



ekran 63

revija za film in televizijo, leto II, januar 1963

4

Guido Aristarco: Obraz in zrcalo Ingmara Bergmana ●
Montaža: A. Bazin, J. L. Godard, A. Astruc, F. Kosmač ●
Teleobjektiv: Oleg Striženov



186642

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO
LETO II. — JANUAR 1963 — ŠT. 4



186642

IZDAJA Sosvet za film in televizijo pri Svetu Svobod in prosvetnih društev LRS; IZHAJA mesečno, razen v avgustu in septembru; NAROČNINA letno 1000 dinarjev. Cena posamezni številki 100 dinarjev; UREJA uredniški odbor. Glavni urednik Vitko Musek, odgovorni urednik Toni Tršar, tehnični urednik Drago Kralj, naslovna stran ing. arh. Matjaž Klopčič; NASLOV uredništva in uprave: Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 32-033. Nenaročenih rokopisov ne vračamo. Žiro rač.: 600-14/3-624 (za Ekran). Poština plačana v gotovini. Tisk in klišejl ČP »Gorenjski tisk«, Kranj

308	Bergman	Musek: Ingmar Bergmann; Béranger: Tri metamorfoze I. Bergmana
356	Teleobjektiv	Okrnjena Eva, Grenko-sladek optimizem, Oleg Striženov; Mladi v Italiji
367	Festivali	F. Kosmač: Did you smile, today?
372	Kritike	Ko so bila drevesa velika, Graščina strahov, V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj
379	Film, šola, klubi	J. Podgornik: Napotki in spodbude
385	Televizija	B. Grabnar: Novi žurnalizem pri TV
392	Leksikon	Nordijski film
396	Vodnik	V. Koch: Med francoskimi revijami
399	Za amaterje	M. Cilar: Snemanje amaterskega filma



P0346/1965



Srečno Novo leto
bralcem in sodelavcem
Uredništvo »Ekрана«



Tudi v prejšnjih Bergmanovih delih je življenje negotovost, problematičnost, nevarnost. Ali je v njih kak polet? Pa če je, kam neki je namerjen? V prostost, v nič, v svet, vase, k bogu? Švedskemu režiserju je obup vendar značilni pogled na vsako človeško dejavnost (Guido Aristarco o Bergmanu)

Obraz in zrcalo I. Bergmana str. 318

Montaža (A. Bazin, J. L. Godard, A. Astruc, F. Kosmač str. 338

Grenko — sladek optimizem str. 357



KRIKA PREVEČ POSPLOSUJE

Uredništvo

»EKRA 62«

Ljubljana

Kot stalen bralec revije FILM bi rad najprej pozdravil ponovno izhajanje strokovne filmske revije, ki je na kulturno prosvetnem področju res zelo potrebna. Nova revija je po tem, kar sem našel v prvi in drugi številki, celo zanimivejša od nekdanjega FILMA. Upam, da bo tako tudi ostalo. Cena ni pretirana. Tudi format je prikladen.

Zadovoljen sem, da ste namenili med drugim precej prostora kritiki. Glede kritike pa imam nekaj priponb in vprašanj.

Kritika naj bi med drugim služila kot opozorilo,

katere filme si je vredno ogledati. Zategadelj mora biti pravočasna. Bilo bi zaželeno, če bi to upošteval tudi EKRA 62. Pa ne samo z ozirom na ljubljanski program, ampak tudi glede na program v Mariboru, saj je to drugi največji kraj v Sloveniji; torej z ozirom na področje, ki mu je revija predvsem namenjena. Npr. sedaj ste obravnavali film Naivna dekleta, ki sem ga že skoraj pozabil. Torej, na zanimive filme, ki so na programu v sezoni in »potujejo« nekje po Jugoslaviji, bi bilo potrebno čimprej opozoriti.

Ko sem bral vaše kritike (pa ne samo vaše) sem moral večkrat ugotoviti, da so pisane tako, da povprečni obiskovalec kinematografov nima mnogo koristi od njih. Kot da bi se kritiki pogovarjali med

seboj. Preveč predpostavljajo, posplošujejo, zanamarjajo... češ, to je tako splošno znano. Npr. filma Matijana Angelska precej publike ni razumelo ali slabo razumelo. S pomočjo vaše kritike (v drugi številki) pa ga dosti bolj tudi ne bi.

Film je posebna umetnostna zvrst. Ali je kritika kompletna, če obravnava le idejno-vsebinsko plat filma? Včasih se od kritike romana razlikuje le po imenih, po katerih lahko sklepamo, da pisec obravnava neki film. (Primeri v vaši prvi številki.)

Ceprav mi je jasno, da je režiser najpomembnejša oseba, ki sodeluje pri »rojstvu« filma, le ne razumem nekaterih kritikov, ki dobro ali slabo vsebino filma in njegove ideje v celoti naprtijo režiserju, ne pa tudi scenaristu. Ali pi-

še scenarist po zamislih režiserja? Seveda vem, da sta včasih scenarist in režiser ena oseba. Vendar sprašujem za primere, ko imamo pred seboj dve osebi.

Zdi se mi zelo primer-no, če kritik piše v svo-jem imenu (tj. v prvi osebi ednine), ne pa v ne-kem splošnem imenu kri-tike ali celo v imenu ob-činstva (npr. prva oseba množine). Umetnost ni ma-tematika, zato bi le težko prisodil komurkoli abso-lutno sposobnost pravi-lnega dojetja in tol-mačenja umetniškega dela. (Spomnimo se vaše anke-te o Novem valu.) Zato je tudi prav, če se kritik podpiše.

Franjo Vetrli
Maribor



HOČEM POSTATI IGRALEC

Tovariš urednik!

Kot naročnik »Ekрана 62« se obračam na vas z naslednjo prošnjo:

Želel bi postati igralec. Toda te želje si ne morem uresničiti, ker nimam predpisane izobrazbe za študij na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani. Pri sprejemnem iz-pitu bi mogoče uspel, to-da dvomim, če bi dobil štípendijo.

Zato se obračam na vas za nasvet, kam naj se obr-nem, da pridem v stik z igralstvom. Imam dvajset let.

Prosil bi vas še nasled-nje: Pred letom dni sem se včlanil v filmsko agen-cijo »Slavija film« v Beo-gradu. Poslal sem jim vse,

kar so zahtevali, toda od-govora do danes nisem še dobil nobenega. Prosil bi, če je uredništvu znano, kaj je s to agencijo, ali sploh obstoji ali pa je na-vadna laž, da mi bo z obratno pošto odgovorila. Prosil sem za pojasnilo uredništvo Filmskega sveta, toda odgovora nisem dobil nobenega.

Upam, da boste moji prošnji ugodili ter mi z obratno pošto sporočili.

Z. P., Šmarje
pri Kopru

Edina mogoča pot: obr-nite se na Akademijo za igralsko umetnost. Glede agencije »Slavija-film«, ki jo omenjate, nimamo do-volj zanesljivih podatkov. Na podobna vprašanja uredništvo v prihodnje ne bo odgovarjalo.



SEDMI PEČAT (Ingmar Bergman); vitez in smrt igrata šah za rešitev človeštva; Max von Sydow, Bengt Ekert (smrt)

INGMAR

PIŠE:
VITKO
MUSEK

»Nisem tisto, kar mislite, da sem ...
saj nisem niti tisto, kar sem sam ver-
jel, da sem.«

Ingmar Bergman, 1958



BERGMAN

**Portretna skica o velikem
režiserju sodobnega šved-
skega filma**



NA PRAGU ŽIVLJENJA (Ingmar Bergman);
Eva Dahlbeck, Maks von Sydow

Kadarkoli se ustavim ob imenu ali filmu Ingmara Bergmana, se moram skorajda nehotе spomniti svojega in nekaterih svojih prijateljev prve-

ga srečanja z mojstrom. Srečanje je navezano na film *Poletje z Moniko*, ki ga je Bergman ustvaril leta 1952, pa sem ga imel s prijatelji priložnost videti pri nas še pred tistim majem 1956, ko je Bergman zaradi »Nasmeha poletne noči« na festivalu v Cannesu postal senzacija filmskega sveta. Tedaj nismo o Bergmanu vedeli ničesar in niti slutili nismo, da je *Poletje z Moniko* že njegov dvanajsti film, pa vendar nas je vse pritegnil in tako vznemiril, da smo se vprašali, ali so po *Gospodični Juliji*, posebno pa še po *Mattssono*-vi romanci *Plesala je eno samo poletje*, naši gledalci ubrani in odprti za sprejem tako prizadete filmske izpovedi. Letos — vmes je doživetje Bergmana v *Nasmehu poletne noči* in v *Pouku v ljubezni* — doživlja *Poletje z Moniko* v naših kinematografih živ sprejem; marsikoga močno ogreje za Bergmana in vzbudi v njem željo po novih srečanjih z njim, marsikoga pa vznemiri in postavi pred kopico problemov. Vendar se je razpoloženje do Bergmana pri nas ogrelo in preden se bomo v nekaj mesecih srečali z vrsto njegovih starejših in novejših filmov, na kratko predstavimo »mojstra iz Malmöja« in skušajmo vstopiti v svet njegove umetniške ustvarjalnosti in snovanja.

Ingmar Bergman je svoj prvi film (*Kriza*, 1945) ustvaril 27 let star. Rodil se je namreč leta 1918 (14. julija) v Uppsali. Marsikdo lahko pomisli, da je okleval z vstopom v svet filmske ustvarjalnosti in zaradi tega marsikaj zamudil. Toda to je samo navidez. »Ustvarjati filme,« pravi Bergman, »pomeni poleg

ostalega ponovno vračanje k lastnim koreninam, k lastni mladosti. Kdor je namreč kot jaz rojen v pastorstvi družini, se mu precej pozno odpre pogled za kulise življenja in smrti.« Mnogo stvari je bilo namreč treba razvozlati, doživeti čudež igre svetlobe in senc ob laterni magiki, prodreti v medij gledališča in okusiti vse njegove čare, da se je končno odprla pot k filmu. Za filmsko ustvarjanje je bila potrebna zrelost, ki ne vključuje samo jasno oblikovanih osebnih filozofskih izhodišč, ampak vsaj še spoznavno doživetje umetnosti, ki so filmu najbližje: poleg gledališča še literature, glasbe in slikarstva. Tisti, ki se sklicujejo na Bergmanov rod in mladost v pastorski družini, »kjer je bila biblija vsak dan ne le odprta, ampak smo tudi glasno brali iz nje,« da bi na najbolj preprost način poiskali pot do njegovega filozofskega sveta, stvari zelo poenostavljajo. Bergman sam je povedal, da je bil njegov oče, protestantski pastor, do

njega, svojega edinca, vedno široko-srčen in nekaterih njegovih filmov raje ni šel gledat, kakor pa bi tvegala nevarnost, da bo moral o njih s sinom razpravljati in morebiti grajati njegova stališča. Pot, po kateri se je Bergmanu mogoče približati, ga bolje doumeti in predvsem občutiti, je v prvi vrsti poznavanje tistih osnov, iz katerih je pognal korenine in se iz njih še vedno navdihuje njegovo ustvarjalno in miselno iskanje. Najprej namreč študij zgodovine umetnosti, nato srečanje s književnostjo. Obema se je posvetil na univerzi. Tu je srečal Strindberga in Ibsena, ki sta ga bolj kot drugi nordijski pisatelji navdušila. Posebno Strindberg je v njem razvnel usmeritev h gledališču, s katerim je



NASMEH POLETNE NOČI (Ingmar Bergman); Ulla Jacobson, Björn Bjelvenstram

najtesneje zaživel, ko je po koncu univerzitetnega študija postal režiser gledališča Mäster-Olofsgarden in 1944. umetniški vodja mestnega gledališča v Helsingborgu. To je hkrati tudi leto, ko je navezal prve stike s filmom. Posrednik je bil upravni uradnik Svensk Filmindustri Carl-Anders Dymling, ki je Bergmana nagovoril, da je napisal scenarij za film *Bolečine* (Hets). Pritegnil ga je v krog intelektualcev okoli zasebne Filmske akademije. Scenarij je še isto leto filmsko upodobil Alf Sjöberg, razen Gustava Molandra tedaj najpomembnejša osebnost švedskega filma. Bergman, ki je v gledališča zanosno utiral pot Camusu, Anouilhu in drugim sodobnim dramatikom, je svoj scenarij zasnoval precej pod vplivom svojih dveh najbolj priljubljenih avtorjev. Spopad generacij in notranja stiska mladostnikov sta ga pritegnila z vso silovitostjo. Intimna Bergmano-

va srečanja s filmom v mladih letih, plastično doživljanje vizualnosti sveta in privrženost ustvarjalnemu oblikovanju so v njem prebudili tisto ubranost in razpoloženje, ki ju skorajda ni mogoče definirati, po katerih pa je, kakor sam zatrjuje, popolnoma jasno spoznal, da je **»ustvarjanje filmov zame naravna nujnost in potreba, ki jo je mogoče primerjati z lakoto in žejo.«**

V sestavku o razvojnih obdobjih filmskega ustvarjalca Bergmana, ki ga je napisal znani poznavalec Bergmanovega filmskega opusa Jean Béranger, bomo lahko spremljali njegovo razvojno pot v filmu. Značilno zanj je, da so se ga tokovi v filmskem in literarnem ustvarjanju po drugi svetovni vojni le bežno dotaknili. Bolj kot v njih je zasidran v sijajni, a pri nas, žal, popolnoma neznani dediščini tako imenovane zlate dobe švedskega filma, v dediščini Stillerja in Sjöströma. Zvesto-



POUK V LJUBEZNI (Ingmar Bergman); Gunnar Björnstrand, Inga Lindgré

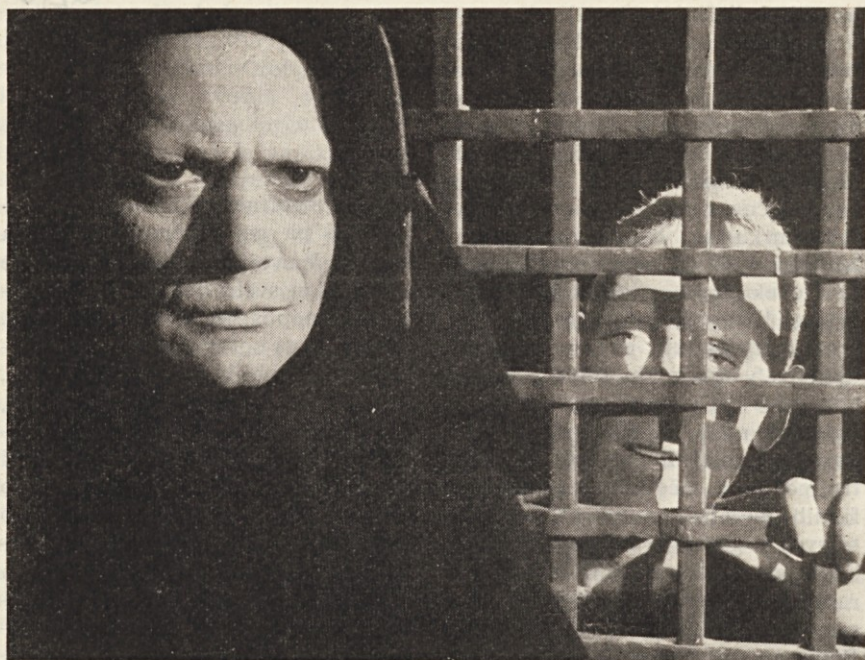


ba tej dediščini je manj opazna v Bergmanovih prvih filmih, ki so skoraj grajeni na isto temo: želja za srečo nekdanjih dni, ki lahko oživi le v spominih ali v ponovitvi. Zato je predmet Bergmanovih zgodnjih filmskih stvaritev sreča, njena trajnost. Večnost sreče skuša najti vsaj v trenutku, saj bi v današnji razklanosti tudi en sam trenutek sreče človeku pomenil mnogo. »Pekel je vse, kar nas obdaja, ker je bog umrl,« izpoveduje po enem svojih junakov v zgodnjem filmu »Zapor« (Fangelse). Ta stavek nato večkrat vpleta v misli, ki jih izražajo njegove osebnosti. Zlo, zaradi katerega trpimo, je v začetnih Bergmanovih filmih metafizično, ni na površju, temveč v globini ljudi samih. Svet, ki ga odkriva v vzvišenih barvah, zaradi katerih pa se ne izogiba grobosti, vzbuja prej žalost kot grozo. Za Bergmana je življenje »kolač, poln sladkosti«. In ljudje ga slabo oku-

šamo, pogoltujemo z enim grizljajem ali pa ga grizemo mrvico za mrvico. V svojem prvem obdobju je ves predan svetu hrepenenja, večnega in nepopustljivega iskanja sreče. Ta nemir ga spremlja tudi še v poznejših obdobjih, posebno danes, vendar se razodeva v novi podobi, ko skuša v iskanju smisla človekovega obstoja, bivanja in dejavnosti poiskati odgovor na vprašanje o sreči. Sem ga ni pripeljala samo večja življenjska zrelost, ampak poleg intenzivnega doživljanja časa tudi spoznanja, ki jih je odkril v dediščini Stillerja in Sjöströma, dediščini, ki je tako blizu drugemu Bergmanovemu viru, starim nordijskim



ONKRAJ OGLEDALA (Ingmar Bergman); Lars Passgard, Harriet Andersson



SEDMI PEČAT (Ingmar Bergman); smrt (Bengt Ekert)

sagam, legendam in bajkam. To je globlje spoznal že na univerzi, srečal se je z njimi v gledališkem ustvarjanju, posebno po letu 1945, ko je prešel v gledališče v Malmöju (ni slučaj, da je njegova teatarska skupina v Gledališču narodov v Parizu predstavila švedsko odrsko ustvarjalnost s »Sago«, ki jo je po starih virih priredil Hjalmar Bergman) in k njim ga je vodilo iskanje tudi v filmskem oblikovanju. Sedmi pečat (Det sjunde inseglet), ki je zasnovan na Bergmanovi enodejanki, njene korenine pa poganjajo v sago, pomeni v Bergmanovem opusu prelomnico. Res je v Nasmehu poletne noči (Sommarnattens leende) že odprl vrata skrivnostnemu prepleta-

vanju misterijev človeških src in in duš z misteriji in utripi narave, vendar je te elemente, ki so značilni tudi za zlato dobo švedskega (in danskega) filma, organsko vključil v svoje iskanje šele v Sedmem pečatu. To je storil kasneje tudi v Deviškem vrelcu (Jungfrukällan), kjer je po oblikovni plati do največje mere ohranjena lepota arhaičnega in prvobitnega duha; miselno pa Bergman obravnava najgloblje človekovo notranje doživetje in borbo s samim seboj, kjer srečuje tako pretresljive podobe človeka, da je eden francoskih kritikov zapisal: »Lahko je bilo ljubiti Bergmana v Pouku v ljubezni, Poletnih igrah, Nasmehu poletne noči in Divjih jagodah.



SEMI PEČAT (Ingmar Bergman): procesija

Vem, da ga je težje ljubiti v njegovem Deviškem vrelcu, a ne morem si kaj, da ga ne bi še bolj ljubil in spoštoval.»

Ko je razlagal cilje, h katerim je usmerjeno njegovo filmsko delo, je zapisal: »Skušam povedati resnico o ljudeh, resnico, kot jo vidim... Čutim nepremagljivo potrebo, da s filmom izražam tisto, kar se ob človeku in življenju na povsem osebni način oblikuje v moji zavesti... torej neke vrste resnico, ki jo v danem trenutku občutim za pravilno... Hočem biti eden izmed zidarjev katedrale, ki se dviga na prostrani ravnini. Iz kamna želim izklesati zmajavo glavo, glavo angela, demona ali svetnika. Kaj malo je važno, čigava bo. V vsakem primeru občutim ena-

ko veselje... Zmaj ali demon, mor-da svetnik — to je vseeno!«

Ko predstavljamo Bergmana s skromno portretno skico, ni mogoče mimo zelo značilne poteze v njegovem ustvarjalnem svetu. Mislim namreč na vrsto filmov, ki se navezujejo na filme začetnega Bergmanovega dela, kjer izraža veliko zanimanje za probleme povojne mladine, predvsem za njihove erotične in seksualne stiske. Ustavljam se ob filmih Pouk v ljubezni (En lektion i karlek), Ženske sanje (Kvinnodrom), Nasmeš poletne noči in Na pragu življenja (Nara livet). Če je za te filme značilen življenjski optimizem, pa v njih posebno izstopa tudi vsem Bergmanovim filmom skupna



POLETJE Z MONIKO (Ingmar Bergman); Lars Ekborg, Harriet Andersson

značilnost — izreden posluh za žensko »Svet žensk je moje veselje. O njem govorim morebiti premalo tehtno, toda kdo izmed nas moških si drzne domišljati, da je ta svet do kraja spoznal in doumel.« Ženski svet Bergmana ni samo vzpodbudil, da mora v svojih filmih premišljati

o najrazličnejših problemih, ki se v njem ali v zvezi z njim porajajo, temveč je vzbudil v njem tolikšno spoštovanje in hkrati ljubezen do ženske, da bi težko našel lepše delo o ženski, kot je film Na pragu življenja. V njem odpira globoko razmišljanje o življenju z opti-



mističnimi besedami: »Nikar se ne bojte! Glejte, to je življenje!« Zvišana podoba ženske v Bergmanovem ustvarjalnem svetu je vzbudila pri nekaterih njegovih kritikih celo občutek, da se je tako podredil mitu ženske, da je pravzaprav že porušil razmerje med spoloma in relacije nekajkrat pripeljal na ravnino matriarhata. Ne morem se strinjati s takšnimi interpretacijami misli, ki jih izpovedujejo skoraj v vseh omenjenih filmih njegove junakinje o moškem. Če Rakela v filmu *Žene čaka jo* izpoveduje o svojem možu: »Spoznala sem, da je samo otrok in da je moja dolžnost bdeti nad njim. Navkljub temu je privlačen, a bistveno je, da pripada meni njegovo telo in duša.« — samo dopolnjuje celovitost podobe ženske, kot jo je naslikal Bergman. Zaradi nje je pustil Davida v *Pouku v ljubezni* izpovedati: »Prepričan sem, da je bila ženska najprej ustvarjena. Ker ni imela družbe, je bog začel premišljati, kako bi jo razvedril. Podaril ji je moškega.« Kdor v Bergmanovih filmih zanemari in prezre navzočnost ženske, ki ji mojster izraža vse svoje spoštovanje in ljubezen, bo v dilemi ob marsikateri misli, ki jih razpleta zdaj, ko je smisel življenja, smisel človekovega bivanja in njegovega hrepenenja po sreči cilj, kateremu se skuša približati, ko postavlja svojo ustvarjalno fantazijo nasproti času in njegovim problemom.

Če skrbneje pregledamo Bergmanovo filmografijo, bomo (ker do-

slej nismo imeli priložnosti videti njegovih najpomembnejših filmov) lahko zaznali še zadnjo značilnost velikega nadaljevalca Stillerjeve in Sjöströmove dediščine. Kolikor bolj se loteva podobnih problemov našega časa, kakršne skušajo z nekoliko drugačnih vidikov osvetliti avtorji, kot je Antonioni, je vedno močnejše zaznavna prisotnost avtorja. Ta ni izražena samo v okoliščini, da je skoraj za vse svoje zadnje filme sam napisal scenarije večinoma po originalnih idejah, ampak tudi v takšnem oblikovanju vseh izraznih elementov, ki jih uporabi, da so uravnani z naravo njegove iskateljske zavzetosti. Tako v času, ko mladi filmski rod bojuje odločilno bitko za avtorstvo v filmskem ustvarjanju, Bergman neizbežno nujnost popolnega avtorstva dosledno potrjuje.

Nam so poznani le nekateri Bergmanovi filmi. Že v njih smo doživeli mojstra, o katerem je, poleg drugih uglednih filmskih ljudi, dejal J. L. Godard, da bi si želel znova videti kvečjemu tri ali štiri filme skoraj sedemdesetletne ustvarjalnosti, poleg teh pa vselej Bergmanove filme, ker so zanj najlepše, kar je bilo v svetu filmske umetnosti ustvarjenega. Ob tej Godardovi misli zdaj občutim, kako se mi je le v majhni meri posrečilo predstaviti tega nordijskega silaka.



OBRAZ (Ingmar Bergman); Bibi Andersson

Popolna in razčlenjena razprava, ki bi zajemala vsa dela Ingmara Bergmana, bi vzemala več prostora, kot ga imamo na razpolago. Torej se pomudimo pri nekaterih njegovih filmih — in omenimo druge — ki nam odkrivajo osebnost tega ustvarjalca, zapleteno zaradi svojih kulturnih korenin, zaradi vplivov nekaterih filozofskih struj, ki upoštevajo človekovo pot s spremembami ali gibalnji, od obraza ljudi — ali boljše posebnih ljudi — do »zrcala«, ki bi moralo nazadnje odsevati njih obrise.

Nedvomno doživljamo Kierkegaardov preporod tudi v filmu. »Nekega dne bodo podrobno proučevali ne le moje spise, ampak prav moje življenje in vso zamotano skriv-

POSEBEJ
ZA EKRAN 63:
GUIDO
ARISTARCO



OBRAZ IN ZRČALO

nost njegovega mehanizma,« je pisal pred sto leti danski bogoslovec in filozof. »Po moji smrti bo očitno, da »Strah in trepet« zado-
stuje za ovekovečenje pisateljevega imena. Prebirali ga bodo, ga po svetu tudi prevajali in se zgrozili spričo strahotnega patosa, ki ga vsebuje.« Kierkegaard je imel prav, njegova napoved se je razširila tudi na film. Ne le eksistencializem v svojih različnih oblikah, tudi Ibsen, Strindberg, nordijsko slovstvo in druga slovstva so njegov dolžnik; nič manj pa tudi režiserji kot Dreyer in Bergman. ORDET' (Beseda) je v tem smislu vzor. In zdaj ONKRAJ ZRČALA. Nikoli se Kierkegaardov vpliv ni pokazal tako otipljivo in neposredno kot v teh dveh filmih; oba sta bogata očarljivosti in izvirno-

sti ne samo po izpovednosti, temveč tudi po mogočnem tragičnem občutku osebne biti.

Tudi v prejšnjih Bergmanovih delih je življenje negotovost, problematičnost, nevarnost. Ali je v njih kak polet? Pa če je, kam neki je usmerjen? V prostost, v nič, v svet, vase, k bogu? Švedskemu režiserju je obup vendar značilni pogled na vsako človeško dejavnost. Njegove osebe so karakteristične po svoji nekomunikativnosti, po osnovni nezmožnosti, da bi spoznale sebe in druge. Ni dvoma, da izhaja njegova iracionalnost prav iz Kierkegarda, ta obup, to nepriznanje kakršnekoli skupne povezave, kakršnekoli stvarne skupnosti med ljudmi, katere pojmuje kot večne neznance. Kdo sta, na primer, in kaj predstavljata v filmu ANSIKTET (Obraz) Vo-



Bibi Andersson



Max von Sydow

gler in žena Manda? Pa babica, doktor Vergerus, razrvani igralec Spegel, policijski komisar, konzul, bogati trgovec Egerman in vsi drugi? Predvsem — ali so osebe vezane na določeno dobo ali živijo izven časa? Vemo, da se zgodba odigrava leta 1830. To je zgodovinsko leto. Odpira se nov vek, že lahko razložimo njegove značilne poteze, osnove in glavne črte devetnajstega stoletja: napredek zgodovinskih in eksaktnih znanosti, znanstveno usmerjenost misli in boj med racionalizmom in iracionalizmom. Če pomislimo na Balzacove besede: »Nous mourons tous inconnus,« vidimo, kako povezano se v Evropi razvija po letu 1830 smisel življenja. »Predstavlja stalen, prevladujoč, vedno globlji značaj: zavest osamljenosti, samote, ki se lahko poniža vse do občutka popolne zapuščenosti od boga in sveta, ali pa se povzdiguje v trenutku napuha, ki je pogostoma občutek najhujšega obupa, vse do ideje nadčloveka; leta se v razredčenem zraku višav čuti same-

ga in nesrečnega kakor esteta v svojem slonokoščnem stolpu.«

Franz Anton Mesmer je umrl nekaj let, preden je Kierkegaard objavil svoje prvo filozofsko delo »Pojem strahu« (to je vprašanje tesnobe kot načina življenja posameznega bitja); toda njegova »skrivnostna mladost« že napoveduje srečanje in prelom z Regino Olsen (... »Lahko rečem, da dolgujem vse nekemu dekletu: nisem se učil od nje, pač pa zaradi nje.«) Med številnimi dvoumnostmi Obraza je poleg Kierkegaarda gotovo tudi odmev Mesmerja. Mesmerizem, ki trdi, da imajo planeti fiziološki vpliv in da je razpršen po vesolju nezaznaven fluid, in ki zatrjuje še, da je ta vpliv magnetska moč, iz katere izhaja zdravilni sistem rudninskega magnetizma in nato animaličnega (dotik s konci prstov), je bil nekaj časa zelo razširjen, njegov izumitelj pa je postal eden najznamenitejših mož svoje dobe. Vogler je privrženec, propal posnemovalec tega zdravila, in je, čeprav zmotno, prehitel poznejše



Eva Dahlbeck

raziskave hipnoze, medializma v obrobnem in paranormalnem delovanju človeške duše. Vogler ima le nekatere zmožnosti sugestije, ki jih razodeva v svojih poskusih hipnotiziranja; je »čarovnik«, slepar, ki se mora zakrinkati, da ubeži policiji, in v moškega preobleči ženo, svojo asistentko. Zdaj je v konzulovi hiši »pod procesom«; preiskovalni sodniki so policijski poglavar in doktor Vergerus, uradnik ministrstva za zdravstvo. Vergerusu se posreči razkrinkati Voglerjev obraz v pravem in prenesenem pomenu; s trdo vero v prirodno znanost premaga poskus iluzionista, kateremu ga podvrže lažni tovariš. Toda v resnici v tem procesu ni niti zmagovalcev niti poražencev, saj ne pomaga reševati problema, ki je v osebah, tesnobe, ki vklepa tožnike in tožence.

