



ekran 63

revija za film in televizijo, leto II, marec 1963

6

Zgode in nezgode poljskega
filma ● Razgovor z A. Wajdo
● Filmski jezik ● Oberhau-
sen 63 ● Kritike: Viridiana
Mož z zlato pištolo ● Novo



ekran 63

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

500		Poljski film
502		Zgode in nezgode poljskega filma
525	T. Tršar	Razgovor s Polanskim
528		Problemi filmske kulture na Poljskem
538	Teleobjektiv	Melina Mercouri
	Štirje fantje ameriškega filma, Siva eminenca švedskega filma	
548	Festivali	Oberhausen 63
564	Kritike	Viridiana
	Mož z zlato pištolo, Dvoboj na soncu	
569	Leksikon	Trinajst poljskih režiserjev
586	Elie Faure	Ples in film
589	Vodnik	Zanimiva filmska literatura



Jerzy Kawalerowicz

Tam nekje okrog leta 1958 se je na Poljskem govorilo o »katastrofalno dobri sadni letini«. Najmočnejše glave so se ukvarjale z vprašanjem, kam z nepričakovanim presežkom. — V istem času je v Varšavi nekdo dejal: S tem še ni konec katastrof; poleg katastrofe sadne letine nas je zadela še katastrofa filmskih uspehov ...

Boleslaw Michalek: Zgode in nezgode poljskega filma
str. 502

Jerzy Kawalerowicz — nemirni ustvarjalec
str. 512



UREDNIŠTVO RERVIJE »EKRA 62«

V 3. št. revije »EKRA 62« ste na 194. str. objavili prispevek tov. Jegliča »Če je bilo meni prepoveda...«, v katerem je pisec analiziral posvetovanje o problemih otrok in mladoletnikov z motnjami, ki je bilo 9. oktobra 1962.

Tov. Jeglič je analiziral tisti del diskusije, ki se je dotaknil problemov filmske vzgoje v šolah in na splošno.

Ne bi želel pisati o filmski vzgoji; želel bi pisca v nekaterih stvareh popraviti in morda postaviti na realna tla njegovo pisanje, ki je zelo površna ocena diskusije o filmski vzgoji.

Ne bi hotel pisati o tem, kako je s svojim pisanjem prikazal »veliko večino prisotnih« priznanih strokov-

njakov, kot je on imenoval navzoče, kot neresne in nezrele, ki se pri vprašanju filmske vzgoje ne spustijo dalj kot do »črnih mačk« in filma »Prevaranti«, ampak bi se dotaknil tistega dela diskusije, ki je govoril o prepovedi filmov in zakaj so o tem govorili navzoči.

Škoda, da tov. Jeglič, ki je sam prisostvoval temu sestanku, ni diskusije razumel tako kot »velika večina prisotnih«, ki so se strinjali, da nekateri slabi filmi kvarno vplivajo na mladino in ker naša filmska vzgoja še ni tako daleč, da bi lahko posredovala neposredno razlago filma, zakaj je določen film slab, v čem je njegova slabost, zakaj ni primeren za doraščajočo mladino itd.

Na sestanku ni bilo govora o prepovedi nasplah,

ampak o prepovedi določenih filmov, o katerih bi menili, da lahko škodljivo vplivajo na mladino. Moje skromno mišljenje je, da je prepoved nekega slabega filma, če nimamo možnosti, da povemo, v čem je njegova slabost, in pri nas je skoraj ni, začetek filmske vzgoje.

V dopisu tov. Jeglič omenja »komodnost nekaterih pedagogov na šoli«, ki se boje prevzeti filmsko vzgojo. Nisem pedagog, ampak ne vem, kako si potem tov. Jeglič predstavlja filmsko vzgojo na naših šolah. Ne gre tu za komodnost, ampak za odkrito priznanje, da je to novo področje, zelo občutljivo, ki zahteva sposobne ljudi — pedagoge. Ti pedagogi bi morali stalno zasledovati razvoj filma in vse, kar je v zvezi z njim, ter preda-

vanja o filmski vzgoji pri-
lagoditi starostni stopnji
učencev. To pa že zahteva
sposobnega pedagoga, teh
pa na žalost pri nas še ni.

