeno dekle (režiser Kirio Urajama). Srebrne medalje so dobili sovjetski Vožnja brez tovara (re-

žiser V. A. Vengerov), poljski Črna krila (režiser Tomas Renyi) in vzhodnonemški režiser Frank Beyer za film Nag med volkovi. Nagrada za moško vlogo je pripadla amerškemu igralcu Stevu McQueenu (v filmu Veliki beg), za žensko vlogo pa indijski igralci Suchika Sen (v filmu Zakonski krog). Srebrno medaljo za mlade kinematografije so podelili vietnamskemu filmu Ty Chau. Romunski film List 29 je prejel srebrno medaljo za najboljše množične prizore in za domiselno uporabo zvoka. Danskemu snemalcu Jorgenu Skovovu so podelili srebrno medaljo za fotografijo v filmu Draga domovina. Posebno nagrado mednarodne žirije je dobil francoski filmski novinec Pierre Etaix za film Snubač (za režijo, scenarij in glavno vlogo). Zlato medaljo za kratke filme je prejel madžarski film Pesem o železu. Mednarodno združenje filmskih kritikov je svojo nagrado podelilo italijanskemu režiserju Nanniju Loyu za njegov izven konkurence prikazani film štirje neapeljski dnevi.

X. FESTIVAL AZIJSKIH DEŽEL

Pri nas je skoraj nepoznan festival azijskih dežel, ki ga vsako leto prireja Federacija filmskih producentov Azije. Letos je bil v Tokiu na Japonskem. Naj navedemo samo nagrade, ki so jih podelili na koncu festivala, saj bo mogoče skozi prizmo le-teh dobiti vsaj nekaj informacij o svetu filmske ustvarjalnosti v Aziji.

Za najboljši film leta je bil proglašen japonski film Dvoj-

čici iz Kyota (režiser Noburu Nakamura). Ta film je kot najboljša filmska drama leta prejel tudi nagrado japonskega ministrstva za vzgojo in posebno nagrado MIFED (mednarodni filmski sejem). Za režijo je bil nagrajen Japonec Kon Ičikava za film V dvoje ni lahko. Ta film je bil sploh deležen mnogih nagrad. Tako je zanj dobil nagrado tudi scenarist Natto Wada. Za barvno fotografijo so nagradili snemalca Ho Lanšana iz Hong Konga in sicer za film Trajna ljubezen. Za črno-belo fotografijo je bil nagrajen A. Bakar Ali iz Singapura za film Tašča. Tudi za glasbo je pripadla nagrada Hong Kongu in sicer za film Trajna ljubezen skladatelju Čuo Lan-pingu. Za najboljšo moško glavno vlogo je bil nagrajen korejski igralec Kim Seung Ho (iz filma Otožna romanca), za najboljšo žensko glavno vlogo pa Korejka Doh Keum Bong iz filma Sreča je rojena. Za moško stransko vlogo je dobil nagrado indonezijski igralec Rendra Karho iz filma Sence ob zori, za stransko žensko vlogo pa japonska igralka Mičijo Aratama iz filma Gospa Aki. Za najboljšo koprodukcijo so razglasili indonezijsko-filipinski film Praznik na Baliu. Za najboljšega karakternega igralca je bil proglašen korejski igralec Kim Hi-Kep za dolgo vrsto svojih filmskih vlog. Med najbolj vsestransko uspešnimi igralci pa je bil letos nagrajen P. Ramlee iz Singapura. Zanimivo je, da podelijo na tem festivalu tudi nagrado najboljšemu igralcu-otroku. Letos je bil te nagrade deležen Kitajček Sow Ming-li. Za najboljšo komedijo so proglasili Ljubezensko parado iz Hong Konga.

Upajmo, da bomo vsaj najboljši film (japonski Koto, kar pomeni Dvojčici) vide- li kdaj tudi pri nas.

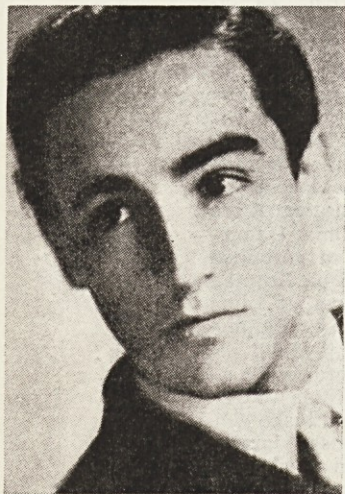
Prva italijansko-sovjetska koprodukcija: ITALIJANI, HRABRI LJUDJE, režija: Giuseppe de Santis

VČERAJ IN DANES

1

Pogostoma nanese beseda na čas. Takrat soglasno zavzdihnemo: »Ah, kako beži...« Ta čas, nad katerim vzdihujemo in se nanj pritožujemo, smo povezali z našo zbirko fotografij in tako dobili zanimivo sklikanico filmskih znancev. V njej je vrsta znanih in pomembnih filmskih igralcev, toda najbolj pomembno vlogo smo namenili prav času. Zakaj med včeraj in danes je poteklo veliko let.

Mladim bo naša podoba posredovala predvsem srečanje s časom, tistim, ki niso več povsem mladeniški, pa (upajmo) prijetne spomine.



1. — Lepotec Vittorio Gassman je bil eden prvih povojnih italijanskih igralcev, ki so ga »izvozili« v ZDA. Tam ni doživel velikih uspehov, zato se je vrnil k svojemu gledališču in italijanskemu filmu. Uspeh v Grenkem rižu je vsem še živo v spominu, danes pa je mojster v satirično-komičnih vlogah.

2

2. — Časi, ko je mladi Spencer Tracy nastopal v ameriških revijskih filmih, so že zdavnaj mimo. Dolga leta je najvidnejši karakterni igralec v ameriškem filmu, hkrati pa tudi najstarejši med aktivnimi igralci. Med njegove velike uspehe lahko uvrstimo tudi vlogo v filmu Sojenje v Nürnbergu.



3. — Alida Valli je bila lepotica italijanskega »rožnatega« filma in je takrat zaslovela predvsem s filmom Ob devetih, ura kemije. Z leti je postala dobra karakтерна igralka. Spomnimo se samo njenega nastopa v Viscontijevem filmu Senso in kasneje v Colpijevem filmu Po tolikih letih.

4. — Barbara Stanwyck je bila sprva pevka v zboru, potem pa je postala ena najbolj priljubljenih zvezdic ameriškega filma. Ko je začela njena slava usihati, se je umaknila in se šele čez leta vrnila kot izredna karakterna igralka. Danes je med redkimi igralkami, ki so se uprle času in pozabi.



3



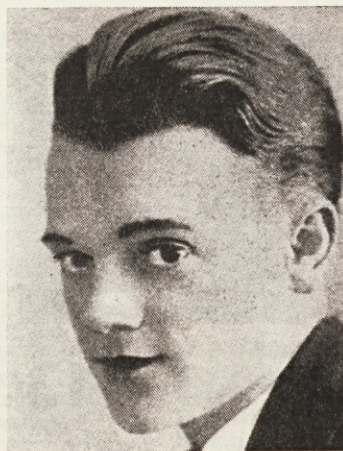
4



5



6



7



8

5. — Glenn Ford je bil pred zadnjo vojno neznan gledališki igralec. Takoj po vojni je zaslovel v vlogi vztrajnega ljubimca v filmu Gilda, skupaj s tedaj izredno zapeljivo Rito Hayworth. Toda njegov uspeh ni trajal več kot leto dni. Po nekaj slabih filmih so nanj vsi pozabili. Ko so se pojavili zvezdniki po vzorcu Marlona Branda, je zaplaval na površje tudi Glenn in danes sodi med najbolj priljubljene ameriške igralce.

6. — Po svojem prvem nastopu v filmu Zlati fant je William

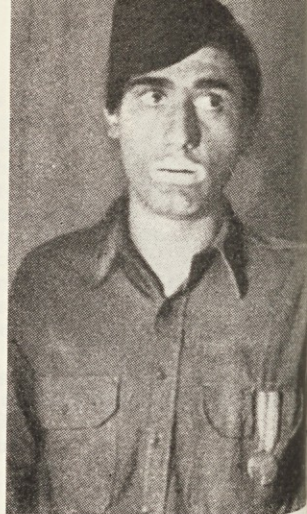
Holden že petindvajset let najbolj priljubljen zvezdnik. Za vlogo v filmu Sunset Boulevard je bil predlagan za nagrado Oscar, dobil pa je to priznanje leto dni kasneje za vlogo v filmu Stalag 17. Med njegovimi novjšimi uspehi so vloge v filmih Most na reki Kwai, Vohun na povelje in Ko je mraz v Parizu.

7. — Že kot otrok je James Cagney nastopal kot plesalec in pevec. Zaslovel je že v obdobju nemega filma, najbolj pa pred zadnjo vojno v vlogah neusmiljenih



9

10



11

12

13



14

15

16

gangsterjev. Velik uspeh je doživel takrat v filmu Državni sovražnik. Zdaj bolj poredko igra v filmih. Med zadnjimi je zaigral v filmu Podaj roko hudiču in v Wilderjevi komediji Ena, dva, tri.

8. — Zaslovela je kot izredna lepota na številnih lepotnih tekmovanjih in ustvarila poseben tip ženske »južnjakinje s hladnim, severnjaškim pogledom«. Do tedaj neznana hči Sicilijanca in Angležinje je privzela ime Silvana Mangano in prvič nastopila v filmski priredbi znane opere Ljubezenski napoj. Zaslovela je z vlogo v filmu Grenki riž, potlej pa je igrala v vrsti znanih filmov. Med zadnjimi uspehi so vloge v filmih Velika vojna, Kam s truplom in Veronski proces.

9. — Kot mladenič je nastopal v kinematografih pred predstavo in dolga leta sodeloval kot igralec pri sinhronizaciji tujih filmov v italijanščino. Po zadnji vojni je postal znan kot komik v mnogih zabavnih revijah, po svojem glasu, ki ga je »posojal« pri sinhronizaciji amerškemu komiku Oliveru Hardyju, in šele kasneje po svojih vlogah v filmih. Med prvimi filmskimi nastopi Alberta Sordija je bila vloga v Fellinijevem filmu Beli šejk. Danes je nedvomno najbolj priljubljen in najbolj cenjen italijanski filmski igralec. Njegov zadnji uspeh je film Hudič, ki je dobil veliko nagrado na letošnjem festivalu v Berlinu.

10. — Joan Crawford je v svoji dolgoletni karieri trikrat spremenila svoj priimek in bila sprva pevka v zboru, kasneje plesalka in lepota zvezdica v zabavnih filmih, da bi na koncu postala pomembna karakterna igralka. Dobila je nagrado Oscar za vlogo v filmu Mildred Pierce. V zadnjih nekaj letih ni nastopala. Lani ji je režiser Robert Aldrich zaupal vlogo v filmu Kaj se je zgodilo z Baby Jane?

11. — Razvajena, samosvoja in nestanovitna je Elizabeth Taylor prvič nastopila pri filmu z desetimi leti v filmu Vrne se, Lassie. Ko je odrasla, je postala najbolj donosna filmska lepota, hkrati pa zaslovela s svojimi štirimi ločitvami.

Ljubezenski zapletljaji z igralcem Richardom Burtonom so bili velika reklama za njen nastop v filmu Kleopatra in Pomembne osebnosti.

12. — Robert Taylor je bil dolga leta veliki lepotec ameriškega filma. Iz tega obdobja sta posebej znana filma Waterloojski most in Dama s kamelijami, kjer je igral poleg velike Grete Garbo. Nastopa še danes, čeprav sam pravi, da ni bil nikoli prepričan da je resnični igralec.

13. — Rita Hayworth je začela pri filmu kot plesalka že leta 1935. Zaslovela je šele po zadnji vojni v vlogi »atomske lepote« v filmu Gilda in po ponesrečenem zakonu z Orsonom Wellesom. Tedaj je morda najboljše zaigrala v filmu Dama iz Sangaja. Precej let ni nastopala, v svojih zadnjih filmih pa se želi uveljaviti kot karakterna igralka.

14. — Čeprav nikoli ni bila zvezdnica, je Bette Davis ostala vse do danes slavna igralka. Leta 1935 in leta 1938 je dobila največje priznanje, Oscarja. V svoji igralski karieri je imela nekaj čudovitih vzponov in strmoglavih padcev, toda lansko leto se je znova zmagovito vrnila k filmu z vlogo v filmu Kaj se je zgodilo z Baby Jane?