Težko, pravzaprav nemogoče je razložiti in pojasniti neštete simbole in prispodobе, ki kar prekipevajo v osebah in situacijah, tako so mnogostrane, dvoumne, protislovne in to ne v dialektičnem smislu. Če je mogo-



Gunnar Björnstrand

če, na primer, razložiti nemost, katero si je naložil Vogler, z gospodarnostjo zapleta (priprava presenetljivega zaključnega prizora), izraža ta nemost po drugi strani nezmožnost govorjenja, ki doseže svoj vrh, ko si pred ženo bogatega trgovca — ta vidi v njem skoraj mesijo — razpraska roko do krvi in tolče z glavo ob vrata spričo moralne nezmožnosti, da bi se uprl pravemu zdravniku, ki poskuša zapeljati Mando. Problem nezmožnosti razložiti zapletene simbole, ki jih srečujemo skoraj v sleherni sekvenci in v slehernem junaku, resnica, da prestopajo meje že dognanih pomenov ali da v drugih položajih istih oseb ali delov povesti ne ustrezajo več, da neka lastnost (na primer nemost) lahko v raznih časih ali celo tudi istočasno prevzema tako različne vrednosti, dokazuje, kako je zaman vsak poskus, v enem samem momentu ali položaju dognati natančni pomen simbolov samih. To je lahko, če hočemo, vzrok za pohvalo, kakršen je bil za Paveseja »tankost, katero je pokazal Melville, ko je pustil po-

men svoje prisposode v **MOBY DICKU** nedoločen: razlagalci so se lahko izdivjali (in mi bi lahko storili takisto pri **OBRAZU**), ko so videli neskončne zamisli, simbolizirane v pošasti. To je vseeno. Bogastvo pravljice je v njeni zmožnosti, da lahko simbolizira kar največje število doživetij. Vse to pa seveda ne izključuje možnosti dognati v Bergmanu ideološke osnove **OBRAZA** in njegovih drugih del. V njem se stekajo mnoga doživetja, tudi doživetja mita, ali pa tisto, ki ga je povzel Musil, ko pri določanju predmeta svojega romana navaja leta 1912-1914, vendar pristavi: »Ako mi je le dovoljen pridržek — nikakor nisem napisal zgodovinskega romana. Stvarna razlaga stvarnega dogajanja me ne zanima... Povrh so dejanja vedno zamenljiva. Zanima me tisto, kar je duhovno značilno, skoraj bi rekel, naravnost prividna stran dogajanja.«

Prividna stran dogajanja v **OBRAZU** ni samo v sekvenci, ko Vogler podvrže Vergerusa preizkušnji iluzionizma; tu se Bergman sklicuje na Hoffmana, čeprav samo na zunaj, kajti fantastičnost tu ne služi pripovednemu odsevanju stvarnosti, ampak ravno narobe: res je namreč, da ni kot pri Musilu brezčasen samo čas, doba povesti — leto 1830 — ampak je povest sama »razkroj objektivne stvarnosti.« V **OBRAZU** sovpadata razkroj sveta in razkroj človeka: osnovna nespoznavnost tako za osebo samo kot za druge. Za človeka ni drugega položaja razen položaja samote, in ker je zunanja stvarnost zanikana, ni mogoče storiti ničesar, da bi se predrugačila. Vogler ostane sam v svoji tesnobi, nerazumljen in nerazumljiv tudi lastni ženi, ki jo ljubi; Vergerus — ponosen na svojo zmago — na zmago znanosti, razuma — ni nič manj sam, nič manj prozoren sam sebi in drugim; ne pozna in ni poznan (kako prosi Vogler vbogajme in kako ga Vergerus podeli). Najosnovnejša komunikativnost sicer obstoji med člani skupine in kuharico vdovo ter konzulovimi hišnjami, vendar se razodeva samo na telesni, erotični ravni: ljubezenskih napojev, katere jim prodaja lažna čarovnica (Voglarjeva babica), ne kupujejo zato, ker bi

jih imele za učinkovite, ampak kot pretveze za telesno združevanje.

V tej točki, ko so v **OBRAZU** dognane vse, ali skoraj vse ideološke osnove dekadentne književne avantgarde, nastopi in jih potrdi postranska oseba, toda kot se švedskemu režiserju rado dogaja, bistvena: Spigel, razravnani igralec: ni naključje, da pomeni njegovo ime »zrcalo«.

»Vselej sem sanjal o nožu.
O rezilu, da bi si odprl drobovje.
Da bi izrezal srce in možgane —
da bi se rešil svoje vsebine.
Da bi si iztrgal jezik in spolovilo.
Ostro rezilo, da bi odstranil vse nečistosti.
Potem bi iz te nesmiselne ruševine
vstalo to, kar imenujemo Duh...«

Ta Spigel umre ob začetku filma, ko ga pobere Vogler, toda »njegova bolezen ni smrtna«: proti koncu vstane. (»Ah, pa tudi če bi Kristus ne bil obudil Lazarja, mar ni prav tako res, da tudi sama ta bolezen, tudi sama smrt ni umrljiva?« vprašuje Kierkegaard.) Malo pred smrtjo Spigel vdruge reče Voglerju, ki bo dal zamenjati igralčevo truplo za svoje lastno: »Korakoma rinemo v temo. Gibanje samo v sebi je edina resnica.« Duh, Posameznik, gibanje samo v sebi: to je edina človekova možnost. Samota je namreč ontološka. Mar ne preostane samo še to, da vzpostaviš stik z absolutnim Posameznikom, Bogom? »Le absolutna vernost je važna,« je bil rekel Kierkegaard; ne »tisti splet, ki ga upravljajo pastori.« In dalje: »Nič ne poma, če se predaš prirodnim znanostim... po tej poti prideš največ do tega: odlični glavi, edinstveni po nadarjenosti, se posreči razložiti vso naravo; toda samega sebe v duhovni determinaciji, v podreditvi talenta etiki ne razume...« Vergerusu se posreči razložiti naravo: nadarjen je, toda brez etike ne služi ničemur. Od tod Dreyerjev prezir do pastolja in zdravnika v **ORDETU**, in hkrati Bergmanova obsodba študenta bogoslovja in študenta medicine v **SMULSTRONSTALLET** (Divje jagode): pastor in bogoslovec se ne



sklicujeta kierkegaardsko na »absolutno ver-
nost«, ampak na »tisti splet, ki ga upravlja-
jo pastori«; zdravnik in študent medicine
sta privrženca suhoparne in hladne znanosti.
Nič ne pomaga skrivati obraz — to je vpra-
šanje osamljenosti, »bitja v sebi«, rokohitr-
ske igre ali »špekakla«: goljufija predstave
ne zadostuje, v iluziji samote ni mogoče raz-
biti. Zatorej ne preostane nič drugega kot
posmeh takšnim lažnim zmagam, bodisi Vo-
glerjevi kot Vergerusovi: od tod zaključna ko-
račnica filma in preobrnitev drame v opereto
(kakor s serenado zapušča tudi oba študenta
v Divjih jagodah). To pač ni nič drugega
kot prikrit zaključek: zaključek, kot bi Berg-
man ne znal, ne mogel napraviti drugačnega?

Kaj nam pove eden njegovih najnovejših
filmov, SANSOM I EN SPEGEL (Onkraj zr-
cala)? Glavni junak David je sam; sam je
sin Minus, ki se mu ne posreči vzpostaviti
stika z očetom in se čuti ujetega. Nič manj
sama nista Karin in Martin; pripadata doce-
la ločenima svetovoma in se ne moreta razu-
meti. Njun zakon se ne naslanja na stvarno

človeško skupnost. Značilno je, da se film
»zapira« ob teh štirih osebah (»drugih« niti
v ozadju ne vidimo), ki živijo na pustem in
kamenitem bregu, popolnoma odmaknjenem
od sveta. Že to, da postavi dogodke posa-
meznikov ločeno od zgodovine in drugih lju-
di, zgovorno spominja na Kierkegaarda.
»Kdor hoče zares paziti na resnico, se mora
izločiti, umakniti iz črede. Že samo to je
dovolj, da vcepi človeku več tesnobe in stra-
hu kot sama smrt.« Paziti na resnico. Na ka-
tero resnico? In katero tesnobo? Je mogoče
meriti to kot ono z razumskimi merili? Sa-
motnost Karine in Martina, Minusa in Davi-
da je, kot smo videli, običajna v Bergmanovi
pripovedi. A če natančneje pogledamo, je
vendarle vsaj David — pisatelj, pesnik — no-
va oseba režiserjeve filmografije.



POUK V LJUBEZNI (Ingmar Bergman)

»V nobeni tvoji stvari,« očita Martin Davidu, »ne vidim drugega kot samoljubje. Ti si romanopisec; bolezen tvoje hčere Karin je izreden zaplet. Podlež si, toda ko moraš iskati opravičil, postaneš genialen.« Pošastna genialnost, v kateri so laži tako izbrušene, da se skoraj dotikajo resnice. David ima strahotno željo, da bi opazoval, kako se vede Karin, kakšni so znaki njene blaznosti, da bi jih uporabljal in izkoriščal. Vendar preseva to strahotno željo že zastrt strah božji in trepet, čeprav njegova vera in njegovi dvomi niso prepričljivi. Kaj je pesnik? »Nesrečen človek,« — je odgovarjal Kierkegaard — »ki nosi v svojem srcu pekoče bolečine, njegove ustnice pa pošiljajo proti nebu vzdihljaje, ki zvenijo tujemu ušesu kot lepa glasba. Godi se mu kot nesrečnikom, ki so jih mučili v falaridskem stolpu s počasnim ognjem in katerih kriki niso mogli doseči ušesa, tako da bi ga zgrozili, ampak so mu zveneli kot sladka godba.«

David govori kot na pokopu in njegove oči so »rdeče od solz, ne od vin«. Nekaj se giblje, pravzaprav se je že zganilo v tem opazovalcu hčerinih bolečin ob njenem postopnem razpadanju; odstrani se in se razjoka. Njegova sebičnost, njegov greh velja tu, kot pri Kierkegaardu, za dejanje pozitivnega značaja: začetek razločevanja dobrega in zlega. Pred grehom je človek v stanju tesnobe, to se pravi, zbezan stoji pred prihodnostjo; pred seboj ima različne alternative in se lahko odloči tako ali drugače. Etični človek, dodaja Kierkegaard, je kot mirna voda, toda zelo globoka; kdor pa živi estetsko, je razgiban samo na površini. David še živi »estetsko«, vendar ima isti premislek kot danski filozof: misel mu je napredovala, prodril je v vse ničevosti, toda preko njih ni prišel; kdaj pa kdaj se potopi vanje, in medtem ko se za kak hip predaja uživanju, odkrije hkrati ničevost. Tako je David gotovo izven sebe, to se pravi v obupu, ker je njegovo življenje postavljeno med dvoje neznanskih nasprotij: med veliko moči in veliko neprizadetosti. Po teh osebah poskuša Bergman razločiti estetsko življenje od etično verskega življenja, preiti iz enega v drugo. Tukaj prvič postavlja vprašanje; po Kierkegaardovem zgledu se loti vizije samostojnega sveta z dvojno življenjsko ravni. Od tod novost Davidovega značaja. Dasi je uživanje umetni-

ne nekaj drugega kot prostaška čutnost, se David zave, da čaka esteta prav tako globoka nezadovoljenost in ga odnaša na pot obupa: in da je ta, ne pa smrt, resnična »smrtna bolezen« človeka, in da se je reši samo, če se zateče k veri.

Za naše sodobnike — je trdil Kierkegaard — je v nekem pomenu važna samo izbira: prisiljeni so izbrati med estetskim in verskim elementom. To je ves Davidov »ali — ali«, vsa njegova izbira: najprej poišče stik z bogom, ne poišče ga prej z »drugimi«! Davidova tesnoba v navedenem pomenu je verska premisa: pripravlja ga na vero. In tja ga tudi pripelje. Vera nadomesti estetski ideal, obup, upanje. Po Davidovi izbiri, po njegovi spremembi se pojasnjuje naslov filma, ki spominja hkrati na sv. Pavla in na Kierkegaarda. V začetku je David gledal dremotno kot v zrcalu. Zrcalo ima mnogo meja, kakor je pač nagnjeno; njegova površina je lahko bolj ali manj zastrta, odsevi bolj ali manj lepi. Toda zdaj, ko je vzpostavil stik z bogom, vidi vero »iz obličja v obličje«, ne več samo delno in popačeno. Zaključna Davidova pridiga sinu — ki se naposled lahko pogovori z očetom — spominja na »ultimat« Kierkegaardovega ali — ali: »proti bogu nimamo nikoli prav.« Vendar nam ostanejo le še dvomi in neodločnost, kako naj si razložimo zaključek, ki ga je predlagal Bergman. Lahko bi na primer dopustili domnevo, da je tudi vera, v katero pristane David, samo zavetišče za estete, ki so obležali na suhem; da je tudi to, ne glede na vse, zgolj vpljudna oblika brezboštva. V vsakem primeru pa moramo tu vero razumeti prav tako, kot jo je pojmoval protestant Kierkegaard: ne kot doktrino, še manj pa kot blaznost v Karinini histeriji.

¹ ORDET (Beseda), film, ki ga je veliki danski režiser nemega filma Carl Dreyer režiral leta 1955, ko je spet dobil priložnost za to, da stopi za kamero. Film je nastal po odskem delu Kaja Munka, dvajset let potem, ko ga je Dreyer prvič videl v gledališču Betty Nansen (Dreyerova izjava v reviji Film culture v polemiki, v kateri zavrača Aristarcovo interpretacijo svojega filma). — Op. ur.

JEAN
BÉRANGER



HUDICEVO OKO (Ingmar Bergman); Jarl
Kulle, Bibi Andersson

TRI METAMORFOZE INGMARA BERGMANA

Delo Ingmara Bergmana nosi močan pečat svojega časa. Vojna je bila prizanesla Švedski, toda nesrečna usoda ostalih Skandinavcev in občutek, da so za las ušli nevarnosti, sta ustvarila pravo vzdušje nervoze. »Vsega smo bili siti,« pripoveduje scenarist Rune Lindström, »sodobnega materializma, kapitalizma, Boga in Hudiča in — samih sebe.« Zdelo se je, da vsepovsod vstaja barbarstvo iz davnih dob v novo življenje. Znan pisatelj

mi je zaupal: »To me je spominjalo na ‚Lorenzaccia,‘ ko se mlad idealist, ki misli, da se bori zoper tisto, kar obsoja pri tiranu Aleksandru Medicejskem, sam okuži v dotiku s svojim nasprotnikom.« Ker odklanja vsak kompromis, napravi veliki pesnik Stig Dagermann samomor.

V scenariju filma *Bolečine*, ki ga je Bergman napisal za Sjöberga leta 1944, je profesor latinščine Caligula (**Stig Järrel**) potuhnjen in sadiščen nasilnež. Zasleduje propalo dekle (**Mai Zetterling**) in kruto muči svoje učence, kakor mačka, ki se igra z mišjo. Skoraj v vseh filmih, ki jih je ustvaril do leta 1949, Bergman opisuje pare mladostnikov, ki se borijo zoper sovražnosti svoje okolice in ki le za ceno najhujših težav dosežejo, da se lahko svobodno ljubijo, izven smešnih zadržkov in zlagano krepostnega spakovanja. V *Krizi* (1945) niha mlado dekle med pravo in adoptivno materjo, ki se borita, da bi si jo prilastili. V filmu *Dežuje na najino ljubezen* (1946) — ki v nekem pogledu naznanja *Streho Vittoria de Sice* — dvojica mladih brezposelnih (**Birger Malmsten in Barbro Kollberg**) premaguje ovire in se bori zoper prevejanega posestnika, zoper nerazumevajočega pastora in zoper zmotno pravno in upravno rutino, preden si lahko ustvari dom. V *Ladji na poti v Indijo* (1947) vsi, ki so na ladji, moralno propadejo, ladja, ki naj bi jo potegnili na suho, pa se globlje pogrezne v blato. Samo mlademu potapljaču (**Birger Malmsten**) uspe spet najti ravnotežje s tem, da uresniči svoj *Utbrytningsdrömen* (hrepenenje, da bi odšel nekam daleč), prepričan, kakor več ali manj vsakdo, da mora biti sreča tam, kjer nismo. V filmu *Melodije v noči* pianist (**Birger Malmsten**) oslepi, ko služi vojaški rok, zaradi nesrečnega naključja na strelišču. Ko je demobiliziran, se vsak trenutek srečuje z ljudmi, ki ga neprestano spominjajo na njegovo hibo, ker so z njim pretirano obzirni. Delavka (**Mai Zetterling**) skrbi zanj brez pretirane in neumestne občutljivosti. Pojavi se ljubosumen tekmeč (**Bengt Eklund**), ki ga udari. Opoteče se, žareč od veselja, kajti končno se je našel nekdo, ki se upa ravnati z njim kot z normalnim človekom. V *Pristanišču* (1948) prav mlado dekle (**Nine-Christine Jönsson**) pobegne pred prepiri staršev in zdrkne v nimfomanijo. Vtaknejo jo v poboljševalnico, kjer njene tovarišice spremene skupno spalnico v podružnico Lesbosa. Dekle poskusi narediti samomor. Pristaniški delavec (**Bengt Eklund**) ji reši življenje. Dekle mu izpove svojo viharno preteklost. Namesto, da bi se zgražal, ji predlaga, da pridruži svojo osamelost njegovi. Zaradi vseh teh mučnih zapletov, ki so bili brez vsake zadrege prav blizu najboljšim tradicijam melodrame — in ki so jih še navdihovala dela drugih avtorjev — so hinavci zagnali krič in vik, da Bergmanovi filmi prikazujejo »življenje kot *môro*« (*Livet som en mardröm*). — To je bilo le delno res, kajti na koncu koncev so junaki vendar in za vsako ceno našli rešitev iz svojih stisk.

— — —

Od leta 1949 dalje — če izvezamemo Takšna stvar se ne dogodi več iz leta 1950, ki je samo politična verzija problema, obdelana tako, da prikazuje begunko iz baltskih dežel, ki jo v Stockholmu preganja tajna policija neke velesile iz vzhodne Evrope — se začno pojavljati v tem prvotnemu viru navdiha važne variante. Starost glavnih junakov se skoraj



NASMEH POLETNE NOČI (Ingmar Bergman), Margit Carlquist, Gunnar Björnstrand, Ulla Jacobson

približa starosti režiserja samega in se suče okrog trideset let. Ne gre jim torej več za to, da bi si ustvarili prostor v družbi, temveč za to, da bi si ohranili, s pomočjo medsebojnih kompromisov, zakonsko skladnost. V *Žeji* (1949) zakonca potujeta (**Birger Malmsten** in **Eva Henning**) v luksuznem vlaku po Nemčiji, opustošeni od bomb v času minule vojne. Na kolodvorih se prerivajo okrog oken kupejev, ki so kot z nekega drugega sveta, žalostni, sestradani in slabo oblečeni ljudje. Vzdolž vse poti se vrste zevajoča pročelja, porušeni zidovi, pošastni dimniki. Tem strahotnim ruševinam odgovarjajo veliko bolj skrite razpoke v obeh junakih. Ker si je v zgodnji mladosti dala narediti splav, ko je zanosila s prvim fantom, ki ga je ljubila (**Bengt Eklund**) in ki ji je bil prikril, da je že poročen, žena ne bo več mogla imeti otrok. To krutost usode obrača zoper svojega moža in mu očita, da je imel nekoč razmerje z neko *Violo*. Po teh posegih v preteklost nas kamera prenese v Stockholm, k *Violi* (igra jo pisateljica **Birgit Tengroth**, avtorica novel, po katerih je narejen scenarij). Ta gre na posvet k nekemu psihiatru slabega slovesa (pisatelj-igrallec-režiser **Hasse Ekman**), ki jo skuša zlorabiti. Žena ga obupana zapusti. Ko blodi po ulicah, sreča mladostno prijateljico iz dekliskega zavoda *Valborg* (**Mimi Nelson**), ki jo povabi v svoje stanovanje. *Valborg* je videti prav tako osamljena kakor *Viola*. In ta se razveseli, da bo lahko preživela večer ob obujanju starih spominov. Kmalu pa opazi, da *Valborgina* čustva do nje niso zgolj platonična. Zbeži od lesbijke in se vrže v vodo. V vlaku je nekdanji ljubimec samomorilke zaspal. Sanja se mu, da je ubil svojo

ženo in se sunkoma zbudi. Ko se vrne v resničnost, z olajšanjem ugotovi, da je še vedno tam, poleg njega. Objame jo v občutku znova porojene nežnosti. Boljša je samota v dvoje, čeprav z viški in padci, kot pa strahotna samota brez druga. V filmu *Sreči nasproti* (1949) zakonca-glasbenika (**Stig Olin** in **Maj-Britt Nilsson**) čutita, da je njuno razumevanje v nevarnosti zaradi poklicnih neuspehov moža. Naveličan očitkov svoje žene si mož poišče ljubico (**Margit Carlquist**). Ker noče zatiskati oči pred to zvezo, zakonska žena zapusti dom in odpelje s seboj svojega otroka. Mož uvidi, kako potrebno mu je imeti ob sebi svoje ljudi, doseže spravo. Žena se vrne domov, a kmalu potem jo ubije eksplozija, ki nastane v peči za premog. Mož se zateče v svojo umetnost in sodeluje pri izvedbi IX. simfonije.

V *Poletnih igrah* (1950) primabalerina stockholmske opere (**Maj-Britt Nilsson**) otožno obuja spomine na mladost in na nežno počitniško ljubezen z mladim študentom (**Birger Malmsten**), ki je pri kopanju skočil v vodo in si na strmih skalah razbil kosti. Nova sreča se nasmezne plesalki v osebi novinarja (**Alf Kjellin**), ki je morda malo manj romantičen, kot je bil njen prvi oboževalec. Da bi ostala zvesta spominu pokojnika, odklanja približevanja dobrega fanta vse do dne, ko spozna, da bo verjetno razumska ljubezen edina rešitev, ki ji bo prinesla notranji mir, ne da bi zaradi tega izdala spomin na nekdanjo bolešno strast. In novinarju prizna: »Rada bi jokala vse ostale dni tedna, pa ne morem pretočiti



HUDICEVO OKO (Ingmar Bergman); Stig Jarrel, Jarl Kulle



niti ene same solze. Zdajle pa sem jokala. To se pravi, da sem srečna.« Po nekaterih epizodah je Žeja že nekak zasnutek Poletnih iger, ko se junakinja, prav tako plesalka, z ganotjem spominja očarljivih minulih dni, ki jih je preživljala neko poletje na otoku jezera Mälär v družbi svojega prvega fanta, preden jo je zapustil.

Motiv kratkega nordijskega poletja, ki simbolizira minljivost sreče, ponovno srečamo leta 1952 v Poletju z Moniko. Uslužbenec v nekem podjetju (**Lars Ekborg**) in prodajalka v zelenjavni trgovini (**Harriett Andersson**) pobegneta iz mesta z motornim čolnom in odideta taborit v samotni zaliv, kjer živita iz dneva v dan brez vsakih materialnih skrbi. Toda s prihodom jeseni se je treba vrniti v mesto. In ljubezen ne vzdrži te brutalne spremembe.

Te analize, ki so nujno površne, nikakor ne morejo podati več kot zelo bežen pogled na številne kvalitete, ki so jih razodevala že vsa dela iz tistega časa. Kraji in predmeti so se čudovito vključevali v dogajanje. Kadar oseba, ki je pravkar premišljevala o svoji preteklosti, stopi k oknu in krepko zagrne zavese, je močno verjetno, da je pravkar zatrdno sklenila, da se bo odslej ukvarjala le še s sedanostjo. Če se na prej jasnem nebu nenadoma prikaže črn oblak, bo v prav kratkem času izbruhnila drama. Če zvonjenje telefona sunkoma zbudi človeka, ki je počival, pomeni ta nasilna prekinitev miru brez dvoma začetek vrste težav.

Leta 1952 se s filmom *Žene čakajo* začenja skoraj popolna sprememba v Bergmanovem načinu. Štiri žene (**Aino Taube, Anita Björk, Maj-Britt Nilsson in Eva Dahlbeck**), ki so poročene s štirimi brati (**Häkan Westergren, Karl-Arne Holmsten, Birger Malmsten in Gunnar Björnstrand**), preživljajo počitnice v podeželski vili. Ko čakajo na svoje može, ki imajo priti na vikend, si pripovedujejo zaupne stvari o svojem zakonskem življenju. Njihovim štirim pripovedim ustrezajo štirje skeči v »flash-backu«. Zadnja teh pripovedi, pripoved **Eve Dahlbeck**, je obdelana popolnoma v stilu komedije. Ta očarljiva žena skoraj nikoli ne vidi svojega moža, kajti ta je izmed štirih bratov najbolj delaven in preživlja več časa v svoji pisarni kot pa doma. Ko se neke noči zakonca vračata s sprejema, običita v dvigalu med dvema nadstropjema. Kličeta na pomoč, a nihče ju ne sliši. Ostati morata torej drug z drugim, prvič po mnogih letih. Ker sta vrh vsega še rahlo okajena, se pogovarjata sproščeno in odkrito in si veselo pripovedujeta o vseh priložnostih, ki sta jih imela, da bi bila drug drugemu nezvesta. Nato pa skleneta, da bosta skupaj odpotovala na nekakšno drugo poročno potovanje. Toda takoj, ko sta rešena iz neprijetnega položaja, se moč spomni, da mora že na vse zgodaj na važen poslovni sestanek. In položaj je natančno tak, kakršen je bil pred to nepričakovano medigro.

Rahlo boleči humor, ki se je rodil v tem prizoru, se bo še bolj živahno razbohotil v *Pouku v ljubezni* (1954) in zelo koristno opozoril na to, da so švedski studii lansirali spontani žanr približno štirideset let poprej, mnogo pred **Lubitschem** in hollywoodsko šolo, z *Ljubeznijo* in novinarstvom, Njunim prvorojencem in Erotikonom. Na hodniku vlaka stavi neki potnik s slavnim ginekologom (**Gunnar Björnstrand**), da bo poljubil elegantno žensko (**Eva Dahlbeck**), ki se vozi v istem kupeju. Ta ženska pa je ginekologova soproga. Toda zaradi nekega nesporazuma sta zakonca v hladni vojni in mlada žena je sklenila v *Kopenhagenu* poiskati svojega nekdanjega zaročenca (**Ake Grönberg**). Po pravcatem ognjemetu dogodivščin, ki so prav tako smešne kot pestre, sproži jezljivi par pretep v nočnem lokalu v *Nyhavnu*, po čudežu uide raciji in se pobota.

Ženske sanje (1955) pomenijo rahel odklon v smeri dramske komedije. Ravnateljica ateljeja za modno fotografijo (**Eva Dahlbeck**) odpotuje s svojo glavno manekenko (**Harriet Andersson**) v *Göteborg*, da bi tam izdelala reportažo za ilustrirani časopis tega kraja. Medtem ko manekenka z zavistjo ogleduje dragulje v izložbi, jo nagovori star, zelo bogat gospod (**Gunnar Björnstrand**) in ji reče, da ga spominja njegove žene, ki je že davno umrla, komaj nekaj mesecev po njuni poroki. Pripravljen ji je pokloniti vse, kar si poželi. Vzradoščena ob pogledu na vrtiljake na zabaviščnem prostoru ga dekle zvabi na tobogan. Vkljub starosti si mož nadene krinko mladostne razposajenosti, da ne bi bil videti smešen. Toda ko zapuščata sejmišče, se ga poloti omedlevica in se zgrudi. Dekle ga odpelje na njegov dom. Mož jo poplača s tem, da ji pokloni nakit, ki je bil last njegove žene. Teda pride starčeva hči, ki je stara skoraj toliko kot manekenka in očita očetu, da preveč lahkomišelnostno razpolaga z njenim deležem dediščine. Manekenki strga z vratu ogrlico in jo spravi. Medtem ima ravnateljica fotografske firme v svojem hotelu zmenek z nekim industrialcem (**Ulf Palme**), ki živi v *Göteborgu* in s katerim se tajno sestane vsakič, ko pride v *Stockholm*.

Med *ljubezenskim sestankom* vdre v njuno sobo industrialčeva žena (**Inga Landgré**). Poslovna žena zahteva od svojega ljubimca, da izbira med njo in svojo ženo. Iz šibkosti mož odide s svojo zakonsko družico, čeprav čuti, da ga na pusto malomeščanko ne veže več nobeno čustvo. Ko je sne-manje slik pri kraju, se poslovna žena in manekenka vrneta v domače mesto. Manekenka tam spet najde svojega ljubčka, mladega študenta (**Sven Lindberg**), ki ji seveda ne more poklanjati draguljev, ki pa tudi ne tvega srčnega napada, če z njo zleze na tobogan. Ko ravnateljica v svojem ateljeju nadzira poze, ki jih mlad poženščen modelist narekuje njenim »cover-girls«, prejme pismo od industrialca. Ta ji sporoča, da se je premislil in ji predlaga, naj z njim odpotuje na Norveško. S prezirljivo brezbriznostjo žena raztrga sporočilo in se znova energično zatopi v svoje delo.

V *Nasmehu* poletne noči ne gre več za obračunavanja med dvema ali tremi osebami in tudi ne več za vzporedne zaplete, temveč za ljubimkanje med štirimi pari, ki se med seboj križajo in menjavajo s spretnostjo, ki je hkrati smešna in okrutna. Rezultat ima skorajda nekaj nenavaden okus koktajla, v katerega bi zmešali nekoliko **Laclosa**, **Musseta**,



DIVJE JAGODE (Ingmar Bergman); prizor s snemanja. Bergman (desno) v razgovoru z Victorjem Sjöströmom, znamenitim švedskim režiserjem »zlatega obdobja«. Sjöström je v DIVJIH JAGODAH igral glavno vlogo

Kafke, Pirandella, Anouilha in Feydeauja. Toda vonj, ki prevladuje, spominja na nekatere velike **Shakespeareove** komedije, kot so *Noč kraljev* ali *Sen kresne noči*. Štirje tipi žensk (**Ulla Jacobsson**, **Harriet Andersson**, **Eva Dahlbeck** in **Margit Carlquist**) si stoje nasproti, da bi ukrotili tako imenovani močni spol s tem, da se poslužujejo najbolj peklenških sredstev, s prostodušnostjo in naivnostjo vred. Ena njihovih žrtev (**Gunnar Björnstrand**) vzklikne, ko se zaplet razvozlja: **Vse ste psice**. V večini filmov te druge smeri zavzemajo ženske vloge prvenstveno mesto in to s tako močnim poudarkom, da se v primeri z njihovo pomembnostjo zde moške vloge skoraj brezbarvne. Že v *Poletju z Moniko* je Bergman prikazal osebnost malopridnice na zelo prepričljiv način. Leta 1956 je zapal enemu dopisnikov revije »Bild Journalen«: »**Vse ženske napravijo vtis name: stare, mlade, velike, majhne, debele, suhe, čokate, težke, lahke, grde, lepe, očarljive, zanikrne, žive ali mrtve. Rad imam tudi krave, mačke, opice, svinje, psice, kobile, koklje, gosi, pure, samice morskega konjička in miši. Ženska vrsta, ki jo najbolj cenim, pa so samice divjih zveri in nevarnih plazilcev. Nekatere ženske mrzim. Rad bi eno ali dve ubil, ali**

pa bi hotel, da me ubijejo one. Svet žensk je moje veselje. Morda se v njem slabo gibljem, pa saj se noben moški ne more pohvaliti, da se v njem popolnoma znajde.«

V Pouku v ljubezni pravi ginekologova žena: »Ljubezen je pačenje, ki se konča z zehanjem.« V Nasmehu poletne noči se advokat Egerman ogleduje v zrcalu in se sprašuje: »Kako se more ženska zaljubiti v moškega?« Njegova ljubica mu odgovori: »Nam je bolj malokdaj mar za estetiko. Sicer pa človek zmeraj lahko ugasne luč.« Junakinja Pouka v ljubezni izjavlja: »Devištvo je iznajdba moških in ljubega Boga; ampak če ženska pokaže, da je ženska, jo imajo takoj za cipo.« Po drugi strani pa njena hči, ki še nima šestnajst let, sprašuje svojega očeta zdravnika: »Ali lahko operiraš žensko, da bi jo spremenil v moškega? Ne prenesem družinskega ozračja. Čutim potrebo po tem, da si sama zaslužim za svoje življenje.« In nekoliko pozneje doda: »Ljubezen je nekaj ogabnega. Jaz, jaz nočem ljubiti — najmanj pa moškega.« V nasmehu poletne noči pravi Egermanova žena svoji mladi služkinji, medtem ko pred njo pomerja novo obleko: »Bi bila po tvojem okusu, če bi bila fant?«, nato pa jo zvrne na posteljo in jo za šalo objame. Ko žena iz Pouka v ljubezni začuti, da se rahljajo čustvene vezi njenega moža, predlaga: »Ali ne bi mogla imeti še enega otroka? Prav majhnega? Bila bi tako zadovoljna; in obljubljam ti, da ti ne bo prav nič v nadlego.« Mož ji odgovori: »Kadar boš imela deset paglavcev, ne boš več moja ljubica.« Nato ona: »Kaj pa si torej želiš?« Mož odvrne: »Rad bi imel potapljaško opremo, da bi se spustil v morske globine in poiskal potopljene zaklade in da bi se boril z delfini.« Žena vpraša: »Kaj pa jaz? Kaj bi bilo medtem z menoj?« Mož odgovori: »Ti bi bila v čolnu, da bi mi pomagala.« Po drugi strani v Nasmehu poletne noči igralka Désirée Armfelt odbije približevanje enega svojih bivših častilcev, da bi v njem znova razvnela strast, z besedami: »Sem igralka, ki je uspela. Ne potrebujem nikogar, razen zato, da mi zadrgne steznik.«

Tretja Bergmanova usmeritev, ki je morda najtežje dostopna široki publiki, je zaenkrat omejena na tri naslove: Z a p o r (1948), N o č k l o v n o v (1953) in S e d m i p e č a t (1956). Ti čudni, alegorični in prenabiti filmi nimajo skorajda nič več skupnega z vsemi drugimi filmskimi travkovi, ki jih izdelujejo po vsem svetu že več kot šestdeset let, odkar obstaja film, razen traku, na katerem so posneti, in načina razširjanja. Tu dejanje ni več važno. Sicer pa ga praktično sploh ni več. To so prave meditacije v podobah. In uporabljena so po vrsti vsa sredstva, ki so lastna sedmi umetnosti, da utelešajo razmišljanja, ki so bila nekoč omejena na pisane liste v filozofskih razpravah.