In naj mi tov. Jeglič
dovoli ob koncu samo še
pripombo na naslov član-
ka, s katerim članek tudi
zaključuje kot da je bil
ta »ogorčen vzklík« razgle-
danega mladinskega aktivi-
sta, »vse in nič na tem
sestanku« Če je bilo meni
prepovedano ... — Takega
vzklika, kot ga on navaja,
sploh ni bilo na tem se-
stanku, to si tov. Jeglič
lahko ogleda tudi v zapis-
niku. Če pa si je dovolil
po svoje razlagati diskusi-
jo in besede, izgovorjene
na tem posvetovanju, bi si
ne smel dovoliti o tem
napačno obveščati javnosti.

ANDREJ BORC,
Ljubljana

KOLIKO FILMOV DOSLEJ

Tovariš urednik,

morda moje vprašanje
ni naslovljeno na pravi
naslov. Pošiljam ga na-
vzlic temu, ker utegne za-
nimati še kakega bralca
vaše revije: koliko celo-
večernih filmov smo do-
slej posneli v Jugoslaviji?

M. H. Koper

Od leta 1946 do letoš-
njega puljskega festivala je
nastalo v jugoslovanskih
ateljejih 154 filmov.

Uredništvo

PREJ IN POTEM

Spoštovani urednik,

rada bi načela vpraša-
nje, ki me vedno znova

razburja. Namreč, o na-
stajanju kakega novega fil-
ma je popisanih nešteto
strani v najrazličnejših ča-
sopisih in revijah. Ko pa
film steče po platnih na-
ših kinematografov, mu
kritika nameni bore malo
vrstic. Ni sorazmerja med
napihovanjem tega, kar bo
oziroma kar naj bi bilo,
in tega, kar je. Ne razu-
mem tega. Čemu pisati
prognoze, se posvečati in-
tervjujem z režiserji, igral-
ci itd. — podrobnejše ana-
lize pa ni. Bolje, uspeš-
neje bi vzgajali okus film-
skega občinstva in stop-
njo filmske kulture posa-
meznika, če bi dosegli
obratno: več o samem fil-
mu in manj prognoz! Kaj
mislite o tem?

Prof. A. K.
Ljubljana

POLJSKI FILM

Mladi poljski film ne odmeva močno samo doma, temveč si je prav tako v svetu in tudi med nami — pridobil širok krog prijateljev, ki visoko cenijo velika doživetja, razpenjajoča se od *Kanala* do *Materje Ivane Angelske*. Ta lok ne pomeni samo filmskih del, ki so živ člen sodobnega filmskega ustvarjanja, ampak s svojo izpovedno močjo in kvalitetami občečloveškega obsega odmeva posebno močno med nami in nas znova napolnjuje s spoznanjem o velikem poslanstvu filma v našem času.

Imena Kawalerowicz, Wajda in Munk (njegova prežgodnja smrt nas je prizadela z enako bolečino kot njegove tovariše na Poljskem), so danes tudi v najširšem krogu ljubiteljev filma pri nas postala pojem prizadevanj za humanistično osveščanje človeka, ki je — tako orientiran — edinole porok za lep in človekovega dostojanstva vreden jutrišnji dan. Ustvarjalnost mladega poljskega filma pa je poleg teh treh imen povezana z vrsto drugih ustvarjalcev, ki skupaj s svojimi — danes v svetu najbolj znanimi tovariši grade mlado poljsko kinematografijo.

S posebnim veseljem posvečamo pričujočo številko mlademu poljskemu filmu. Posebno nas veseli, da so podobno sodobnega poljskega filma posredovali našim bralcem najuglednejši avtorji današnje poljske filmske teorije in kritike z izvirnimi prispevki. Njihovo prizadevno sodelovanje v tej številki naše revije bo bolj kot katerakoli druga oblika približalo prizadevanja v poljskem filmu vsem, ki jih film zanima. Zato se prijateljem na Poljskem v imenu vseh bralcev in redakcije revije za njihov prispevek lepo zahvaljujemo.

UREDNIKI EKRANA 63



Barbara Kwiatowska

BOLESŁAW MICHAŁEK

ZGODE IN NEZGODE POLJSKEGA FILMA

Tam nekje okrog leta 1958 se je na Poljskem govorilo o »katastrofalno dobri sadni letini«. Najmočnejše glave so se ukvarjale z vprašanjem, kam z nepričakovanim presežkom. V istem času je v Varšavi nekdo dejal: s tem še ni konec katastrof; poleg katastrofe sadne letine nas je zadela še katastrofa filmskih uspehov.