15. — Skoraj neverjeten vzpon in igralski uspeh je doživela nekdanja izbrana lepota, Morska princesa, ki je začela svojo filmsko pot leta 1949. Nadela si je ime Sophie Loren in s pomočjo producenta Pontija sprva zaslovela s filmom Dekle z reke, kmalu pa si je ustvarila sloves z De Sico v filmu Neapeljsko zlato. Danes je mednarodna zvezda in igra v pomembnih filmih znanih ustvarjalcev. Njen zadnji nastop je vloga v velikem spektaklu Propad rimskega cesarstva.

16. — John Wayne je veteran med amerškimi zvezdniki. Pri filmu je začel s skromnimi vlogami resničnega kavboja, dokler se mu ni nasmehnila sreča, da ga je odkril veliki režiser John Ford. Med najpomembnejše uspehe njunega sodelovanja lahko uvrstimo film Poštna kočija. Pred nekaj leti je Wayne postal tudi producent in

18



17

19

20



21

22

23

24

režiser. Prvi režiserski poskus Alamo je izredno uspel. Zdaj pripravlja svoj drugi film, medtem pa pridno nastopa v glavnih vlogah nekaterih filmov. Med njimi so: Mož, ki je ubil Liberty Valanca (John Ford), Naseljevanje Zahoda (John Ford) in Donovanova krčma (John Ford).

17. — Nekaj let je bila pevka in plesalka v glasbenih revijah, potem pa je Jane Wymann postala zapeljiva plavalaska v povprečnih ameriških filmih. Zares je zaslovela po zadnji vojni, posebno z vlogo mutastega dekleta v filmu Johnny Belinda, za katero je dobila Oscarja. Veliko nastopa na televiziji.

18. — Ko je bila še dekle, je zmagala na tekmovalstvu v charlestonu in tako prišla kot plesalka k filmu. Njeno zveneče ime **Ginger Rogers** je zaslovelo po svetu z nastopi v številnih revijskih filmih, kjer je največkrat plesala skupaj z izrednim mojstrom Fredom Astairom. V letih pred zadnjo vojno sta najbolj uspela s filmom *Cilinder* (*Top Hat*). Z vlogo v filmu *Kitty Foyle* pa je **Ginger** dobila **Oscarja**.

19. **Lana Turner** je bila sprva tudi plesalka in je začela svojo filmsko pot skupaj s tedanjim možem, znanim glasbenikom **Artiejem Shawom**. Z mnogimi osebnimi spori in ločitvami je bolj zaslovela kot v svojimi vlogami. Toda še vedno se je obdržala vse do danes v vlogi resnične ameriške zvezdnice. Med zadnjimi pomembnejšimi nastopi omenimo vlogo v filmu *Imitacija življenja*.

20. Kot resnična lepotica je postala znana v svoji domovini z vzdevkom **Diana Loris** v fotografiranih strip romanih. Studirala je petje in igro, ko pa je dobila priložnost za nastop pri filmu, je postala **Gina Lollobrigida**. Najbolj priljubljena je bila po nastopih v seriji filmov o **Kruhu**, **ljubezni** in ... V ameriškem filmu ni uspela in se je zato pred leti vrnila v Italijo. Zdaj igra glavno vlogo v filmu *Noro morje*.

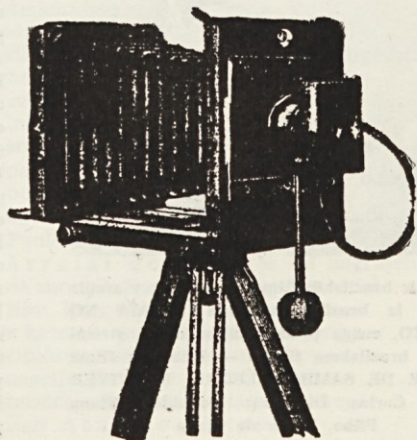
21. — Najbolj tragične trenutke velike slave in hudih življenjskih kriz filmske zvezde je preživila **Judy Garland**. Ze kot otrok je bila slavna, ne samo kot igralka, temveč kot izvrstna pevka in plesalka. Skupaj z **Mickeyem Rooneyjem** je nastopila v vrsti zabavnih filmov, zares velik uspeh pa je požela z vlogo v *Čarovniku iz Oza*. Kasneje se je popolnoma umaknila iz filmskega sveta in bila dolgo časa v kliniki za živčno bolne. Tudi nastop v *Cukorjevem filmu* *Zvezda* je rojena ji ni pomagal, da bi se dokončno vrnila k delu. Velikanski uspeh na enem izmed koncertov, kjer je nastopila kot pevka, ji je povrnil zaupanje. Največ možnosti ji je dal v zadnjem času producent in režiser

Stanley Kramer z vlogama v filmih *Sojenje v Nürnbergu* in *Otrok pričakuje*.

22. — Značilni glas in velika priljubljenost sta pomagala **Bingu Crosbyju**, da je poleg pevca popevk postal tudi filmski igralec. Svojo priljubljenost je obdržal še do danes, kljub temu, da je pri filmu bolj redek gost. Največ uspeha je požel v filmih iz serije *Potovanja v ...*, kjer je igral poleg komika **Boba Hopa** in tedanje lepoticice **Dorothy Lamour**.

23. — **Marcello Mastroianni** je bil sprva bolj znan kot obetajoč gledališki igralec. Danes je — po nekaj velikih uspehih — veliko ime med filmskimi igralci širom po svetu. Vloge v filmih **Lepi Antonio**, **Sladko življenje** in *Osem in pol* so mu dale vse, kar si more želeli filmski igralec.

24. — Majhne postave in nežnega obraza je **Alan Ladd** uspel v vlogah neusmiljenih gangsterjev. Toda njegova slava bi bila povprečna, če ne bi bil dobil vloge v filmu *Shane*. Danes je producent in sposoben trgovec.



NEKAJ ZAPISKOV O BRAZILSKEM FILMU



Prizori iz brazilskih filmov, zgoraj in v sredi: prizora iz brazilskega filma *TOCAIA NO ASFALTO*, enega predstavnikov novih stremiljenj v brazilskem filmu. — Prizor iz filma *ESCOLE DE SAMBA, ALEGRIA DE VIVER* (režija Carlos Diegues): Oduvaldo Viana Filho, Maria da Graça

Pri nas je skoraj nepoznan tako imenovani kompleks brazilskega kulturnega življenja, v katerem eden izmed tamkajšnjih filmskih strokovnjakov, Micio Teixeira opozarja na utrjeno navado, da se venomer skuša zgledovati po Evropi in se podrežati pojavom v njenem kulturnem življenju. Prizadevanja mladih brazilskih kulturnikov skušajo domače kulturno življenje in ustvarjanje usmeriti predvsem k bogastvu lastne kulturne in umetniške tradicije, zakoreniniti domačo ustvarjalnost v lastnih tleh in ljudstvu in s teh pozicij s premislekom sprejemati tisto, kar prihaja svežega, zdravega in koristnega iz Evrope in drugih kontinentov. To je prva značilnost, ki daje poudarek sodobnemu brazilskemu filmskemu ustvarjanju. Seveda pa tudi v brazilskem filmu v enaki meri odmeva izredna ekonomska dinamičnost, ki je značilna za deželo v najnovejšem obdobju.

V času svojega predsedniškega mandata je Jucelino Kubitchek ustanovil ob ministrstvu za vzgojo poseben inštitut, ki je bil zadolžen za študij vseh področij brazilске kulture in za novo usmeritev celokupnega brazilskega kulturnega delovanja, ki mora pripravljati in spremljati ne samo kulturni, temveč tudi družbeni in gospodarski prepored dežele. Brazilski kulturni delavci govorijo o novem rojstvu Brazilije in zatrjujejo, da pripada omenjenemu inštitutu (ISEB) velika zasluga za dosežene rezultate. Pogled v bodočnost, ki navdihuje vse dejavnosti brazilskega kulturnega življenja, odmeva seveda tudi v njihovem filmskem ustvarjanju, kjer so še nedavno vladali najbolj primitivni principi komercializma in

filmske džungle: v njej so uveljavljali svojo premoč zastopniki velikih hollywoodskih družb. Še leta 1955 je predstavljal poskus Nelsona Pereira Dos Santosa s filmom *Rio 40º* (ki pripoveduje o težki usodi ljudi iz prostranih predmestij Rio de Janeira) osamljeno dejanje upora proti šabloni tako imenovanega komercialnega filma in poskus preusmeritve brazilskega filma k skoraj neizčrpnim virom tematike vsakdanjega življenja Brazilijske in njenih ljudi. In četudi je mogoče temu filmu očitati mnogo pomanjkljivosti in slabosti, je njegova pristnost vendar tista pomembna vrednota, po kateri daleč prerašča takšne falzifikate življenjske stvarnosti, kot je barvita spektakularnost Camusovega *Črnega Orfeja*, za katero je mogoče občutiti samo praznino, ne pa brazilskega človeka. Zapisati kaže, da je Camus ta film, ki po odločnem mnenju brazilskih filmskih ustvarjalcev vulgarizira veliko temo, posnel s francoskim in italijanskim denarjem in da Brazilija ni vložila vanj niti pare. Kakor ostale kulturne dejavnosti preživlja danes tudi brazilski film izredno razgibano obdobje, v katerem morajo filmski ustvarjalci izpolniti hkrati dve važni nalogi: s svojim delom morajo ustvarjati trdne osnove domači filmski ustvarjalnosti, ki naj doma in v svetu govori o Braziliji, poleg tega pa se morajo s svojim delom vključiti v veliko skupno akcijo za duhovni in kulturni prerod brazilskega človeka. V razgibanem delovanju stoji še vedno v prvih vrstah pionir brazilskega filma Nelson Pereira Dos Santos. Posebno cenijo njegova zadnja dva filma *Mardacaru Vermelho* in *Bocca d'oro*, ki je posnet po drami dolgo zaničevanega in zavrženega dramatika Nelsona Rodriguesa. Film pripoveduje o enem izmed kraljev »jogo do bicho« (stav na konje), ki so prepovedane v Braziliji, a še vedno v veljavi v Rio de Janeiru. V rokah jih drži pravcata mafia, ki ima svoje obveščevalce in eksponente razporejene povsod po mestu. In o enem izmed njih, ki je z revolverjem v roki prisilil nasprotnika — zobozdravnika, da

mu je zastoj naredil zlate zobe, pripoveduje film. Med ostalimi filmskimi ustvarjalci kaže omeniti Ruya Guerra, ki si je pridobil ugled s svojim filmom *Los cafagestes*, s katerim je Brazilija lani nastopila na festivalu v Berlinu. V Centru za ljudsko prosveto nacionalne študentske unije je pet mladih ustvarjalcev posnelo film *Cinque volte «favelas»*, ki skuša biti nekakšen brazilski *cinéma-verité*.

Joaquim Pedro je za svojo zgodbo *Couro de gato* prejel lani na festivalu v Sestri Levante prvo nagrado za kratkometražni film. Mnogo si obetajo od filma *Os mendigos* (Berači), ki ga pravkar dokončuje Flavio Migliaccio. Film pripoveduje o mladini, ki je zapustila vzgojne domove in se predala kriminalu, ker ni nihče več skrbel zanje. Ena izmed igralk v filmu je tudi Vanja Orico, ki se je spominjamo iz filma *O Cangaceiro*. Ko bodo posneli ta film, bo Vanja spet nastopila v filmu o slavnem brazilskem razbojniku Lampeau, ki so ga imenovali »kralj razbojnikov«. Med najuglednejše sodobne brazilske filmske ustvarjalce sodi Wilson Silva, ki je začel snemati film *Nordeste sangrento*; delo pripoveduje o očetu Ciceru, v katerem so preprosti brazilski ljudje videli utelešenje pravičnosti in poštenja. Maldi brazilski filmski ustvarjalci pa se zbirajo okoli gibanja, ki si je nadelo ime »cinema novo«. Če starejši filmski delavci s svojimi filmi in njih temami skušajo ugoditi željam vlade, zahtevajo mladi svobodo v izboru snovi. Njihov interes je usmerjen k problemom sodobnega življenja v Braziliji, posebno življenje, s katerim se mora boriti preprosti človek. Najbolj ugleden režiser med mladimi je Paulo Saraceno, katerega prvi film *Arraial do cabo* je bil nagrajen na mnogih festivalih. Zdaj je posnel film *Porto das Caixas*, v katerem pripoveduje o življenju ribičev v majhnem obmorskem naselju. Zanimiv je tudi načrt režiserja Roberta Fariasa, katerega film *Assalto ao trem*



Prizor iz filma **BOCCA D'ORO** (režija: Nelson Pereira Dos Santos): Odete Lara, Daniel Filho

paga dor so predvajali lani v informativni sekciji beneškega festivala in ki je doživel v Braziliji izreden uspeh. Farias namerava oditi s kamero v najbolj zapuščene predele Brazilije in tam ujeti v filmsko podobo težavno in primitivno življenje ljudi. Med najbolj navdušenimi zagovorniki mladih je filmski kritik Alex Vianny, ki namerava v kratkem režirati svoj prvi film. Imenoval se bo *Sol sul fango* in bo pripovedoval o slovitim trgu Bahia. Težnje mladih pa močno podpirajo tudi nekateri igralci, kakor Viana Filho, ki ga štejejo med najboljše igralce mladega in modernega brazilskega gledališča. Zelo zanimiv je film *Escola de samba, alegria de viver*, ki ga je režiral Carlos Diegues in je v njem igral skupaj z Mario da Graça glavno moško vlogo Filho. Kot vse ostalo kulturno življenje utripa tudi brazilska filmska ustvarjalnost v razgibanem ritmu in obeta s svojo orientacijo k tipično domačim problemom prinesiti svetu marsikakšno zanimivo delo.

neobvezno

»IZ OČI V OČI« S FILMSKIM SVETOM

Stevo Ostojić piše o nerazumevanju članov filmskega sveta (družbenega organa torej) »Jadrana-filma«, ki so ga posamezni člani pokazali pri obravnavanju scenarija za film Iz oči v oči. Film je bil nagrajen na jubilejnem festivalu v Pulju in enodušno sprejet kot dragocen prodor v današnji trenutek zavesti našega človeka in kot eden izmed primerov uspelega posega v sodobno problematiko naših sploh. (Politika, 19. 8. 1963.) »Naredili bi lahko film o filmu,« piše Ostojić, »na osnovi zapisnika sej filmskega sveta.« Na koncu svojega zapisa avtor opozarja, da je ta primer — opomin, ki ga ne bi smeli pozabiti.