V prvem prizoru Z a p o r a vdre star možak, ki je pravkar prišel iz umobolnice (režiser Anders Henrikson) v filmski studio in predloži režiserju (Hasse Ekman) scenarij o peklju. »Kakšen je Hudičev namen?« mu pravi. »Nima ga. Res ne razumem, zakaj mu pravijo Zlodej. Saj samo zadovoljuje potrebe ljudi. Kar se boga tiče, je najbrž mrtev. Tako je vse bolj preprosto. In življenje je samo norčujoča se umetnina.« Od najnežnejšega otroštva dalje so vprašanja Bivanja in Niča zaposljevala tega pastarjevega sina, kar je bil in je še vedno Bergman. V P o l e t n i h i g r a h zaupa plesalka svojemu staremu stricu: »Vsi ljudje živijo in se gibljejo po uli-



cah. Jaz pa sem tukaj in jem in pijem. Tam spodaj v svojem grobu pa je Henrik začel trohneti. Vse je brez pomena. In jaz ne verjamem, da je bog. Če bi bil, bi ga sovražila. Pljunila bi mu v obraz.« Toda vrnimo se k »zaporu«. Epizode v studiu, kjer izdelujejo izmišljene zgodbe, in resnične epizode, v katerih nastajajo zgodbe same od sebe, preden jih pogoltne nenehno pretakanje časa, se na koncu pomešajo med seboj. Mlada ženska (**Doris Svedlund**) spozna ljubezen na neki podstrehi, potem pa v neki kleti naredi samomor. Medtem pa sanja sanje, ki se odvijajo kot surrealistični vložek. Mlad moški (**Birger Malmsten**) odkrije v ropotarnici star film iz leta 1900 in ga projicira. In Bergman nam ob tej priložnosti postreže s parodijo na primitivni filmski trak. Na majhnem ekranu odigrajo meščan iz dobrih starih časov v bombažasti čepici in nočni strajci, apas s kapo s ščitnikom in policaj, z odsekanimi kretnjami pantomimo o zasledovanju po sobi. Tedaj se dvigne pokrov velikega kovčka in iz njega pogleda okostnjak. V grozi se vse tri marionete poženejo proti zidu, ga preluknjajo kakor papirnat obroč in izginejo. »Čudno!« pravi človek, ki projicira film. »Vse se prikaže in potem izgine našim očem.«

»Vašega scenarija ni mogoče realizirati,« nazadnje izjavi režiser staremu blaznežu. »To bi se končalo z vprašajem. Če se človek odloči, da verjame v boga, ni problema.« Starec odvrne: »Vaše modrovanje je v resnici preveč preprosto.« Režiser zaključi: »Če ne bi bilo tako, bi ne bilo rešitve.«

Noč klovnov simbolično postavlja nasproti dve vrsti ljubezni. Ravnatelj potujočega cirkusa (**Ake Grönberg**), ki je bil nekoč zapustil svojo ženo in svoje otroke in pobegnil z živahno cirkuško jahalko (**Harriet Andersson**), se je naveličal potepuškega življenja. »Nočem se več potikati po cestah kakor norec,« prizna svoji ljubici. »Postati hočem meščan, z računom v banki.« Vrniti se hoče k svoji ženi. Ta mu reče: »Ne razumeš, da sem ti hvaležna, ker si me zapustil. Ko si odšel, sem končno lahko uživala mirno življenje. In zdaj si ne želim ničesar več.« V resnici bi se možak rad prepustil negi svoje žene, ki je dobra gospodinja, hkrati pa bi še dalje obiskoval jahalko. Ker ne najde izhoda, za trenutek pomisli na samomor, potem pa se znese nad medvedi v svoji menažeriji in jih drugega za drugim pobije. Nato se karavana znova poda na pot. Film se začne s sanjsko sekvenco, izdelano v belkastih tonih. V tej sekvenci se žena nekega klovna na plaži brez vsake zadrege slači pred očmi celega regimenta vojakov na manevrih. Njen mož (**Anders Ek**) pride ponjo, jo ob posmehovanju vojakov naloži na rame in odnese domov, v cirkuško naselbino; njegovo čelo je od napora pokrito z znojem. V zadnjem prizoru filma propadli klovni prizna svojemu skoraj prav tako propadlemu gospodarju: »Srečal sem nekoga, ki mi je rekel: napravil te bom majhnega, še manjšega od embria; in postajal sem vedno manjši in manjši.«

V Sedmem pečatu, ki nas ponese nazaj v srednji vek, se vrne motiv glumačev. Glumijo ljubezen na odru, ki je postavljen sredi dvorišča in nad vizijo njihove čustvene pantomime se dviga kikirikanje in kokodakanje kurjega dvorišča. Procesija bičarjev prekine razigrano razpoloženje. Pošast Črne Kuge plava nad pokrajino. Menih (**Anders Ek**) pridiga množici zijal in ji kliče: »Pazite, kajti vsi boste umrli!« Neki vitez (**Max von Sydow**) in njegov oproda (**Gunnar Björnstrand**) se vrmeta s pohoda v Sveto deželo z več kot skeptičnim vedenjem. Oproda pravi: »Naš križarski pohod je bil tako bedast, da si ga je lahko izmislil samo pravi idealist!« In njegov gospodar zamrmra: »Kako naj človek verjame v tiste, ki verjamejo, če sam sebi ne verjame!« ali pa: »Verjeti se pravi trpeti — tako je, kakor ljubezen v temi in brez odziva.« Ko se pred njim pojavi Smrt (**Bengt Ekerot**) in reče: »Prišla sem pote. Si pripravljen?«, odgovori: »Moje telo je pripravljeno, jaz pa nisem.« Obljubi Smrti, da pojde z njo, če mu bo razodela, kaj je onstran življenja. In ta prizna: »Tega sama ne vem.« Vpraša jo, zakaj je ugrabila mlado dekle (**Maud Hansson**), ki je bilo obtoženo čarovništva in so jo živo sežgali na grmadi. »Kar naprej in naprej sprašuješ,« pravi Smrt. »In nikoli ne mislim nehati,« pravi vitez. »Zakaj si mučila tega otroka in mu lomila členke?« In botra Smrt odgovori z vznemirljivim nasmeškom: »Vprašaj meniha, kdo je to ukazal.« Da bi se opogumil, pravi oproda: »Kakor se obrneš, imaš zadnjico zadaj.« Za alegorijo kuge se za nas, ljudi dvajsetega stoletja, rišejo grožnje atomske radioaktivnosti. Slepeča in žgoča svetloba zvezde Absinte, ki jo omenja osmo poglavje Apokalipse in ki širi svoje pustošenje preko zadnje sekvence filma, povsem ustreza nuklearnim eksplozijam. Ton tega filma, ki je za sto vatlov nad tistim, kar ponavadi imenujemo film, je prav tako shakespearski kot ton v Nasmehu poletne noči. Namesto, da bi iskali njegovih sorodnosti v smeri Noči kraljev, jih lahko odkrijemo v Hamletu ali v Macbethu.

Opomba: J. Béranger je to svojo študijo napisal 1958. leta. Zato ni mogel upoštevati zadnjih Bergmanovih filmov. O njih in predvsem o njihovem svetu, govori podrobneje Guido Aristarco v svojem sestavku. (Op. ured.)



Ingmar Bergman s soprogo, estonsko pianistko Käbi Laretei na balkonu svoje vile

FILMOGRAFIJA

1944 — **HETS** (Bolečine) — originalni scenarij za Alfa Sjöberga.

1945 — **KRIS** (Križa) — scenarij po drami Lecka Fishera Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Gösta Roosling. Igrali Stig Olin, Dagny Lind, Inga Landgré, Marianne Löfgren. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

1946 — **DET REGNAR PÅ VAR KARLEK** (Dežuje na najino ljubezen) — scenarij po odrskem delu Oskara Braathena Ingmar Bergman in Herbert Grevenius. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Hilding Bladh in Göran Strindberg. Igrali Birger Malmsten, Barbro Kollberg, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel. Proizvodnja Nordisk Tonefilm.

1947 — **SKEPP TILL INDIALAND** (Ladja na poti v Indijo) — po drami Martina Söderhjelmata scenarij Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. — Fotografija Göran Strindberg in Hilding Bladh. Glasba Erland von Koch. Igrali Hölger Löwenadler, Anna Lindahl, Birger Malmsten, Gertrud Fridh. Proizvodnja Nordisk Tonefilm.

MUSIK I MORKER (Melodije v noči) — scenarij po delu Dagmarja Edquista pisatelj in Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Göran Strindberg. — Glasba Erland von Koch. Igrali Birger Malmsten, Mai Zetterling, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand, Hilda Borgström. Proizvodnja Terra Film.

KVINNA UTAN ANSIKTET (Ženska brez obraza) — originalni scenarij za Gustava Molanderja.

1948 — **HAMSTAD** (Pristanišče) — scenarij po noveli Olleja Länsberga Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erland von Koch. Igrali

Nine-Christine Jönsson, Bergt Eklund, Berta Hall, Mimi Nelson, Birgitta Valberg. — Proizvodnja Svenskfilmindustri.

FÄNGELSE (Zapor) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Göran Strindberg. Glasba Erland von Koch. Igrali Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Bibi Lindkvist, Ake Fridell. Proizvodnja Terra Film.

EVA — originalni scenarij za Gustava Molanderja.

1949 — **TORST** (Žeja) — scenarij po novelah Birgit Tengroth Herbert Grevenius. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Igrali Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Hasse Ekman, Bengt Eklund, Naima Wifstrand. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

TILL GLADJE (Sreči nasproti) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Igrali Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Birger Malmsten, Victor Sjöström, Jon Ekman, Margit Carlquist. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

MEDAN STADEN SOVER (Ko mesto spi) — zamisel za film Larsa-Erica Kjellgrena.

1950 — **SOMMARLEK** (Poletne igre) — scenarij Ingmar Bergman in Herbert Grevenius. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Igrali Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericsson, Stig Olin. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

SANT HANDER INTE HAR (Takšna stvar se ne dogodi več) — scenarij Herbert Grevenius. Režija Ingmar Bergman. — Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Igrali Signe Hasso, Alf

Kjellin, Ulf Palme, Stig Olin, Gösta Cederlund, Inge Nordvall. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

1951 — Leto krize švedskega filma. Ingmar Bergman režira radijsko oddajo MESTO in snema nekaj reklamnih kratkih filmov.

1952 — KVINNORS VANTAN (Žene čakajo) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Igrali Maj-Britt Nilsson, Anita Björk,



Ingmar Bergman, zasebno

Eva Dahlbeck, Aino Taube, Birger Malmsten, Karl Arne Holmsten, Jarl Kulle, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

SOMMAREN MED MONIKA (Poletje z Moniko) — scenarij po romanu Per-Andersa Fogelströma pisatelj in Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. — Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Igrali Harriett Andersson, Lars Ekborg, Ake Grönberg, Naemi Brieske, Ake Fridell, Sigge Furst, Bengt Eklund. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

1953 — CYCLARNAS AFTON (Noč klovnov) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Sven Nykvist in Hilding Bladh. Glasba Karl-Birger Blomdahl. Igrali Harriett Andersson, Ake Grönberg, Anders Ek, Gudrun Brost, Hasse Ekman, Annika Tretow, Gunnar Björnstrand. Proizvodnja Sandrew-Rune Waldekranz.

1954 — EN LEKTION I KARLEK (Pouk v ljubezni) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Martin Bodin in Bengt Nordvall. — Glasba Dag Wiren. Igrali Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Ake Grönberg, Harriett Andersson, Yvonne Lombard, Sigge Furst. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

1955 — KVINNODROM (Ženske sanje) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Hilding Bladh. — Igrali Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Harriett Andersson, Ulf Palme, Inga Landgré, Naima Wifstrand. Proizvodnja Sandrew-Rune Waldekranz.

SOMMARNATTENS LEEENDE (Nasmeh poletne noči) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer in Ake Nilsson. Glasba Erik Nordgren. Igrali Ulla Jacobsson, Gunnar Björnstrand, Eva Dahlbeck, Björn Bjelvenstam, Margit Carlquist, Jarl Kulle, Harriett Andersson, Ake Fridell, Naima Wifstrand, Bibi Andersson. Proizvodnja Svenskfilmindustri. Velika nagrada v Cannesu 1956.

1956 — DET SJUNDE INSEGLET (Sedmi pečat) — po lastnem odskem delu scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Dekor P. A. Lundgren. — Glasba Erik Nordgren. Igrali Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Erik Strandmark, Inga Gill, Ake Fridell, Anders Ek, Gudrun Brost, Gunnel Lindblom,

Inga Landgré. Proizvodnja Svensk-filmindustri.

SISTA PARET UT (Zadnji par) — originalni scenarij za Alfa Sjöberg. Velika nagrada v Cannesu 1957.

1957 — **SMULSTRONSTALLET** (Divje jagode) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. — Igrali Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Björn Bjelvenstam, Folke Sundquist, Naima Wifstrand, Max von Sydow, Gunnar Sjöberg, Yngve Nordwall. Proizvodnja Svenskfilmindustri. Velika nagrada v Berlinu 1958.

1958 — **NARA LIVET** (Na pragu življenja) — po noveli Ulle Isaksson scenarij pisateljica in Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Max Wilen. Igrali Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hiort af Ornäs, Max von Sydow, Gunnar Sjöberg, Inga Landgré. Proizvodnja Nordisk Tonefilm. Velika nagrada v Cannesu 1959.

ANSIKTET (Obraz) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Igrali Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Lars Ekborg, Ake Fridell, Birgitta Pettersson. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

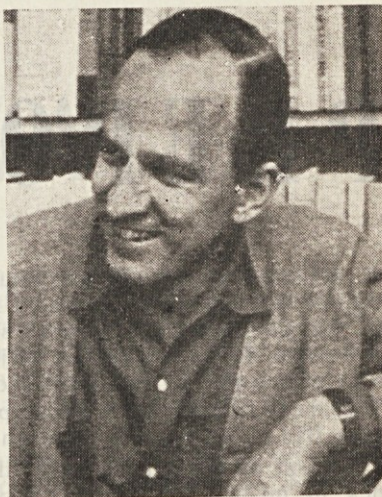
Ingmar Bergman je angažiran kot režiser Kraljevskega dramskega gledališča v Stockholmu.

1959 — **JUNGFRUKALLAN** (Deviški vrellec) — po baladi iz XIII. stol. Scenarij Ulla Isaksson. Režija Ingmar Bergman. Fotografija Sven Nykvist. Glasba Erik Nordgren. Igrali Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Pettersson. Proizvodnja Svenskfilmindustri. Velika nagrada v Cannesu 1960.

1960 — **DJAVULENS ÖGA** (Hudičevo oko) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Gunnar Fischer. Glasba Domenico Scarlatti. Igrali

Stig Järrel, Jarl Kulle, Bibi Andersson, Axel Düberg, Torsten Winde, Nils Poppe, Gertrud Fridh. Proizvodnja Svenskfilmindustri.

1961 — **SASOM I EN SPEGEL** (Onkraj zrcala) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Sven Nykvist. Glasba J. S. Bach. Igrali Harriett Andersson, Lars Passgard, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand. Oscar 1962 za najboljši tuji film.



Ingmar Bergman, 1962

1962 — **NATTVARDSCASTERNA** (Obhajanci) — scenarij in režija Ingmar Bergman. Fotografija Sven Nykvist. Igrala Ingrid Thulin in Gunnar Björnstrand.

LE SILENCE (Molk) — scenarij in režija Ingmar Bergman, ostali podatki še neznani.

v pripravi: **LA DIRECTRICE INGEBORG** (Direktorica Ingeborg) — scenarij po romanu Hjalmaru Bergmanu Ingmar Bergman. Režija Ingmar Bergman. V glavni vlogi Ingrid Bergman.

PREPOVEDANA

RDEČI BALON (Ballon Rouge) in DRUGAČNA VILA (Une Fee pas comme les autres) sta filma, o katerih ne bi nikdar razpravljaj v istem članku, navkljub njuni zunanji sorodnosti. Njun edini skupni imenovalec je dejstvo, da sta menda »namenjena otrokom«. Zategadelj je njuna podobnost psihološka, ne estetska. Celo »psihološka« podobnost ne velja. Če bo Touraneov film navdušil otroke pod desetim letom, bo na primer Lamorisova BELA GRIVA bolj podoben otroškemu filmu za odrasle.

Sploh pa me pri teh dveh filmih ne zanimajo taka gledišča. Moj članek ni mišljen kot kritika in samo mimogrede se bom dotaknil tudi njune umetniške vrednosti. Ker vsebujeta izvrstne primere bistvenih lastnosti filmskega izraza, ju bom analiziral samo zavoljo montaže. Vrednote montaže in njene pomanjkljivosti so v obeh filmih — v vsakem na dosledno različen način — izredno dobro prikazane.

Zavoljo dveh tehtnih razlogov začenjam s Touranovim filmom, ki predstavlja čudovito ilustracijo znamenitega bližnjega posnetka z Možu-hinom, ki ga je pripravil Kulešov. Prvi razlog je njegov antropomorfizem. Znano je, da Jean Tourane preprosto hoče delati filme, kakršni so Walt Disneyevi, s pravimi živalmi namesto z narisanimi. Marsikdo bi dejal, da pomeni prenašanje človeških potez na živali v bistvu tudi projekcijo naše lastne zavesti. Iz njihovega gibanja in obnašanja zaznavamo samo tiste **lastnosti** in čustvena stanja, ki jih sami, bolj ali manj zavestno, projiciramo vanje in jim jih pripisujemo glede na zunanjo podobnost njihove anatomske strukture in obnašanja. Teh naravnih človeških nagnjenj ne bi smeli prezreti ali jih podcenjevati. Se več — moderna znanost je v antropomorfizmu spet odkrila nekaj resnice: čebelja govorica, kot jo raziskuje in pojasnjuje z izredno natančnostjo Von Fricht, sega dlje, kot je antro-

MONTAŽA

ANDRÉ
BAZIN

pomorfizem kdajkoli prišel. Znanstvena zmota se kaže mnogo bolj pri Descartovih živalih-strojih, kot pa v Buffonovem napol-antropomorfizmu.

Antropomorfizma zavoljo tega ne moremo vnaprej obsoditi, pač pa moramo preceniti njegov nivo. V Touranovem primeru je žal ta nivo izredno nizek. Čeprav znanstveno zgrešen in estetsko ničvreden, pa nas vendarle seznanja z materialom, ki ponuja osupljive možnosti za uporabo antropomorfske montaže.

Pomembna je ugotovitev, da Touranove živali niso dresirane. Samo ukročene so. Praktično nikdar ne počno tega, kar vidimo, da delajo. Če se zdi drugače, je to samo zaradi trika: neka roka izven kadra vodi te živali kakor lutke. Touranova genialnost in talent sta v dejstvu, da živali pri vsakem posnetku popolnoma negibno obstanejo v svoji drži. Ostali skrbijo za sceno, obstajajoče objekte in spremno besedilo. Živalim podtikajo človeške lastnosti in jih še potencirajo z montažo — do take mere, da montaža pogosto ustvarja iluzijo pred našimi očmi odvijajoče se zgodbe z neštetimi osebami in zapletenimi odnosi, ki so zares tako zavozlani, da je nit scenarija pogosto povsem zmešana — vse to brez najmanjšega giba protagonistov pred Touranovo kamero.

Dogajanje, ki ga opazujemo in pomen dejanja, ki ga zaznavamo pri projekciji Touranovih filmov, nikdar ni obstajalo v filmu, pa tudi ne v odlomkih drobnih prizorov, ki običajno sestavljajo kadre.

Šel bom še dlje in dejal, da vse to ni slučajno: brez montaže bi bil ta film nemogoč, bi se ga sploh ne dalo izdelati. Če bi bile Touranove živali inteligentnejše (kot na primer Rin-Tin-Tin) in sposobnejše posredovati dogajanje po svoje — kar je dejansko opravila montaža — bi bil film povsem drugačnega pomena.



RDEČI BALON, Albert Lamorisse, 1956

Imeli bi manj opraviti z zgodbo in več s spretnostjo živali. Z drugimi besedami, s področja domišljije bi se spustili v svet realnosti, od užitka fikcije in fantazije bi prešli v občudovanje dobro naštudirane varietetske točke. Montaža je tista, ki pomaga ohranjati predstavo v **njeni resnični nerealnosti**.

V RDEČEM BALONU je primer ravno nasproten: trdim — in bom tudi dokazal — da ta film montaži ne dolguje ničesar. Kdo bo dejal, da vsebuje zoomorfizem, če ga prenesemo na objekt, mnogo več domišljije, kot pa projekcija antropomorfizma na živali. Vendar so vsi premiki v Lamorissovem »rdečem balončku«, ki jih vidimo na platnu, v resnici opravljeni pred kamero. Tudi to je trik — ki pa s filmom samim nima ničesar opraviti. Iluzija izhaja iz realnosti, tako kot pri žongliranju. Iluzija je otipljiva, realna, in ni rezultat montaže. Zakaj naj bi bilo to važno? Kdo bo dejal, da je zaključek v obeh primerih isti! Na platnu vidimo balon, ki jo maha po svoje, otrok pa mu sledi kot pokoren kuža — in mi temu verjamemo! Prav za to gre: v montiranem filmu balon ne bi obstajal drugje kot na platnu; Lamorissov balon pa v resnici živi.

Vsekakor moramo omeniti, da abstraktna narava montaže ne kaže neke absolutne moči, vsaj psihološko ne. Obiskovanje kina od Lumierovih

dni sem je gledalca pripravilo do tega, da se bolj zaveda filmskih kvalit. Vsaj nekateri uspejo razlikovati »prave« prizore od tistih, ki jih je »ustvarila« montaža. Res je, da nekateri drugi procesi, kot je na primer projicirano ozadje med snemanjem (rear screen projection), omogočajo združevanje dveh elementov — recimo tигра in igralke, kar bi bilo v življenju zvezano z marsikakšno težavo. Iluzija, pa naj bo še tako očitna, bo morda celo popolnejša. V končni analizi ni važno, če je trik popoln — ampak če sploh je. Lepota ponarajenega Vermeerja ne spodbija dejstva, da je to ponarejen Vermeer.

Tedaj se pojavi ugovor, da so Lamorissovi baloni potvorba. Brez dvoma, kajti če ne bi bili, bi imeli pred seboj dokumentarni film o čudežih ali fakirstvu, in film bi bil popolnoma drugačen, zakaj RDEČI BALON je filmska zgodba, čisti izdelek duha.

Zelo lahko si je zamišljati RDEČI BALON kot literarni zapis. Ko pa bi bila knjiga napisana, kot si človek predstavlja, bi je ne mogli primerjati s filmom, ker je čar slednjega povsem drugačne narave. Vkljub temu bi ista zgodba (najsí bo še tako dobro posneta) ne bila na platnu prav nič bližja realnosti kot v knjigi. Zavaljo te domneve bi se Lamorisse lahko odločil, da bo najboljšo iluzijo ustvaril z montažo (ali morda z dvojno ekspozicijo). Film bi tedaj postal zapis s podobami (kot bi bila zgodba v knjigi zapis z besedami), namesto da bi bil, kar je, namreč **izmišljena podoba zgodbe**, ali če hočete še dlje, izmišljen dokumentarec.

Zdi se mi, da ta izraz najbolje definira Lamorissovo rešitev, ki se sicer približuje, pa je vseeno drugačna od Cocteaujevega filma PESNIKOVA KRI; to je dokumentarec o domišljjski podobi (ali o sanjah). Pri tem razločevanju smo se znašli v klopčiču paradoksov. Montaža, za katero nam tako pogosto ponavljajo, da je bistvo filma, se v tej zvezi kaže kot proces, ki je popolnoma literaren in protifilmski. Specifika filma, enkrat prignana do svojega čistega stanja, se prav nasprotno kaže v preprostem fotografskem odnosu do enotnosti kraja.

Toda analizirati moramo dalje, kajti upravičeno bi lahko rekli, da RDEČI BALON sicer ne dolguje montaži ničesar **bistvenega**, da pa jo uporabljaja **slučajno**. Če je konec koncev Lamorisse potrošil za rdeče balončke 500.000 frankov, je storil to zato, ker ni maral dvojnih ekspozicij. In podobno je BELA GRIVA dvakrat neresnična, saj nam več bolj ali manj divjih konjev slične zunanosti na platnu predstavlja kot enega samega konja.

Če bi označili Lamorissove filme za proizvode čiste fikcije, bi nam lahko očital, da smo do njih malone izdajalski; isto velja na primer tudi za ZAVESO CRAMOISI (Le Rideau Cramoisi). Verodostojnost teh filmov je brez dvoma v zvezi z njihovo dokumentarno vrednostjo. Dogodki, o katerih govore, so delno resnični. V BELI GRIVI predstavljajo kamarška pokrajina pa življenje konjerejcev in ribičev osnovo izmišljeni zgodbi, čvrsto in neizpodbitno podporo nekakšni bajki. Ko to spojimo z življenjem, se srečamo z dialektiko nerealnosti, z zanimivim simbolom, čigar kopija je BELA GRIVA. In tako je Bela griva resnični konj, ki se še zmerom pase na livadah Camargue, obenem pa izmišljena žival, ki družno z malim Folcom plava v brezкраjnost. Filmana resničnost se pred doku-



QUE VIVA MEXICO, Sergej Eizenštejn, 1931

mentarno resničnostjo ne more razbliniti; ker pa slednja postaja v naši domišljiji realna, se mora sama uničiti in se znova poroditi v resničnosti.

Ni dvoma, da terja realizacija nekega filma precej hrabrosti. Fantiček, ki si ga je izbral Lamorisse, se še nikdar ni dotaknil konja in potrebno ga je bilo učiti ježe brez sedla. Številne drzne prizore so posneli skorajda brez trikov in brez ozira na precejšnje tveganje. Človeku se vendarle prikrade misel: če bi bilo dogajanje, ki ga gledamo na platnu, resnično, če bi se v resnici odigravalo pred kamero, bi film izginil, ker bi istočasno izginila tudi izmišljena bajka. To pa meji na prevaro, je obrobje pretveze, potrebne za logiko zgodbe, ki dopušča spajanje izmišljenega z resničnim in ga istočasno tudi nadomešča. Če bi imeli samo enega divjega konja in bi ga z muko vlekli skozi vse težave, ki jih terja snemanje, bi bil film samo trnova pot, coprniška dresura, kakršne je bil deležen beli konj Toma

* Tudi Rin-Tin-Tin dolguje svoj celuloidni obstoj številnim volčjakom, ki so mu bili podobni. Strenirali so jih tako dobro, da so izpolnili vsako nalogo, ki jo je sicer Rin-Tin-Tin »sam samcat« zmožel na platnu. Vsak dogodek, ki je bil odvisen od naslednjega, so pripravili brez montaže, ki je posegla vmes šele v drugi stopnji in združila namišljeno moč resničnih psov v zgodbi. In to moč je montaža prenesla na Rin-Tin-Tina, ki je predstavljal utelešenje vseh pasjih sposobnosti.

Mixa: ni težko predvideti, kaj bi s tem izgubili. Za estetsko vrednost filmske stvaritve je bistveno, da lahko **verjamemo** v realnost dogajanja, čeprav **vemo**, da je konstruirano. Vsekakor gledalcem ni nujno vedeti, da so snemali s tremi ali štirimi konji,* ali da so v njihove nozdrvi vtaknili nylonske vrvice in jim v pravem trenutku obračali glave. Važno je edinole, da si režiser lahko istočasno reče: osnovna substanca filma je pristna in kljub temu »je to film«.

Obratno pa mora izmišljeno vsebovati na platnu prav tako prostorsko zgoščenost kot realnost. Tu lahko uporabljamo montažo samo v omejenem obsegu in pri tem tvegamo, da spodkopljemo ontologijo celuloidne bajke. Režiser na primer ne sme mešati različnih zornih kotov, sicer bo prišel navzkriž z istočasnimi, pa z ozirom na isto dogajanje vendar različnimi rakurzi. Albert Lamorisse je to dovršeno doumel v prizoru, ko lovijo zajčka in se na prizorišču pojavljajo zapored konj, fantič in preganjana živalca; skorajda pa bi zagrešil napako v prizoru, ko je Bela griva ujet in ko v diru vleče otroka za seboj. Nič ne de, če od daleč opazovana žival, ki vleče za seboj malega Folca, ni prava Bela griva. Celo to nič ne de, da je fantičkovo mesto v tem nevarnem teatru zavzel sam Lamorisse; pač pa me zbode, da pri koncu sekvence, ko se žival upočasni in obstane, kamera ne pokaže konja in otroka iz neposredne bližine. Pan ali voznja nazaj bi zadoščala. Ta preprosta opreznostna poteza bi potrdila prejšnje prizore, kjer na dveh uspehlih mestih Folco in konj (dirjajoč preko zaprek, ki so s tega stališča postale v epizodi nepomembne) še naprej režeta čudovito tekoče prostorsko dogajanje.*

Morda bom bolj razumljiv, če postavim v ospredje tale primer: v povprečnem angleškem filmu NEBO BREZ JASTREBOV je nepozaben prizor. Film obnavlja resnično zgodbo o mladih zakoncih, ki sta med drugo vojno v Južni Afriki ustvarila in organizirala živalski rezervat. Proti koncu kaže film zakonca in otroka, ki živijo sredi divjine. Prizor, o katerem govorim, se prične kar najbolj običajno. Deček se brez vednosti staršev odpravi iz tabora in naleti na levjega mladiča, ki ga je levinja za trenutek zapustila. Ne zavedajoč se nevarnosti, pobaše otrok živalco v naročje in odkoraka. Levinja, ki jo je opozoril šum ali vonj, se vrne k brlogu in najde sled nič hudega slutečega dečka. V majhni razdalji mu sledi. Ta procesija pride v bližino tabora, kjer od groze otrpli starši ugledajo svojega sina in divjo zver, ki se bo vsak trenutek vrgla nanj, saj ji je nevede ugrabil mladička. Prekinimo za hip opisovanje. Celotno dogajanje je bilo do tega mesta prikazano s paralelno montažo in za lase privlečena prekinitev se mi je zdela hudo poceni. Tu pa je na moje začudenje režiser opustil obetajoče kompozicije in osamil protagoniste drame z namenom, da nam istočasno, v splošnem posnetku prikaže starše, otroka in veliko mačko. Enotni okvir, kjer so vse prevare nemogoče, je v hipu avtentiziral zelo navadno sekvenco, ki je sledila. Od tistega trenutka dalje gledamo vse v enem posnetku: oče ukaže sinu, naj se ne premakne (nekaj korakov

Če se lotimo problema s te plati in ga skušamo opredeliti, se mi zdi, da lahko postavimo takle estetski zakon: »Kadar je bistveni element dogodka odvisen od istočasne prisotnosti dveh ali več faktorjev v akciji, je montaža prepovedana.« Svoje pravice si montaža pridobi vsakokrat, ko smisel akcije ni več odvisen od fizične sosesčine, pa čeprav je ta potrebna Lamorissee bi na primer lahko z bližnjim posnetkom pokazal obrat konjske glave proti otroku, kot da ga uboga, vendar bi moral v prejšnjem posnetku oba junaka združiti v istem kadru.