To so bili časi, ko so se na evropskih festivalih pojavili filmi kakor *Wajdov Kanal* in *Pepel in diamant*, *Munkova Eroica*, *Chmielewskega Eva* hoče spati, *Konwickega Zadnji dan poletja*, *Kawalerowiczev Vlak* in nekaj pozneje *Mati Ivana Angelska* — in so bili vsi deležni imenitnih priznanj. Torej katastrofa uspeha. Je to dovtip? Ne samo to. Nagli uspeh poljskega filma je bil presenečenje, imel je v sebi nekaj, kar je spominjalo na elementarni pojav, ki ga nihče ni videl naprej, in v prvem hipu kakor da se nihče ni znašel.

Nepričakovano in poljski film v kulturnem življenju zavzel položaj, kakršnega ni imel nikoli poprej. Res da pred vojno kvantitativno ni bil ravno neznaten, saj je bilo izdelanih na leto do 35 celovečernih filmov, vendar takrat ni predstavljal nikakršne umetniške in družbene vrednosti. Efemerna, dokaj revna podjetja so bila obsojena na večno improvizacijo. Nastajali so tako imenovani zabavni filmi — adaptacije popularnih romanov v nadaljevanjih, bulvarskih iger, vaudevillov itd., izdelani izključno za notranje tržišče. Poprečne komedije, sentimentalne salonske in »patriotične« melodrame — in nekaj osamljenih poskusov bolj »ambicioznega« filma. Oblikovale so se skupine entuziastov (med njimi resna skupina *Start*), ki so si pridobile glas v javnem mnenju, vendar je bil njihov vpliv na tekočo filmsko proizvodnjo minimalen. Že takrat se je torej v poljskih intelektualnih krogih izoblikoval podcenjujoč in malone posmehljiv odnos do domače, nacionalne filmske proizvodnje.



Zbigniew Cybulski; slovita zaključna sekvenca Wajdovega filma PEPEL IN DIAMANT

Po vojni je bil položaj poljskega filma obupen. Ateljeji in laboratoriji so bili uničeni, filmski delavci pa zdesetkani in raztreseni po svetu. Vendar se je zbrala skupina filmskih ljudi, nekdanjih sodelavcev *Starta*: Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Jerzy Bossak, Stanislaw Wohl, Jerzy Toeplitz, in začela z delom od kraja. Prvi filmi, ki so nastali v zelo težkih okoliščinah — *Poslednja etapa* Jakubowske, *Fordova Mejna ulica* — so pomenili začetek ambicioznejšega filma; filma, ki je prelomil s tradicijo konformističnega, povprečnega predvojnega filma. Nastali so tudi prvi poskusi filmske komedije *Zaklad*, film Leonarda Buczkowskega, vendar pa je bila to na splošno še zelo slaba kinematografija. V prvih petih letih se ni izoblikovala nobena »šola«, nobena umetniška smer. Do besede je prišlo le nekaj posameznih osebnosti, te pa so imele malo skupnega. Število filmov, ki so nastali, je bilo neznatno, tehnična sredstva nezadostna, število dejavnih filmskih delavcev pa presenetljivo majhno.

Po teh skromnih, četudi obetajočih začetkih je prišlo do motenj. Okrog leta 1950 forsirano geslo čistega publicističnega agitacijskega filma, ki je naletelo na dokaj primitivno razumevanje, je pripeljalo do spremembe. Po eni strani so bili filmi tega razdobja, ki so zoreli iz višjih ambicij (Jana Rybkowskega *Hiša na samem*, Jerzyja Zarzyckega *Neukročeno mesto*, Antona Bohozlewicza film *Za vami pojdejo drugi*), žrtve večnih predelav, tako da je njihova končna vrednost morala biti dvomljiva. Po drugi strani pa je nastala vrsta izrazito propagandnih melodram, ki po svojem smislu niso bile nič drugega kakor ilustracije tekočih političnih tez (*Gonja*, *Kariera*, *Nedaleč od Varšave*, *Težka ljubezen* itd.). Vendar je bilo v tem neugodnem razdobju ustvarjenih nekaj filmov, katerih avtorji so kljub vsemu zadeli živ, iskren izraz brez banalnosti. Aleksander Ford je