Zadeva nedvomno zasluži vso pozornost. Zlasti, če nam je znan podatek, da je bilo znehanje tega filma zaradi odklajanja filmskega sveta že odloženo za nedoločen čas in da se je končno pričelo le zaradi energičnega posredovanja »avtoritativnih posameznikov« (Ostojić).

Filmski delavci pogosto trdijo, da so stališča nekaterih članov in nekaterih filmskih svetov resnično nesprejemljiva, da ti organi razumejo svojo dolžnost kot nekakšno zaščito družbe pred najrazličnejšimi družbi nasprotnimi elementi, da se bojijo vsake količnejše problematične teme, da težijo k tipiziranju in najraje sprejemajo scenarije, katerih teme so standardne, karakterji pavšalni, konflikt šablonski in nepomemben. Navedeni primer dokazuje, da je v teh trditvah precej resnice.

Vendar se je težko sprijazniti z mislijo, da bi bili vsega zla krivi le filmski sveti in da so vsi ostali faktorji v kompleksu kinematografije — drugačni. Ravnanje nekaterih članov filmskih svetov (prav tako producentov in kritikov, da o žirijah in ostalih komisijah sploh ne govorimo) je takšno, kot bi ga vodila misel: čim manj dramatično, zakaj bi koga razburjali, zakaj bi iskali resnico o človeku naših dni — ko jo lahko skonstruiramo po preprostem računu: resničen jugoslovanski junak je povprečje lastnosti junakov večine jugoslovanskih filmov. Temu junaku pa ni kaj očitati in jugoslovanski človek lahko z navdušenjem pristane na misel, da je ta junak — on sam.

Nerodnejša je druga plat medalje: značilno za jugoslovanskega človeka, kakršnega prikazujejo naši filmi, je: da ničesar ne misli, da nima svojih stališč, da ničesar ne občuti, razen dobrote, dolžnosti in ljubezni v okviru najbolj pavšalnih malomeščanskih pojmovanj.

Takega junaka proizvajamo mi sami z odločitvami, ki temeljijo na konformizmu. In prav ta konformizem (kot posledica lagodnosti in neosveščenega sodelovanja v družbi) bi skoraj preprečil nastanek filma, ki je v svojem bistvu naperjen prav proti taki mentaliteti. Komu se bo to zdelo razumljivo, komu tudi ne, zlasti če ve, da je iz podobnih razlogov obležal v predalu še marsikateri film, ki bi nam lahko spregovoril o današ-

njem dnevu. In ki bi imel kaj povedati!

Insistiranje pri obravnavanju sodobne tematike zastavlja dva problema. Oba sta enako pomembna:

— sposobnost pogledati stvarnosti v oči, in

— moč sprejeti ta pogled (kajti vselej ni tak, kot bi si ga želeli. Toda že s samim dejstvom, da smo ga sposobni sprejeti, se opredeljujemo za spreminjanje). Vzdržati pogled »iz oči v oči«.



Monica Vitti

Kako čudna so pota
koprodukcij zgovorno
dokazuje tudi znani film

Ne ubijaj!

režiserja Clauda Autant-Laraja, ki so ga 1960 v sodelovanju z Lovčen filmom posneli v Jugoslaviji. Znano je, da je scenarij za film francoski (Jean Aurenche in Pierre Bost), poleg režiserja so bili Francozi še snemalec (Jacques Natteau), scenograf (Max Douy), celo popevke je napisal Charles Aznavour. Seveda je tudi igralska ekipa večinoma francoska (L. Terzieff, Suzanne Flon itd.). Denar za film (to je bila tedaj javna tajnost) sta dala italijanski producent Moris Ergas in naš Lovčen film. Tako je bil uresničen načrt, s katerim se je 1949. leta ukvarjal H. G. Clouzot, ki je nameraval glavno vlogo zaupati Gérardu Philipu.

Razmere v tedanji Franciji je kritik François Truffaut označil z nasvetom najbolj uglednim režiserjem, naj se rešijo konformizma, v katerega zapadajo, s pogumnim tveganjem ali pa naj gredo v druge države in tam uresničijo svoje pomembne filmske načrte. Cesar se ni upal tvegati Clouzot, je storil Autant-Lara, in tako je film leta 1961 zastopal našo državo na festivalu v Benetkah. Suzanne Flon je dobila Volpijev pokal za najboljšo žensko vlogo. Autant-Lara je javno povedal, da je francoska vlada preprečila podelitev Zlatega leva, s katerim je film nameravala odlikovati mednarodna žirija. Vemo, da je bil film lep čas prepovedan za javno prikazovanje v Italiji (kjer je prepoved sprožila poplavo protestov) in da ga je Francija dovolila javno prikazovati šele pred kratkim.

In kar je pri stvari najbolj zanimivo — zdaj ga prikazujejo kot lichtensteinski (!) film ... Da! Claude Autant-Lara ima na koncu vsega srečo ... »lichtensteinska proizvodnja« slovi po odličnih mojstrovinah. Kralja v New Yorku, ki ga je režiral »neki« Charles Chaplin, so tudi prikazovali kot lichtensteinski film ...

(Cahiers du cinéma, 146/63)

Precej nenavadne, predvsem pa vsaj za dvajset let zastarele ideje proglaša Dragan Janković, ko je na rob letošnjemu puljskemu festivalu zapisal poleg drugega tudi:

»Kino podjetja, z njimi pa tudi distributerji, še vedno pozabljajo ali pa žele pozabiti, včasih celo za vsako ceno, da domači film ni nobeno blago večje ali manjše vrednosti, temveč takšen, kakršen je — včasih umetniški in neizdelan, tvorba, ki govori o nas, kakršni smo bili v preteklosti in kakršni smo danes. Domači film ima etično, politično in vzgojno vlogo v naši socialistični družbi in kot takšnemu mu je treba dajati prednost in ga morda tam, kjer je potrebno, tudi favorizirati, skoro vsiliti gledalcem, ki še ne čutijo njegove prave vrednosti« (podčrtali mi, ured.).

Kar z Draganom Jankovićem v žirijo puljskih festivalov, pa ne bo nihče več odhajal iz Pulja nezadovoljen. Malce bolj problematično pa bo ono drugo — namreč vsiljevanje domačega filma (v smislu Jankovićevih »dognanj« seveda vseh domačih filmov, saj imajo vsi »pravo vrednost!«) gledalcem.

(Ljubljanski dnevnik, 224/63)

Od 10. do 18. septembra je tekkel v New Yorku prvi mednarodni filmski festival. V dvorani Philharmonic Halla so pokazali 20 celovečernih filmov (poleg najboljših kratkometražnih), ki jih je direkcija tega festivala povabila. Tudi v prihodnje na tej prireditvi ne bodo prikazovali nepovabljenih filmov.



Festival je kategorije »non-competitive«, kar pomeni, da na njem ni bilo posebne žirije, niti kakršnihkoli nagrad. Gre za izključno deloven festival.

Posebnost ameriških organizatorjev, ki je med pripravami sprožila pravi val ogorčenja in ironiziranja, je bil sklep, da ameriški kritiki (evropskih je bilo v New Yorku malo) ne bodo smeli pisati kritik predvajanih filmov. To pa zato, da ne bi vplivali na distributerje in kinematografe pri prodaji filmov. Po mnenju organizatorjev bi kritike zavrle prodajo filmov. Vsekakor: pojmovanja o »delavnosti« festivalov so sila različna.

(Films and Filming, VIII/63, Film Culture, summer 63)

V ZDA je umrl dvainosemdesetletni H. T. Kalmus, ki je izumil tehnični in kemijski postopek za snemanje barvnih filmov. Rezultat njegovih dolgoletnih raziskav in poizkusov je bil sistem, poznan pod imenom technicolor. Svoje prve eksperimente je začel že leta 1915; za laboratorij je uporabljal star in opuščen železniški vagon. Dve leti pred rezultatom, ki je kronal njegovo vztrajno delo, so mu dali lastniki tovarn za filmski trak na razpolago nekoliko boljše laboratorije. Leta 1935 je bil posnet prvi barvni film po Kalmusovem sistemu.

(Kino, 17/63)

KRITIKE

IZ OČI V OČI

IZ OČI V OČI (LICEM U LICE) — jugoslovanski film. Scenarij Bogdan JOVANOVIĆ. Fotografija Branko BLAŽINA. Glasba Branimir SAKAČ. Scenografija Vladimir TADEJ. Režija Branko BAUER. Igrajo: Ilija DJUVALEKOVSKI, Husein ČOKIĆ, Vladimir POPOVIĆ. Produkcija JADRAN FILM.

Kot v kaki dobro zrežirani zgodbi je zaključek letošnjega Pulja prinesel na koncu festivala najlepšo festivalsko poanto. Niti tedaj — kot tudi sedaj ne — ni moglo biti najmanjšega dvoma, da je to lahko le film Branka Bauerja *Iz oči v oči*. Tak zaključek je pripomogel, da se je začelo oblačno festivalsko-nebo vedriti. Bauerjev film namreč vliva in obnavlja upe v vitalnejše in sodobnejše življenje jugoslovanske kinematografije, katero odločno nasprotuje dosedanji duhovni otopelosti kot izrazu samozadovoljstva; utešenega z lastno povprečnostjo. Bauerjevo delo bo dobilo v tem kontekstu izjemen pomen. To preprosto pomeni, da film *Iz oči v oči* uspe spremeniti teorijo v prakso, v vidno in uresničljivo akcijo, v dostojen in mogočen filmski ideal. Na tak način ta film odločno obrača hrbet kinematografiji, kakršno imamo, in se približuje kinematografiji, kakršne si želimo. To more in mora pomeniti, da

Iz oči v oči resnično aktualizira bistvene cilje jugoslovanske kinematografije, oblike in smernice njenega moralnega in ustvarjalnega prestiža. Z drugimi besedami bi to prav tako lahko pomenilo, da naše kinematografije nikakor ne moremo presojati drugače, kot presojamo ideale življenja, kakršnega hočemo ustvariti! Očitno je, da Bauerjev film prav v tem pomeni zelo posrečeno inspiracijo.

Nič nenavadnega ni, ko vendar združuje vse tisto, kar smo vsak dan pogrešali kot našo nujno filmsko željo in potrebo, se pravi sodobno, življenjsko in močno temo, temperamenten, odprt in smel scenarij, inteligentno in precizno režijo, izreden igralski ansambel, efektno in funkcionalno glasbo. Iz oči v oči sproži in rešuje predvsem globok človeški in moralni problem, ki ne pusti nikogar ravnodušnega in lahko na ta ali drug način zadeva vsakogar izmed nas. Na tej ravni bo film dosegel samo bistvo stvari, utelesil bo naš vsakodnevni življenjski trenutek, vendar ne, da bi ga ilustriral kot mogočen fakt, temveč, da bi prodrl globlje v njegovo bistvo do tistega, kar naj bo etična in družbena slika naše vsakdanje aktivnosti. V filmu je to posebej poudarjeno, obrazloženo in pojasnjeno. Kajti tisto, kar v njem lahko vidimo, nam jasno in odločno govori, da se vsakdanje enačbe življenja nikoli ne bodo rešile same od sebe, če ne bomo mi vsi poprijeli in jih začeli reševati sami: pošteno in neomahljivo, iskreno in pravično, hrabro in požrtvovalno. In ne pozabljam, da moramo vsemu najti našo človeško mero in resnico.