Seveda ni govora o obveznem vračanju k prizorom v enem posnetku, niti o odrekanju izraznih virov ali olajšanju snemanja. Pričujoče opombe se ne nanašajo tolikanj na obliko kot na zvrst zgodbe, ali točneje, na določene medsebojne odnose med naravo in obliko. Ko se Orson Welles loteva določenih prizorov v MOGOČNIH AMBERSONIH (The Magnificent Ambersons) v enem samem kadru in ko se na drugi strani zdrobi v ekstreme pri montiranju filma MR. ARKADIN, gre predvsem za spremembo sloga, ki subjekta bistveno ne menja. Dejal bi celo, da bi lahko Hitchcockovo VRV (Rope) brez predsodkov rezali v klasičnem smislu, pa njen umetniški pomen pri tem ne bi bil oškodovan. Znamenita sekvenca o lovu na tjulnje v NANUKU S SEVERA (Nanook of the North) bi bila nerazumljiva, če nam ne bi pokazali skupaj lovca, luknje in tjulnja. Nič ne de, če bodo ostanek prizora zrezali po režiserjevi želji. Potrebno je samo, da prostorsko enotnost dogodka spoštujemo v trenutku, ko s prekinitvijo spreminjamo realnost preprostega izmišljenega pripovedovanja. To je Fla-

stran se ustavi tudi levinja), naj položi levčka v travo in naj gre počasi naprej. Levinja se spokojno približa, pobere potomca in ga odnese nazaj v grmičje, starša pa planeta k otroku.

Če upoštevamo zgolj to poročilo, je očitno, da bi imela sekvenca natančno isti in očitni pomen, če bi jo izdelali izključno z materialnimi sredstvi montaže ali rear projekcije. V obeh primerih se prizor v svoji fizični in prostorski realnosti pred kamero ne bi razdvojil; navkljub konkretnemu značaju vsakega posnetka bi veljal samo kot zgodba, ne pa kot resničnost. Med filmsko sekvenco in poglavjem romana, ki bi obravnaval isto epizodo, ne bi bilo nobene bistvene razlike. Vendar bi bila dramatska in moralna vrednost epizode očitno skrajno povprečna, medtem ko nas zaključni prizor, ki zahteva resnično sodelovanje igralcev, z enim samim zamahom potegne proti vrhuncu filmske emocije. Kajpada je junaštvo omogočilo dejstvo, da so levinjo napol ukrotili in da je pred snemanjem filma živela z družino v prijateljstvu. Vsekakor ni bistveno, da je bil otrok zares izpostavljen nevarnosti, ampak da so prikazovalci spoštovali prostorsko enotnost dogodka. Realizem se v tem primeru kaže v homogenosti prostora. Zategadelj imamo primer, ko je montaža daleč od tega, da bi predstavljala bistvo filma, ampak ga nasprotno celo negira. Isti prizor je glede na to, če je ustvarjen z montažo ali z enim samim posnetkom, lahko samo slaba literatura ali velik film.

herty razumel kot splošno pravilo, v posameznih primerih pa ne, in tam NANUK zares izgublja svojo silovitost. Če je posnetek, ko Nanuk leži ob luknji v ledu in čaka na telovadbo s tjulnjem, v filmu najlepši, je kroko-dilovo goltanje v LOUISIANA STORY, očitno doseženo z montažo, zagotovo slabo. Vsekakor pa je v istem filmu čudovita sekvenca v enem posnetku, ko krokodil zgrabi čapljo. Res pa je tudi narobe, da je namreč za resničnost zgodbe dovolj, če en sam pravilno izbran posnetek poveže elemente, ki jih je poprej razdrobila montaža.

Brez dvoma je teže vnaprej določiti predmetnost ali celo pogoje, za katere velja ta zakon. Modro se bom poigral z nekaterimi primeri, ki opozarjajo na to. Predvsem velja za vse dokumentarne filme — katerih namen je prikazovati dogodke, ki postanejo do kraja nezanimivi, če se niso v resnici zgodili pred kamero — do je dokumentarnost omožena s časnikarstvom. Kot skrajnost lahko k temu priključimo tudi filmske novice. Dejstvo, da so »rekonstruirane novice« razkrinkali že ob začetku kinematografije, nam kaže resnični razvoj filmskega občinstva. To ne velja za izrazito poučne dokumentarce, katerih namen ni prikazovanje, pač pa pojasnjevanje pojavov. Razumljivo je, da smejo slednji vključevati sekvence ali prizore, ki pripadajo prvi kategoriji. Vzemimo na primer dokumentarni film o rokohitrcih! Če je izdelan z namenom, da nam prikaže umetnije slavnega spretnjakoviča, bodo bistveni neprekinjeni posnetki, če pa hoče film zatem razložiti eno njegovih točk, bo montaža nujna. Stvar je jasna, pojdemo dalje!

Gotovo je za obiskovalce kina zanimivejši rahlo romantizirani dokumentarec NANUK kot pa BELA GRIVA iz pravljične dežele. Ostaja pa problem, kot smo dejali poprej, kratkih filmov, katerih celotni pomen ni docela jasen, ali za drugo skrajnost, to je za filme, ki so brez vrednosti, če se v njih ne prepleta realno z nerealnim. V tem primeru obvladujejo filmski rez gledišča realnosti.

Končno je v filmih z neposredno zgodbo, to je v tistih, ki so enakovredni romanu ali drami, verjetno spet določena zvrst dogajanja (v smislu njihove polne izrazne vrednosti), ki ne dovoljuje montaže. Izrazje konkretne kontinuitete je očitno zničil abstraktni čas montaže (filma DRŽAVLJAN KANE in MOGOČNI AMBERSONI to zelo dobro ilustrirata). V določenih primerih pa, kolikor se v njih izraža enotnost kraja, ni mogoče najti pametne filmske rešitve, posebno ne tam, kjer se na osnovi odnosov med človekom in predmetom snujejo komične situacije. Primitivne burleske (posebno Keaton) in Chaplinovi filmi so v tem pogledu izredno poučni. Burleska je zavladala pred Griffithom in montažo zavoljo tega, ker je večina smešnih prizorov temeljila na situacijski komiki, na odnosih človeka do predmetov in do zunanjega sveta. V filmu CIRKUS Chaplin v resnici stoji v levovi kletki in oba sta združena v enotni okvir filmskega platna.

MONTAGE, MON BEAU SOUCI

...Ga bomo že z montažo rešili... Čeprav veljavno za Jamesa Cruza, Stroheima, Griffitha, je to geslo komaj še sprejemljivo za Mur-naua pa Chaplina in postaja za zvočni film nepreklicno neresnično. Zakaj? Ker je v filmu, kot je OKTOBER (in še bolj v QUE VIVA MEXICO) montaža predvsem najvišji režijski dosežek. Dvojice kadrov ni mogoče ločiti brez ritma in melodi-je. ELENA je prav tako kot MR. ARKADIN primer vzorne montaže za-to, ker sta vsak po svoje primer vzorne režije...

»Ga bomo že z montažo rešili,« je tedaj tipična producerska izj-va. Največ, kar daje dobra montaža filmu, je prav vtis, da je bil zreži-ran; kratkotrajno milino, ki jo snob in amater omalovažujeta, bo pre-obrazila v življenjsko verjetnost; slučaj bo spremenila v usodo. Kaj ji more biti večje priznanje od dej-stva, da ljudje upravičeno zamenju-jejo montiranje z lepljenjem filma?

Če je režija preblisk očesa, je montaža utrip srca. Za oboje je značilno pričakovanje. Kar nekdo sluti v prostoru, išče drugi v času. Deni-mo, da ugledate na ulici mikavno dekle. Oklevate, če bi jo ubrali za njo. Četrť sekunde. Kako naj to od-lašanje izrazimo? Na vprašanje »ka-

ko naj se ji približam?«, bo odgovo-rila režija. Če pa si hočemo biti na jasnem z drugim vprašanjem, »mar se bom zaljubil vanjo«, moramo če-trtinki sekunde, v kateri sta nastali obe vprašanji, priznati določen po-men. Je tedaj mogoče, da rešitev ni več odvisna od režijske interpreta-cije ideje ali od nenadnega preokre-ta v teku zgodbe, ampak od monta-že? Kdaj? Vsakokrat, kadar to terj-a **situacija**, najsi bo sredi prizora, kjer naj močnemu, pretresljivemu učin-ku sledi arabeska, ali tam, kjer kon-tinuiteta filma zahteva (pri spre-membi prizora) dodatni opis karak-terja. Našteto nas opozarja na dejstvo, da pomeni govoriti o režiji avtomatično govoriti o montaži. Ka-dar učinek montaže prevladuje re-žijo, bo lepota slednje podvojena; njen čar bo temeljil na razkrivanju nepredvidenega in sicer na podobem način kakor v matematiki, ki nam pojasnjuje neznana dejstva.

Tisti, ki dvomijo v montažo, dvo-mijo tudi v kratke kadre. Kako? Ta-ko, da postane pogled poglavitni del njihove igre. Vizualna povezava po-meni praktično definicijo montaže in obenem njeno najsilnejše priza-devanje, da si režijo podredi. Dejan-sko to pomeni osvobajanje duševno-sti izpod oblasti intelekta, pobeg



Anna Karina in Jean-Luc Godard med snemanjem filma ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE

strasti iz okvirov shematike; pomen prostora je uničil čas in s tem je srce zmagalo razum. Prenarejena sekvenca s cimbalami v novi inačici filma ČLOVEK, KI JE PREVEČ VEDEL (The Man Who Knew Too Much) je za to najboljši dokaz. Eden izmed problemov snemanja je spoznanje, koliko časa naj traja določen prizor. Zelo spretno režiran film nam daje občutek, da v njem o režiji ni sledu. Če govorimo v filmskem jeziku o istem predmetu, bitka v ALEKSANDRU NEVSKEM v ničemer ne zaostaja za NAVIGATORJEVIM KRIŽARJENJEM (La Croisière du Navigator). Če hočemo z gibanjem vzbuditi občutek trajanja, nam bo dolg bližnji posnetek rabil kot režijski element in kot element montaže. Nekdo improvizira in si izmišlja pred kamero, nekdo drug pa dela takisto v družbi. Izmenjavo pogledov lahko izrazimo dovolj precizno, če je potreba, samo s spretno montažo. Ko v Balzacovi MRACNI SPLETKI (Tenebreuse Affaire) Peyrade in Corentin vdreta v Saint-Cygnejevo dnevno sobo, najprej opazijo Laurence: »Imamo te, mala« — »Ničesar ne boste zvedeli.« Ponosna mlada žena, in Fouchejevi vohuni uganejo na prvi pogled, kdo je njihov smrtni sovražnik. Ta ne-

navadni preblisk pogledov, preprosta izmenjava kadrov, je izrazitejši kot vsak vnaprej premišljen zoom (vožnjo naprej nadomesti poseben sistem leč). Tak pogled skuša izraziti, koliko časa bo trajala bitka in v katero smer se bo razvila. Zadelj tega montaža istočasno zapira in odpira pot režiji: ena od druge sta odvisni. Režirati pomeni snovati zaplet in za film pravimo, da je dobro ali slabo stkan.

Zato je rečenica o režiserju, ki je dolžan tesno sodelovati pri montaži svojega filma, enakovredna tisti o montažerju, ki se je dolžan odreči vonju po lepilu in filmu ter ga zamenjati za vročino reflektorjev. Ko bo opazoval snemanje, bo videl natančno, kam teži prizor, kakšne močne ali šibke elemente vsebuje, kakšni so razlogi za spremembo prizora, in kadrov ne bo rezal samo zavoljo harmonije gibanja — kar je, poudarjam, abeceda montaže — ampak zavoljo točno določenih pogojev, ki jih ne narekujejo mehanična pravila. Tako dela na primer Marguerite Renoir, za katero se nam čisto zdi, da reže prizor prav v tistem trenutku, ko postane zanimiv. Nekako taki naj bi bili montažerjevi prvi koraki od montažne mize k filmskemu ustvarjanju.



KAJ JE REŽIJA?

Za ugotovitev, da režije ni, človeku ni treba posneti mnogo filmov — igralci igrajo kar dobro sami, direktor fotografije točno ve, kam naj postavi svojo ropotijo, da bo dobil dober izrez, kadri se spajajo sami od sebe, itd., itd. Mizoguchi in Ophüls sta to kaj hitro doumela in se lotila posla, ki ju je zanimal. Kaj naj bi to bilo? Gledati ljudi, kako hodijo sem in tja? To ravno ne. Raje sta jih prikazovala in jih obenem opazovala kako igrajo in kako so igrani.

Razloček med filmom in čemerkoli drugim, tudi romanom, je predvsem v tem, da kamera ne zna lagati in v popolnem prepričanju (ki si ga delita pisec scenarija in gledalec), da bo na platnu vse videti dobro — če bo le zadosti dolgo. Če režiser pri snemanju filma kdaj poseže vmes, mora prav tu. Režiser tiči med dvema ognjema: med podobo, s katero ZACENJA in časom, s katerim ZAKLJUČUJE.

Zaključuje, ne uničuje: počasna rja resnice v Proustovi umetnosti in njena erupcija pri Faulknerju predvideva, da je roman napisan z besedami, ki so koščki brezkončnosti. Določa realnost za ceno neprestanih poskusov dekompozicije, uničevanja oblik, nadaljnega gibanja zoper napade slovarja in voda odplavlja razbitine.

Kamera se opredeljuje: ne sega predaleč, samo opazuje realnost. Naivna je vera, da sistematična raba širokokotnih objektivov lahko spremeni tok dogodkov. V zameno za

svojo pasivnost kamera ne laže. Objektivni zajamejo gibanje telesa, ki prikazuje vse, KOT DA je fizično — ples, pogled ženskih oči, spremembo drže, lepote, resnice, itd.

Film računa z določenim zaupanjem v svet, kakršen je; celo v svet grdobi in revščine. Razkriva nam strahotno milino HIROŠIME, vso njeno okrutno in nenavadno toplino; in vendar je dovolj, da vzbujenim grozotam sledeče bežne sekvence centra mesta in ženski glas pokažejo vso pokrajino v človeški luči, kot da bodo — povsem naravno in na neki skrivnostni način — nekega dne njeni skriti upi uresničeni...

Enega najlepših filmov na svetu je ustvaril star japonski režiser — avtor malone stotine filmov — nedvomno z edino željo, da opravi v svoji obrti pošteno vajo. Po petih minutah projekcije filma LEGENDA O UGETSU jasno pokaže, kaj je režija — vsaj za nekatere. Je določen način prenašanja duhovne napetosti v telesne gibe. Je pesem, ritem in ples. Mizoguchi dobro vé, da tega, kar izraža fizično nasilje, ni mogoče ponarediti. Ne karakter, ne razumevanje samega sebe, ampak neko nezadržno gibanje, ki se pokaže zmerom ob poskusih uresničitve — ali uničevanja. Predstavljam si, da ga po tolikernih filmih ne zanima več dogajanje, ampak dejstvo, da ne more odvrniti ljudi od opazovanja dogajanja. Pisatelj piše morda zato, da se razdaja; tudi režiser se razdaja, vendar nikoli do konca. V nežnosti ali grozljivosti člove-

ALEXANDRE ASTRUC

INTOLERANCE (Nestrpnost), David Wark Griffith, 1916 (levo)

LEGENDA O UGETSU, Kenji Mizoguchi, 1953 (desno)



štva, ki ga raziskuje, bo moral zadeti v tisto, da se točno izrazim, čemur bi ljudje rekli nekakšna vnema ali koristna sokrivda, kar pa za umetnika ni nikdar več kot vir veličine, po kateri hlepi in tisto, v kar verjame, da bo lahko izrazil.

Kaj torej postaja tehnika? Nič več ne predstavlja metode razkazovanja ali — zatajevanja. Slog ni zanesljiv način, da bi pretvarjali grdo v lepo in obratno. Noben režiser na svetu ne bo zaupal v fotografijo samo, če njegova prizadevnost ne bo omejena do tekmovanja z Yvon. To je celo več kot interpretacija; sekvence v vožnji niso opombe ali razlaga na kraju strani. Zdi se, da režija nima drugega cilja, kot da ustvari skrivnostno odmaknjenost med avtorjem in njegovimi karakterji, katerih stilizirani gibi tako verno spremljajo oscilacije in blazne poti skozi gozd.

Vendar se samo ZDI, da je tako, zakaj moč in veličastje tega sveta, ki se znova in znova pojavljata v raznih delih, izhajata iz avtorjevega nenehnega obvladovanja njegovih elementov. Te elemente prilagaja, morda ne svojim predstavam — Mizoguchi je režiser, ne romanopisec — ampak zadovoljevanju svojih želja, da bi jih videl proč od sebe, kar je modrost ali želja po modrosti. Tako tiči silovitost tragične pesnitve v umetnikovi očitni neobčutljivosti in mrzloti in sicer tistega umetnika, ki se je, kot kaže, postavil s kamero v roki na rečni zavoj in opazuje

ravnico, kjer se imajo prikazati dramski igralci. Nenavadno nežna krhkost LEGENDE O UGETSU je nastala (kot v nekaterih westernih) iz tiste nezadržne počasnosti, ki z nasiljem in jezo poganja skozi življenje pešiča posameznikov z nepomembno usodo.

Vendar Mizoguchi dobro ve, da konec koncev ni hudo važno, če njegov film uspe; vse bolj se ukvarja z mislijo, če najtesnejše vezi med njim in njegovimi junaki izvirajo iz naklonjenosti ali iz prezira. Podoben je nadzorniku, ki išče odraz zadovoljstva na licu opazovalca vključ temu, da dobro ve, da mu ne gre zgolj za tak odraz, marveč povsem preprosto za klavno potrditev nečesa, kar že zdavnaj pozna, pa se ne more zadržati, da si tega ne bi znova in znova dokazoval.

Zatorej smatram mise-en-scene (režijo) za sredstvo, ki spreminja svet v spektakel, ki ga prikazuje sam sebi — pa čeprav umetnik instinktivno ne vé, da je tisto, kar gledamo, manj pomembno od načina gledanja, oziroma od določene potrebe po gledanju ali biti gledan.

Med platni in podobami, ki ga preganjajo, nas slikar ne seznanja z različnimi načini opazovanja, marveč z novo razsežnostjo. Manetova slika ni »narava, kakršno vidi temperament«, ampak pokrajina, ki je prešla določeno estetsko voljo; le-ta je za teme in za umetnikove skrivne motive nesprenmenljiva; ti motivi so lahko pri umetniku trajni,

(Konec na strani 398)

FRANCE
KOSMAČ

OD LEPLJENJA DO SPAJANJA

1.

Igrani film običajne dolžine okrog 2400 metrov traja približno 90 minut in vsebuje nekako 500 do 600 posnetkov. V prvih obdobjih nemega filma niso poznali tako dolgih filmov, posamezna filmska dela so štela največkrat le po nekaj posnetkov. To so bili časi filmanega gledališča, od začetka našega stoletja pa nekako do prve svetovne vojne. Kamera je stala pred gledališki podobno scenarijo in posnemala, kar se je pod režiserjevim vodstvom dogajalo v njenem skoro nepremičnem zornem kotu.



KRIZARKA POTEMKIN, Sergej Eizenštejn, 1925

ŠTIRI MISLI O MONTAŽI

Iznajdba velikega plana, ki so ga sprva boječe kazali skozi črno obrobljeni zaslon daljnogleda, je filmskemu izrazu odprla neznanske možnosti. »Ruska montaža« jih je deset let kasneje teoretično utemeljila (Eizenštejn, Pudovkin pa tudi Balasz) in praktično razvila ter povzdignila zabavo z gibljivimi sličicami v višine umetnosti, ki nam v svojih vrhovih še danes ne pomeni manj, kot je sodobnikom.

Seveda, slavnim ruskim ustvarjalcem je vlil dobršno mero korajže velikan ameriškega filma Griffith, napolnjujoč monumentalne mere

MAŠATOM

svoje **Nestrpnosti** z znanjem in slutnjami o neprecenljivi moči in možnostih specifičnega filmskega medija — montaže. Griffithova montaža je bila že montaža v vseh bistvenih pomenih te besede: dva sosednja posnetka nista bila več le seštevek, temveč, če smemo tako reči — zmnožek, saj je njuna zveza pomenila novo vrednost v idejnem in estetskem smislu. Pa ne samo to: zamisel njegovega filma je slonela na štirih paralelizmih med dogajanjem v različnih zgodovinskih dobah z rasno, versko, nacionalistično in razredno nestrpnostjo. V montaži sekvenc z dogajanjem iz štirih različnih, časovno zelo oddaljenih dob je pokazal pravo mojstrstvo, izkoriščajoč nove izrazne možnosti in vrednosti montaže od sekvence do sekvence.

2.

Stopiš v montažo in vidiš, da je to teman prostor z lučko nad precej zapletenim strojem, ki se imenuje montažna miza. Ta ni pravzaprav nič drugega kot majhen kino s projekcijo in tonskimi napravami in majhnim platnom. Zvitek filma leži na bakelitnem krožniku in ko ga stroj zavrti, teče trak z enega krožnika na drugega, medtem pa ga osvetljuje močna žarnica in ga projicira na malo platno.

Režiser in montažer sedita za mizo in gledata: film je bil posnet, kot je pač nanoslo: posnetki se še ponavljajo, vsak je opremljen s številko, a številke niso razvrščene po tekočem vrstnem redu, saj je treba trak najprej pregledati in med ponavljanimi posnetki slabše izločiti; tako glede na igro kot po likovni in tehnični vrednosti uspelejši posnetki ostanejo v filmu in tem je treba poiskati pravo mesto v skladu s načrtom o snemalni knjigi, in jih zlepiti z acetonom. Tu so še dodatni posnetki, ki jih snemalna knjiga ni predvidela: tudi tem je treba najti primerno mesto v zaporedju. Vsem posnetkom je treba še prirediti trakove s šumi, glasbo in dialogi. Toda to pride kasneje.

Najprej čaka režiserja in montažerja studiozen ogled za silo zlepjenega filma. Tako zlepjenemu materialu se reče — grobo montirani trak. To surovino je treba očistiti številke na klapkah, treba je izstriči preveč ali premalo osvetljene sličice, končno je treba najti posnetkom kritične dolžine: to pomeni, da jih je treba spredaj, zadaj ali celo na sredini odrezati in izločiti.

Montažna miza nudi režiserju in montažerju posebno ugodnost: stroj lahko poganja filmski trak v obeh smereh. Tako je moč kontrolirati, ali je rez napravljen na pravem mestu, ali ustreza za dober stik z naslednjim ali ne. Predvsem ne sme noben posnetek — v zvezi

s prejšnjim in naslednjim in s celoto — utrujati gledalčeve pozornosti, obenem pa mu mora povedati največ, kar je v njegovi moči. To opravilo zahteva ustvarjalni napor in kadar je montažer ustvarjalec, ga štejemo med režiserjeve sodelavce. Večinoma pa montirajo filme režiserji sami in jim pomagajo v tehničnem smislu za to izvežbani pomočniki.

Če je montaža opravljena po režijski zamisli, ki je fiksirana v snemalni knjigi, in to je najbolj pogosto — potem je delo v skrivnostni temni montažni sobi pretežno tehnični postopek. Včasih se pa le dogaja, da temni prostor pripelje ustvarjalce do posebne zbranosti, ki budi v njih nove ideje za organizacijo in razpored posnetega materiala. Realizacija novih idej, porojenih v montaži, mnogokrat preseleti, spreminjajoč tako vsebinski smisel filma kot njegovo obliko in ritem.

3.

Ne mika me spregovoriti več ko nekaj besedi o montaži filmov, ki jih ponekod snemajo na industrijski način. V takih primerih režiser samo režira, to se pravi — da stoji neprestano na sceni in žene igralce iz situacije v situacijo — kot je napisano v industrijsko sestavljeni in predelani snemalni knjigi. Tak režiser je lahko tudi ustvarjalec, toda v montaži ga ne rabijo. Montažo opravijo strokovnjaki — specialisti, ki jih nadzira lastnik, spet specialist za trgovanje s filmskimi konzervami.

Taka montaža je tudi v najboljših primerih največkrat bolj podobna standardnemu lepljenju kot pravemu ustvarjalnemu naporu. Prizadetost ustvarjalcev je omejena na prodajanje uslug delodajalcem.

4.

Montaža ustvarja filmski ritem.

Teoretiki poznajo vrsto montaž, izhajajočih iz najrazličnejših ustvarjalnih načel: metaforično, poetično, alegorično, intelektualno, ideološko, analitično, paralelno, antitetično, tonalno, harmonično, formalistično, subjektivno, narativno. Pri roki je treba imeti slovarček tujk in natančno prebrati razloge in razlage. Vendar nam že pozornost, ki jo posvečajo montaži teoretiki filmskega izraza, govori o glo-

boki pomembnosti, da ne rečem o univerzalnosti tega ustvarjalnega postopka. Eizenštejn je pokazal in dokazal načela montaže v Puškinovi pesmi, v Tolstojevi prozi, v Leonardovi sliki. Trditi smemo, da so načela montaže pravzaprav načela kompozicije. Montaža namreč pomeni obenem izbor in opuščanje, poudarjanje in igro s presenečenjem, modelacijo in modulacijo, ritem in kontrapunkt.

V obdobju nemega filma je montaža s svojim ritmom uspešno izpolnjevala mesto, ki ga zavzemajo v sodobnem filmu muzika in dialogi. Ko bi bilo možno z zadovoljivo natančnostjo izmeriti ritmične vrednosti v menjavi velikih, bližnjih, splošnih in srednjih posnetkov, bi utegnili dobiti diagram s podatki, ki bi ne bili manj bogati in zanimivi, kot so celinke in četrtinke in šestnajstinke, crescendi in rallentandi in allegri in adagi in pavze in forti in piani in kar je še zanimivih znakov v notnem zapisu simfonične glasbe. Verjetno bi odkrili v takem diagramu poseben red in stilske konstante, ki bi nam kazale na različne žanre, avtorje in šole, ko bi poskus izvedli na zadosti velikem številu filmskih stvaritev.

Odkar se je filmski ustvarjalec polastil izraznih sredstev zvoka in odkar mu je tehnika ponudila mnoge nove sposobne stroje za vedno bolj sestavljeno gibanje kamere, se je tudi v ustvarjalnih montažnih postopkih izražal vedno bolj sproščeno, izkoriščajoč vse dosegljive tehnične novosti, če so le stregle ustvarjalni filmski domišljiji.

Tudi optika z univerzalno globinsko ostrino je med sredstvi, ki omogočajo montaži nove postopke. Ob prevladujoči »ruski montaži« se je začela že zgodaj razcvetati tako imenovana »montaža znotraj izreza«.

Kamera se je dobesedno »podala na pot«; njeno magično oko se ustavlja zdaj na velikem planu zamišljenega glavnega junaka, zdaj se obrača v globino prostora, zdrsne vanj in se spet vrača, se ustavlja ob pomembnih detajlih ali panoramira preko velikih prostorov in med potjo beleži v prvem planu dramatsko razgibane prizore. Opravka imamo z dolgimi, neprekinjenimi posnetki — sekvencami, ki je v njih montaža — skrita. Take vrste film je ustvaril Hitchcock: v celovečernem filmu vidimo vsega skupaj 10 posnetkov.

Renior, Welles in Wyler so pokazali vrsto filmov z mojstrskimi primeri notranje montaže (montaže znotraj izreza) — ob statični kameri. Organizirali so namreč gibanje oseb proti kameri in v nasprotni smeri, to je v smeri optične osi, v globino vidnega polja. Zopet se je montaža »skrila« v dolge, zelo razgibane posnetke, ki je v njih igral prostor, kot ga je »montirala« globinska ostrina, živahnega soigralca. Spet smo imeli priložnost videti vse mogoče plane v odtehtani

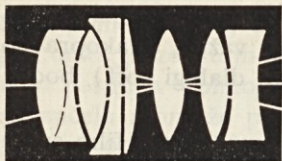
menjavi, ne da bi moral pri tem montažer na montažni mizi uporabiti škarje ali lepilo. Pri tem je igral vseskozi važno, enakopravno izrazno vlogo zvok, bodisi z nesinhrono tekočimi dialogi (off), bodisi s šumi, z muziko ali s tišino.

Ali je treba posebej omenjati, da ima na primer risani film svoje vrste montaže, ker si pri snemanju »slika za sliko« izmišlja poljubne vrste č a s a ? Različne brzine časovnega ritma zanimajo zlasti sodobne ustvarjalce mlajše generacije; tako so se tudi v montaži sodobnih filmov začele kazati tendence novih montažnih načinov, predvsem montaža s posebnim čutom za naglo menjavo posnetkov iste brzine pa še diskontinuirani način, ki izhaja iz načela, da prekinjenost gibanja filmske slike izredno plastično ponazarja življenjsko občutje sodobnega človeka.

Možnosti montaže niso izčrpane. Ustvarjanje pomeni osvetljevanje vseh obzorij, opuščanje modnega in prodiranje v nevidno, nesluteno, pomeni osvajanje novih in novih območij svobode, ki ji človek ne vidi meja, a jih odločno in zmagovito razširja tudi skozi čarobno oko filmske kamere.



DRŽAVLJAN KANE, Orson Welles, 1941



OKRNJENA »EVA«

Po nekajmesečnem predvajanju svojega zadnjega filma EVA in ob precej različnih odmevih kritike in občinstva nanj, se je oglasil tudi režiser Joseph Losey. Znanemu italijanskemu časniku je dal izjavo: »Po prvi montaži je film trajal 2 uri in 35 minut, toda skrajšal sem ga na 2 uri 15 minut. Producent ga je po svoje priredil na dve uri in 5 minut, potem pa kar na uro in 50 minut. Nekateri Hakimove spremembe v filmu so na videz neopazne, druge pa ne, zakaj pri tem je bila uničena zvočna stran filma.«

Losey je poudaril, da ne more sprejeti filma v sedanji obliki. Navedel je razloge: zato, ker je okolje, v katerem se gibljeta junaka filma, postalo nerazumljivo; zato, ker je bil film glasbeno zamišljen, pa se je pri nasilnem rezanju ritem popolnoma sprevrgel: postal je prepočasi in obtežen s pomenom, ki ni pojasnjen; zato, ker bi film v svoji originalni zamisli sprejeli ali pa odklonili zaradi njegovega resničnega pomena, tako sesekljanega pa ni mogoče sprejeti; zato, ker nekateri odlomki filma vzbujajo smeh občinstva, v prvotni obliki pa bi film morda ljudem ugajal, ali bi mu lahko vsaj sledili do konca.

Takle spor v filmskem svetu ni novost. Hudi Loseyevi očitki trgovsko prepredeni dvojici Robertu in Raymondu Hakimu (lastnika pomembne producentske hiše) so še dandanes posledica žalostne prakse vmešavanja producentov v delo in ustvarjalnost filmskih avtorjev. Spomnimo se samo nekaterih primerov iz preteklih let: tragičnega uničenja nekaterih umetnin pokojnega Ericha von Stroheima, ki ga je zagrešil diktatorski producent Thal-



Jeanne Moreau. Že nekaj let med tistimi redkimi igralkami, za katere se producenti in režiserji vedno znova potegujejo

berg; žalostne usode Viscontijeve mojstrovine ZEMLJA DRHTI, ki jo je javnost videla samo v okrnjeni podobi; Rossellinijevega spora s producentom Ergasom zaradi skrajšav filma VANINA VANINI; usode Orsona Wellesa z DAMO IZ SANGAJA itd.