takrat realiziral Chopinovo mladost, nov poskus biografskega filma, in Petorico iz Barske ulice, kjer je skušal brez retorike, a dramatično prikazati pekoči problem mladine, ki jo je vojna pahnila v degeneracijo, in sploh problematiko prvega poveljnega časa. V ista leta spada debut Jerzyja Kawalerowicza. Po zanimivo zasnovani, a neuspeli Srenji, je Kawalerowicz izdelal Celulozo in Pod frigijsko zvezdo. V teh filmih, ki se po svoji formuli približujejo sovjetski družbeni epopeji, se je predstavila pomembna osebnost: imeniten dar opazovanja, umetelno ustvarjanje enotne podobe sveta, in to vizualno bogatega sveta, plastično poiskanega in odbranega; v bogastvu krajine, detajlov, kretanj je znal Kawalerowicz najti globlji pomen družbene drame.

Vendar pri vsem tem vzdušje okrog poljskega filma ni bilo dobro. Saj pač ni nastajalo ob teh nekaj pomembnih filmih, marveč ob tisti vrsti primitivnih stvaritev, katerih vsaka je prinesla občinstvu bridko razočaranje. Tako se je zgodilo, da se je okrog l. 1955 govorilo o poljskem filmu z vso skepso, dostikrat tudi s posmehom. Zatorej ni bilo nič čudnega, če je bil le nekaj let pozneje znani val uspehov sprejet kot presenečenje, ki mu je komaj mogoče verjeti.



Nihče namreč ni povsem natančno opazil, da je med tem časom, nekako na prelomu 1955. in 1956. leta, prišlo v poljski kinematografiji do resnih sprememb. Vsi so imeli preveč opraviti s splošnim razvojem življenja in vzdušja tistih let, da bi se utegnili znajti še tu in opaziti, kako je prav v kulturnem življenju, ki je bilo obravnavano morda z največjo skepso, prišlo do temeljnega prevrednotenja pojmov.

V burni umetnostni diskusiji tega časa je bilo zastavljeno predvsem vprašanje dotedanjega togega sistema estetskih norm; sistema, ki je po eni plati paraliziral umetnikovo individualnost in po drugi deformiral resnico o svojem času. Film, ki je bil dotlej zaradi svoje množičnosti pojmovan kot način lahko dostopnega ilustriranja aktualnih družbenih in političnih problemov, je bil zdaj priznan kot instrument odkrivanja sveta in človeka; ne več »pomirjevalno sredstvo«, marveč nepogrešljivi miselni ferment. V takšnem položaju se je vloga filmskega delavca, režiserja in scenarista kajpak znatno spremenila. Iz ilustratorja tuje predloge se je moral spremeniti v avtorja lastnega teksta.

Toda filmska proizvodnja je težak stroj in že po svoji naravi konservativen. Ni ga mogla vzdigniti kar samo sapa novih idej. Kinematografiji je bila potrebna bistvena sprememba njene formule, bistvena reorganizacija. Prišla je novost tako imenovanih »združenj filmskih realizatorjev«, in ta ustanova je bila materializacija nove koncepcije filmskega umetnika, ki se je predstavila na Poljskem tam okrog leta 1956. Ta organizacija, ki je bila že tolikokrat opisana, je bila s stališča, ki nas tu zanima, prvenstvenega pomena. Odpravila je dotedanjo odvisnost umetnika od administracije, ki je nastopala kot producent filma. Tematična in proizvodna iniciativa pa vsa odgovornost za stvaritev sta se znašli v rokah umetnikov samih. Ti so prenehali biti mezdni delavci, angažirani za konkretno določene filmske naloge, ki o njihovem značaju niso sami odločali, in so začeli postajati resnični avtorji. Posledice te spremembe so se pokazale skorajda pri priči. Takoj je bila premagana »scenarijska kriza«,

ki je toliko let mučila poljsko kinematografijo. Nad politiko »previdnosti«, ki jo je po naravi stvari vodila administracija, je prevladala politika tveganja, politika zaupanja ne toliko do mrtvega besedila scenarija, kolikor do živih individualnosti scenaristov in režiserjev. Filmska proizvodnja, ki doslej ni zmogla več kot pet do osem filmov na leto, je nepričakovano poskočila na dvajset celovečernih filmov in se kmalu približala številki trideset. To krepko povečanje filmske produkcije pa je še naprej delovalo tako, da je vrsta mladih režiserjev prišla do besede. Kdo ve, če ni bilo od vsega prav to celo najvažnejše?