Delovni naslov tega filma *Odprt partijski sestanek* pove, za kaj gre in obenem definira izredno delikatnost dela, ki sta se ga lotila scenarist Bogdan Jovanović in režiser Bauer. Zdjaj lahko ugotovimo, da sta bila nalogi kos, pa čeprav sta se morala neprestano spoprijemati z zelo kompliciranimi problemi tako etičnega kot estetskega značaja. Ni ju motila okoliščina, da se skoraj vse dogajanje filma odvija v enem samem omejenem prostoru, v katerem je sestanek. Nasprotno. Iz tega zares vidimo, da sta svoje delo opravila z upoštevanja vredno iznajdljivostjo, ki se brez dvoma najboljše izkaže v napeti in razburljivi strukturi njunega filma. S tem pa je še enkrat potrjeno, da jezik modernega filma sploh ni v nikakršnem nasprotju s klasičnim Aristotelovim dramskim pravilom. Prav to je svoj čas odlično potrdil tudi Sidney Lumet (in mnogi drugi) v svojem delu *Dvanajst jeznih mož*, filmu, ki ga je Bauer gotovo videl, a mu vseeno ni mogel posebno pomagati, pač zato, ker je moral reševati popolnoma drugačne probleme in jim poiskati drugačne odgovore.

Povsem skladno z duhovno strukturo svojega dela, z etičnimi premisami in idejami, ki iz tega izhajajo, se je Bauer zavestno otesel in zavaroval pred kakršnokoli ekspanzijo forme. Odtod tudi tisti strogi prečiščeni, veristični stil njegovega filma, ki v taki konceptiji režije postane stilistična forma, adekvatno prilagojena ideji, katero hoče izraziti in manifestirati. Toda do nje je bilo v tem primeru mogoče priti prav s polno psihološko resničnostjo vsebine in oblike. Rezultat je izredno resničen film, vroča gruda življenja, ki kipi okoli nas in nas angažira v vsakem trenutku, da si izbojujemo njegov polni človeški smisel, naše resnično človeško bistvo. Če verjamemo Bauerjevemu filmu, je naravno, da verjamemo tudi, da je Bauer našel dober način, kako nam bo vse to prikazal. Vendar pa za vsem tem, ali bolje rečeno, v središču vsega tega raste vznemirljiva osebnost Miluna Koprivice, resničnega heroja naših dni, s katerim je potrebno to zgodbo na novo pričeti. To pa je lahko predmet precej širšega razmišljanja, kot pa je okvir priložnostne kritične recenzije.

ZGODILO SE JE V RIMU

(LA GIORNATA BALORDA) — italijansko-francoski film. Scenarij PASOLINI, MORAVIA, VISCONTI. Fotografija Aldo SCAVARDA. Glasba Piero PICCONI. Režija Mauro BOLOGNINI. Igrajo: Jean SOREL, Jeanne VALERIE, Paolo STOPPA, Lea MASSARI, Rick BATTAGLIA, Isabelle COREY. Proizvodnja Euro International Film-Transcontinental Films, 1969. Distribucija Kinema, Sarajevo.

Bologninijev film je navidez destruktivno in romantično delo. Navzlic temu je napreden in uspel film. Kaj to pravzaprav pomeni?

Bolognini je napreden avtor, vendar pa duhovno zvest nadaljevalec tiste struje v italijanskem neorealizmu, ki je svojo mikroskopsko in emocionalno poudarjeno sliko družbenega stanja, svojo socialno zavest in idejno naprednost marsikdaj pasivizirala z naravnost romantično poetizacijo določenega družbenega trenutka, določenega stanja zavesti in določenega socialnega položaja.

— — —

Bolognini je tudi moderen avtor; to pomeni, da ga filmski kader ne zanima le v deskriptivnem in razpoloženskem smislu kot njegove predhodnike, marveč išče njegova globlja, notranja gibala. Izpovedovanje družbenih protislovij in nemoči določenega dela družbe (ki mu pripada glavni junak) ni deklarativno, kot je bil pri neorealističnem pogost primer; Bologninija zanima kriza družbenega stanja, kakor se izraža v zavesti posameznih predstavnikov družbene hierarhične lestvice. To pomeni, da sredstva Bologninijeve režije niso dramatični zaplet in dinamičen razvoj dejanja niti naracija v smislu fabuliranja, marveč popolna aktivizacija izrazito filmskih sredstev pripovedovanja — predvsem slike in zvoka ter glasbe — in popolna sprostitev dramaturgije. Spričo tega je klasični konflikt izključen, zunanje dejanje pa skrženo na minimum. (Osnovni dramaturški vzgib je do skrajnosti poenostavljen: glavni junak, neosveščen proletarec išče službo, da bi lahko preživel pravkar rojenega otroka; na svoji odisejadi srečuje in spoznava najrazličnejše ljudi, skozi njihove medsebojne odnose pa oblikuje režiser svoj čustveni in idejni odnos do teme.)

— — —

Prav tendenca od posebnega (izjemnega) k splošnemu je nemara najpomembnejša karakteristika Bologninija kot režiserja. Če si priključimo v spomin ostala dva njegova filma, ki sta nam še dovolj blizu (*La viaccia* in *Lepi Antonio*), bomo zlahka ugotovili, da se zadnji (za nas seveda) Bologninijev film razlikuje od ostalih dveh v izhodišču, ki ga nekateri štejejo za osnovno značilnost tega svojkega ustvarjalca: namreč, da Bolognini išče predvsem nenavadne zgodbe, nevsakdanje zaplete in celo redke probleme. Kolikor to velja za omenjena dva filma (četudi morda samo na videz), potem *Zgodilo se je v Rimu* popolnoma prekinja s to tradicijo, zakaj problem je do skrajnosti vsakdanji, boleče prepričljiv, v ničemer izjemen. Pač pa lahko spoznamo avtorja v vseh, četudi različnih filmih, po že omenjeni težnji, da govori o splošnih družbenih in humanih kategorijah skozi strogo individualno dramo svojega junaka. In to na način, ki je vsem trem filmom skupen in ki kaže izrazito moderno pojmovanje filma kot umetniško izpovednega sredstva: Bologninija zanima ne zunanje dogajanje, marveč notranje silnice, ki ga sproščajo. Zategadelj je osnova doživljanja tega filma čustvena dojemljivost in šele na tej osnovi razumska opredelitev. Čustvena nabitost dolgih voženj po večernem Rimu,

junakovih brezupnih tavanj po brezkončnih ulicah, bizarnosti posameznih srečanj sproža tiste poetične vibracije, ki na eni strani aktivirajo gledalca in na drugi dajejo filmu — fabuli vrednost filma (= umetniškega dela).

— — —

Dejal sem že, da je Bolognini moderen režiser. Skušal bom nanizati še nekaj elementov, ki to dokazujejo: vselej išče in — kar je najpomembnejše — zna najti fotogeničen ambient (kar daje njegovim filmom vtis izjemnega in bizarnega), torej okolje, ki že samo po sebi sugerira določeno emocionalno stanje (npr. ljubimca — mrtvec, uvodni prizor stanovanjske kasarne, vožnje po stopniščih sodišča, plaža itd.); njegova fotografija ni več črno-bela, marveč črno-siva; njegov glavni igralec ne govori toliko z besedami, kolikor s celo fizično pojavo, z značilnimi gestami, ki so dovolj prepričljive in hkrati komorne (po svojem učinku), da izvrstno podpirajo osnovno avtorjevo težnjo.

— — —

Če skušam (navzlic temu, da mi to ni prijetno) na koncu povzeti vtise ob filmu **Zgodilo se je v Rimu**, moram ugotoviti: Individualna drama mladega očeta je zrcalna slika družbene situacije, ki jo v razpletu drame spoznavamo, in hkrati obča drama določenega dela družbe, ki v takšnih okoliščinah nima nikakršnih možnosti niti osveščanja, kaj šele kakršnekoli akcije. Film učinkuje izrazito pesimistično, kajti iz te situacije ne vidi izhoda, marveč samo sklenjen krog, v katerem se vse suče samo v vodoravnem nivoju (kot junakova brezmejna tavanja). Romantični zaključek v deklarativnem in (destruktivnem) stilu nekaterih neorealizmov pa je samo navidezen (happy-end v kateremkoli smislu). Vzemimo ga kot rezultat bodisi komercialne, bodisi konkretno politične zahteve producenta, vsekakor pa kot globoko resignacijo, ki ne kaže več junakovega emotivno psihološkega stanja, marveč avtorjev idejni odnos do problema.

Toni Tršar

DVE NOČI V ENEM DNEVU

Scenarij po pripovedkah Antonija ISAKOVIČA napisali Antonije ISAKOVIČ, Borislav MIHAJLOVIČ in Radenko OSTOJIC. Režija Radenko OSTOJIC. Kamera Nikola MAJDAK. Glasba Vojislav KOSTIĆ. Igrajo: Špela ROZIN, Jelena JOVANOVIĆ, Boris TEŠIJA, Predrag ČEREMILAC in Janez VRHOVEC. Proizvodnja Avala film, Beograd 1963. Črno-beli, widescreen.

Od avtorja lani s tremi nagradami nagrajenega Saše bi se pravzaprav nadejali česa boljšega. Ostojic se je sicer tudi v Dveh nočeh oprl na tisto, kar je bilo novost in prikupnost Saše — namreč na »počlovečenje« junakov NO boja, ki se jim prav tako kot čisto običajnim civilistom lahko primeri, da ga polomijo — toda storil je to tako nerodno, da ni s filmom — mimo dobre volje — izpovedal, prikazal ali ponazoril ničesar. Vsaj ničesar razen tega, da vojaške logike civilisti ne bomo nikoli razumeli, da je v vojski bolj pametno izpolnjevati povelja, ker s tem tvegaš pač samo smrt od sovražnikov krogle, sicer ti pa z njo prav brž postrežejo kar domači. Pa to, da so trenutki in okoliščine za ljubezenska doživetja v vojnem času tako skopo in nerodno odmerjeni, da bi se jih morali bojevniki pravzaprav odreči. Ampak če bi to dosledno

izvajali, odkod bi pa prišli prihodnji vojaki? Torej je bolje tudi v tem pogledu ravnati »človeško«, razumeti nekatere »propuste« in kdaj pa kdaj pogledati proč. Toliko o ideji filma. In še zadnje spoznanje: tudi med poveljniki partizanske vojske so bili nekateri, ki so jim štela povelja človečnosti več kot povelja štaba divizije. Lepo.

Nihče seveda nima nič proti človečnosti. Več: v partizanski vojski se nam zdi tako samoumevna, da je res ni potrebno še posebej dokazovati. Dve noči pa sta drugega mnenja; preden se komandant Pavle odloči, da vodnika Jovana ne bo ustrelil, posluša najprej njegovo zgodbo in se nato spomni svoje, gledalci pa so prisiljeni gledati obe. Toda česa vsega človek ni pripravljen prestati, da reši sočloveka krogle?!

No, Jovanova zgodba ima vsaj malo čara. Deloma zato, ker je Predrag Ceremilac, eden izmed junakov Saše, pokazal v njej lep igralski razvoj in ker je v dialogu tu pa tam vsaj senčica humorja in v ljubezenskih prizorih vsaj nekaj shrlljivih trenutkov. Pa tudi zato, ker Majdakova kamera z ljubeznijo spremlja mladega partizana v njegovih mladostnih sanjarijah, ki mu čarajo privide večno ženskega na razobešene rjuhe, in mu sledi na trnovi poti k ustrelitvi, poudarjajoč kršno, trdo, negibno belino ozadja in žlahtno, sproščeno temno noč mladeniškega telesa, ki naj bi postalo zdaj enako togo in negibno. In ostreje kot novelistična vsebina filma sprašuje: zakaj?

Toda vsa inventivnost kamere in režije do kraja preneha pri Pavletovi zgodbi.