TELEOBJEKTIV

GRENKO- SLADEK OPTIMIZEM

Najpomembnejši svetovni filmski dnevnik, »Variety«, ki izhaja v Hollywoodu, je 7. novembra 1962 objavil vest, ki je tesno povezana s snemanjem filmskega spektakla »Marco Polo«; o njem vemo, da ga je za francoskega producenta Raoula Levyja začel februarja 1962 režirati Christian Jaque. Film so snemali v Beogradu na Košutnjaku, Alain Delon je igral glavno vlogo, lepega dne pa so snemanje prekinili, ker je francoskemu producentu (ta že nekaj časa nima toliko denarja kot svoje dni, ko se je uveljavil kot eden najbolj tipičnih francoskih filmskih kapitalistov) zmanjkalo denarja... Italijanski filmski dnevnik »Araldo dello spettacolo« povzema ameriško poročilo in z zanimivimi nadrobnostmi razkriva ozadje drobne vesti, ki smo jo v evropskem filmskem tisku zasledili že pred mesci, ko so na kratko sporočili, da bo jugoslovanska Narodna banka omogočila Levyju dokončati snemanje filma s svojim deležem, dvema in pol milijonoma dolarjev... Raoul Levy je (citiramo njegove besede po dnevniku »Araldo dello spettacolo« od 29. novembra 1962) dobesedno povedal: »To je prva francosko-italijanska koprodukcija, ki jo finansira

komunistična dežela.« Po Levyjevih besedah je »jugoslovanska Narodna banka sklenila zagotoviti realizacijo filma z dvema in pol milijonoma dolarjev«, ki bi jih Raoul Levy »moral dobiti od United Artists in Allied Artists kot minimalno garancijo za distribucijo definitivne kopije filma«.

Znano je, da je medtem Alain Delon pretrgal pogodbo z Levyjem in ponovno izjavil, da v filmu »Marco Polo« ne namerava več igrati glavne vloge. Levy je povedal, da misli jo nadaljevati snemanje februarja ali marca 1963. Dlje časa je bival v ZDA, da bi tam med znanimi hollywoodskimi zvezdniki našel nadomestilo za Delona. Večino filma bi po njegovem načrtu posneli v Beogradu, nekaj tednov pa bi snemali tudi v Neaplju in Iranu. Ker pa Jugoslavija — zopet pripoveduje Levy — razpolaga s pomembnimi krediti v indijskih rupijah, bodo verjetno uporabili ta denar, da bi posneli del filma tudi v Indiji.

Najbolj zanimivo pri vsem pa je, da je glavni producent Raoul Levy vložil v realizacijo filma le 800.000 dolarjev, italijanski partner Seven Arts pa 200.000 dolarjev. Ko so Levyja vprašali, zakaj je Jugoslavija pripravljena dati za realizacijo na razpolago tolikšno vsoto dolarjev, je odgovoril, da kaže iskati motiv »v njihovi želji, da bi privabili tuje producente« in se pri tem niso ozirali »na svoje potrebe po dolarjih...« Za konec pa Levyjeva izjava, o kateri bi bilo koristno nadrobneje razpravljati. Tako pravi obubožani francoski filmski kapitalist: »Jugo-



ENAINSTIRIDESETI (Grigorij Čuhraj); prvi veliki mednarodni uspeh Olega Striženova, hkrati pa film, ki je po tolikih letih povrnil zaupanje, kakršnega je svet poznal iz njegovih najboljših dni

slovanska filmska industrija je danes v enakem položaju, kakor je bila pred približno desetimi leti italijanska filmska industrija. Jugoslovani nas potrebujejo.« Po vsem, kar navaja italijanski filmski dnevnik, je osnovno vprašanje — kdo koga potrebuje. Naj bo odgovor takšen ali drugačen — Levy je o svoji »potrebnosti« našemu filmu tako globoko prepričan, da je že oznanil, da bo po »Marcu Polu« v Jugoslaviji uresničil svoj dolgoletni načrt — posneti namerava film »The Camp Followers...«

OLEG STRIŽENOV

Sovjetska zveza je leta 1957 na festivalu v Cannesu dvakrat prese-netila. Prvo presenečenje je bil Grigorija Čuhraja film »Enainštirideseti«, saj se je z njim začelo vračati zaupanje v novo rast sovjetskega filmskega ustvarjanja. Res je bila tisto leto med filmskimi igralkami festivala opažena Izolda Izvickaja, vendar je bil večje iznenadenje mladi Oleg Striženov, ki so ga Francozi enostavno preimenovali v »ruskega Gérarda Philipa«. In kot je ob novih imenih v sovjetskih filmih pogosto, tudi o Olegu Striženovu nismo vedeli nič več, kot da je vloga belogardističnega častnika njegov tretji filmski nastop.

Le počasi se je razgrinjala koprena, ki je bila — kakor preko vseh mlajših sovjetskih filmskih igralcev — spuščena na festivalu tudi preko Striženova.

Striženov je predvsem gledališki igralec. Na moskovski visoki šoli za gledališko umetnost, ki nosi ime ve-

likega Ščukina, je študiral gledališko igro pri znanem igralcu in pedagogu Vahtangovu. Svojo igralsko pot je začel v ruskem gledališču v Tallinu, središču estonske sovjetske republike. Tu so mlademu, prikupnemu in nadarjenemu igralcu odmerjali predvsem vloge ljubimcev. Četudi je na šoli diplomiral z vlogo Shakespearovega Romea, se je na



Oleg Striženov

odrskih deskah moral spoprijeti tudi z liki, ki so jih ustvarili klasiki ruske dramatike in sodobni sovjetski avtorji.

Glavna vloga v »Obadu« je bila v Striženova karieri prelomnica. Ko so namreč dramsko delo priredili za film, je Oleg Striženov 1955 dobil tudi v filmu glavno vlogo. Umirjena zbranost mladega igralca, ki je svoj lik oblikoval mnogo bolj navznoter kot pa z vnanjimi igralskimi učinki, je bilo tisto, kar je Grigorija Čuhraja opozorilo na Striženova. Toda še preden je lahko stopil pred Čuhrajevo kamero, ga je povabil Vladimir Kaplunovski, naj odigra glavno mo-



ško vlogo v njegovi filmski priredbi romana Jacka Londona »Mehikane«. Njegova soigralka je bila Tatjana Samoilova, ki je tedaj debutirala v filmu. Pozneje je z vlogo v filmu »Lete žerjavi« po popularnosti preseгла Olega Striženova. Četudi je lik Nikitina v Proninovem in Abbassovem filmu »Popotovanje preko treh morij« široko zasnovan in zahteven, je vendarle doslej najboljša filmska vloga Olega Striženova belogardistični častnik v Čuhrajevem filmu »Enainštirideseti«. Temu liku se pridružuje vloga Grinjeva v filmski adaptaciji enega največjih del ruske klasične literature, Puškinove novele »Kapitanova hči«, ki jo je tudi oskrbel Vladimir Kaplunovski. Ko je Nikolaj Rjazancev ustvarjal film »Življenje je v vaših rokah«, ki zajema snov iz sodobnosti, je Striženov dobil eno glavnih vlog, namreč vlogo stotnika Dudina. In končno v dosedanjem filmskem udejstvovanju Olega Striženova še pomembna vloga, ki je spet povezana z rusko klasično literaturo. Ivan Piričev mu je namreč zaupal glavno vlogo v svoji filmski upodobitvi »Belih noči«.

Za mladega igralca dovolj zahtevne naloge in ob njih tako dobre rešitve, da zaradi filmskih vlog, ki smo jih na kratko omenili, Olega Striženova uvrščamo med najboljše mlade sovjetske filmske igralce.

WEHRMACHT IN NEMCI

Od sredine novembra 1962 doživlja v Italiji izredne uspehe film »Štirje dnevi v Neaplju«, ki ga je za družbo Titanus v proizvodnji Goffreda Lombarda režiral Nanni Loy.

Film pretresljivo obuja spomin na strahote, ki jih je nemška soldateska počela zadnje štiri dni pred osvoboditvijo v Neaplju. (Posebno sta pretresla dva prizora. Prvi prikazuje streljanje mornarja-talca pred sloopjem univerze, ko so nemški vojak prisilili mimoidoče, da so morali kleče prisostvovati eksekuciji in ploskati Nemcem za ustrelitev. Drugi prizor kaže uničenje barke, na kateri so se uprli interniranci, ki so jih Nemci hoteli prepeljati v severno Italijo. Ko so nemški vojaki z obale opazili upor in spoznali, da se interniranci skušajo z barko prebiti proti Salernu, kdjo so bili že zavezniki, so začeli ključ obstreljevati s težkimi mitraljezi in nato brodolomce posamično pobijati, ko so ti skušali doseči kopnino.) Svečani premieri filma, ki je bila v Teatro dell'Opera, so prisostvovali predsednik senata Merzagora, predsednik skupščine Leone, minister za gledališče, turizem in šport Folchi in skoraj vsi senatorji ter poslanci.

Filmski dnevnik »Araldo dello spettacolo« v obširnem sestavku poroča o protestu predstavnika nemške filmske družbe Export Union v Italiji, češ da so v italijanskem tisku zlonamerno tolmačili reakcije dela zahodnonemškega tiska proti filmu »Štirje dnevi v Neaplju«. V užaljeni kritiki Loyevega filma se je najbolj odlikoval znani zahodnonemški dnevnik »Die Welt«, ki je podrobneje opisal zgoraj omenjena prizora (kaže, da sta ga prav ta dva najbolj vznemirila) in nato nadaljeval: »Ne zastavljamo vprašanja o resničnosti ali neresničnosti vojne v tem filmu, v katerem želi režiser ohraniti zgodovinsko pristnost. Za nas je važen nemški vojak, ki je brez posebnih okoliščin prikazan kot sadistična in nečloveška zver. Vsakdo ve — tudi v Italiji — da so Nemci med zadnjo vojno zakrivali hude stvari. Zaradi tega kaže film o »Štirih dneh v Neaplju« v Nemci-



V PARIZU SO PODELILI NAGRADO »VICTOIRE«, tradicionalno nagrado francoskega filmskega občinstva. Nagrade sta podelila igralca Micheline Presle in Francois Perier, nekdanja ljubimca občinstva. Med letošnjimi nagrajenci so: Jean-Paul Belmondo za vlogo v Melvillovem filmu PATER LEON MORIN, Annie Girardot (na sliki) za vlogo Nadie v Viscontijevem filmu ROCCO IN NJEGOVI BRATJE, Sophia Loren za vlogo v CIOCIARI in Anthony Perkins za vlogo v filmu ALI LJUBITE BRAHMSA



ji skrbno pogledati in preiskati, ali takšni zločini proti človeštvu niso ostali nekažnovani. To je ena plat. Po drugi plati pa vendarle vsakdo, ki je doživel zadnjo vojno, zelo dobro ve, da nemške čete niso vselej in povsod nastopale kot družba morilcev... In končno: italijanska republika je danes zaveznica nemške zvezne republike. Nemški in italijanski vojaki stojijo danes ramo ob ramo na položajih v obrambi zahodnega sveta. Med temi nemškimi vojaki se nahajajo tudi tisti, ki so se v času zadnje vojne častno borili tudi v Italiji: Če je tako, je mar primerno in pošteno, da so najuglednejši predstavniki italijanske države — ministri in poslanci — tako ostentativno počastili film, ki naj utrdi — kot se to že dlje trudijo določeni krogi — vtis, da nemški vojaki niso nič drugega kot grozoviteži in morilci?»

Komentar k takšnemu pisanju ni potreben, saj potrjuje dovolj zgovorno, da je del zahodnonemškega tiska še danes pripravljen kovati v zvezde samo tiste filme o zadnji vojni, ki opravičujejo nemško Wehrmacht. Dnevnik, kakršen je »Die

Welt«, si je — tako menijo tudi v Italiji — ob filmu »Štirje dnevi v Neaplju« sam izstavil legitimacijo, katero je potrdil še s kratko oceno filma, ki se glasi: »O umetniških kvalitetah filma ni mogoče mnogo povedati. Predvsem je film politična demonstracija«. Da ne bomo pozabili: tudi za dnevnik »Die Welt« je Hitlerjeva Wehrmacht nedotakljiva.

MLADI V ITALIJANSKEM FILMU

Že tretje leto zapored se na beneškem filmskem festivalu pojavljajo nova imena italijanskih režiserjev. Vsi ti mladi in neznani predstavljajo svoja dela v tako imenovani »informativni sekciji« festivala, dosegajo izredno ugodne kritike in pobirajo v ta namen ustanovljeno



Bernardo Bertolucci (BOTRA SMRT): pesnik-režiser



Med mladimi italijanskimi igralkami pogosto omenjajo mlado Stefano Sandrelli; v zadnjem času se je uveljavila z nekaj zanimivimi vlogami



nagrado »za najboljši film režiserja debutanta«. Leta 1960 je to nagrado prejel Florestano Vancini za svoj prvenec »Dolga noč v letu 1943«, leto kasneje pa njegov rojak Vittorio de Seta za film »Banditi z Orgosola«. Vendar se je poleg de Seta še več mladih avtorjev potegovalo za nagrado. Tako tudi pesnik Pier Paolo Pasolini s filmom »Accattone« in mladi Ermanno Olmi s »Službo« (Il posto). Prav leto 1961 je potrdilo izredno moč italijanskega realističnega filma.



Giuseppe Patroni Griffi: (MORJE)
pisatelj-režiser

Letos se je val mladih še povečal in dokazal, da je moč italijanskega filma v izrednem vzponu in da je »rimski val« mladih režiserjev trenutno celo močnejši in vznemirljiviši kot francoski »novi val«.

Beneškemu občinstvu je predstavil svoje prvo delo Bernardo Berto-

lucci, pesnik in Pasolinijev prijatelj. Njegova BOTRA SMRT (La commare secca — izraz je povzet iz pesnitve rimskega pesnika Bellia) sicer ni bila deležna odobravanja italijanske kritike, vendar predstavlja droban film, poln domislic in fantazije. Zgodbo je napisal Pasolini in je zelo preprosta: na obrežju reke najdejo truplo rimske prostitutke. Na policiji zaslišujejo nekaj mladeničev, ki so zahajali k njej. Njihove različne pripovedi se pred nami razvrste podobno kot v japonskem RASHOMONU, vse dotlej, dokler se na koncu ne združijo. Med vsako posamezno pripovedjo pa se film vedno vrača v sobo prostitutke, da jo vidimo, kako vstaja s postelje in se odpravlja na delo: to ponavljanje je kot baladni refren. Največja vrednost Bertoluccijevega filma je v režiserjevem globokem zanimanju za ljudi; vsi junaki so resnični ljudje.

Za kamero je prvič stopil tudi pisatelj Giuseppe Patroni Griffi. Njegovo odrsko delo ČRNA DUŠA (Anima nera) je v filmskem prenosu režiserja Roberta Rossellinija doživelo neuspeh, beneško občinstvo pa je izžvižgalo njegov filmski prvenec MORJE (Il mare). MORJE ima podobno zgodbo kot Antonionijevi filmi. Gre za težave z ljubeznijo. Toda Griffi je romantik in verjame v moč ljubezni. Pripoveduje o srečanju mlade ženske, mladega moža in pubertetnika na Capriju, v nenavadno pustem, žalostnem, zimskem okolju tega letovišča. Vsi trije bežijo pred nečim v življenju: ženska hoče pozabiti konec nesrečne ljubezni, možakar, ki je igralec, se hoče rešiti svoje povprečnosti, mladi fant pa ima mladostniške krize. Nihče sicer ne najde rešitve, toda njihovo srečanje jim prinaša spoznanje o lastnih vrednotah.

O problemu mafije je v zadnjem času govorila vrsta italijanskih filmov. Najbolj pomemben film o tej

skrivnostni organizaciji je nedvomno SALVATORE GIULIANO režiser ja Francesca Rosija. Trije mlad režiserji, vsi trije Toskanci, brata Paolo in Vittorio Taviani in Valentino Orsini pa so skupaj posneli film MOŽ ZA GRMADO (Un uomo da bruciare), ki je naslonjen na resnično življenjsko zgodbo Salvatorea Carnevala, sindikalista, ki se je upal upreti mafiji in je svoj pogum plačal z življenjem. V filmu je najbolj očitna veličina teme in poštenost vseh treh ustvarjalcev. Salvatore je orisan kot preprost človek, ki sicer ne razume družbe, v kateri živi, vendar trmasto vztraja v borbi, da bi jo izboljšal. Ko mafija zapove delavnik v rudniku, se nihče od rudarjev ne upre. Samo Salvatore zapusti delo in odide domov. Ko ne more več prenašati pritiska mafije, nastopi kot govornik na glavnem trgu in obsodi mafijo. Toda to poplača s smrtjo. Film se konča s pretres-



Pier Paolo Pasolini



LEPOTICA IZ LODIJA (Mario Missiroli in Alberto Arbasino): Stefania Sandrelli, Angel Aranda

ljivim prizorom, ko delavci vendarle ne ubogajo ukaza mafije in ne sejo krsto čez glavni trg.

Svoj prvi film je ustvaril tudi nečak velikega režiserja Luchina Viscontija — Eriprando. Mladi Visconti je posnel **MILANSKO ZGODBO** (Una storia milanese), ljubezenski film, poln razpoloženj današnjega Milana, mesta »ekonomskega čudeža«. Tragična ljubezen dveh mladih nima prave moči, zakaj kljub

resnemu prizadevanju je par nezrel in neprepričljiv. Veliko originalnosti pa je režiser pokazal v slikanju milanskega meščanstva.

Tudi brat slavnega režiserja Federica Fellinija Riccardo snema svoj prvi film. Njegove »**ZGODBE V PESKU**« (Storie sulla sabbia) bodo pripovedovale različna spoznanja ljudi v okolju morske peščine. Kot kaže, bo film sestavljen iz treh zgodb.



RDECE USTNICE; v glavnih vlogah: Pierre Brice, Giorgia Moll, Bela Darvi; drzni erotični so vse pogostejši v italijanskem filmu



FILMSKI
ZAPISEK
IZ
GRČIJE

DID YOU SMILE TODAY?

FRANCE
KOSMAČ

Evropskega obiskovalca, poklicnega filmskega delavca pa še posebno — preseneti dejstvo, da v Grčiji dandanes posnamejo okrog 60 celovečernih igranih filmov na leto. Kratkih filmov snemajo manj, ta proizvodnja je navezana bolj na amaterje-entuziaste in redke posameznike - profesionalce, le nekaj na leto jih redno posname državno filmsko podjetje v Atenah. To podjetje izdaja vsakih 14 dni »Filmske novice« in sodeluje z mnogimi državami, zamenjujoč svoje reportaže za tuje. Takšno izmenjavo želi podjetje uresničiti tudi z našimi »Filmskimi novostmi« v Beogradu.

Filmski delavci v Grčiji so mi povedali, da je gospodar položaja v kinematografiji, kljub natačnim in

vsestranskim zakonskim predpisom, ki ščitijo domači film in urejajo zadeve v kinematografiji, le tisti zasebnik ali družba zasebnikov, ki imajo številnejše in imenitnejše kinematografe. Gre za mrežo predvsem premiernih zimskih in za še donosnejšo mrežo letnih kinov. Kdor ima vpliv na izbor filmov pri večjem številu kinematografov, ta vedri in oblači tudi v domači proizvodnji oziroma v dovoljenih in toleriranih koprodukcijah. Lastniki kinematografov so — naravno — predvsem trgovci, zato si ni težko predstavljati, po kakšnih načelih kupujejo filme oziroma so pripravljeni sodelovati v njih proizvodnji.

V splošnem poznamo sodobno Grčijo bolj po popevkah Teodorakisa

in Hadjidakisa, obeh Krečanov. Terih plošče napolnjujejo glasbene oddelke veleblagovnic in z velikim uspehom zalagajo trgovino s priljubljeno muziko. Oba komponista pa sodelujeta tudi v filmu. (Vsi poznamo Hadjidakisovo popevko »Otroci Pireja« prav iz koprodukcijskega filma »Nikoli v nedeljo«.)

FESTIVAL V SOLUNU

Vsako leto polaga grški film obračun pred svojo publiko s Tednom domačega filma v času znanega solunskega jesenskega velesejma. Izbrane filme, izdelane v tekočem letu, pregledata povabljenaa publika in žirija v moderni kinodvorani OLIMPION v Solunu.

Imel sem priložnost videti tri celovečerne igrane filme, in sicer *Triumf Aleksandra Aleksandrakisa*, *Antigono* Georgiosa Zavellasa in *Elektro* Mihaila Kakoianisa. (Isto leto je posnel režiser Nikolakakos še eno *Elektro*, in sicer gledališko izvedbo s slavno igralko Katino Paxinou v glavni vlogi. Trdijo, da je zelo zanimivo delo, čeprav v filmskem smislu ne pomeni več kot samo registracijo gledališke predstave.)

CELOVEČERNI FILMI

Triumf je film iz življenja dveh skupin gledališčnikov: amaterske in poklicne. Nadarjen, mlad amater prestopi v poklicno skupino, takoj uspe in se brž spusti v flirt z glavno igralko, z razvajenko, hčerko petičnega očeta, ki podpira gledališče kot mecen. Nadarjeni amater »pleza prehitro in previsoko«. Zato mora paсти. Razvajenka se ob prvi nesreči mladega ljubimca vrne k svojemu staremu oboževalcu, amater pa se

strezni, prečiščujoč svojo pravo, edino ljubezen, ki ga čaka v prvotnem okolju ob zvesti izvoljenki.

Tako kratka obnova zgodbe ne more biti ocena: v filmu se razgibanomenjujejo prizorišča, okolje te in one gledališke skupine je živo naslikano, pred našimi očmi zaživita dežela in mesto, deklasiranci in predstavniki vladajočega razreda. Pri tem pa je ponekod zgodbica preveč preprosta, prehitro zadovoljna z dramaturškimi rešitvami prosto po Pitagori — iz četverokota trikotnik, dokler ta večni lik spet ne postane četverokotnik. Zgodbica je bolj melodična kot dramatična, a v njej so nekatere iznajdljivo posnete sekvence.

Georgios Zavellas je poskusil prenesti na filmski trak avtentično zgodbo in izvirno besedilo Sofoklejeve *Antigone*. Film je bil letos na Berlinskem festivalu zelo lepo sprejet.

Spoštovanje budi predvsem odlično izbrano naravno okolje, studiozna priprava kostimov, scenografskih detajlov in celote, izbor igralcev in sproščena in zgovorna kamera, razgibana in mirujoča z isto gotovostjo, jasno pripovedujoča, učinkovita, mestoma naravnost prozorno preprosta. (Dinos Katsuridis)

Glavna igralka sta Irene Papas v naslovni vlogi in Manos Katrakis v vlogi Kreona, prva junakinja požrtvovalne nežnosti, drugi strogost sama, ki se šele na koncu, ko je že prepozno, omehča in zruši.

K močnemu učinku celote v dobri meri prispeva še jezik, ki poje v edinstvenih melodijah in ritmihi tega vzhodnomediterranskega sveta, tega izvirnega okolja, katerega vonj se ob prevodih več ali manj izgubi. Mogoče me dela premalo kritičnega čar te klasične umetnine, ki me je obvladoval ves čas gledanja, ko so se v meni odvijali v neprestanih dvojnih slikah že videni, dobro znani prizori iz predstav v ljubljanski Drami, stavki, prebrani v gimnaziji, asociacije na uspele, nagrajeno Smoletovo delo pa gladko tekoče

sekvence na črno-belih valerjih na platnu.

Se bolj me je pritegnil film Elektra Mihaila Kakoiannisa. Irene Papas je odigrala vlogo maščevalke s sredstvi pretehtane, minimalne mimike in gestikulacije, ki sta izražali vzvišeno ogorčenje. Morda je le proti koncu filma njena igra zaradi strogo odmerjenih, vse-skozi istih izrazil izgubila nekaj moči. Grenka poteza ob ustih in izraz oči sta malce utrudila pozornost, kakor tudi zelo izbran vonj utrudi nosnice.

Ce bi želeli kritično slediti izraznim sredstvom kamere (Walter Lassailly), bi ji na kraju morali priznati, da so bila uporabljena smotrno in z veliko iznajdljivostjo in svežino. Izrezi so podajali le to, kar je bilo nujno, dihali so tragedijo: odnosi črnega in belega in vmesni toni, odnosi svetlob in senc, trdot in mehko, so bili uglaseni prav kot skopi toni neopazno stopajoče in pojenjujoče glasbe, ki je predstavljala le enega mnogih elementov polifono zasnovanega filmskega stavka. Tako fortissimi kot tišine so imeli v oblasti našo občutljivost, pri tem pa je v nas vseskozi zvenel osnovni grenki ton tragedije, vodilni ton celotnega filma.

To je bil doživljaj, podoben one-mu v ogromni kamnitni školjki amfiteatra v Epidauros: odmevni prostor napolni do kraja vsak glas, vsak šepet, celo vsak premor govori po svoje, in ves čas strmi vate iz daljne, gluhe preteklosti skozi komaj opazne obrise borov in pinij — črno in srebrno oko noči.

KRATKI FILMI

V mali projekcijski dvorani državnega podjetja v Atenah sem videl nekaj številc dovolj spretno

ANTIGONA (režija Georges Tzavellas); Antigona objokuje Polinikovo truplo



zmontiranih Filmskih novic. Nato film v barvah Nauplion, turistično propagandno zbirko lepih panoram in tudi razglednic na meji kiča. Nauplion je res skoroda idilično letovišče na južni obali Argolide: morje je kot spominčica, sončni zahod sam baker in zlato, udobje brez pomanjkljivosti, v bližini polno zgodovinskih spomenikov trajne veljave. V filmu tega ni bilo čutiti.

Prazniki (K. Sfikas) je kratek film o poroki grške kraljevske princese s sijajem, kot ga premore kraljevski dvor, če se zbere številna in slavna žlahta. Filmček je posnet z okusom in znanjem, a v pogledu muzikalne opreme — z nekaj nedopustnimi začetniškimi napakami.

Mikene (režiser Velopulos) je naslov dokumentarca o slavi in smrti Atridov. Vožnje po kamenju staroslavni palači in grobov in po ru-

ševinah so izvedene iznajdljivo in tehnično brezhibno. Grob Atridov je izkopan v notranjost hriba s strani. Iz muzeja se spominjaš posmrtnih mask v zlatu iz leta 1500 pred našo ero. Gledaš levje figure v kamnu. Svetloba obuja kamen, da govori, senca ga spet skrrije zvedavim očem, tako da zasnuje in zanemi v temi. Ko sem vse to gledal v resnici, je filmska podoba v meni zbledela.

Predstava je končana (Minas Cristides), kratek film o treh pokojnih gledaliških igralcih. Govorijo njihove maske, prazna mesta pred njihovimi zrcali v garderobah, leseni modeli z njihovimi kostimi, njihovi nepozabni glasovi. To je kulturni film, poln pietete, spoštljivega duha, vreden najboljših ustvarjalnih naporov, ki so bili tudi poplačani.

Življenje na Lesbosu je bil zadnji dokumentarni film, a po vrednosti morda prvi. Z razgibano kamero doživimo luč in senco ob-



ANTIGONA (režija Georges Tzavellas)

morskega kraja, spoznamo nekaj obrazov, nekaj otrok in nekaj starcev. Sladoledarja. Ribiča z mrežo. Vse tako rekoč mimogrede. A nazadnje se podamo z ribiči na lov. Kdo bo ujel več — ribiči ali kamera? Kdo zna bolje? Zadovoljni so oboji: ribiči in gledalci. Kamera je lovila divje morje in ribiče, a predvsem kretnje in poglede ribičev, žile njihovih napetih rok, ritem pričakovanja in modrega zadovoljstva. Nazadnje, ob bregu prifrči proti kameri velika mreža. Tudi kamera se ujame in mi z njo. V beli svet gledamo ujeti — skozi mrežo. Ustvarjalec tega dvojnega lova se piše L. Loissios. Hvaležni smo mu, ker nam je pričaral lepoto ljudskega gibanja.

In to bi bilo vse, kar sem videl in slišal o grškem filmu. Ne. Še nekaj.

OBISKAL SEM STUDIO ALFA

v kraju Melissia, 15 km od Aten. Eden lastnikov studia, inženir Ciliris, je gostoljubno odprl in razkazal vse prostore: to so studiji kot v Ljubljani ali v Zagrebu, le malo manjši, za spoznanje bolj praktični, bolj novi, z istim duhom po celuloиду, po mizarskem kleju, po acetonu in šminki in prahu.

Ali bi me zanimalo videti studio, kjer snema svoj novi film v barvah z naslovom *Amerika, Amerika...* — Elia Kazan? Seveda bi me. Smo že v studiu. Na platoju je gostilnica, Carigrad okrog leta 1890. Vsi v sivih fesih, diši po čevapčičih, v ozadju kuhinja, kot jih poznamo iz Srbije. Neki uslužbenec mi ne pusti blizu, do režiserja in kamere. Elia Kazan to opazi in takoj pokaže s prstom na mesto za goste tik poleg sebe ob kameri. Režiser Kazan je močan, plečat človek petdesetih let, orlovskega nosu, malo siv ob



senceh, z zavihanimi rokavi, sicer ga pa pozna ves svet, ki se zanima za film. Glavnemu igralcu šepeta navodila na uho. Snema se brez hrupa. Enkrat, dvakrat, petkrat. In spet navodila na uho.

Gledam kamero: na njej je zapisano z belimi črkami: Did you smile today? Si se danes že kaj smejal? To pomeni — če ne, le pazi, da se mi ne približaš čemerne volje in da ti ne mine dan brez smeha. Med ponavljanji je pristopil režiser Kazan in brž povprašal: »Poznate režiserja Mitroviča? Da? Prijatelja sva. Prosim, izročite mu lepe pozdrave.« Po kratkem pogovoru se je široko nasmejal, kar je pomenilo, pozdravite Žiko Mitroviča, nimam več časa, delo čaka, saj razumete, lepo je prihajati na obisk, a še lepše je ustvarjati.

Elia Kazan je grškega pokolenja, kot so mi povedali, vendar se je nekoč pisal Kazandzoglu. Rodil se je v Mali Aziji in ko je bil še majhen, se je moral preseliti s starši v Ameriko. Zdaj se je vrnil, da bi se oddolžil svojim spominom na mladost.

Američani radi prihajajo v Grčijo, v množicah na izlete, v skupinah ali posamič, obujat spomine, snemat filme, gradit Hiltone pa tudi raketna oporišča. Na žalost.

Vendar: vsem ljudem, posebno pa evropskega in ameriškega kulturnega kroga, pomeni Grčija, kakršna je bila in kakršna je — z ohranjenimi in nastajajočimi dragotinami kulture — nekaj, kar je podobno nostalgiji za mladostjo, hrepenenju za ravnotežjem in harmonijo. Tukaj se je porodila in izkristalizirala slavna in ponosna misel: CLOVEK JE MERILO VSEGA. Tudi v smehu in jok.

Did you smile today?

V SOBOTO ZVEČER V NEDELJO ZJUTRAJ

(SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING), angleški film; po istoimenskem romanu Allana Sillitoea. Režija: Karel REISZ. Igrajo: Albert FINNEY, Shirley-Ann FIELD. Proizvodnja 1960. Distribucija: »Croatia-film«, Zagreb.

Pomen tega Reiszovega filma je predvsem v tem, da je dal socialni problematiki novo dimenzijo. Problem njegovega junaka ni v skladu s tradicionalnim pojmovanjem socialnega boja; visoko industrializirana družba mu omogoča zavirljivo materialno eksistenco. Arthurjev problem — in problem proletarca nasploh v pogojih družbe, v kakršni Arthur Seaton in njegovi živijo — je človeški, tragičen: družba Arthurja neusmiljeno degradira na stopnjo proizvajalca in potrošnika, ne da bi mu sploh nudila kakršnekoli možnosti — razen zgledne materialne eksistence — spoznaje, človeškega razvoja.

Pod to ugotovitev lahko pripišem en sam stavek: V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj je pesimističen film, film o porazu. (Iskanje optimizma v tem filmu — kar je del jugoslovanske kritike poskušal — je nasilno, naivno in se

vključuje v magični krog, v katerega je Arthur Seaton obsojen, ter pomeni degradacijo ideje, do katere se je Reisz dokopal).

Arthur je upornik, čeprav je njegov upor podzavesten in zaključen navznoter: zadovoljuje se s tem, da ne priznava nobenega boga! Ker pa je tovrstni upor v zgledno urejeni (malo) meščanski družbi čudovito neresna zadeva (tako se družba najlaže čuti neogroženo), ki ne more imeti nikakršnega učinka navzven, je njegov upor v prvi vrsti **kompensacija odvečne energije** in odraz nezadovoljstva z načinom življenja, ki je v zadnji konsekvenci zavtomatizirano kot delo za strojem, za katerim prebije Arthur Seaton velik del svojega življenja.

Arthurjeva tragika je v nemoči, da bi karkoli spremenil!

V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj je film, ki predstavlja angleško kinematografijo v novi luči, hkrati pa delo režiserja, katerega ime si velja zapomniti: KAREL REISZ.

TONI TRŠAR

SREDI NOČI

(IN THE MIDDLE OF THE NIGHT) Ameriški film. Scenarij: Paddy Chayeffsky. Režija: Delbert MANN. Igrajo: Frederick MARCH, Kim NOVAK.

Mannov film *Sredi noči* prihaja na naša platna kot nenajavljen in skoraj nepoznan predstavnik smeri, ki smo jo spoznali že v nekaj inčih in ki je naletela pri občinstvu in kritiki na zelo dober sprejem.

KRITIKE

V mislih imam smer, ki se je v ameriškem filmu uveljavila z nastopom pisca televizijskih iger in scenarista Paddyja Chayeffskega in se uveljavila v svetu pod imenom »televizijska generacija«, katere ustvarjalno metodo so označili kot ameriški »familiarni realizem«. Nastop »televizijske generacije« se navezuje na prodor neodvisnih producentov na Vzhodni obali in pomeni eno naprednih strujanj v ameriškem filmu v drugi polovici minulega desetletja. Najcelovitejše delo »televizijske generacije« je Mannov film *Marty*, nastal po televizijski drami Paddyja Chayeffskega, podobno kot filmi *Fantovščina*, *Poročno kosilo* in *zdej Sredi noči*. Ni nepomembno, da so vsi filmi plod ustvarjalnega dela istega scenarista. Na drugi strani pa bi bilo nesmiselno povezovati pojem »televizijska generacija« zgolj z imenom Chayeffskega, navzlic temu, da je dal »familiarnemu realizmu« pomemben pečat. Videli smo tudi dela drugih avtorjev, omenim naj samo *Dvanajst porotnikov* Sydneya Lumeta (scenarij: Goodrich-Hackett) in dva filma, ki ju naše občinstvo ni videlo: *Mladi tujec* Johna Frankenheimerja (scenarij: Robert Dozier) in *Mož je visok deset čevljev* Martina Ritta (scenarij: Robert Alan Arthur).

Spričo tega, da nam je ustvarjalna metoda, ki se je tudi pri nas uveljavila pod pojmom »familiarni realizem« znana predvsem po delu Paddyja Chayeffskega, se nam sama od sebe ponuja priložnost, da poskusimo označiti vsaj na kratko nekatere značilnosti njegovega sveta, ki ga je v štirih filmih precej na široko razgrnil pred nas.

Chayeffskega zanimajo predvsem drobni vsakdanji, navidez nepomembni problemi malega ameriškega človeka. Njegov odnos do snovi je v osnovi reporterski. Chayeffsky spleta zgodbo, v kateri je odmerjeno pomembno mesto ne samo protagonistom, ampak tudi kopici drobnih detajlov in izredno živim ti-

pom, ki jih avtor z izredno spretnostjo in posluhom prenaša iz resničnih prizorišč v svoje tekste. Posledica spredaj nakazanega odnosa do snovi, zlasti pa še izrednega občutka za živ dialog, je reportažni vtis resničnosti ambienta, ki ga vzbujajo teksti mladega avtorja.

V popolnem skladu s tem je tudi tematski izbor. Chayeffskega zanimajo tisti problemi, ki jim navadno nihče ne posveča posebne pozornosti in niti ne sodi, da bi bili vredni obdelave kot problem, ki bi imel širše dimenzije. Chayeffsky je moderen (ameriški) avtor, o tem ni dvoma, zaradi tega se ne odreka niti psihoanalize kot dragocenega vzgibal svojih dramskih avantur. Njegovi junaki so največkrat obremenjeni s tipičnimi, a izrazito osebnimi problemi, ki so največkrat posledica določenih kompleksov in ki so zanimivi zgolj v reportažnem tekstu. Nekih širših družbenih in človeških dimenzij nimajo. V tem pa se skriva tudi ključ estetske presoje njegovih tako izrazito pečatenih tekstov: V koliki meri problemi, ki se jih dotika, presegajo okvire ambienta, ki ga Chayeffsky prikazuje in karakter, ki ga upodablja! Če se ozremo nazaj, zlahka ugotovimo, da ima problem, zastavljen v *Martyju* širše občečloveške dimenzije, kot denimo *Fantovščina*. Zaradi tega je *Fantovščina* zanimiva bolj kot psihološki portret določenega ambienta, kakor po problemu (tako izjemnem in izrazito privatnem), ki je središče dramskega dogajanja tega filma. Nasprotno pa je *Marty* načel motiv, ki ga dotlej v filmu ni bilo mogoče prepogosto zaslediti.

Sredi noči je tipičen film, tako za Chayeffskega kot za »familiarni realizem« v celoti. Osnovni motiv, ki ga je avtor v tem filmu obdelal — problem staranja, odmiranja — se po svoji pomembnosti postavlja ob *Martyja* in presega ostale probleme v opusu, ki ga mi poznamo.

Povsem nekaj drugega pa je ambience, v katerem se odvija drama starejšega moškega, ki se trudi dokazati, da še ni odcvetel, da življenje v polnem smislu besede, življenje, ki vključuje ljubezen in strast, še ni končano, da njegova leta še niso zadosten razlog, da bi se njegovo življenje že zožilo zgolj na skrb za zrahljano zdravje, pestovanje vnukov in pričakovanje formalnega slovesa — upokojitve. Chayeffsky je ta problem razpletel ob razmerju protagonista z več kot polovico mlajšim dekletom. Drama, kakor so jo avtorji razvili pred nami, je dovolj prepričljiva, navzlic temu, da je konstrukcija ponekod preveč očitna; opaziti jo je mogoče najbolj v tistih prizorih, ko je avtor hotel reportažni del postaviti v službo izpovedovanja določene psihologije in se ni zadovoljil zgolj s tem, da bi karakterji in tipi sami s svojimi lastnimi psihologijami preprosto živeli; s tem postopkom pa je Chayeffsky odvzel svojim junakom tisto življenjskost, ki je v nekaterih njegovih delih izredno sugestivna, in jih spremenil v skoraj papirnate posredovalce idej, ki jih je avtor želel izpovedati, ki pa so velikokrat nasilne in šablonske (priatelj, ki naredi samomor npr.). Posledica vsega tega je, da zastavljeni problemi pogosto ne presežejo okvira odnosov, ki so pomembni zgolj zgodbi, ki se odvija pred nami.

Mannova režija se je zadovoljevala s korektno registracijo scenarija in posvečala vso svojo skrb predvsem igri, ki je v celoti zelo dobra. Mann je tudi tokrat pokazal velik posluš za izbiro ambienta, popolnoma v skladu z reporterskimi izhodišči scenarista.

TONI TRŠAR

KRITIKE

ALŽIRKA DŽAMILA

(DJAMILAH) Egiptovski film. Scenarij: Jusef El Sebal, Naguib Mahfouz. Kamera: Abdel Aziz Fahmi. Režija: Jusef CAHINE. Igrajo: Ahmad MAZHAR, Zahred EL OLA, Salah ZULFIKAR, KARIMAN. — Proizvodnja: MAGDA FILM, Kairo, 1960. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Džamila je ena iz vrste herojev dolgoletnega boja Alžircev za svobodo. Znano je, kako so francoski padalci zverinsko mučili to študentko, ki je na koncu s svojim nastopom spremenila proces v obsodbo francoskih zverstev.

V ZAR so pretresljivo zgodbo Džamile priredili za filmsko upodobitev, v katero so skušali vključiti nekaj najbolj značilnih momentov alžirske osvobodilne borbe. Tako je nastal film, ki ga zdaj gledamo v naših kinematografih.

Cetudi je »Alžirka Džamila« igrani film, ki je nastal v egiptovskih ateljejih, vendarle predstavlja zanimiv dokument o času in ljudeh. Za neprizadetega gledalca bo morebiti pomenil samo povprečen akcijski film, vendar menim, da bi mu s takšno oceno in predvsem s takim odnosom storili krivico. Osnovno izhodišče nam mora biti namen, ki je ustvarjalec vodil pri oblikovanju. Film v celotni zgradbi dokazuje, da so realizatorji nameravali skorajda dokumentarno seznaniti najprej arabski (zato tako močan nacionalistični poudarek) in za njim tudi ostali svet z bojem alžirskega ljudstva in pozvati k solidarnosti z Alžirci. Prav tako pa moramo upoštevati resnico, da nam »Alžirka Džamila« ponuja izjemno redko priložnost za sezna-

njanje z značilnostmi egiptovskega filmskega ustvarjanja. Egiptovski film je v arabskem svetu zelo pomemben in četudi nam z »Alžirko Džamilo« razodeva nekatere poteze svojega obraza, bi si ga vendarle želeli boljše spoznati tam, kjer obnavlja snov iz današnjega življenja v ZAR. Ob »Alžirki Džamili« se nam budi občutek, da se bori z nekaterimi izraznimi problemi. Junakinji Džamili posvečen film pa vkljub temu izraža iskreno zavzetost, hkrati pa močno politično angažiranost za stvar, ki jo želi posredovati gledalcem in svetu. Prav ta izrazita angažiranost je poleg nekaterih drugih slabosti vsilila ustvarjalcem nekoliko pretirano črnobelo slikanje. Nič nenavadnega, saj je bil režiser Čahine v današnjem svetovnem filmskem ustvarjanju prvi, ki je umetniško oblikoval bogato snov. Vemo, da začenjajo danes o alžirskem osvobodilnem boju govoriti tudi nekateri drugi filmski ustvarjalci. Med vsemi filmi na to temo bo »Alžirka Džamila« ostal zanimiv dokument, ob katerem se mi venomer vsiljujejo v spomin naši prvi filmi na temo narodnoosvobodilnega boja.

mk».

KO SO BILA DREVEŠA VELIKA

(KAGDA DEREVJA BILI BOLJSIMI) Sovjetski film. Scenarij: N. Figurovski. Fotografija: V. Ginzburg. Glasba: L. Afanasjev. Režija: Lev KULIDŽANOV. Igrata: Nina GULAJA in Jurij NIKULIN. Proizvodnja: »Studio Gorki«, 1962. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Na festivalih v Cannesu so sovjetsko filmsko ustvarjalnost zadnja leta zastopali nekateri pomembni filmi (Enainštirideseti, Lete žerjavi, Balada o vojaku), vse pa kaže, da za zadnji festival Rusi niso znali (ali pa mogli) izbrati bolj tehtnega filmskega dela, kot je Leva Kulidžanova film Ko so bila drevesa velika. Prikaz v festivalski konkurenci je pokazal, da tokrat sovjetski film ni mogel biti resen tekmelec nobenemu izmed filmov filmsko pomembnih dežel.

Lev Kulidžanov rad sega po sodobnih temah. Ko preiščam o njegovem zadnjem filmu, v katerem je želel umetniško oblikovati privlačno in kompleksno snov — namreč usodo človeka, ki se v povojnem času ni sposoben vključiti v normalno življenje, temveč prizadet od doživetja vojne vedno bolj brezciljno tava in propada pred zahtevnostjo današnjega časa — se mi vedno bolj vsiljuje misel, da je izbor sodobne teme pravzaprav edina kvaliteta filma, ki pa se mu zmanjša vrednost takoj, ko se ustavi misel ob realizaciji snovi.

Človek, v katerem je vojna, ki jo je preživel, odmevala tako, da je ohromila vso njegovo življenjsko moč, je za filmskega ustvarjalca brez dvoma privlačen objekt. Misel mi uhaja k Resničnemu koncu vojne, ki ga je na podobno temo ustvaril Kawalerowicz. Vendar Kulidžanov ni imel tiste kreativne moči, ki bi ga neizprosno gnala, da bi poiskal odgovore za bedno usodo in dejanja svojega junaka v skupku psiholoških in socioloških vzrokov ter silnic, zaradi katerih se človek s kompleksom vojne v sebi ni sposoben ujeti v ritmu današnjega življenja in časa. Zaradi odsotnosti teh dimenzij stoji pred nami notranje zlomljeno človeško bitje, za katerim ni mogoče razbrati preteklosti, ki je takšen zlom povzročila. O tej preteklosti, ki bi morala motivirati protagonistova današnja dejanja (Kulidžanov jih faktografsko razvija in z njimi napolni okvir



· KO SO BILA DREVESA VELIKA (Nina Gulaja, Jurij Nikulin)

svojega filma), ne zvemo tako rekoč nič. Enako malo zvemo o posluhu družbe za take žalostne naselje ljudi, kakršen je junak filma *Ko so bila drevesa velika*, ki meni, da je na prvi pogled majhna, z etičnih gledišč pa prevara pomembnih dimenzij edino, kar lahko stori, da bo nekako preživel vsaj nekaj dni. Ko se namreč proglasi za očeta mladega dekleta, ki živi nekje na deželi in išče svoje starše, še otroka jo je od njih odtrgala zadnja vojna, živi v njem samo ena misel: preživeti v miru (in brez ljudi, ki mislijo, da se smejo s svojimi administrativnimi posegi kar naprej ukvarjati z njim in njegovim načinom življenja) vsaj nekaj dni in v njih zadovoljiti svoje minimalne biološke potrebe.

Če predvidevamo, da Kulidžanov motiviranja dejanj svojega junaka ni imel za potrebno, temveč je

hotel govoriti samo o njegovem današnjem ravnanju (takšen vtis namreč vsiljuje zgradba filma), je videti, da je vztrajal v zelo skromnem psihološkem in sociološkem okviru (razgibal ga ni niti tako privlačen element, kot je odsotnost volje do dela) in še v njem ni upal prelomiti s konformizmom formule, ki jo poznamo kot tako imenovani »socialistični realizem«. Spet se mi vsiljuje misel, tokrat na sovjetski film s sodobno temo, ki ga je že pred Kulidžanovim ustvaril mladi Ordinski (Rodil se je človek). On je občutil, da brez pogumne kritične osvetlitve protagonistov in sredine, v kateri se razpletajo njihove usode, danes ni mogoče tehtno obravnavati niti čisto individualnih, še manj pa družbenih snovi, ki jih ponuja naš čas. Konformizem Kulidžanova, ki vsak korak spreminja v psihologijo in vsak skromen poskus osvetljevanja družbenega okolja v skrbno zlakirano olepševanje stvarnosti, obsoja film *Ko so bila drevesa velika* na povprečje, ki močno zaostaja za filmi Bondarčuka, Čuhraja, Ordinskega in njim sorodnih sovjetskih

KRITIKE

filmskih ustvarjalcev. Z aspektov vsebinskega, oblikovnega in idejnega razvoja, ki so ga omenjeni avtorji prinesli v sovjetski film, ne pomeni film *Ko so bila drevesa velika* samo spodrsrlaja in nesistematičnega povprečja, temveč tudi oživiljanje tistih tendenc, ki so povojnemu sovjetskemu filmu prinesle največ škode.

Edina privlačna kvaliteta filma je nam doslej nepoznana igralka Nina Gulaja. Zanimiva osebnost, ki je po svojem igralskem značaju zelo blizu nekaterim mlajšim igralcem sodobnega evropskega filma, razodeva fino igralsko senzibilnost, ki bi — tako sodim po nekaterih odlomkih njene kreacije — v rokah režiserja večjega formata in poguma bogato zazvenela.

VITKO MUSEK

GRAŠČINA STRAHOV

Das Spukschloss im Spessart. Scenarij: Günter Neumann in Heinz Pauck. Fotografija: Gunther Anders. Glasba: Friedrich Holtaender in Olaf Bienert. Režija: Kurt HOFFMANN. Igrajo: Liselotte PULVER, Heinz BAUMANN, Curt BOIS, Georg THOMALLA. Proizvodnja: WITT-Film. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Razbojniki iz gostilne v Spessartu, ki jim je svoj čas Hauff posvetil mnogo prostora v svojih delih, so režiserja Kurta Hoffmanna zdaj že drugič vzpodbodli k filmski upodobitvi. Pred leti si je namreč z »Gostilno v Spessartu« pridobil sloves ustvarjalca, ki ima posluh za svojevrstno zmes glasbene komedije in satire. »Graščina strahov« je aktu-

alizacija in nadaljevanje zgodbe o razbojnikih, ki jih je predstavil v spessartski »Gostilni«. Film je skušal označiti s pojmom »Grusikal«, kar bi pomenilo po naše spevoigra s strahovi in grozotami.

V »Graščini strahov« gledam predvsem osvežitev filmske komedije, ki je vsaj v zapadnonemškem filmu zašla ali v zagato že neokusne komičnosti za vsako ceno ali pa na splozka tla glasbene veseloigre, kjer je vse podrejeno nastopu bolj ali manj znane pevke ali pevcu. Hoffmannu se je posrečilo po poti, ki jo je izbral, s sprejemljivo zgodbo, ki je polna nepričakovanih situacij, vsaj zabavati gledalca. Vse, kar je storil preko tega okvira, je samo pozitivna bilanca njegovih ustvarjalnih prizadevanj. Z aktualizacijo snovi o razbojnikih, ki so se zbirali v gostilni v Spessartu in so v današnjem času oživeli kot duhovi in strahovi, je namreč želel več kot samo zabavati. Zgodba o duhovih in strahovih mu je odprla vrata v svet satire, kjer je lahko izpostavil kritiki in posmehu marsikaj v današnji Zapadni Nemčiji, poleg tega pa opozoril na nekatere pojave v našem času. Nekateri so Hoffmannu očitali, da je v svojem posmehu in kritiki preveč blag. Res je, da bi bilo mogoče povedati na račun njegovih sodobnikov še marsikaj; toda zdi se mi, da je vendarle povedal kakšno bridko in tehtno besedo, da pa so nekatere ostre bodice, ki so ujete predvsem v besedno igro, ostale mnogim gledalcem (in nekaterim ocenjevalcem) pri nas neopazne. Znano je, da je bila »Graščina strahov« na zadnjem festivalu v Moskvi nagrajena z visokim priznanjem kot duhovita komedija. Ne verjamem, da so bile samo politične bodice dovolj za nagrado; pridružujem se mnenju, da je Hoffmannov film solidna, tudi duhovita satirična komedija, ki povprečnega gledalca dovolj razvedri, tistemu, ki jo nekoliko bolj zbrano spremlja, pa posreduje marsikatero koristno opozorilo na naš čas in dogajanje v njem. **mkv.**

VIDELI SMO TUDI...

MEIN KAMPF — švedski dokumentarni montažni film. Režija: Erwin LEISER. V filmu je uporabljeno avtentično gradivo in pravič posnetki iz varšavskega ghetta. Distribucija: »Morava-film«, Beograd.

Kakšna razlika med tem filmom in podobnim delom, ki smo ga spoznali nekoliko poprej (Nürnberški proces)! Medtem ko je bil prvi predvsem (in samo) atraktiven zaradi gradiva, ki so ga avtorji uporabili, pa je *Mein Kampf* delo, ki vsebuje številno resnično ustvarjalne trenutke.

Švedski režiser Erwin Leiser si je s tem filmom in še nekaterimi poznejšimi ustvaril sloves velikega mojstra te zvrsti. Nekatere kvalitete njegove ustvarjalne osebnosti je moč zaznati tudi v tem filmu. Predvsem: izredno vztrajnost pri zbiranju in neverjetno disciplino pri selekciji gradiva. *Mein Kampf* je naravno vzor za to, kako se je avtor odrekel vseh efektov, ki bi sami po sebi delovali na že tako prizadetega gledalca.

Leiser je hotel za vsako ceno ostati objektivni in to v taki meri, da mu marsikdo to objektivnost zameri. Verjetno pa je ta očitek odveč, zakaj pretresljivost samega gradiva in Leiserjev ustvarjalni poseg, sta dovolj sugestivna in sposobna zagažirati gledalca v taki meri, da bi bil vsak direkten poseg popolnoma odveč. V filmu izstopajo posebno nekatere sekvence, ki so tako pre-

tresljive in tesnobne, da sodijo med najmočnejše obsodbe avtorja programa in realizacije dela, po katerem je film povzel naslov. Omenim naj samo sekvenco varšavskega gheta in sekvenco zaprisege Führerju, ljudstvu in državi.

Mein Kampf je film, ki služi vso pozornost, delo, ki bi ga moralo videti čim več ljudi! Zlasti mladih.

tt

MASCEVANJE VIKINGOV

(ULTIMO DEI VIKINGI), italijanski film. Scenarij: A. De Riso s sodelavci. Režija: Giacomo GENTILOMO. Igrajo: Cameron MITCHEL, Edmound PURDOM, Isabelle COREY, Helene MAY.

Veliko vprašanje je, kaj si bodo italijanski producenti izmislili zdaj, ko so posneli film o zadnjem Vikingu. Res je sicer, da so scenaristi s spretno dramaturgijo ohranili Harald, zadnjega vikinškega poglavarja pri življenju, spričo tega pa, da utegne v nenehnih bojih slej ko prej oditi v Odinova lovišča, smo upravičeno (!) zaskrbljeni, da bo naš repertoar kmalu »osiromašen« za temo, ki je tako priljubljena.

Neoziraje se na vse to, pa je treba priznati, da je ta spektakel med najbolj krvoločnimi, kar smo jih videli v zadnjem času in da je z njim (in še nekaterimi drugimi) domislica, ki je dolgo veljala le za westerne (»mrtvih za vsak dinar vstopnice«) postala last psevdo-zgodovinskih spektaklov (toliko bolj, ker je western na naših platnih vse bolj redek gost). Priznati pa je treba, da je ta spektakel v marsičem zanimivejši od številnih filmov tega žanra, ki smo jih v zadnjem času gledali pri nas: odlikuje ga dovolj spretna dramaturška zgradba in izredna skrb, ki so jo avtorji posvečali vizuelni, posebej še likovni plati filma (scenografija, mizanscena, barve).

KRITIKE

NAPOTKI IN SPODBUDE

V drugi številki naše revije smo obetali prikaz kake preizkušene oblike in metode za različne možnosti vzgoje in izobraževanja o filmu. Radi bi se potemtakem približali prvi izmed smeri filmske vzgoje, **vzgoji s pomočjo filma**, zakaj za drugo smer, pouk o filmu glede na njegovo specifičnost, za zdaj bržkone nimamo potrebnih izkušenj. Seveda, razen tistih posameznikov, ki so se bodisi sami bodisi na različnih seminarjih in tečajih že tolikanj seznanili z osnovami filmskega jezika, zgodovine, zvrstmi, z značilnostmi filmske estetike in z vsemi drugimi elementi filmske izobrazbe, da se morejo približevati tudi pouku o filmu.

Da bi posamezniku, ki se ali se šele bo ukvarjal s filmsko vzgojo v šoli, v krožku ali v klubu, pa je pri tem začetnik brez izkušenj, nekoliko olajšali delo, ga spodbudili, pri tem pa poudarili neomejene možnosti za lastno domiselnost, poskuse in kombinacije — le pretiravati ne kaže pri tem — objavljamo tokrat prispevek, ki temelji na izkušnjah naše sodelavke. Tako kot smo v tretji številki posredovali del tujih izkušenj.

Konjeniki niso niti najboljši niti najslabši film znamenitega režiserja **Poštne kočije**. Za ta film sem se odločila zato, ker se mi zdi primeren za obravnavo tako v osnovni šoli kot v šolah druge stopnje, čeprav je treba upoštevati zmogljivost, znanje in ustvarjalno samostojnost enih in drugih mladih ljudi. Temu primerno moramo prilagoditi svojo zamisel, kako bi vsestransko izkoristili ta film potem, ko smo se odločili in ga uvrstili med izbrane filme za množični ogled. (To se pravi: organiziramo šolsko filmsko predstavo za višje razrede osnovne šole; dogovorimo se z razredi in razredniki na primer v gimnaziji ali na učiteljskišči, da si film obvezno ogledamo pri redni predstavi v kinematografu; če imamo možnost, si film zavrtimo v šoli...)

Skopi podatki:

Film je bil posnet leta 1960, v barvah, na širokem platnu. Glavni igralci: William Holden, John Wayne, Constance Towers.

JOHN
FORD:
KONJENIKI



THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (Mož, ki je ubil Libery Valanca) zadnji western Johna Forda žanje uspeh vsepovsod po svetu; James Stewart, Vera Miles in John Wayne v razgovoru z Johnom Fordom

Režiser: John Ford.

Zvrst: akcijski zgodovinski film iz obdobja ameriške državlanske vojne.

Prevod: slovenski podnaslovi, prevajalka Ani Bitenc.

Lepak: Večbarvno kičasto opozorilo na mnogo obetajoče prizore s konji in konjenico.

Priprava pedagoga

Recimo, da bi bil učitelj oziroma profesor slovenščine na šoli prvi, ki mu poverijo nalogo, da o **Konjenikih** pripravi vse potrebne napotke za dijake, zase in za svoje kolege, ki so se, denimo, za film doslej manj zanimali. Lahko pa bi se v zvezi s **Konjeniki** odločili tudi za koga drugega, morda za profesorja ali učitelja zgodovine! Tudi to navsezadnje ni tako bistveno, kot je bistvena priprava vodje celotne akcije ob organiziranem ogledu filmske predstave.

I. **Individualni ogled filma** zahteva zbranost in poglobljenost, sicer težko presodimo primernost (ali tudi neprimernost) predstave za naše učence oziroma dijake. Pri individualnem ogledu filma se nam kdaj pripeti, da nismo povsem gotovi v svojih stališčih, zato se bomo s kom, ki je film že videl, posvetovali. Nikakor pa se ne prepustimo lastni zanesenosti ali kdaj pa kdaj tudi preozkemu pojmovanju kake filmske umetnine!

Pri Fordovih **Konjenikih** sem se odločila za množičen ogled brez oklevanja, saj je film primeren za obdelavo z različnih vidikov; to bomo videli pozneje.

2. **Lastna priprava za uvod k množični filmski predstavi in za opozorilo kolegom**, kako bi kazalo film uporabiti pri pouku, pri domačem delu ali še posebej v filmskem krožku.

Odgovorna naloga, ni dvoma! Predvsem se moramo temeljito približati samemu filmu, njegovim junakom, času, v katerega posega. Nič manj nas ne sme zanimati vrst filma, njegovi ustvarjalci, predvsem režiser — saj dá filmu razen stila osnovni ton v interpretaciji ideje, posameznih junakov, posameznih prizorov! — in navsezadnje moramo misliti tudi na otroka, ki bo film gledal: kaj mu utegne biti nerazumljivo, na kaj ga kaže posebej opozoriti že pred predstavo. Odrasla mladina bo sprejemala **Konjenike** bolj zrelo, zato lahko pričakujemo od nje zahtevnejše sodelovanje!

Ko sem se lotila **Konjenikov**, sem, priznam, porabila za pripravo več časa, kot sem predvidevala. Predvsem zaradi tega, ker mi je bilo po ogledu filma kar malce nerodno ob ugotovitvi, da vem mnogo več o Fordu, kot o ameriških državljskih vojnah in da so mi kljub romanu in filmu **V vrtincu** obledela mnoga tedaj pridobljena spoznanja in kritične ugotovitve.

Segla sem torej po Enciklopediji (**Ameriški gradjanski rat, Lincoln**, itd.) in prostovoljno »predelala« lekcijo zgodovine. Naredila sem si izvleček iz vsega gradiva, da bi imela tako zase kot za svoje tovariše v kolektivu in za dijake v rokah bolj zanesljivega vodiča, kot je moj spomin. Ob študiju zgodovinskih podatkov so se ob zapiske kar same uvrstile misli na rasizem, na »lov na čarovnice«, na organizacijo Ku-Klux-klan na nevarnosti nekritičnega branja romana Margareth Mitchelove **V vrtincu**. Hkrati pa si v zvezi z vprašanjem secesija, Sever-Jug po spominu beležiš opozorila v zvezi s **Konjeniki**. Ford ostaja pri predstavljanju obeh glavnih junakov nekoliko nejasen, zapleten in morda tudi obremenjen z odtenki rasne nestrpnosti. (Mimogrede se spomniš na njegove **Iskalce**!)

Drugi je na vrsti **John Ford** ali Sean O'Fearn, rojen 1895. Podatke o njem najdem v Sadoulovi **Zgodovini filma**, kjer si lahko osvežim, če križarim sem in tja po knjigi, tudi spomin na vsa tista Fordova dela, ki smo jih pri nas že gledali. (**Moja draga Klementina, Kako zelena je bila moja dolina, Iskalci, Poštna kočija, Mirni človek, Mogambo, Izgubljena patrulja** in še kaj.)

Približam si Fordovo osebnost, ki mi je kljub manjšim pomislekom simpatična zaradi svojkega približevanja človeku, zelo pogosto postavljenemu v zgodovinsko ozadje ameriškega Zahoda ali secesijskih vojn. Če sem bila zaradi

Konjenikov rahlo razočarana nad starim mojstrom, me potolažijo vtisi, ki jih zapusti Fordov film **Črni narednik** iz leta 1961. Morda bo ob Konjenikih potrebno spregovoriti mladim gledalcem tudi o **Črnem naredniku**, ne glede na to, da ga povsod še niso vrteli. (Pomagam si s kritiko v Ekranu št. 1.)

Dobro, Forda poznamo. Toda, se vsiljuje misel, ali niso secesijske vojne upodabljali tudi drugi filmski ustvarjalci? Vsaj dveh del se spomnimo: prvega po opisih iz zgodovine filma, Griffithove *Nestrpnosti* iz leta 1916 (*Intolerance*) in drugega po spominu na spektakularno, še vedno priljubljeno adaptacijo romana *V vrtincu* režiserja Fleminga (*Gone with the Wind*, 1939). Na višji stopnji bo morda dijake zanimala primerjava, kako so obravnavane secesijske vojne v filmih, ki so jih mladi ljudje sami videli. Za vsak primer se pripravim za njihove morebitne želje, a že z namenom, da jih bom usmerila v samostojen referat, v seminarsko nalogo ali vsaj h govornim vajam. S pomočjo literature bodo že sami iskali in poiskali, kar jih zanima.

Še to! Pred dvema letoma je več tisoč anketiranih jugoslovanskih srednješolcev med 15. in 18. letom v odgovor na vprašanje po najbolj priljubljenem filmu postavilo Flemingov film *V vrtincu* na eno prvih mest. Se je mar že kdo vprašal, čemu? Zaradi secesijskih vojn? Zaradi melodramatične zgodbe med Scarlet O'Haro in Butlerjem? Ali morda zaradi Vivien Leigh in Clarka Gablea? — Toda to je le obrobna misel, ki se Fordovih filmov, posebej še **Konjenikov**, prav zares ne dotakne direktno, posredno pa.