Ne samo, da je ta druga polovica omnibusa Dve noči v enem dnevu vsebinsko šibka, tudi ni v nobenem pogledu paralela ali dopolnilo prve (če odštejemo samovoljne asociacije komandanta Pavleta, ki so pač njegova privatna stvar). Situacija, značaji, dogajanje, vpletena čustva in konec koncev tudi »delikt« junaka so namreč popolnoma drugačni. Medla igra in kamera še podčrtavata nepreprečevalnost zgodbe, katere tragika temelji zgolj na težko razumljivih predsodkih junakinje in na usodnem prepričanju scenaristov, da more fanta, ki je tvegall vse zaradi ljubezenske sreče, »človeško« oceniti samo moški, ki mu je bila ta sreča v zadnjem trenutku iztrgana izpred ust. Kontrasti so sicer učinkovita reč, toda gorje, če bi skušali napraviti iz podobnih »spoznanj« scenaristovsko pravilo!

R.

ČLOVEK IN ZVER

Po ideji Roberta AZDERBALLA napisali scenarij Sigmund BENDKOWER, Al BRONSOWY in Sveta LUKIĆ. Režija Edwin ZBONEK. Kamera Nenad JOVIĆIĆ. Glasba Dušan RADIĆ. Igrajo: George GÖTZ, Gunther UNGEHEUER, Petar BANICEVIĆ in Katinka HOFMAN. Proizvodnja Avala film, Beograd in CCC Kunstfilm GMBH, Berlin, 1963. Črno-belil, widescreen.

Ideja, osnovna ideja tega filma je bila pač, da smo Jugoslovani dokaj nekritično pripravljeni snemati vse, kar se nam zdi napredno in humano, posebno še, če se dogaja med drugo svetovno vojno in je nemška uniforma razpoznavni znak zverinskega sovražnika. Iz podobnega premisleka se je že pred dvema letoma rodil film Nasilje na trgu; tedanji »Filmski klub 61« mu je po pravici prisodil »Coklo« kot filmu, ki najjasneje kaže, kam naša kinematografija ne

bi smela zaiti. Druga ideja Človeka in zveri pa niti ni tako napačna: to je misel, da zver, prava zver, pozna prijateljstvo in lojalnost, človek, ki se spusti na njeno raven, pa do kraja zataji oboje. Za to misel je bilo treba najti primerno zgodbo; in druga svetovna vojna s taborišči, v katerih se zniža nivo človečnosti do divjačine in zveri, in z dresiranimi psi, ki so model za »pristno« zverino, je bila kot nalašč v ta namen. Da se situacija zaostri, naj bosta preganjanec in preganjalec brata. Toda kako bi mogla priti dva rodna nemška brata v tak položaj? No, recimo, da sta doma v Alzaciji, kjer žive pomešani Nemci in Francozi. Eden izmed bratov se pravi čas opredeli za Hitlerjevo Nemčijo in je ob priključitvi SS-ovec, drugi pa se je zapletel s francoskim dekletom, nič hudega sicer, pa vendar dovolj, da zdvomijo nad njegovo lojalnostjo in, ko ga še malo lomi z izjavami, pride v KZ. Seveda natanko v tistega, kjer je eden izmed čuvarjev njegov brat. In seveda tovariši prav njemu poverijo nalogo, naj pobegne, doseže bližnjo rusko fronto in privede pomoč, še preden bodo Nemci taborišče pognali v zrak. Tako se film začne s tem, da eden bratov beži, drugi pa ga z divjim in zvestim psom Wotanom preganja. In — kar je res, je res — avstrijskemu režiserju Zboneku je treba priznati, da so ti zasledovalni prizori vse, kar si moremo želeli: srhljivi, napeti, gladko tekoči in primerno kontrastni. Iz beline snega in surrealističnih vzorcev golih drevesnih vej je iztisnila kamera Nenada Jovičića kar največ in v prizorih spopada med človekom in psom sta dala človeški in živalski igralec zares odlično igro. Pes je ostal enako prepričevalen potem, ko je sklenil z ubežnikom prijateljstvo; Georgu Götzu pa sta odmerila scenarist in režiser nalogo, ki ji ni bil kos: v sanjskih retrospektivah bi bil moral podoživeti preteklost in pojasniti, kako je prišlo do izhodiščne situacije. Tukaj pa začne škripati, da ni več lepo; nemogoč prizor se vrsti za nemogočim prizorom, vmes je slišati odlomke do kraja neprebavljivega dialoga, nastopajo blagodušni nemški dezerterji z vsemi kvalifikacijami za Dedka Mraza, skratka, z žalostne konstrukcije zgodbe pade poslednja usmiljena tančica, in jo razkrije kot tisto, kar je: bedno ogrode, ki naj dopusti režiserju, da posname nekaj lepih in domišljenih sekvenc s človekom in živaljo v beli zimski pokrajini.

Režiser Zbonek je talentiran, in podpirati talent, ko se vadi, je z moralnega (čeprav verjetno ne s finančnega) vidika zaslužna stvar. Toda kakaj, pri vsem na svetu, je Avala vztrajala pri tem, da se je film Človek in zver uvrstil med pulske tekmovalce? R.

DESANT NA DRVAR

Scenarij napisala Fadil HADŽIĆ in Bora COSIĆ. Režija Fadil HADŽIĆ. Kamera Branko IVETOVIĆ. Glasba Josip EURIKO. Igrajo: Maks FURIJAN, Mata MILOSEVIĆ, Ljubiša SAMARDŽIĆ, Marija LOJK, Pavle VUJISIĆ, Franek TREFALT, Darko TATIĆ. Proizvodnja Avala film, Beograd 1963. Crno-beli, cine-mascope.

Število igranih filmov z dokumentarnimi vložki postaja v zadnjem času vse večje in prvotni pomisleki proti temu postopku so menda do kraja razbiti. Toda Desant na Drvar ne sodi v njihovo število, čeprav uporablja oba elementa, dokumentarne posnetke in igrane epizode; ne sodi zaradi namena režiserja in koscenarista Fadila Hadžića, ki ga v primeru Desanta gotovo lahko opredelimo

kot avtorja filma. Fadilu Hadžiću namreč ni do tega, da bi z umetniškimi sredstvi obudil, priklical, ponovno oživil grozo in veličino drvarske akcije, njeno človeško razsežnost in zgodovinski pomen, temveč jo je želel skrbno zapisati in orisati s sredstvi vestnega, prizadetega, izobraženega, čeprav žal nekoliko poznega kronista. Zato so pri Desantu na Drvar — ne glede na zaporedje ustvarjalnega postopka — dokumentarni posnetki bistvo filma, dopolnjujejo jih drugi, ki se trudijo z vso možno natančnostjo posneti resnično dogajanje pri nemški uničevalni »operaciji konjičkov skok«. Šele v tretjem planu so igrane epizode, individualne usode, ki naj ilustrirajo, obogate, spremljajo centralno dogajanje, drvarsko bitko. Ne Vojna in mir torej niti Kosovski cikel, pač pa živahno in nazorno pisan učbenik, ki se trudi ulti shematiziranju in vnesti v pouk vojaške strategije in taktike tudi vsaj malo človeškega elementa. So pa, kajpak, posamezniki in skupine neznatni spričo pošastne doslednosti, s katero prihrumi nad Drvar val za valom nemških letal, spričo grozljive točnosti, s katero bruhajo iz njih padalci, spričo divje toče iz mitraljezov in zagrizenega boja okoli Titove skale, ki so jo hoteli Nemci za vse na svetu zavzeti. V enem samem dnevu se je spremenila podoba Drvarja: iz cvetočega središča osvobojenega ozemlja je postal opustošena, požgana, zapuščena dolina. Padli so posamezniki, ki jih mimogrede zazna scenaristovo oko, padle skupine, na katerih se je ustavila kamera. In nebo, s katerega se kot snežinke vrtinčijo usodna padala, je samo še spomin v srcu preživelih.

S tega vidika je Desant na Drvar uspelo delo, ki mu bodo preživeli udeleženci akcije sicer nemara v tej ali oni točki oporekali, ga nemara v številnejših dopolnjevali, v glavnem pa bodo soglašali z njim; saj so ga nekateri videli že pred javno projekcijo in niso imeli nobenih pomembnih ugovorov. Nedvomno ga bodo z veseljem pograbili šolski filmski krožki in ljudske univerze; da, tudi v rednem kinematografskem sporedu pogrešamo dokumentarno zaznamovanih del, ki bi nam nazorno pripovedovala o najpomembnejših dogodkih zgodovine. Kot umetniško delo pa Desant na Drvar niti približno ne dosega svoje dokumentarne in poučne vrednosti. Epizode so razbite, niti en značaj ni izdelan, niti eno doživetje izpeto do kraja, nekoliko prisiljena šaljivost zavezniških misij je ravno tako plehka, kot solzava čustvenost prizorov v bolnišnici, ali na silo v simbol privzdignjena smrt skupinice Skojevcev. Težo Desantu in njegovim epizodam daje zavest, da je bilo marsikaj res tako, da so bile tamkajšnje smrti še preveč resnične. Toda to je tehtnost dokumentarne, ne pa umetniške vrste.

R.

VSO DOLGO NOČ

(ALL NIGHT LONG) — angleški film. Scenarij Nel King in Peter Achilles. Režija in producenta Michael RELPH in Basil DEARDEN. Fotografija Ted SCAIFE. Igrajo Patrick McGOOHAN, Keith MICHELL, Betsy BLAIR, Paul HARRIS, Marti STEVEN, Richard ATTENBOROUGH. Proizvodnja Bob Roberts — J. A. Rank. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Filmi, kot so Betonska džungla, V soboto zvečer v nedeljo zjutraj in Okus po medu, ki smo jih videli v zadnjem času pri nas, predstavljajo angleško kinematografijo v odlični luči. Njih značilnost je pogumno poseganje v socialno tematiko, prikazovanje življenja brez olepšav, često s tiste njegove temne strani, v kateri



se bije človekov boj za uspeh in obstanek v družbi. Njihov svet je svet človekove osamljenosti, svet, v katerem veljata edinole brezobzirna sila in oblast, nič kaj v skladu s predstavami in ideologijami udobno živečih filistrov. In vendar, naj je ta njihov svet še tako trd in spoznanja o njem še tako grenka, za njim čutimo vselej prizadetost in občutek za človeka, ti dve nepisani, toda neločljivi lastnosti umetnika v polnem pomenu besede. Menda je le še redko-kdo tako ostro poudarjal vprašanja humanih medčloveških odnosov in osmislitve človekovega življenja, kakor prav ustvarjalci teh filmov. Za to pa je bilo potrebno globoko poznavanje in raziskovanje človekove psihe in socialne vsebine njegovih situacij, kakor tudi sposobnost umetniško, nekonformistično oblikovati to vsebino.

Ze po prvem ogledu je moč soditi, da film Vso dolgo noč ne spada v okvir teh filmov angleške kinematografije. Očitno je, da pobuda za njegov nastanek ni prišla iz potrebe po umetniški izpovedi, temveč da so tu igrali odločilno vlogo drugi neumetniški faktorji, v prvi vrsti komercialni. Namen filma je predstaviti občinstvu nekaj popularnih orkestrov jazz glasbe pri izvajanju nekaterih skladb in na ta način priti do lahkega zaslužka. Temu namenu se je moralo podrediti vse drugo filmsko dogajanje, ki je s tem via facti postalo drugotnega pomena. Hoteč spregovoriti o nekaterih nečednih zakulisnih borbah v svetu jazz godbenikov, je ostalo nedorečeno in komaj na pol poti. Zgolj nekaj površnih migljajev glede okolja, oseb in njihovih problemov ni moglo ustvariti iluzije resničnega ambienta, življenjsko polnih karakterjev, niti ni moglo učinkovito in prepričljivo prikazati tistih notranjih vzgibov, ki te osebe silijo v takšna ali drugačna ravnanja. Vse je ostalo samo pri tipizaciji. Posledica tega je seveda slabokrvnost, ki je nesposobna močne umetniške izpovedi in s tem ne more čustveno in miselno prikleniti gledalca. Vse filmsko dogajanje je v bistvu neobvezno. Tu ni mogel pomagati niti prenos dramaturškega zapleta iz Shakespearovega Othella, še manj seveda prikrojen razplet, zaključek v obliki happy enda. Življenja se ne da prenesti. Prav zaradi tega je v filmu nemogoče iskati globlje izpovedne misli, ostal je bleda skica, katere spomin hitro zabriše pozaba.

Režija in kamera sta ostali v standardnih okvirih beleženja dogodkov. Kakšnih večjih izpovednih ambicij nista pokazali. Od vsega velja posebej omeniti samo poslednji prizor, v katerem filmski Jago, bobnar Johnny zapuščen od vseh odganja od sebe še svojo ženo Emily: Ali ne vidiš, da Johnny ne mara nikogar? Johnny ne mara niti Johnnija. Lepa misel, ki je izzvenela v prazno.