V **Konjenikih** večkrat srečamo nekaj takih izrazov, ki posebej otrokom v osnovni šoli ne morejo biti razumljivi. Zapišem si jih po spominu: federacija — konfederacija, secesija, gverila, gverilec, yankee, diverzant, diverzantska akcija, spektakl in druge.

Končno se približam vsebini in ideji filma. Sprašujem se, kaj je Ford hotel povedati s **Konjeniki**; le kako se je kot umetnik opredelil v dilemi Sever-Jug; kako je zastavil trikotnik med vojaškim poveljnikom in zdravnikom ter dekletom Hannah. Pri analizi vsebine ali posameznih junakov in pri iskanju ideje filma se naslanjam na primer na nekatera zapažanja, ki sem si jih zabeležila takoj po ogledu filma: Kaj je hotel povedati Ford s **Konjeniki**? Mar se ni ponorčeval iz vojne? Katerekoli. Brezupnost vnaprej izgubljenih bitk in vloga vojaka v vojnah, kjer manjšina začne osvajaalne pohode proti večini. Spomnim se podatka: 34 držav Severa se je branilo proti napadalcem — devetim državam z Juga, ali: 22 milijonov proti 9 milijonom. Srečam se s pojmom fanatičnost. (Domala vse vojne pogubljajo ljudi zaradi peščice fanatikov...) In spet misel: otroci kot vojaki na bojišču! V **Konjenikih** se pojavijo na

bojišču kadeti v pisanih paradnih uniformah, v prvi in drugi svetovni vojni dijaki z otroškimi obrazi... Kam meri Ford s prikazom vojaškega zdravnika, ki je skrivnostno obremenjen s preteklostjo? Enkrat samkrat se odpre pogled na to preteklost, tedaj, ko se zdravnik konjenice Severnjakov sreča z enim izmed ujetih oficirjev z Juga, s fanatikom do konca življenja. Zdravnik in oficir se poznata. »Skupaj sva lovila Indijance...« reče zdravnik. Bila sta torej nekoč Amerikanca — prvi z Juga, drugi s Severa — bela človeka nasproti rdečekožcem!

Misel za mislijo se utrinja in z njo postaja jasnejši odgovor na vprašanje:

Kaj je hotel Ford povedati s **Konjeniki**. Pri tem izvzajem simpatične in duhovite, Fordu ljube nadrobnosti, zaradi katerih postaja dramaturška zgradba samega dela ohlapnejša, kot bi smela biti. Toda te ohlapnosti Fordu nikoli ne zameriš. Preveč te zaposli s tipi, na primer s trobentačem Kirbijem. Ustavljaš se ob bodicah v dialogu, zamisliš se ob drobnih fragmentih.

Sama vsebina **Konjenikov** nam pač ne dela preglavic, posebno če smo si osvežili podatke o secesijski vojni v letih 1861 do 1865.

Svoje mnenje soočim s časopisnimi kritikami, ki si jih sprti izrezujem in vlagam v posebno mapo. Ugotovim, da so kritike **Konjenikov** presneto nezanesljive in neresne.

Uredim svoje misli in sugestije za kolege in predlagam:

Konjeniki se ponujajo za obravnavo **slavistu**: teme, opis pohodov konjenice preko reke in močvirja — izredni primeri doživetja ob opazovanju teh primerov v filmu! Privlačen bo oris posameznih tipov vojakov, ki jim Ford posveti mnogo pozornosti, dalje spominski opis rušenja proge, značaji glavnih junakov itd. Otroci si bodo lahko izbirali temo po interesu! Pri jezikovnem pouku me zamika, da bi preizkusili posluš učencev za funkcionalnost pridevnika. Vzemimo le tri glavne junake in jih skušajmo označiti glede na njih lastnosti ter zunanji videz! Poveljnik konjenice: pošten, pravičen, preudaren, zdržljiv, junaški, tovariški, neotesan, grob, prizadet, prizadeven, osoren... itd., itd. Zdravnik: gentleman, hraber, miren, vljuden, požrtvovalen, skrivnosten...

Potem je na vrsti **zgodovinar**, ki se mu ponuja možnost, da odkrije učencem zgodovino Amerike ob geografski karti na posebno privlačen način. Učitelj **likovne vzgoje** dobi spodbudo ob omenjenem kičastem lepaku za film, medtem ko mu zlasti uvodne sekvence (pohod konjenice v silhuetni postavi) dajo misliti, kako bi lahko otroci naredili lepake po svoji zamisli. Najlepši primeri bodo izobešeni do naslednjega filma na šolskem hodniku, ali prihranjeni za razstavo ob koncu leta. Za ure **moralne vzgoje** je

primerno premišljanje o zakonih vojne nekoč in danes, o odnosih med sovražniki, o vlogi zdravnika in rdečega križa, o odnosu do ranjencev, o patriotizmu. Nič manj možnosti ne dajo **Konjeniki** za razpravljanje o formalni, tehnični plati filma. Morda bo ob tej priložnosti ponudil profesor **fizike**, da v eni svojih ur obdela vprašanje filma od 8 mm traku do totalscopa.

3. **Priprava mladih gledalcev na ogled Konjenikov.** Potreben je kratek uvod, ki brez nepotrebnih nadorbnosti opozori predvsem na take značilnosti filma, ki bi utegnile ostati nezapažene; predstavljen pa naj bo tudi režiser z glavnimi ustvarjalci. Pri tem naj se nikoli ne zanemari načelo: film zahteva aktivne gledalce, take torej, ki bodo zavzeto sledili dogodkom na platnu. Pripovedovati vsebino filma vnaprej pomeni, gledalce pasivizirati. (Nekaj drugega so seveda večkratni, študijski ogledi filma, pri čemer se zanimamo za filmski jezik, za posebnosti filmske dramaturgije, režije itd.)

Po ogledu predstave razprava zaradi neposrednih vtisov po filmu in zaradi množice otrok v dvorani ni primerena!

4. **Razgovori po ogledu filma, delo v razredu:** a) frontalno, b) po skupinah; domače delo, individualna interpretacija posameznih tem, vse to so možnosti za vpletanje filma, v našem primeru **Konjenikov**, v pouk. Glede na možnosti, ki so opisane v točki 2. — lastna priprava — si delo razdelimo, tako da film vsestransko izkoristimo po principu, ki smo ga omenili v uvodu. Tema za uro fizike ali za posebno predavanje v pionirski oziroma mladinski univerzi, v mladinski uri, namreč **Od projekcije 8 mm filma do totalscopa** pa se že približuje drugi smeri filmske vzgoje — filmski izobrazbi.

Zavedam se, da je pričujoča interpretacija uporabnosti Fordovih **Konjenikov** v šoli morda zelo subjektivna — pač rezultat iskanja in želje, da bi se začeli vsi šolniki filmu približevati z večjo radovednostjo in z večjim zaupanjem.

P. S. **Konjenike** sem na prikazani način obdelala že v lanskem šolskem letu. Pred dnevi pa mi je prišel v roke material avstrijske akcije **Der gute Film** v šolah. Prijetno sem bila presenečena ob ugotovitvi, da se tudi drugod po svetu na podoben način približujejo filmu v začetnem obdobju filmske vzgoje po šolah. Upam, da nam bo v eni prihodnjih številkk naše revije uspelo prikazati še nekaj tujih izkustev s področja filmske vzgoje, posebej še obravnavo **Lamorissovega Potovanja z balonom** v avstrijskih šolah. To bo toliko bolj zanimivo, saj je **Potovanje z balonom** letos na sporedih naših kinematografov.



HINKO SMREČAR,
oddaja ob 20-letnici
slikarjeve smrti. Od-
dajo je pripravil Sandi
Sitar; detajl avto-
portreta

**BORIS
GRABNAR**

NOVI ŽURNALIZEM PRI TV

Slovenska kulturna javnost težko in počasi sprejema televizijo medse. Slovenski intelektualci in zlasti kulturni delavci gledata nanjo še vedno s precejšnjo mero nezaupanja. Ne verjamejo, da utegne biti televizija resen kulturni faktor. Medtem ko pri tehnični inteligenci pomislekov sploh ni, se kulturni in tudi prosvetni delavci televizije včasih naravnost in načelno otepa. Načelni, frontalni nasprotniki televizije v teh krogih nikakor niso redki.

To je dejstvo, ki ga je treba najprej priznati, če ga hočemo odpraviti in kakorkoli priti naprej.

Pomisleki, ki jih ti ljudje (in to so za razvijajočo se televizijo dragoceni ljudje!) navajajo, so dvojne narave: načelno zoper televizijo sploh in zoper naš domači program posebej. Ne samo torej, da je naš domači program še v povojih, v poskusni dobi in nič prida — tudi televizija sploh, po njihovem mnenju, nima in ne more imeti resnega programa, je samo za zabavo, ljudi po-neumlja, delovnemu človeku kraje čas: priklepa ga nase z nepremagljivo silo,

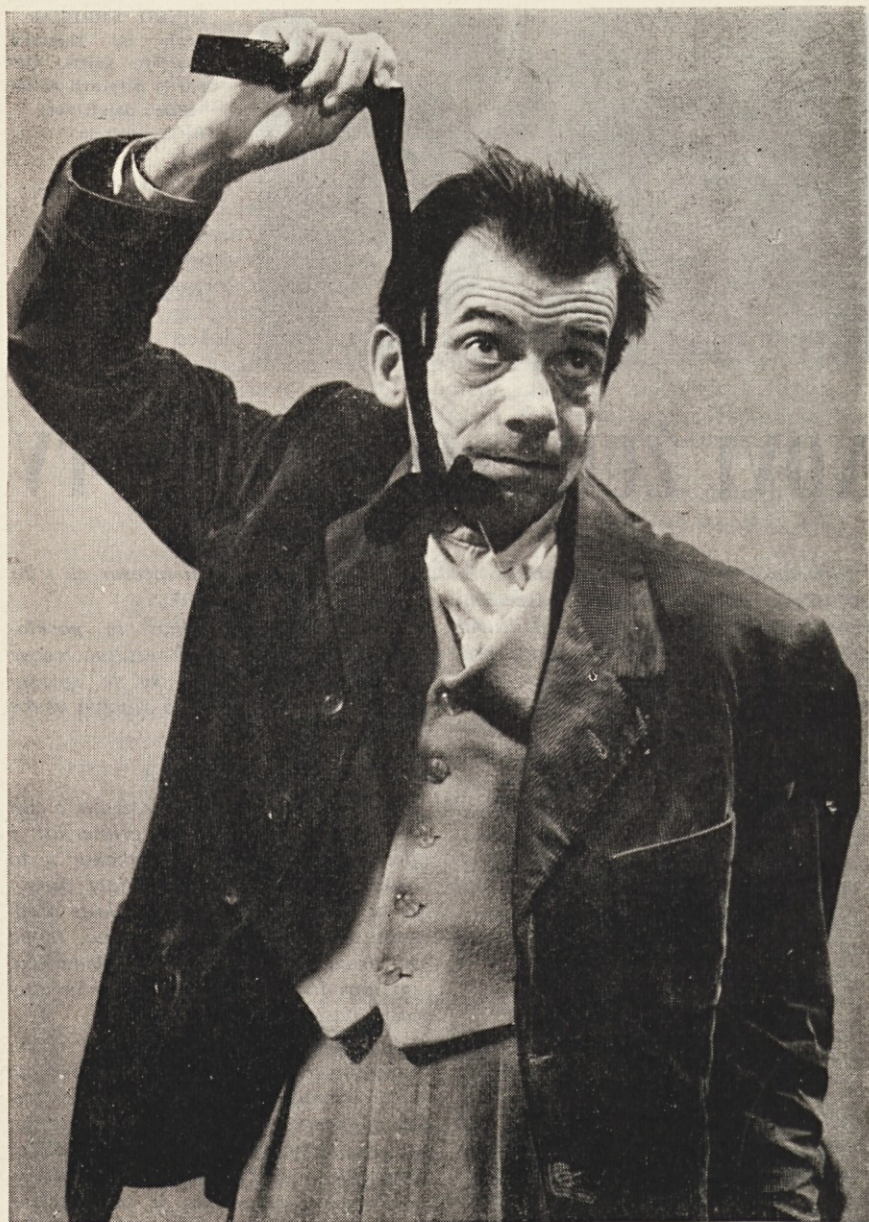
pametnega pa ne nudi ničesar ali vsaj premalo.

Noben teh pomislekov in posplošenih kritik seveda ni rezultat trezne in globlje presoje. To so le splošni predsodki, ki spremljajo rojstvo vsake nove stvari.

NESMISELNA DILEMA

Nekateri se še vedno prepirajo, s čim bi bilo televizijo najboljše primerjati: z gledališčem ali filmom. Vsekakor je to ekran, kjer gledaš premikajoče se slike in ki se od filmskega razlikuje predvsem v tem, da ga imaš doma. Je pa po drugi strani spet bližje gledališču, saj navadno gledaš neposredni in istčasni nastop igralca.

In čeprav je za vsakogar, ki redno spremlja televizijski program, jasno, da je ta dilema nesmiselna, je vendar treba na kratko odgovoriti na vprašanje: kaj je televizija? Film ali gledališče? Ali nekaj v sredi? Ali nekaj kvalitativno novega, nekaj, kar je samo televizija? In če rečemo, da je televizija pač samo televizija, spet nismo odgovorili, kaj praznaprav je.



TV PODLISTEK; Frane Milčinski-Ježek med pripovedovanjem satire Matjaža Kmecla
SAMOMOR V NEBESIH

Jasno: televizija lahko predvaja prvi film. (Razlika je v ekonomskih problemih in zato v repertoarju.) Obstaja tudi posebna oblika TV (serijskega) filma (20—30 minut); te pa do sedaj pri nas samo uvažamo.

Televizija lahko prenaša tudi neposredno gledališko predstavo. (Pristno, verno in točno. Še bolje: ker namreč gledajo to predstavo običajno tri kamere s skupno 12 objektivi, vidi gledalec vsak prizor vedno iz najboljše perspektive.)

Televizija je razvila tudi lastno dramsko zvrst: TV dramo. (Ima svoje lastne zakonitosti. Je živa, neposredna, zaigrana v studiu, ali tudi posneta na filmski trak ali magnetoskop. Studio Ljubljana najraje izvaja žive drame, studio Zagreb kombinira film in žive nastope, Beograd ima magnetoskop.)

A to ni niti desetina celotnega programa. Ves ostali program zavzemajo druge raznovrstne oddaje: informativne in otroške, kulturne in športne, zabavne in glasbene, politične in poljudno znanstvene.

V tem članku seveda ne bomo razčlenjevali in označevali vseh raznovrstnih posameznih oddaj, dovolj je, če odgovorimo, da je TV — gledališče in film in posebej TV (kar se tiče dramske umetnosti), a TV je poleg tega tudi časopis in revija, je šola in koncertna dvorana, galerija in muzej in politični sestanek in otroško in športno igrišče... in cesta in polje in tovarna... in morje in morske globine in zračne višine... in vesolje...

VSE IN POVSOD:

TELEVIZIJSKI ŽURNALIZEM

Novi žurnalizem pri TV je največja množična pridobitev našega časa.

O tem žurnalizmu pa je treba spregovoriti nekaj besed, in še posebej o kulturnem delu našega programa, ki mu lahko rečemo kulturna publicistika in ki ga vsebinsko lahko izenačimo s

kulturnimi rubrikami naših dnevnikov in tednikov, z literarnimi in likovnimi revijami in podobnim. Ta del programa je namreč namenjen prvenstveno tistemu delu našega občinstva, ki ima največ predsodkov, ki je najbolj kritičen, ki pa se zelo rad spredaj nasmiha in za hrbtom zmrduje. Tisti manjšini naših gledalcev, ki je po svoji vlogi v javnosti mnogo pomembnejša od večine in ki ustvarja našo kulturno atmosfero.

NEPOSREDNO, NEPOKVARJENO IN NEZMOTLJIVO

A najprej nekaj splošnih značilnosti TV žurnalizma! TV novinar ima na razpolago vrsto novih revolucionarnih sredstev in metod za objavljanje vesti ter svojih in tujih misli. V tem pogledu se njegovo delo bistveno razlikuje od dela novinarja v tisku in radiu.

Prva in najbolj neposredna oblika TV žurnalizma je živ prenos dogodka samega, njegove slike in zvoka. Občinstvo vidi dogodek v trenutku, ko se dogaja. Razen kamere, oddajnika in sprejemnika ni med gledalcem in dogodkom nobenega posredovalca: gledalec vidi in sliši dogodek, kot bi gledal in poslušal skozi okno svojega stanovanja. (Pravzaprav še bolje, ker ga režiser s preklopi od kamere na kamero postavi vedno v najbolj ugoden položaj.) Resnica mu je podana neposredno, nepokvarjeno in nezmotljivo. Ničesar ni mogoče popravljati, prirejati, lakirati. Vse do izuma televizije je bil žurnalizem vselej le opis ali posnetek nekega dogodka, nečesa važnega v življenju. Zdaj je neposreden vpogled v življenje samo!

Kakor da je vloga novinarja spričo tega čuda moderne tehnike izpuhtela v



nič. Pa ni. Se dolgo ne! V tem primeru je novinar usmerjevalec kamer, dogodek predvideva in odloča, kam bo poslal reportažni avto. Seveda lahko dogodek tudi sproti tolmači z živo besedo.

Vedno pa neposredni prenos seveda ni možen, je nepraktičen in tudi občinstvo ni vselej pripravljeno sprejemati vesti že v samem trenutku dogajanja. Čas je treba strniti, podati dogodek v pravem času dneva. Zato se poslužujemo filmov, nemih (ki jih lahko spremlja živa govorjena beseda) in zvočnih (s posnetkom izvirnega govorjenja in drugih zvokov). Obstaja dalje tudi še magnetoskop, ki ga žal v Ljubljani še nimamo in ki ima vrsto prednosti. »Dogodke« seveda tudi organiziramo v samem studiu, se pravi, pripravimo vrsto prizorov ali prikazov, posebne živne novinarske »predstave«, od čisto navadnega branja vesti do intervjujev in



srečanj raznih pomembnih javnih osebnosti, ki same povedo svoje misli, pripovedujejo o dogodkih, med seboj debatirajo in podobno.

Delo s takšnimi oddajami je histveno za žurnalizem pri TV.

BOGASTVO OBLIK

Ljubljanski TV studio je že razvil več vrst ali serij takšnih novinarskih oddaj; naj omenim samo vsakodnevni »Obzornik« s filmanimi vestmi, kar je za naša skromna tehnična sredstva lep dosežek, kulturna publicistika pa živi v več serijah, ki smo jim dali imena: »Lepa beseda« (za literarne oddaje), »Žive oblike« (za likovne oddaje) in »Kulturna panorama« (za vrsto intervjujev, aktualnih kulturnih pogovorov, komentarjev, kratkih glasbenih in gledaliških nastopov, likovnih prikazov itd.), organiziramo pa lahko tudi izredne oddaje in prenose iz galerij, mu-

TV



Skrajno levo:

Dr. Mirko Rupel govori o svoji knjigi **PRI-MOŽ TRUBAR (KULTURNA PANORAMA 19.** oktobra 1962, intervju: Cvetko)

Levo:

TV oddaja **KULTURNA PANORAMA**; stalni komentator gledaliških dogodkov v tej oddaji, ing. Filip Kumbatović

Desno:

Direktor Umetnostne galerije v Mariboru, Branko Rudolf (intervju: Martin Znidaršič)

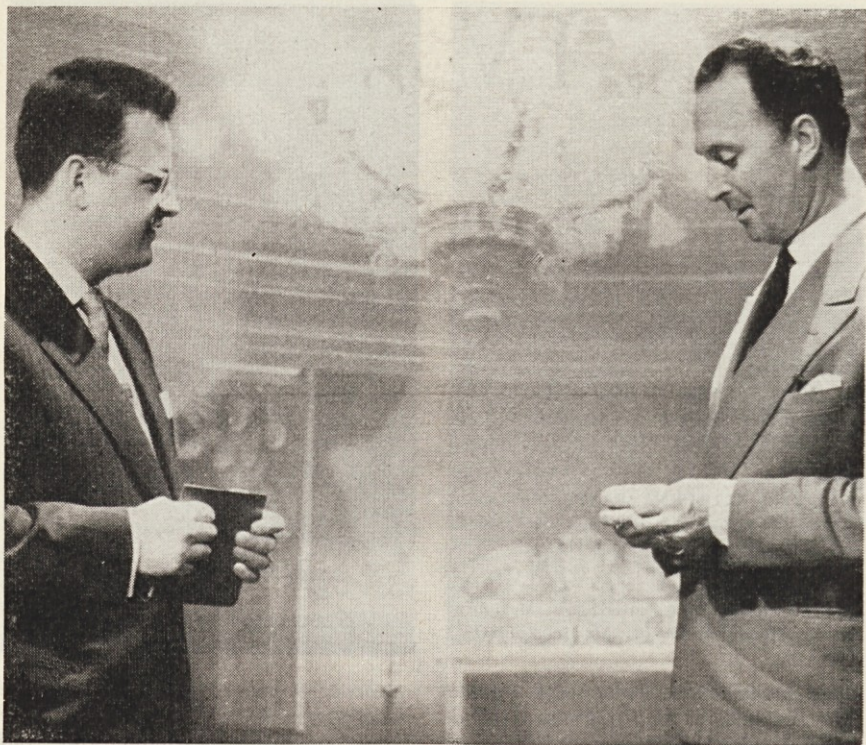
zejev in podobno. Poleg tega imamo tudi serijo »TV podlistek« za predvajanje novel, črtic, humoresk itd.

Bogastvo oblik TV žurnalizma je torej očitno, vendar pa o njihovi uporabi še danes ni enotnih stališč in pogledov. Pri nas se borimo za čim strožjo enotnost novinarske zamisli in izvedbe, za pristnost oseb, ki nastopajo, z drugimi besedami, da bi tisti, ki si oddajo zamisli in jo napiše, tudi nastopil (ali jo realiziral, če je takšna, da ne terja osebnega nastopa). Osnovno: vsakdo naj pred kamero govori svoje besede, nihče naj ne igra, nihče naj ne govori na pamet naučenega besedila, ki bi mu ga napisal nekdo drug. Zelo lahko je seveda oddajo le napisati, vadi pa jo potem igralec ali radijski spiker, ki se je vsega imenitno naučil na pamet. To je igra, ki nima s TV žurnalizmom nikakršne zveze, ponarejek z lažnim bleskom in navidezno

resnico! Popolno nerazumevanje je pokazal tisti kulturni delavec, ki se je branil nastopa z besedami: »Jaz? Saj nisem noben igralec!« Pred kamero nihče ne sme igrati, vsakdo mora hiti to, kar v resnici je in govoriti tako, kakor govori v vsakdanjih srečanjih in sestankih sadržavljeni. Novinarska oddaja naj predstavlja osebnosti takšne, kot v resnici so in naj podaja njihove besede in misli pristno in natančno, kot jih oni sami izgovore. Da se to v resnici zgodi, je lahko samo za sluga TV novinarja.

VLOGA TV NOVINARJA

Vloga TV novinarja je torej bistveno nova in njegovo delo bistveno drugačno kot pri tisku in radiu. Ne le, da mora brezpogojno nastopati, ampak se mora tudi znajti s preciznimi formulacijami, ki se mu jih prej nikakor ni bilo treba naučiti na pamet. Pogovor



KULTURNA PANORAMA; Martin Žnidaršič intervjuja v studiju direktorja ljubljanske opere Demetrija Žebreta (desno). V ozadju podoba prenovljenega opernega avditorija. Projekcija na tako imenovani »rear screen« (v literaturi sta bolj znana izraza Rear Projection — amer. — in Back Projection, ki ga najpogosteje uporabljamo tudi mi)

pri intervjuju mora biti sproščen in neprisiljen in bolje je, da stavek, ki se je nekoliko zataknil, takoj nato začne znova, kakor da so vprašanja in odgovori togi, da vpraševalec in vprašanec nimata osebnega stika, da izmetavata na pamet naučene stavke ali pa da jih celo bereta. Take oddaje žal nikakor niso redkost.

Novinar pri tisku lahko seveda po intervjuju mirno sede, vse skupaj premisli in da pogovoru dokončno pismeno obliko. Novinar pri radiu prav tako in oba lahko potem vse skupaj enostavno prebereta v magnetofon, kjer so

spet možna brisanja in popravki. Novinar pri televiziji ima težjo in odgovornejšo nalogo. Če intervju že predhodno snema, ga lahko kvečjemu krajša (a tudi ne kjerkoli) in ne more popraviti ničesar. Toda običajno so intervjuji — vsaj pri nas — neposredni, živi. Kakor je, tako je. Treba jih je skrbno pripraviti in premisliti in kljub temu morajo biti še improvizirani, sicer izgube vso svežino in pristnost.

TV novnar je osebnost, ki jo je videti in slišati v vsej njeni življenjski pristnosti. Poklic je to, ki zahteva usposobljenost novinarja in jezikovno

tehniko igralca. Čeprav primera šepa, bi ga lahko primerjali z igralcem v starodavni »commedii del arte«, ki je poznal le vsebino igre, konkretne besede dialogov pa niso bile nikjer fiksirane in so si jih morali takšni igralci sproti izmišljati. Ljudje s takšnimi sposobnostmi seveda ne zrastejo sami in jih ni mogoče dobiti na cesti. Treba jih je vzgojiti. Tega pa ni mogoče storiti čez noč.

SLOVENSCINA

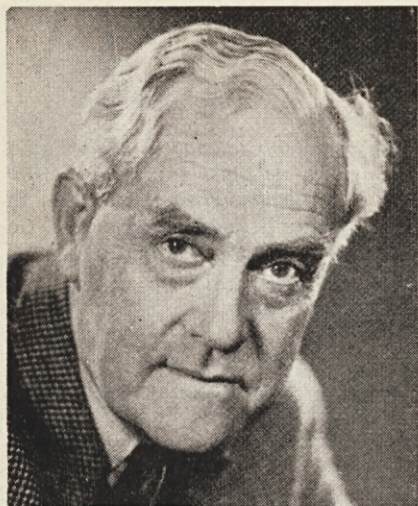
Pri vsem tem se srečujemo tudi s problemom naše pogovorne slovenščine, žive »knjižne« izreke. »Knjižna« izreka slovenščine, kot jo govore v gledališču ali radiu, je nekaj povsem drugega. Drugačna je, če si se jo naučil na pamet ali jo bral. Na televiziji mora biti to živ, resničen, improviziran pogovor. Premagati je treba dialekt in papirnatost frazo, premagati težave, ki tako rade nastanejo pri kopičenju odvisnikov, ko se stavek nenadoma zavozla in postane nepregleden. V kulturi prostega izražanja in takšnega živga pripovedovanja Slovenci nimamo tradicije kot mnogi drugi narodi. Ustvarila nam jo bo šele televizija.

POVEDATI BISTVO

Neki kulturni delavec je odklonil sodelovanje z izgovorom, da na televiziji v tistih nekaj minutah, ki jih utegne dobiti, ne more nič povedati. Res, televizija ne prenese dolgega govorjenja. Če je na ekranu več kot nekaj minut videti en sam govoreči obraz, postane brž dolgčas in vsa oddaja morasta. Kakšni naj bodo pogovori npr. v »Kulturni panorami«, ki pride na vrsto komaj vsakih štirinajst dni in traja pol ure, obravnavati pa mora tekoče probleme s področja književnosti, gledališča, glasbe, filma, likovne umetnosti itd.? Ob šestih zvečer, tik pred večerjo, nikomur ni do tega, da bi poslušal dolga razpravljanja.

Če prideš ob takem času k prijateljski družini na obisk in pri tem kramljaš o kulturnih vprašanjih, ne boš zamoril družbe s celim predavanjem. Govoril boš kvečjemu minuto, dve, in pustil še druge do besede. Skušal boš vselej povedati bistvo. TV novinar in z njim vsakdo, ki ga je pripeljal pred kamero, pride prav tako na obisk v družinski krog. Biti mora prijeten in duhovit, povedati mora le bistvo. Sicer se bodo nanj samo jezili. — Televizorja seveda kljub temu večinoma ne bodo zaprli, kajti televizija je nepremagljiva sila. Je že tako, da ima najslabša oddaja na TV prednost pred najboljšo v radiu, pred najsijajnejšim časopisnim člankom, esejem v reviji ali knjigo... Z jedratim in kratkim, a prijetnejšim opozarjanjem na probleme pa TV druga publicistična sredstva kvečjemu izpopolnjuje in nikakor ne nadomestuje. Danes imamo v Sloveniji »samo« 20.000 sprejemnikov, kar pomeni približno 60.000 gledalcev, a pazljivih gledalcev! Že s to številko je televizija daleč najmočnejša publicistična sila na Slovenskem in že danes daleč presega vpliv vseh časopisov z množično naklado. In število TV naročnikov še narašča za približno tisoč na mesec...

Po televiziji je človek v neposrednem stiku s sočlovekom, novica, mnenje — vse to se prenaša spet »od ust do ust«, kakor v časih pred izumom tiska. Velikanski vpliv televizije je mogoče primerjati samo z vplivom direktnega stika vsake osebnosti, pomnoženo s trikratnim številom televizorjev. In to je ogromno. Tisti, ki ta vpliv podcenjujejo, bodo doživeli strašen poraz...



Victor Sjöström

NORDIJSKI FILM

Nordijski film zavzema v zgodovini filmske ustvarjalnosti posebno mesto in sloves, da je prvi »odkril vizualno in emotivno privlačnost in lepoto filma« (Bardèche in Brasillach). Začetki nordijske filmske ustvarjalnosti segajo v leto 1906, ko je Ole Olsen na Danskem ustanovil prvo filmsko družbo in leto pozneje posnel prvi film, ki sicer ni pomemben po vsebini, pač pa po občutnem vključevanju naravnih lepot v dogajanje. Ko je 1910 skupaj z nekaterimi sodelavci filmsko upodobil Shakespearovega »Hamleta«, je bila njegova družba Nordisk Films deležna še večjega ugleda. Njegova največja zasluga pa je, da je za film odkril sijajno igralko Asto Nielsen, ki je debutovala v Urbana Gada filmu *Afrunden*. Asta Nielsen, ki je prinesla filmu tip tako imenovane intelektualne igralka, je po zaslugi nastopov v nemškem filmu neposredno po prvi svetov-

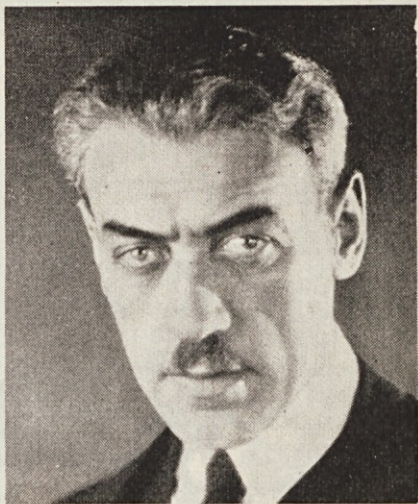
ni vojni veliko bolj zaslovela kot njen oblikovalec Urban Gad, ki ga moramo šteti med prve filmske teoretike na svetu, saj je že pred prvo svetovno vojno tehtno razmišljal in pisal o estetskih problemih filmskega medija. Na njegove razprave se v marsičem navezuje teoretično delovanje Ricciotta Canuda, ki smo ga omenjali v zvezi s prvo francosko avantgardo.

Z Danskega, kjer se je po Olsenovi, Gadovi, Psilandrovi in Blomovi dejavnosti razživila razgibana filmska ustvarjalnost (po prvi svetovni vojni je dala filmu mojstra Carla Theodora Dreyera), se je zavzetost za film prenesla tudi v ostale nordijske dežele, posebno pa na Švedsko, kjer se je dvignila do umetniške ravni, ki ne pomeni samo vrh nordijskega filma, temveč zavzema taka razmerja tudi v evropskih in svetovnih merilih.

ZLATA DOBA SVEDSKEGA FILMA
je pravzaprav pojav, kakršnih poznamo v zgodovinskem razvoju sedme umetnosti zelo malo. Direktno je zvezan z navdušenjem, ki ga je prebudil prvi stik z »živimi slikami« v nekdanjem fotografu Charlesu Magnussonu in nje-

govem prijatelju Juliusu Jaenzonu. Njuno navdušenje je našlo izraz v filmski upodobitvi priljubljene ljudske pripovedke »Värmlänningarna« (1909); dobro leto pozneje sta po Strindbergovih nasvetih skupaj z umetniškim vodjem njegovega intimnega gledališča v Stockholmu Augustom Falckom prenesla v film »Gospodično Julijo« in »Očeta«. Prav tu se začenja »igra naključja«, kajti v obeh filmih sta nastopila mlada igralca Mauritz Stiller in Victor Sjöström, ki sta se sicer uveljavljala tudi kot gledališka režiserja. Tako se je v istem dejanju sprožilo nekaj silnic, ki so največjega pomena za podobo švedskega filma v njegovem najlepšem obdobju.

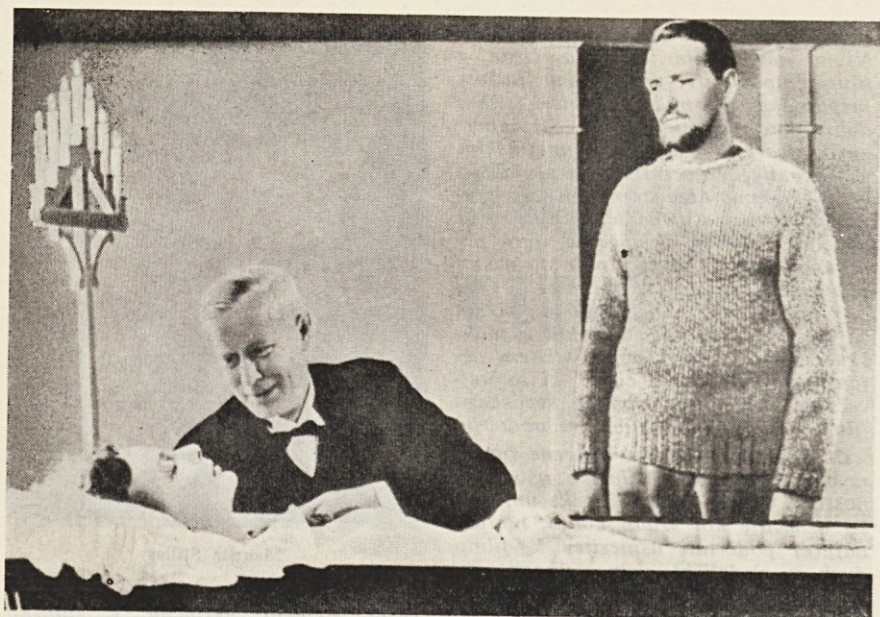
Ce na kratko strnem bistvene značilnosti tiste švedske filmske ustvarjalnosti, ki jo zgodovina filmske umetnosti označuje kot »zlati dobo«, moram najprej poudariti usmeritev k filmu dveh in gledališki ustvarjalnosti pomembnih, razgledanih in nadarjenih ustvarjalcev. Brez velikega talenta in bogatih gledaliških izkušenj bi Stiller in Sjöström verjetno še lep čas — kot drugje po svetu — iskala filmu poti in ostala vključena v spone »fotografiranega gledališča«. Preko te ovire jima je pomagala predvsem tesna navezanost na zakladnico nordijske ljudske književnosti in literarne ustvarjalnosti njunih sodobnikov, v prvi vrsti Selme Lagerlöfove. Psihološko in čustveno razgibana književna ustvarjalnost Lagerlöfove, ki izraža tudi nenavaden smisel za vizualnost (in torej posrečeno povezuje pripovednost z vidno izraznostjo) je Stillerja in Sjöströma postavila pred odgovorno nalogo, poiskati izven okvira gledališkega oblikovanja take izrazne forme, da bo v filmski upodobitvi lahko zaživela iz stare sage, legende in balade izvirajoča moč literarnih mojstrov in njune slavne prijateljice. Tako sta skupaj s Selmo Lagerlöfovo oblikovala podobo novega ustvarjalnega medija v času, ko se je enakih nalog loteval onstran Atlantika Griffith. Prej kot »oče gramatike filmskega jezika« sta Stiller in Sjöström občutila izredno ekspresivnost narave in jo kot izpovedni in iz-



Mauritz Stiller

razni element vključila v filmsko ustvarjalnost. Iz bogastva ljudske književnosti in največjih literarnih del skandinavskega sveta sta vedela, da prisotnost narave in sil, ki se v njej prebujajo, ni samo dekorativni in scenografski element, ampak neposredno gibalo v dogajanju. V svojih filmih sta nam odkrila nenavadno poezijo narave, a tudi tokove, ki se pretakajo med dogajanjem v naravi in v človeku in nam pokazala, da je človek samo del narave, ki ne more obstajati, živeti, delovati, predvsem pa čustvovati ločeno od nje. Vsi ti elementi so polagoma oblikovali smer, ki jo danes označujemo kot poetični realizem, za katerega vemo, da ni lasten samo Stillerju in Sjöströmu, temveč da so danes njegovi veliki dediči in nadaljevalci Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, Arne Mattsson, Gustav Molander, Hasse Ekman in drugi, ki so nosilci ponovnega vzpona švedskega filma.

Film Gösta Berling (1923) je bil mogočni finale zlate dobe in hkrati začetek skromnega životarjenja, katerega je povzročil odhod Stillerja, Sjöströma in Grete Garbo v Hollywood. Tja so se umaknili vedno moč-



ORDET (Beseda), Carl Theodor Dreyer, 1955

nejšemu koketiranju švedske filmske proizvodnje z ameriško serijsko produkcijo; zaradi tega koketiranja je v švedskih producentih zamrl posluš za tiste kvalitete, ki so bile lastne svojevrstnemu švedskemu filmu. Šele med drugo svetovno vojno so po zaslugi mladih intelektualcev in umetnikov križjo preboleli in se vrnili k tistim čistim virom, iz katerih se edino lahko napaja filmska ustvarjalnost vsakega naroda — k svojemu človeku, domačemu svetu, lastnim temam. V tej renesansi je odigral odločilno vlogo Ingmar Bergman.

MAURITZ STILLER se je rodil 1883 na Finskem, umrl pa 8. novembra 1928 v Stockholmu. Svoje umetniško delovanje je začel kot gledališki igralec in režiser. Ko je Charles Magnusson ustanovil filmsko družbo Svenska Biograf-teatern, je Stiller začel pri filmu kot igralec, a je kmalu postal vodilni režiser švedskega nemega filma: poleg tega pa je še vedno — kot njegov pri-

jatelj Sjöström — igral vodilne vloge v lastnih filmih. Med njegova najbolj pomembna dela štejemo naslednje filme: *De svarta maskerna* (Črne maske 1912), *Sangen om Elroda blommen* (Pesem o krvavorodni vrtnici 1915), *Herr Arnes Pengar* (Zaklad gospoda Arna 1917), *Erotikon* (1920), *De landflygtige* (Izseljenci, 1921), *Gunnar Hedes Saga* (1922) in *Gösta Berling* (1923). Leta 1926 je odpotoval v Hollywood, kamor ga je povabila družba Paramount. Tu je režiral štiri filme in sicer: *Hotel Imperial* (1926), *Barbed Wire* (Bodičasta žica, 1926), *Woman on Trial* (Ženska na preizkušnji, 1927, s Polo Negri) in *Street of Sin* (Ulica greha, 1928, z Emilom Janningsom). Tuberkuloza je tako načela njegovo zdravje, da se je vrnil domov na Švedsko, kjer je umrl. Stillerjevi filmi so gledalcu še danes veliko doživetje. V zgodovini filma pa bo z njegovim imenom najtesneje povezano tudi ime Grete Gar-



ZAKLAD GOSPODA ARNA, Mauritz Stiller, 1919

bo, ki jo je odkril, pripeljal k filmu in oblikoval njeno igralsko osebnost.

VICTOR SJÖSTRÖM se je rodil leta 1879 v Varmlandu na Švedskem in leta 1961 umrl v Stockholmu. Tudi on je svojo umetniško pot začel kot gledališki režiser in igralec, a za film se je odločil pravzaprav tedaj, ko je igral glavno vlogo v Stillerjevih Črnih maskah. Svoj prvi film je režiral leta 1917 in sicer je bil to Ibsenov Terje Vigen. Svoje umetniško delovanje je najtesneje povezal z zlato dobo švedskega filma, v kateri pomenijo enako velike rezultate kot Stillerjeva dela njegovi filmi *Körkarlen* (Kočijaž smrti, 1920), *Tösen fran storyrtorpet* (Dekle z močvirja, 1917), *Berg Eyvind och hans hustru* (Berg Eyvind in njegova žena, 1917), *Vem dörner* (Kdo vodi, 1921). Že leta 1923 je odšel v Hollywood, kjer je režiral filme *He Who Gets Slapped* (Tisti, ki je bil zavržen, 1923, z Lonon Chaneyem), *Tower of Lies* (Stolp laži, 1923, z

Normo Shearer), *The Scarlet Letter* (Rožnato pismo 1924, z Lillian Gish), *The Divine Woman* (Božanska ženska, 1926–1928, z Greto Garbo), *The Mask of the Devil* (Zlodejeva maska, 1929, z Johnom Gilbertom), *The Wind* (Veter, 1929, njegov najboljši ameriški film), *Lady to Love* (Usodna ženska, 1930, prvi Sjöströmov zvočni film), *Under the Red Robe* (Pod rdečim plaščem, 1935, prvi film po prihodu v Anglijo). Leta 1943 je igral glavno vlogo v Molandrovem filmu *Ordet* (Beseda), katerega so na Švedskem posneli po romanu danskega pisatelja Kaja Munka, ki so ga zverinsko ubili nacisti. (Leta 1955 je tudi C. Th. Dreyer posnel film po istem romanu.) Po ustanovitvi švedske filmske akademije se je odzval klicu mladih, naj se vrne v domovino in s svojim znanjem švedskemu filmu znova pomaga do življenja. Nastopil je v mnogih filmih mladih švedskih ustvarjalcev, nazadnje v Bergmanovih Divjih jagodah.

MED FRANCOSKIMI REVIJAMI

Ena najstarejših francoskih filmskih revij je nedvomno znana CAHIERS DU CINEMA, ki izhaja že triindvajseto leto. Znana je po svoji tako imenovani »politiki avtorjev«, kar pomeni, da ji je režiser glavni avtor filma in da ji je izhodišče za ocenjevanje in vrednotenje njegov ustvarjalni princip in veljaven njegov pogled na filmsko umetnost. To tu pa tam preveč enostransko stališče pa je pripomoglo, da nam je zelo razborita redakcija pripravila včasih prava odkritja, ko nam je odkrila resnično vrednost nekaterih manj znanih in zlasti ne dovolj in pravilno ocenjenih režiserjev in njihovih filmov. Seveda pa ima ta revija zaradi takšnih pogledov na filmsko umetnost »svoje« avtorje, če lahko tako rečemo, režiserje, ki jih posebno ceni in jo v tem druge revije ne podpirajo.

Politika avtorjev pa ima še drugo, čisto nepričakovano posledico; nekateri njihovi znani sodelavci, kritiki kot so Pierre Kast, Doniol-Valcroze, Chabrol, Truffaut so sami postali ustvarjalci, režiserji nekaterih uspešnih filmov nove smeri v francoski kinematografiji.

V 135. številki vzbuja posebno pozornost razgovor z Henrijem Langloisom, direktorjem Francoske kinoteke, ki odkriva nekaj izredno zanimivih stvari te posebne kulturne dejavnosti, ki jo predstavlja zbiranje in ohranjanje starih filmov. Eden izmed glavnih problemov mu je reševanje starih ameriških mojstrov, kajti originali in kopije filmov se po določenem času sistematično uničujejo, kar povzroči, da se znameniti filmi dokončno izgubljajo. Članek je opremljen s fotografijami iz filmov, ki jih ni več. »Treba je ohraniti vsak kosček traku, saj ne vemo, kaj bomo priznali za kvaliteto čez deset, dvajset let.« — pravi Langlois in še dostavi, da bi rad pokazal tiste filme, o katerih nihče ne govori, ki pa so čudoviti.

In še ena imenitna misel: »Širjenje filmske kulture je umetnost in ne sme biti samo nekakšen posel... Kinoteke, ki se poslu-

žuje filmske kulture, namesto da bi ji služila, preti propad.«

Dobršen del te številke je posvečen poročilu s festivalov v Berlinu in Annecyju; na zadnjem prikazujejo najboljše risane filme in tu je bil pohvaljen tudi Kolarjev Bumerang. Kritik (André S. Labarthe) pa nima posebno dobrega mnenja o zagrebški šoli risane filma: »V tem pogledu (namreč v pogledu imitiranja primitivne risbe) nas je najbolj razočaral jugoslovanski risani film. Retrospektiva je zlasti dokazala, da se ta cerebralni stil nespodbitno stara... in da je danes domala neznosen. Od vseh filmov, ki so jih posneli Vukotić, Vrbanić, Ranitović, Kolar in drugi, ohranjajo svojo svežino le nekateri Mimičini (recimo Inspektor, ne pa Happy End), drzni poskus Zlatka Boureka (Kovaški vajenec) in preseñetljive »vežbe« Vlada Kristla (Don Kihot in šagrinova koža).«

Kot vedno so zelo zanimive kritike filmov, kratki prikazi in kratka oznaka vseh filmov, ki so jih predvajali v Parizu v letošnjem juliju, med njimi tudi Čapov Vohun X poročja, ki je označen kot standardni film svoje zvrsti.

Večji del 136. številke je posvečen Kingu Vidorju — razgovoru z njim in retrospektivi njegovega dela. Sledijo še kritike nekaterih novih knjig. Zdi se, da bosta vzbudili posebno pozornost Sadoulova nova knjiga o francoskem filmu in Ilustrirani filmski slovar. Na koncu je sporočilo z beneškega festivala in običajne ocene desetih kritikov. V tolažbo našim kritikom in gledalcem naj omenim, da prihajajo včasih tudi francoski kritiki do čisto nasprotnih mnenj. Tako je npr. Jean-Louis Bory ocenil Viscontijevo epizodo iz filma Boccaccio 70 z najslabšo oceno (črna pika), André S. Labarthe pa z najboljšo kot mojstrovino (štiri zvezdice). Vittorio de Sica si je za svojo epizodo nabral kar štiri pike, Fellini pa celo pet. Najbolje je ocenjen Dovženkov film Ognjena leta, ki ga je končala njegova žena Solceva, Antonionijev Mrk pa je na drugem mestu.

Se izrednejše, vendar skoraj docela skladne pa so ocene filmov v 137. številki. Vsaj pet filmov je dobilo po več najvišjih ocen, po vrsti Godardov *Živimo svoje življenje*, Bergmanov film *Onkraj zrcala*, J. Fordov *Mož*, ki je ubil *Liberty Valancea*, Premingerjeva *Nevihta v Washingtonu* in *Astrucova Vzgoja srca*. Po drugi strani pa so nekateri dočakani režiserji ostali s samimi črnimi pikami, tako na primer D. Mann, Duvivier in R. Vadim. Tudi J. Losejev novi film *Eva* je dobil pri Fereydounu Hoveydi najvišjo oceno. Ta kritik je — po navadi te revije — napisal oceno, v kateri beremo takle slaslopes: *Doprinos Eve je tolikšen, da stopijo njene slabosti v ozadje. Pred seboj imamo docela sodoben film, ki bo končno zmagal nad obrekovalci, kot je bilo to s Križarko Potemkin leta 1926 in Državljanom Kaneom leta 1941. Teh dveh naslovov ne navajam slučajno; Evo imam za estetsko revolucionaren film, ki — kakor prej omenjena filma — vznemirja pridobljene navade in otežkoča kakršnokoli primerjavo... Če naj na kratko formuliram pomen tega novega Loseyevga filma, bi rekel, da je prvič v kinematografiji vsa vsebina v formi.*»

Med mnogimi drugimi filmi je omenjen tudi Z. Mitrovičev film *Signal* na mestom, ki ga opredeljujejo kot dolgočasnega in konvencionalnega.

V prvem delu te številke je pomemben razgovor z Rogerom Leenhardtom. Nekaj bistrih oznak. »Bergman je primer režiserja-pisatelja, ki je tolikokrat bral Shakespearea in ga postavil na oder, da ga je zamikalo, kako bi ga prenesel na filmsko platno... Pri Italijanih me zanimajo bolj scenaristi kot režiserji... Zdi se, da manjka Felliniju kakšen Rossellini, da bi posnel filme po njegovih scenarijih... Pri Antonioniju je ravno narobe. Poiškati bi si moral scenarista takšne kvalitete, kot je Pavese... Kar je novega v zadnji generaciji, je to, da se je v resnici rodila s filmom. Kako je že mirno rekel eden izmed njih? Mi, ki smo spoznali Shakespearea po Orsonu Wellesu?«

V. KOCH

KNJIGE

FILM GESTERN UND HEUTE (Film včeraj in danes) Horst Knietscha (knjiga je izšla julija 1961 pri založbi Uranja — Verlag, Leipzig, Jena, Berlin; cena 19,80 DM — 3.800 din) po avtorjevih besedah ni zgodovina filma, pač pa poskus filmskega publicista v sedmem desetletju njene zgodovine zbrati znanstvena dogajanja o sedmi umetnosti. Ta poskus obsega 550 strani in od tega je domala 50 odstotkov dokaj lepih ilustracij. Žal pa je ta poskus le nekoliko preveč »nagnjen na levo« — avtor nesorazmerno obširneje poroča o sovjetskem in predvsem o nemškem filmu (po letu 1945 seveda loči film v DDR: 15. poglavje — 57 strani in film v Zapadni Nemčiji: 16. poglavje — 23 strani), kot o filmu v drugih deželah sveta. Za primer: poglavje o sovjetskem zvočnem filmu od 1930 do 1945 zavzema točno toliko prostora, kot naslednje o evropskem in ameriškem filmu v istem razdobju. In — avtor z velikim veseljem govori o uspehih na eni plati, pa o težavah in grobih napakah na drugi.

Posebno poglavje: Film v socialističnih deželah in v Jugoslaviji (sic!) od 1945 do 1960. Avtor je tu na kratko in jedrnat obdelal Sovjetsko zvezo, Poljsko, CSR, Madžarsko, Romunijo, Bolgarijo, Mongolijo, LR Kitajsko, LDR Korejo, DR Vietnam, LR Albanijo in končno Jugoslavijo (3 strani, 3 ilustracije). Čeprav omenja več imen, mu je pri nas najbolj všeč režiser Radoš Novaković, največ smisla za umetniško fotografijo pripisuje Žorž Skriginu, ustavi pa se še ob Vladimiru Pogačicu. Največji razvoj ugotavlja pri jugoslovanskem risnem filmu.

Prav koristen dodatek h knjigi so filmografije 75 znamenitih režiserjev in hkrati življenjepisi (s fotografijami) 144 najslavnejših filmskih igralcev.

Tako je to: če nameravamo izdati štiri tisočake za nakup tovrstne knjige, se bomo — pa če še tako dobro obvladamo nemščino — raje odločili za prof. Brenka slovenski prevod Sadoullove Zgodovine filma.

(Nadaljevanje s str. 349)

izčrpali pa ga ne bodo. Režija ni zgolj želja, da bi svet na novo osmislili, ampak se v devetih od desetih primerov suče okrog skrivnostne gotovosti, kako predvsem ohraniti kosček resnice o človeku in nato o umetniškem delu. To dvojje je nerazdružno povezano. Mizoguchi si podreja nasilje, pohlep in seksualno poželenje, da bi na platnu izrazil tisto, česar ne more razrešiti, dokler ti elementi niso očitni. Vendar bi bilo nesmiselno reči, da je predmet njegovih filmov nasilje: če ga potrebuje, je podoben pijancu, ki se mu hoče pijače — da ga omami, ne da ga izpolni. Kot pri vseh velikih mojstrih filmskega platna tudi pri Mizoguchiju zaplet nikdar ni v ospredju, niti forma, celo efekt ne; prav tako ne daje možnosti, da bi se podivjani karakterji v izjemnih situacijah srečali iz oči v oči. Mizoguchi se kot večina orientalcov posmehuje psihologiji in verjetnosti. Nasilje mu je potrebno kot vzvod — da ga zaguglje v drug svet. Pa vendar: tako kot na baročnih slikah tudi tu viharno deževje biča obraze in razgaljena telesa obetajo pomiritev. Japonski svet zastira s tančico nejasnosti poželenje in nasilje tako kot Murnau povsod tam, kjer se v »eksotičnem« filmu iznenada vsiljuje metafizika.

In konec koncev: mar je kaj razlike med japonskim režiserjem, ki je tolikanj strokovnjaka, da so mu v Hollywoodu ponudili sedemletno pogodbo (kar močno spominja na »mesečno« najemanje inženirjev), in »pastirskim« pesnikom v slogu zadnjih let 19. stoletja? Baudelairov opij in Mizoguchijev poklic sta v resnici istega pomena: zgolj pretveza sta, tako kakor Proustova astma ali homoseksualnost, tako kot rumenica, ki je omamljala Van Gogha. In kdo more reči, da je bila rumena barva vedno le predmet Van Goghovega slikanja in ne njegov cilj? Umetnik išče tam, kjer upa, da bo našel pogoje za svoje ustvarjanje; režiser to počne v studiu, bordelu ali v muzeju...

Umetnikovo veselje ni tako, da bi ga obvladovalo, ampak tako, kakršno potrebuje za ustvarjanje; umetnik ga nenehno pretvarja v nekaj, kar ga preganja še bolj kot pa tisto, od česar je obseden.

Umetnikova obsedenost je umetniško stvarjenje.

MARJAN
CILAR

Transport in hranjenje kamere

Kinoamater združuje številne dejavnosti filmske ustvarjalnosti, ki so pri poklicnem filmu strogo ločene.

On sam je producent, režiser, scenarist, snemalec, montažer in organizator v eni osebi. Včasih se te dolžnosti tudi pri amaterjih dele na dve ali tri osebe. Rezultat je običajno boljši film. Po naših izkušnjah je dober film kolektivno delo. Kljub temu pa je koristno, da vsak posameznik obvlada vse faze filmskega ustvarjanja.

Osnova za izdelavo filma je dobra filmska kamera. Ker je to občutljiv finomehanični instrument, ne sme biti niti pri shranjevanju niti pri transportu dolgo časa brez zaščite. Pogostokrat vidimo amaterje, kako ponosno nosijo v roki kamero po cestah, po plaži, po prahu in žgočem soncu. Taka kamera ne bo dolgo služila svojemu namenu.

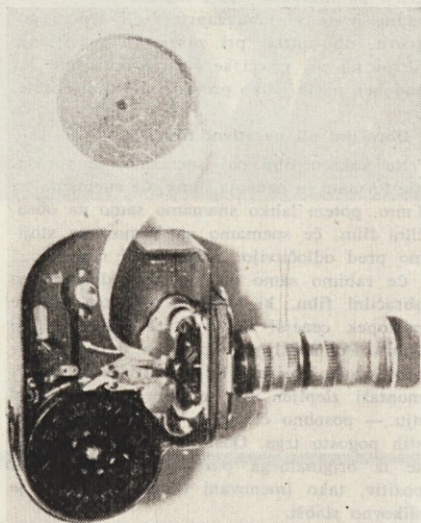
Pravilo naj bo: kamera naj bo shranjena v usnjeni torbici, ki preprečuje vdor prahu; iz nje jo vzamemo samo ob snemanju. Pri transportu moramo paziti, da aparat ni izpostavljen pretresom in sunkom. Slabo transportirana kamera postane defektna, posebno če se stalno stresa. V njeni notranjosti se prej ali slej zrahljajo vijaki, kar povzroči okvare, dolga popravila in visoke račune.

Stativ

Stativ pri začetnikih ni preveč priljubljen. Ker je neroden, težak in nepraktičen, ga ne kupimo, ali pa ga pustimo doma. Posnetki brez stativa so običajno malo vredni. Seveda so gotova področja snemanja, kjer stativ

SNEMANJE AMATERSKEGA FILMA

ni potreben. To so v prvi vrsti reportaže, npr.: avto-moto dirke, športna tekmovanja itd. Tu bi nas stativ celo oviral, ker moramo s kamero slediti hitro se gibajoče objekte.



Kamera PAILLARD BOLEX H 16 R x z vloženim filmom

Vse drugače pa poteka snemanje mirnih kadrov. Tu navadno mirna roka ne pomaga. Če snemamo brez stativa npr. na razdaljo 10 metrov in se nam kamera premakne za 1 milimeter, se bo slika na platnu premaknila za nekaj centimetrov. Če se to ponavlja, nam motnje preženejo ves užitek pri gledanju filma. Pri snemanju panorame ali statičnih posnetkov pa brez stativa sploh ne moremo. Sorazmerno dober izhod je ročaj v obliki pištole, s pomočjo katerega lahko držimo kamero zelo stabilno. Če je tak ročaj kombiniran še s tako imenovanim prsnim stativom, ki ga opremo v rame kot pri brzostrelki, pa z malo vaje dosežemo kar zadovoljive rezultate.

Vlaganje filma — filmska solata

Strah začetnikov — in ne brez vzroka — je tako imenovana filmska solata. Zavoljo nepravilnega ali površnega vlaganja filma v kamero se v njej nakopiči film, kamera se ustavi in ko jo odpremo, se vsuje ven zviti in prepognjen filmski trak, ki ni več za nobeno rabo.

Kako se vloži film v kamero, imamo natančno opisano in narisano v vseh navodilih in navadno še na dnu kamere. V prvi vrsti moramo pogosto odpreti vratca in očistiti kanal, po katerem teče film. Čistimo s čopičem ali z jelenovo kožo. Včasih se prilepijo na krom mikroskopsko majhni delci emulzije, ki puščajo na filmu neprijetne riže. Take delce, ki se močno držijo, odstranimo s pomočjo lesene paličice, nikdar pa ne s kovinskimi predmeti.

Film vlagamo vedno pri dušeni svetlobi. Če to opravljamo v sobi, se čimbolj odmaknemo od svetlobnih virov, zunaj pa poiščemo dobro senco, ali pa zakrijemo kamero vsaj z lastno senco. V nasprotnem primeru se bodo na razvitem filmu pojavili dodatni svetlobni efekti. Film vložimo tako, da je emulzija (svetla stran filma) obrnjena proti optiki.

Ko film vlagamo, moramo najbolj paziti na to, da perforacija traku dobro sede v transportna kolesca in da je pred kanalom in v njem film upognjen v pravilno zanko, ne preveliko in ne premajhno.

Stediti s filmom na ta način, da kamero zapremo, je napačno. Ne sme nam biti žal materiala, pri odprti kameri moramo pognati trak. Če vidimo, da se film v redu navija in da ostanejo zanke enako velike, je film v redu vložen. Kamero zapremo in jo poženemo za približno 1 meter tako, da spustimo naprej že osvetljeni začetek, in kamera je pripravljena za snemanje.

Filmska solata nastane običajno takrat, če film na spodnjem kolutu ni bil v redu zataknjen in se zato ni navijal. Vzrok za te vrste okvare so vsi koluti, ki so zviti ali vtisnjeni, da se pri vrtenju zatikajo ali film

ne teče gladko vanje. Na spodnjem navijalcu je v kameri vgrajena frikcija — običajno je to pero — ki film enakomerno zagotavlja na kolut. Če se ta frikcija zrahlja ali pokvari, se film ne navija in se nabira solata.

Preizkus kamere na svetlobno nepropustnost

Včasih dobimo na film neprijetno dodatno svetlobo v obliki bliskov ali mreene. Vzrok je lahko v defektnem ali osvetljenem materialu, lahko pa tudi v kameri sami. Če je kamera nepropustna za svetlobo, lahko to hitro ugotovimo.

Vložimo kratek kos novega filma in to v popolni temi. Film položimo v notranjost; ni potrebno, da je vložen preko transportnih kolesc. Dobro zaprto kamero izpostavimo močnemu viru svetlobe, najbolje soncu, in jo pri tem obračamo.

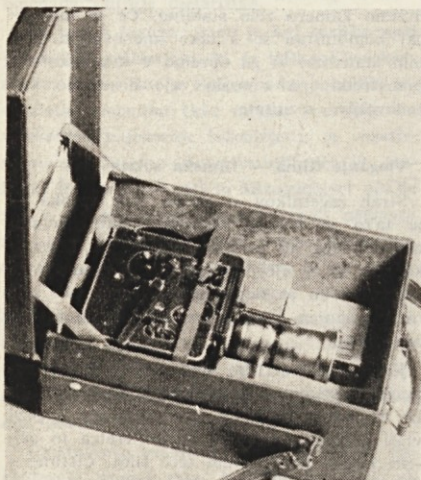
Film razvijamo po običajnem postopku v negativnem razvijalcu. Če je trak kristalno čist, je kamera v redu. V nasprotnem primeru pa moramo iskati napako naprej. Navadno je ta v slabo zaprtem ali zvitem pokrovu, ob optiki, pri zarezi za vstavljanje filtrov ali pri vrteči se glavi z optikami. Na podoben način lahko preizkusimo tudi kasete.

Obračilni ali negativni film

Na kakšen film naj snemamo, je vprašanje formata in namena filma. Če snemamo na 8 mm, potem lahko snemamo samo na obračilni film, če snemamo na 16 mm, pa stojimo pred odločitvijo: original ali negativ.

Če rabimo samo original, se odločimo za obračilni film, ki ima to prednost, da je postopek cenejši in kvaliteta slike izredno dobra. Pomanjkljivosti pa so v tem, da se v projektorju prej ali slej pokvari in da je pri montaži zlepljen ter se nam pri predvajanju — posebno čez čas — na lepljenih mestih pogosto trga. Obstaja tudi možnost, da se iz originalnega pozitivnega izdela direktni pozitiv, tako imenovani duplikat, ki pa je slikovno slabši.

Negativni postopek je dražji, ima pa vrsto prednosti: original ostane shranjen in nepoškodovan v arhivu, kopija ni lepljena, izdelamo jih lahko večje število, film je mogoče ozvočiti, pozneje se lahko izdelajo razni triki (zatemnitve, odtemnitve, prelivi, dvojne dispozicije itd.). Slikovno pa je rezultat nekoliko slabši kot pri obračilnem filmu.



Usnjena torbica za kamero. Pod kamero so predalčki, v katere lahko spravimo 4 škatle po 30 m filma in najrazličnejši nujni pribor — dodatne optike, predleče, sprožilce, filtre, svetlometer itd.



Na naslovni strani: Prizor iz
filma HUDICEVO OKO Ingma-
ra Bergmana

Levo: Alfred Hitchcock, na-
slovna stran 5. številke »Ekra-
na 63«

IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE: Alfred Hitchcock — oseb-
no... Od vrtoglavice do psyha in ptičev — Anketa med dvajsetimi
jugoslovanskimi filmskimi kritiki: deset najboljših filmov v letu 1962
— Teleobjektiv: Film na prehodu v leto 1963, Sovjetski igralci —
Festivali: Leipziške impresije (piše Jane Kavčič) — Televizija: Tele-
vizijska televizija — Film, šola, klubi: Filmski vzgoji na rob — Leksi-
kon: Thriller — Kritika: Kozara, Nuna, Okus po medu.



ekran 63

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

Mlada jugoslovanska igralka Rozin je posnela na Poljski film »Julija« (režija Jan Rutwicz). Poljski producenti ji nudijo še dve pomembni vlo