Da film ni zdrknil v podpovprečje, je zasluga igralcev. Kaj več od povprečja pa seveda niso mogli doseči.

Ljubitelj jazz si bo film seveda ogledal. Tistemu pa, ki bo od filma pričakoval kaj več od glasbenega užitka, bo film Vso dolgo noč prinesel neprijetno presenečenje po vrsti odličnih filmov angleške kinematografije.

Ingo Paš

FILM ŠOLA KLUBI

FILMSKI POUK?

Objavljamo zelo zanimivo načelno premišljanje uglednega francoskega filmskega teoretika in kritika ter avtorja nedavno pri nas objavljene knjige »Filmski jezik« MARCELA MARTINA o problemih, ki jih ob prizadevanjih za uvedbo pouka o filmu v francoske šole najbolj živo občuti on sam. Marsikatero Martinovo misel bomo morali pri delu upoštevati tudi mi.

Uredništvo

Ali naj leta 1963 še ponavljamo, da je film najvažnejši družbenokulturni pojav našega časa? Pač, ko vidimo šibkost in nezadostnost prizadevanj za vzgojo, ki je postala potrebna zaradi blaznega in anarhičnega razvoja te »omike v podobi«. Trenutno se niti ne vprašujemo, ali je film umetnost: nimamo tega namena. Razmišljamo o njem samo kot o nečem, kar je v vsakem primeru: način izražanja, ideološki vpliv, skratka, najuspešnejša, najvplivnejša, najbolj razširjena govorica našega časa. Ljudje

smo nasičeni s podobami, otroci prebijejo mnogo ur pred velikim in malim ekranom, mreža ameriške TV oddaja zdaj vso noč in predvaja stare filme, milijoni ljudi v nerazvitih deželah bodo stopili neposredno iz nepismenosti v televizijsko dobo. Ne gre za to, da bi pridigovali kakršenkoli maltuzianizem glede na izrazna in komunikacijska sredstva, vendar smo nenehno zgroženi spričo nenadzorovane oblasti podobe nad duhovi, ki niso izrecno pripravljeni, da jo sprejemajo.

Vprašanje vzgoje mladine na tem področju se torej močno vsiljuje. In prav v tem, kakor v marsičem drugem, je nedejavnost prava spotika, saj ne uvidijo, da je nujno nalagati že zdaj, četudi je naložba dolgoročna, in prav zato, ker je dolgoročna. V novozgrajenih srednjih šolah zaradi varčevanja nimajo več dvoran za filmske predstave, kakor niso predvideni plavalni bazeni in igrišča; pouk se vedno bolj odmika od

družbenega življenja (pa bi vendar moral pripravljati državljane, ne diplomante), in gmotni pogoji zanj so tako žalostni, da je bolj tlaka kot veselje. Količinska in kakovostna nezadostnost filmov za mladino in poučnih filmov je vsaj v Franciji porazna. V nekaterih tujih deželah so za to storili veliko: v Sovjetski zvezi (ta dežela je bila v teh prizadevanjih pionirska), v Veliki Britaniji, v Češkoslovaški in Kanadi.

Toda na tem mestu nas zanima zlasti vprašanje pouka o filmu. Kakor poučujejo slovnost, filozofijo ali glasbo, je treba poučevati tudi film, ker je bistven element kulture sodobnega človeka, čigar življenje je nenehno pod vplivom podob. Na tem področju je nezadostnost prav tako očitna, čeprav naša dežela ni veliko zamudila v primerjavi s tistim, kar delajo drugod: kolikor nam je znano, je samo Belgija uradno razglasila film kot učno snov. Po drugi plati je v sami Franciji prostovoljni pouk veliko dosegel: jasno je, da gleda Cerkev nanj zlasti kot na profilaktično dejanje, kolikor ji pomeni kino nevarnost za moralno zdravje oseb, nevarnost, proti kateri se moramo zavarovati tako, da jo spoznamo; vseeno je pozitiven prispevek tega pouka pri kulturnem oblikovanju znaten, in delo človeka, kot je Henri Agel v korist uvajanja v film je vsega spoštovanja vredno.

A kaj je z našim uradnim, posvetnim in obveznim poukom? Gotovo sodi v tradicijo miselnosti »ne premišluj, naj gre kamor hoče«, da se ne stori nič ali malo več kot nič. Odgovori ministrov se omejujejo na vestne ugotovitve, da je treba nekaj ukreniti, in na plahe obljube, kaj da bodo ukrenili. Vendar se stvari razvijajo počasi. Polagoma odkriva film univerza: ustanovitev inštituta za filmologijo leta 1948 in prva disertacija o filmu (doktoriral je naš prijatelj Jean Delannoy, pobudnik filmskega kluba v Biarritz) ter

nedavno objavljeno podeljevanje spričeval o filmskem študiju pri filozofski fakulteti v Toulousu sta važna koraka; manj hrupen, toda nič manj pomemben je obstoj seminarja za filmsko kulturo pri filozofski fakulteti v Grenoblu, ki ga je vodil o d leta 1957 M. Cellier in je po petih letih plodnega apostolata izročil delo svojemu nasledniku M. Philibertu. V srednjem šolstvu velja omeniti pripravljalnico I. D. H. E. C.,* ki deluje na liceju Voltaire pod vodstvom Henrija Agela, filmski klub pri Académie de Paris pod vodstvom B. Georgina, ki vodi vsak četrtek na liceju Montaigne pripravljalni in dopolnilni seminar; navesti bi bilo treba še številne osebne pobude profesorjev, ki si živo prizadevajo posredovati svojim učencem osnovno omiko, in stalna posvetovanja o množici filmov, katere ponujajo distribucije.

Kar pa se tiče pouka s filmom, to se pravi, z vzgojnimi filmi, moramo najprej omeniti šolsko televizijo, ki od daja vsak dan, vendar v zelo omejenem in nezadostnem obsegu; po drugi strani sta Narodni vzgojni zavod in avdiovizualno središče profesorske višje šole v Saint-Cloudu realizirala nekaj vzgojnih filmov o raznih predmetih, kakor npr. o filmu s tehniškega vidika. Kar se tiče proizvodnje vzgojnih filmov Francija občutno zaostaja za tistim, kar je storila Nemčija (v Münchnu pri inštitutu za znanstveni pouk o filmu in podobi) ter Velika Britanija (British Film Institute); filmi, katere je tu realiziral Jean Mitry v sodelovanju z inštitutom za višji filmski študij, so zgled tega, kaj se da storiti, dasi je imel Mitry premalo sredstev, da bi uresničil svoje prvotne načrte.

Ali so znanje ljubitelja filma in njegove praktične izkušnje

* I. D. H. E. C. je francoska filmska visoka šola, ki zadnja leta vzgaja tudi kadre za filmskovzgojno delo.

koristni za boljše sprejemanje filma ob predstavi? To vprašanje je napolnilo mnoge vzgojitelje, da spodbujajo in vodijo svoje učence pri amaterskem snemanju kratkih filmov, češ da praktično delo dopolnjuje teoretični pouk o filmu in filmski tehniki. Toda pomanjkanje sredstev očitno zelo omejuje takšno dejavnost.

Iz povedanega je razvidno, da je skoraj vse, kar je kaj vrednega na področju pouka o filmu in s filmom samo sad osebne pobude. Očitna je odsotnost uradnega posega na vsa področja pouka o filmu, posebno še kot kulturnega pojava, to se pravi naložbe, ki se ne izplača takoj in ni ustanova za produkcijo tehnikov. Na tem kulturnem področju se delež države praktično omejuje na priznanje javne koristnosti in na skopuško podpiranje nekaterih organizacij. Med temi je treba postaviti na prvo mesto Združenja filmskih klubov, naj se zanimajo posebej za »mladino« ali ne. O mladini ne morem govoriti, ne da bi se poklonil čudovitemu pionirju, našemu prijatelju Jeanu Michelu, pobudniku filmskega kluba v Valenci, ki je umrl pred nekaj leti sredi dela in pri polni moči.

Te zasebne pobude so raztresene in zajemajo samo ozke kroge mladine. Zlasti kmečka in delavska mladina je skoraj popolnoma izločena od vsakega oblikovanja filmske kulture. Še daleč je čas, ko bodo kulturni domovi, katere predvideva IV. načrt, lahko nudili svoje ugodnosti vsem mladim, ki ne obiskujejo ne srednje šole ne univerze.

Torej je treba storiti še mnogo, skoraj vse, predvsem pa uvesti pouk o filmu v šole. Vse kaže, da je oblast zdaj sprejela to pobudo, prav tako večina vzgojiteljev, ki se zanimajo za to vprašanje. Torej bo treba poučevati o filmu. Formulacija je še dokaj dvoumna in nekoliko vznemirljiva.

Dvoumna zato, ker se vprašujemo, ali je sploh mogoče po-

učevati film. Seveda je mogoče poučevati zgodovino filma in celo estetiko filma ali vsaj zgodovino estetskih teorij, ki so mu določile smer in uravnale njegov razvoj. Toda film to pač ni: znanje o filmu se ne more skržiti na vsoto teh poznanj, ki bi jih lahko imenovali papirnata, čeprav si jih v bistvu pridobiš z gledanjem filmov. Filma ne moreš poznati, če ga ne ljubiš; vsemu pouku mora biti cilj, da zbudi ljubezen do tistega, kar uči, jasno v umetniškem pogledu bolj kot v kateremkoli drugem. Ne gre torej zato, da izučimo zgodovinarje niti tehnike pa tudi ne estete, ampak ljubitelje filma; prav tako kakor glasbeni pouk kot element splošne izobrazbe v bistvu nima namena učiti razbiranja partiture, ampak oblikuje okus mladine, da postane ljubiteljica glasbe. Prvi cilj tega pouka bi moral biti torej, da zbudi dovtetnost, oblikuje okus. Kaže pa, da je prenašanje znanja v ta namen, naj je še tako popolno in še tako razumno, lahko povsem brez moči: kako bi neki mogel oblikovati okus drugih, kdor sam z zadostno bistrovidnostjo in ljubeznijo hkrati ne okuša tega, kar uči. Tako se odpira kočljivo vprašanje izbire vzgojiteljev, na katero se še povrnem.

Recimo, da so vsi gmotni pogoji za uspešno izpeljavo takšnega pouka zagotovljeni. V vsaki šoli bi imeli primerne prostore, aparate, imeli bi primerne filme, imeli bi dovolj prostega časa — pa bo primanjkovalo vzgojiteljev. Združenje profesorjev za pospeševanje filmske izobrazbe na univerzi šteje kakih 250 članov... 250 na koliko deset tisoč učiteljev? Torej 250 profesorjev, ki so prepričani o potrebi tega pouka, ki so pripravljeni (če tega še niso storili), da si v svoji ustanovi naprtijo odgovornost zanj in so za to nedvoumno popolnoma usposobljeni. Kaj pa drugi? Vse dokler ne bo sam pouk o filmu vzgojil »profesorjev za filmsko vzgojo«

bo treba vabiti prostovoljce, prostovoljce, ki bodo gotovo lahko posredovali znanje, vendar ne bodo nujno tudi zmožni zbuditi pri svojih poslušalcih resnične ljubezni, svetle ljubezni do sedme umetnosti. Bati se je, da bo v tem primeru film trpel zaradi običajnih predsodkov, zaradi katerih je vse preveč trpel celo pri izobraženem občinstvu: neovržno je, da gledajo izobraženci na film nekako zviška, celo tisti, ki trdijo, da je film umetnost. Bati se je torej posledic osnovnega nesporazuma, ki bi izvirali iz takšnega gledanja.

Ali je film v resnici samo izobraževalno sredstvo, skupek znanj, ki bogatijo duha, skratka, govorica, ki prenaša ideje — ali je predvsem in zlasti element kulture, dejavnost, ki oblikuje dovzetnost in okus, skratka, izvir oblikovanja in ne le obveščanja? Po mojem mnenju je odveč ugotavljati, da je za nas predvsem element kulture in da je treba vsak pouk o filmu graditi na priznanju in poudarjanju značaja, sicer ne bomo imeli uspeha. Toda če imajo ljudje, ki naj se lotijo tega pouka film samo za sredstvo, smo zavozili v slepo ulico. Ta pomislek ni tako nesmiseln, kot se bo zdel morda premnogim optimističnim pionirjem. Kdor je nekoliko marljiveje obiskoval filmske klube, natanko ve, da se občinstvo vseh krogov, vseh starosti in pri vseh filmih zanima predvsem za vsebino del, in se morajo pobudniki nenehno bojevati, da pripeljejo razpravo na področje estetskih specifičnosti filma. Prostovoljni učitelji se bodo, hipnotizirani od vsebine, povsem naravno poskušali dopolnilno lotiti oblike na temelju nekakšne poenostavljene dialektike. In kaj bo neki zanje oblika drugega kot jezik? Začeli bodo torej luščiti filme in se obešati na filmski jezik kot na kako ograjo. Da se razumemo, brž ko bodo skoki, travellingi, elipse in simboli odpovedali, kot pri Antonioniju ali Mizogučiju, jih bo popadel

preplah, popadla jih bo skušnjava, da bi mislili ali rekli: to pa ni film. Sam sem napisal knjigo o filmskem jeziku, zato nemara ne bom osumljen, da podcenjujem to plat vprašanja. Toda odkrito mislim, da je jezik samo skup sredstev, skoraj bi me mikalo reči — trikov, in da je filmska umetnost daleč nekje od tega; prepustiti se hipnozi filmskega jezika, se pravi odvzeti samemu sebi možnost razumeti dejstvo, da je filmska umetnost dialektični presežek jalove razdelitve na obliko in vsebino. Nisem pa prepričan, ali ni morda ta ugotovitev, ki naj bi bila izhodna točka vsakemu razpravljanju o filmski umetnosti, skoraj nedostopna končna točka za premnoge, ki bi morali »poučevati« o filmu, pa če imajo še tako dobro voljo.

Film ni jezik, ampak čudež, estetski čudež. Nekoč je zapisal Lucien Wahl: »So filmi z zadovoljivim scenarijem, brezhibno režijo in nadarjenimi igralci, pa so vendarle slabi. Ne vidiš, kaj jim manjka, vendar dobro veš, da je prav tisto poglavitno.« Ta quid (tisto), čigar obstoj je Wahl ugotovil, je ustvarjalni čudež nadarjenega umetnika, čudež, ki ga nihče, niti umetnik sam ne more analizirati, čigar značaj in plastični ter psihološki učinek lahko skušamo dojeti. In pred tem vprašanjem, ki je bistvenega značaja, postanejo naravnost smešna večna prerokanja o obliki in vsebini. Ko je Cézanne slikal jabolka, so bila mar jabolka oblika, in impresionistično obeležje, katero jim je dal, vsebina? In če pogledaš miloško Venero, kaj je vsebina in kaj oblika? Mar ni boginja oblika in ženska vsebina?

Prav zato sem pravkar dejal, da je formulacija »filmski pouk« nekoliko vznemirljiva. Kako hoče neki zbuditi pri drugih dovzetnost za čudež, če sam nisi dovzetan zanj? Obešeni na vsebino in govorico kot na rešilne pasove tvegajo vzgojitelji, da se vkrajo na drugo ladjo,

samo, da bi imeli čisto vest. O specifičnosti in pomembnosti filma niso povsem prepričani, zato jih bo zavedlo, da bi gledali nanj kot na uboega sorodnika, kot na nadomestek drugih umetnosti. In ko vidiš, kaj je napravil film iz mojstrovins svetovne književnosti, Vojne in miru, Nevarnih vezi, Svetišča in še kakih dvajset drugih, ti je jasno, da se bo vsakdo, kdor globoko ne veruje v film, kaj hitro iznebil »obzirnosti«. Zato uporabljajo razlagalci filma sheme slikarstva, gledališka pravila in primere iz književnosti. Vprašujem se, ali to ne vodi k očitni ugotovitvi, da se namreč človeška misel tako v filmski kot v Vergilovi dobi ravna v svojih izraznih sredstvih po istih razumskih kategorijah. V nekem priročniku za neobvezen pouk v tretjem razredu je ta »vaja«: »Napišite v obliki snealne knjige v slogu Fordove Poštne kočije odlomek iz kakšne junaške pesnitve«. To se mi zdi prav tako smešno, kot če bi kdo, na primer, predlagal tole malo vajo: »Napravite portret Ludvika XIV. v Picassovem slogu.« Meni se zdi mešanje filma z drugimi umetniškimi disciplinami nezavedna posledica želje, da bi filmu obesili nekaj takega, kar naj bi veljalo kot »plemiška listina«. John Ford je »odkril« slog junaških pesnitev, toda Ford je Američan, in domnevam, da bi ameriški »profesor za film« predlagal rajši primerjavo z Melvilom, in tako dalje. Ponavljam: kam to pelje? Zelo proletarski, toda življenja polni film nima kaj početi z modro krvjo, ki bi mu jo nekateri na vso silo radi vbrizgali. Večina primerjav med njim in drugimi umetnostmi se mi zdi prazna; primerjave z gledališčem in slikarstvom so vsekar bolj handikapi kot pokloni, ker prisojajo filmu uravnovešeno, ki je nasprotna njegovemu bistvu. Nasprotno pa lahko koristi sklicevanje na roman, zlasti pri modernih filmih, in pa primerjave z glasbo utegnejo biti

najplodovitejše, ker je film enako kot glasba umetnina ritma in modulacije: Dreyerjeva DEVICA ORLEANSKA, Dovženкова ZEMLJA, Resnaisov MARIENBAD so musicali.

* * *

Nakazal sem nekatere nevarnosti, katere se mi je zdelo potrebno razkriti spriču uvajanja pouka o filmu. Te nevarnosti ne izvirajo toliko iz nepristojnosti ljudi, kot iz njihove morebitne nesposobnosti, da bi videli in občutili resnične probleme novega predmeta, ki ga bodo morali poučevati. Te nevarnosti opravičujejo bojazen tistih (med njimi tudi mojo), ki sicer kar najbolj vneto želijo, da bi se vpe-ljal ta pouk, vendar sodijo, da je treba pri tem previdnosti, vse dokler ne bo dovolj primernih vzgojiteljev. Urediti bo treba torej prostore, nakupiti projektorje, najti proste ure in zato prikrajšati druge učne predmete. Osebnost se mi ne zdi napak, če pristrizemo kako uro kemije ali latinščine, ki učencu v življenju ne bo prav nič koristila, če se ne specializira, in jo nadomestimo z uro filmske vzgoje, ali natančneje s predvajanjem kakšnega filma in diskusijo o njem. Kajti bolj kot za pouk o filmu gre za pospeševanje filmske kulture. Ne smemo vsiljevati učencu novih učnih predmetov, ampak mu moramo predlagati snov v razmišljanje ter ga v bistvu umetniško bogatiti tako kot v filmskem klubu: uvod, predvajanje, diskusija o filmu. Po možnosti bi bilo treba pritegniti k sodelovanju kritike in strokovnjake. Mislim tudi, da bi bilo potrebno vključiti učence višjih razredov, ker je jasno, da premnogi mladi ljudje veliko bolje poznajo film kot odrasli. V nobenem primeru ne smemo organizirati seminarjev ex cathedra in ne postavljati vprašanj ter dajati nalog. Salim se... toda ne, prav lahko domnevamo, da bo tudi pri tem delu, kakor drugod, prevladovala rutina. Torej nič sholastike in nič skleroze.

Zaključimo: ponavljam, da zelo pozdravljam uvedbo filma kot učnega predmeta, vendar postopoma in previdno, kajti pouk bi bilo treba zaupati le prostovoljcem in ga zamisliti v zelo gibčnem in dinamičnem duhu s sodelovanjem strokovnjakov ali učencev višjih razredov. Trenutno bi bila najboljša metoda ta, da bi uvedli v vseh šolah in vseh razredih: filmske predstave, kot jih imajo v filmskih klubih. Projekcije naj bi spremljala ali jim po nekem času za premišljevanje sledila ura svobodnega pri-

merjanja in praktične diskusije ter teoretičnega pouka. Vendar mislim, da bi moral biti namen takšnega pouka obujanje odgovornosti, oblikovanje okusa, ne pa »dudlanje«. Potrebne so bistre glave, katerim bo film nujna sestavina splošne izobrazbe. In ker ima film srečo, da je hkrati lastna učna snov in orodje pouka, je treba odpreti vsem mladim zaklade njegove zgodovine kot bistveni element njihove kulturne obogatitve.

Marcel MARTIN



TELEVIZIJA

POGOVORI O TELEVIZIJI

A. B.

Kaj je privedlo vas, ki ste romanopisec in dramski avtor, da ste se najprej lotili televizije, nato pa te precizne tehnike znotraj televizije? Sicer pa niste začeli s »Če bi to bili vi«, temveč z dramskimi priredbami?

M. M.

Da, s priredbo Alkimista Bena Johnsona, ki sem jo napravil po naročilu. To je bila zame priložnost, da sem se seznanil z določenimi mejami in določenimi možnostmi televizije. Ta igra — odlična satirična farsa, ki ima, mislim, brezdvomen uspeh v gledališču — je v televiziji delno pogorela, in spraševal sem se, zakaj. Krivi nikakor nista bili ne igra ne režija Jeana Prata, temveč gre po mojem mnenju krivda nekim določenim značilnostim, ki so lastne elizabetinski drami, nekemu določenemu tonu, neki določeni vitalnosti. Obtožujoči, prepirljivi ton, ki je dominantna tega dela, nikakor ni bil primeren za televizijo. Nasprotno pa so izstopali nekateri prizori, v katerih je postal odnos med dvema osebama

bolj intimen v sorazmerjih, ki so bili v primeri s celoto nepravilna. Iz tega sklepam, da obstaja neki določen način teaterskega izraza, ki pa izgubi sleherno učinkovitost v televiziji. To je bila moja prva negativna ugotovitev, če smem tako reči. Nato sem srečal Marcela Bluwala, ki je imel že zelo izdelane nazore o sredstvih televizije in o tistem, kar je skušal napraviti. Prav tedaj se je ukvarjal z idejo sodobnih tem. Razgovarjala sva se o tem in iz tega prvega srečanja se je rodila serija »Če bi to bili vi«. Sodobne teme, obravnavane na nov način, vsaj z ozirom na tisto, kar je bilo do tedaj storjenega v Franciji.

A. B.

Ste bili kdaj pod vplivom ameriških filmov stila Marty in tekstov Chayefskega, ki ste jih mogoče imeli priložnost spoznati?

M. M.

Da. Prav v tistem času sem se seznanil z nekaterimi dramami Chayefskega (nikoli pa nisem videl filma Marty). Bili so vzor izraza, ki je bil dovršeno pril-

ANDRÉ BAZIN in MARCEL MOUSSY

gojen sredstvu, kakršna je televizija, z vsemi značilnostmi, ki so lastne avtorju in ameriški televiziji.

SODOBEN POBEG

A. B.

V čem se vam sodobne in socialne teme zdijo primernejše za televizijo, kakor na primer teme elizabetinskega teatra? Kaj je tisto, kar se vam zdi v »aktualnosti« snovi posebno blizu televiziji?

M. M.

Mislím, da je to ena izmed značilnosti, ki so lastne načinu, s katerim ljudje »sprejemajo« televizijske igre. Kadar gre v gledališče, že sam odrski okvir loči gledalca od tistega, kar bo videl, in mu na primer dovoljuje, da doživi tudi možnost časovnega odmika. Človek je povsem pripravljen na to, ko se odpravi v gledališče. Mnogo manj pa je pripravljen na to doma, ko sprejema igro v svoji hiši.

A. B.

In z ozirom na kino? Je tudi temu kaj ugovarjati?

M. M.

V kinu kakor v gledališču se človek rad iztrga iz svojega časa, toda tedaj stori to v upanju, da bo videl oživeto fresko, epopejo ali nekaj takega, kar s svojimi dimenzijami še lahko sprejme.

A. B.

Od kina torej pričakuje gledalec nekakšen pobeg, ki se vam zdi, da ga v televiziji na splošno ne pričakuje?

M. M.

Televizija dnevno nudi vse drugačne možnosti pobega, toda sodobnega pobega; vse varietejske predstave npr. pomenijo neko obliko pobega. Sicer pa je nevarno dajati izjave po izkušnjah dveletnega dela. Zelo možno je, da bodo drugi iznašli fantazijski stil dramsatične pravljice. Če midva z Bluwalom nisva krenila v to smer, je to pač pripisati najinemu temperamentu, seveda pa to ni prepovedano. Marsikateremu avtorju, ki se čuti sposobnega v tej smeri, bi vzelo pogum, če bi kratkomalo odločili, kakor je to pred kratkim storil, mislim,

de Sica: »Televizija mora biti neorealistična...« Doslej je bila. To pa ne prepoveduje drugih možnosti. Pozneje bom mogoče ustvarjal... tendenčne drame!

DRAMA IN PROBLEM

A. B.

Eno izmed začudenj, ki sem jih doživel ob vaših oddajah in njihovi kvaliteti, je bilo prav to, da so vse a priori kazale vse pomanjkljivosti tendenčne drame. Če bi jih morali soditi po nekaj strani dolgem sinopsisu, bi se prav lahko ustrašili, da ne bodo uspele, saj v vsaki od njih obravnavate na precej didaktičen način kak aktualen socialni primer, ki zahteva, da gledalec v skladu s svojo vestjo zavzame do njega neko stališče. In to ni napovedovalo ničesar dobrega. Rezultat pa je odličen. M. M.

Problem, na primer, ki naj ga obravnava, prav nič ne mika dramskega avtorja; problem namreč zahteva rešitev, ta pa, če jo lahko že vnaprej slutimo, vodi k tendenčni drami. V tistem trenutku imamo natančen občutek, da si bo vse dramsko delo prizadevalo usmeriti osebe v nekem določenem smislu obremenjavati njihovo osebno svobodo zato, da bo privedlo do rešitve, za katero se je odločil v začetku. V našem primeru ni bilo tako, ker nam manjka sistematičnega duha, ali pa zato ne, ker smo nejasno slutili nevarnost tendenčne igre in smo se zato zatekli vsakič, ko je bilo treba določiti odnos med dvema osebama, k taki poglavitvi, da je človek v resnici pozabil na izhodišče. Za avtorja je vedno mučno, če je videti, kot da stoji pred svojimi osebami in jim govori, da jih posluša, da jim daje življenje. Tako pride človek nazadnje do pirandelizma; vendar pa je tudi v tem pojmu nekaj resnice. Globoka simpatija do oseb povzroči, da človek trenutno lahko preko njih pozabi nase in da njihova svoboda daje dramski gradnji tisti vtis vna-

prej premišljene neorientiranosti.

A. B.

Vaš odgovor velja za sleherno umetnost in ne samo za televizijo. Če imajo vaše drame resničen zven, je to zato, ker imajo njihove osebe neko avtonomijo, neko lastno moralno resničnost in neko lastno psihologijo. Vendar pa me pri vaših dramah preseneča to, da skozi vso dramo nikoli ne izgubite nitke neke demonstracije, ali vsaj ne neke ekspozicije različnih plati problema, pa najsi gre za stanovanjsko krizo, za mladostne delinkvente, ali za vzgojo mladostnikov... Navzlic, če že ne razvoju določene teze, pa vsaj prikazu različnih podmen o sujetu, ima vaša drama vselej po eni strani dramatično in po drugi človeško, psihološko, moralno pomembnost, v kateri je njena vrednost.

M. M.

To, kar vam bom zdaj povedal, skorajda nasprotuje tistemu, kar sem rekel prej. O določenem problemu, na primer o ločitvi, so vsa stališča branila osebe, ki so bile resnično človeška bitja. V resnici verjamem, da, če razdelimo na določeno število oseb stališča, ki jih je treba braniti, človek avtomatično nekako obkroži vprašanje: če si na primer v isti rodbini stoje nasproti stališča, ki so v zvezi z generacijami, so ta sama po sebi a priori dramatična.

O PRAVI MERI INTIMNOSTI

A. B.

Lotimo se zdaj problema na bolj formalen način. Kaj se je vam, ki ste romanopisec in po drugi strani dramski avtor, zdelo v sredstvih, ki so lastna televiziji, zanimiva in nova olajšava?

M. M.

Če je človek radoveden na tehniko in izrazna sredstva, mu je vsaka sprememba dobrodošla. V prvih petih letih svojega pisateljavanja sem delal samo za gledališče. Ko sem se lotil romana, sem občutil neko okleva-



nje, ki ga je, mislim, povzročala samo sprememba. Televizija mi je vzbujala prav isti občutek, ki ga lahko občuti vsakdo, kdor je radoveden na spremembo. Sicer pa se godi vsem tako: poznam romanopisce, ki si nikakor ne morejo misliti, da kdo spremeni svoj izrazni način, ker postavljajo roman visoko nad vse ostalo. Kaj se mi zdi specifično za televizijo? V gledališču so me obtoževali, da gradim v slikah, da prepogosto menjam prizorišče. Mislil sem, da je to neko posnemanje elizabetinskega postopka, ki me je vedno mikal. Opazil sem, da je to v televiziji povsem naravno in da človek v njej razpolaga z nenavadno gibljivostjo v primeri z gledališčem. Po drugi strani z omogoča televizija, bolj kot katerokoli drugo sredstvo, prikazovanje neke določene intimnosti, ki bi bila v gledališču neznosna in ki bi jo kdaj lahko posredoval film, a v njem včasih začuda postane prav pošastna. Obstaja namreč neke vrste prava mera intimnosti, ki je lastna televiziji.

A. B.

Filmska intimnost temelji bolj na velikem posnetku, kot pa v naravi filma sami. Po svoji naravi film ni intimen, ker se obrača do kolektiva gledalcev, tudi če ta kolektiv ostane individualiziran in ne ustvarja skupnosti kakor v gledališču. Filmska intimnost je, kakor pravite, v resnici pošastna, ker je skorajda »vesoljska«.

M. M.

Tako je. Če nenadoma prikažete veliki posnetek, da bi podali trenutek intimnosti, je vtis tehnične sprožitve zelo mučen z ozirom na tisto, kar bo sledilo. Približamo se preveč nasilno, medtem ko televizija vedno vzdržuje primerno razdaljo med igro in gledalcem.

A. B.

Vaše oddaje so bile vedno diraktne. Le kakšen del je bil sneman. Bluwalu se je posrečilo, da je napravil prehod teh dveh delov popolnoma neopazno. Celota je imela gibčnost filma in vendar je v resnici bila to živa oddaja. Ali se vam problem žive oddaje zdi bistven? Ali ste mnenja, da bi bila kvaliteta v celoti snemane oddaje enaka?

M. M.

Verjamem v prednosti žive oddaje iz preprostega vzroka, ker lahko v njej »montiramo« igro, to se pravi, da damo igralcem občutek, da pripadajo neke vrste dramski zvrsti, ki ga izgubijo, če snemamo v odlomkih. Sicer pa mi je to rekel tudi Chayefsky, ko sem ga srečal v Parizu: zelo je obžaloval postopno izginjanje živih oddaj.

Po drugi strani pa sva v svojih izkušnjah z Bluwalom izrabila vse prednosti, kajti v igri, ki je trajala uro ali uro in četrto, sva vrtela deset do petnajst minut. To nama je dovoljevalo, da sva znatno »zračila«, da sva imela na voljo eksteriere, ki niso služili samo povezovanju okolja,

temveč so pospeševali dogajanje. Bilo je prvič, da smo si lahko dovolili to, česar si Američani nikoli niso mogli privoščiti. V newyorških studijih imajo pravico, da se poslužujejo samo slik ambientov, ki jih dobivajo v kinotekah.

AMERIŠKI TABUJI

A. B.

Ta primerjava nas privede k drugi primerjavi med delovnim možnostmi, tisti, ki jih opisuje Chayefsky, in tistimi, ki ste jih imeli vi v francoski televiziji. Ali vam je ta dala vsa sredstva, ki so ustrezala vašim namenom in stilu vaše drame?

M. M.

Da. Popolnoma. Brez sleherne omejitve. Lahko sem dobil sceniski dispozitiv, ki je zajemal do dvanaajst ali petnajst elementov dekorja. Mislim, da ni mogoče želeti več, saj bi kapaciteta studia sama tega ne prenesla.

A. B.

Se vam po tistem, kar ste brali pri Chayefskem, zdi, da imajo ameriški avtorji na voljo več ali manj sredstev?

M. M.

Vtis imam, vsaj po tistih predgovorih, da so njihova sredstva veliko bolj omejena. Moramo pa upoštevati, da so bili napisani pred štirimi leti in da se vsi nanašajo na newyorške studie. Novo težišče se pomika proti Hollywoodu in k filmanju, toda pogoji, v katerih so igre filmane, so še bolj omejevalni, kajti posneti jih je treba, mislim, v treh dneh.

A. B.

Tudi glede na »vsebino« samo omenja Chayefsky številne tabuje.

M. M.

Ki jih nalaga neke vrste komercialna cenzura. Televizija je predvsem reklamno sredstvo. Tako vsaj menijo zreli ljudje, ki imajo v rokah televizijo in ki jo plačujejo. Med temi tabuji so zakonolom, splav, socialne vrednote, resničnost, pesimistična drama. To je skoraj v celoti serija tem, ki smo se jih

lotili mi, ali ki se jo nameravamo lotiti, seveda z izjemo političnih sporov.

A. B.

Ugotoviti je treba, da se Chayefskyjeve drame, ki smo jih videli v kinu, vendarle dotikajo teh tem. Mimo pritiska, ki je lasten ameriškim navadam na splošno, pa namiguje še na problem trajanja: obvezno je, da med oddajo dvakrat ali trikrat prikaže reklame in tako trga svoje drame na dejanja. To je podrejanje precej čudni gradnji, če človek pomisli, da navsezadnje Chayefsky gradi na njej celo dramaturgijo.

M. M.

Videli smo že druge vrste pritiska.

A. B.

Toda ta je zelo zunanega značaja.

M. M.

Tudi Aristotel je pritiskal na dramske pisce, a to je bilo bolj plemenito podrejanje. Po drugi strani pa obveznost trganka oddaj na tri dejanja vzdržuje ameriške televizijske igre v smeri gledališča. Kajti najti je treba, kakor pravi Chayefsky, dvoje »padcev«. Nam ni nikoli bilo treba misliti na to in tako je naš način veliko bolj filmski.

A. B.

Obstaja še neko drugo podrejanje, ki je veliko bolj materialnega značaja, katerega pa moramo omeniti, ker neposredno vpliva na ustvarjanje. Chayefsky nam navaja precej natančne številke o tem, kako so plačani ameriški avtorji. Zdi se mu, da so slabo plačani, toda v primeri s francoskimi so to kraljevske številke. Ne mislimo se pritoževati, a podoben napor je pač vreden, da bi bil plačan kakor gledališki tekst ali film. scenarij.

M. M.

V televiziji bi moralo biti avtorju omogočeno, da bi montiral dramsko serijo skozi leto dni in jo predstavil šele naslednje leto. Pri sedanjih tarifah o tem ni govora: od ene igre mora takoj preiti k drugi. V tem ritmu je zelo težko vzdržati.

Posneto po pogovoru

V PRIHODNJIH ŠTEVILKAH EKRANA 63 bo uredništvo objavilo: France Stiglic: Spomini na povojne začetke filmskega ustvarjanja v Sloveniji — Mednarodno anketo na temo: **KAJ JE TO MODERNI FILM**. Anketo so izvedli člani uredništva Ekrana — Filmske Venere od začetka filma do leta 1963 — Vladimir Petrić: Zgodovina nemega filma — Izčrpna zgodovina nemega filma s številnimi izvlečki iz scenarijev najpomembnejših nemih filmov in z originalnimi ilustracijami Ekranovega sodelavca — Doslej neobjavljeno delo uglednega domačega strokovnjaka bomo objavljali v nadaljevanjih — Serijo podrobnih portretov uglednih filmskih igralcev od Grete Garbo do Jeanne Moreau Revijo **EKRAN** lahko naročite na upravi »Prosvetni servis« Miklošičeva 7 — Letna naročnina 1000 din — Posamezna številka Ekrana obsega 96 do 112 strani — Zagotovite si redno prejemanje edine slovenske filmske revije — Uredništvo prosi bralce, da mu sporočijo svoje pripombe in predloge o ureditvi Ekrana

Na naslovni strani:

Jeanne Moreau in Henri Serre v Truffautovem filmu Jules in Jim

IZ VSEBINE PRIHODNJE, 13. ŠTEVILKE EKRANA 63: Razen vrste sestavkov o problemu igrilstva — Rod Steiger: Anatomija igralca — De Sanctis: Izvor in vpliv Paradoks igralca in dr. — objavljamo obširna poročila s filmskih festivalov v Benetkah, Bergamu, Varni (festival bolgarskega filma) in Mannheimu — Za 13. številko so naši sodelavci ocenili med drugim tudi filme: Samorastniki, Salvatore Giuliano, Mrk, Jules in Jim, Ljubezen pri dvajsetih — **EKRANOV** sodelavec iz Varšave Jerzy Plazewski piše o nedokončanem filmu Andrzej Munka **PASAŽERKA**



ekran 63

ta mesec v svetu ... ta mesec v svetu ... ta mesec