Kar pogledjmo: v tem razdobju in po zaslugi sprememb so prišle do besede osebnosti, kakor so Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Tadeusz Rózewicz, Wojciech Has, Witold Lesiewicz, Stanisław Lenartowicz; snemalci kakor Jerzy Lipman, Stanisław Wójcik. To so bili filmski delavci, ki se jim je odprl dominanten položaj v poljskem filmu. In zagadatelj je treba tu, ko govorimo o bistvenih spremembah, poudariti dejstvo, da so bili domala vsi ti mladi filmski ustvarjalci absolventi Višje filmske šole v Lodžu. Do preobrata je prišlo torej prav v hipu, ko je dobro pripravljena nova generacija že čakala, da bi se lotila filma. V zvezi z novo poljsko kinematografijo se dostikrat govori o lođski šoli, vendar se zdi, da njen pomen za razvoj poljskega filma ni v celoti ocenjen. Zasluga te šole konec koncev ni bila samo v tem, da je strokovno izobrazila svoje gojence, marveč predvsem v dejstvu, da je ustvarila pravo vzdušje za nastanek filma z umetniškimi ambicijami, angažiranega filma, pa da je poleg tehničnega znanja in spretnosti dala svojim učencem še tisti pouk, ki je najvažnejši: to je pouk iz fantazije, tenkočutnosti in poguma. In zaradi pravičnosti še to: čeprav je mlada generacija potem v veliki meri izpodrinila starejšo — Forda, Jakubowsko, Bohdziewiczza, Zarzyckiego — so bili vendar prav ti starejši v šoli pripravili rod svojih naslednikov.



ZADNJA ETAPA (W. Jakubowska)



Mieczysław Voit



Krystina
Stypulkowska



Jolanta Umecka,
Leon Niemczyk



Zbigniew Cybulski

Povzemimo torej glavne, odločilne okolnosti in poteze tega preloma: ugodna družbena in umetniška atmosfera; kriza obveznih estetskih norm; prehod produkcije iz administrativnih rok v roke filmskih delavcev samih; dominantni položaj, ki ga v produkciji zavzame nova generacija ustvarjalcev, dobro pripravljenih v šoli. In teh okoliščin javnost prvi hip ni opazila; zato je bil poljski film, ko se je začel njegov nagli vzpon, sprejet z začudenjem in označen kot — »katastrofa uspeha«.

Kar se je godilo od tu naprej, je že dobro znano, tudi jugoslovanskemu gledalcu. Nastal je fenomen, ki je dobil naziv »poljska šola«. Če jo gledamo z razdalje današnjega dne, se nam dokaj izrazito rišejo njene značilnosti: »poljska šola« je bila predvsem delo novega filmskega rodu in umetniška formacija, ki so ji — pot pač menda nikoli poprej — korenine tičale trdno v resničnosti njenega časa; praviloma se je dotikala najboljčutljivejših, najbolj razbolelih mest v družbeni zavesti svojih sodobnikov. In čeprav zveni kot paradoks, ki se bomo k njemu še vrnili, najbolj boleče mesto te zavesti ni bil takratni današnji dan, temveč dan iz preteklosti, obračun s preteklostjo. Ta film je torej za svojo publiko že od prvega trenutka nosil v sebi nenaavadno psihološko intenziteto in ta je nastala na valu njenih izkušenj, njene grenkobe, njenih upov in njenih kompleksov. Odtod je ta film črpal tudi svojo vročo, včasih kar histerično atmosfero, ki jo je skoraj pri priči opazilo tudi inozemsko občinstvo. Hkrati pa je »poljska šola« — prvič — postala središče poljske kulture. Ni bila več zunaj te kulture, kakor pred vojno, in tudi ne na njenem robu, kakor v prvem petletju, temveč prav na sredi njenih dosežkov, nemirov in refleksij.

Ne zdi se mi potrebno, da bi tu obravnaval posamezne osebnosti te »šole«, Wajdo, Munka ali Hasa; tudi njihovih stvaritev ne, saj so splošno znane. Hotel bi pa opozoriti na bolj splošno porazdelitev in na smer diskusije, ki je potekala skozi filme »poljske šole«.

Prva črta ločnica označuje področje, ki so ga obravnavali filmi »poljske šole« nekaj let; to je sfera okupacijske drame, drame boja z značilnimi motivi junaštva, trpljenja, samote. Ta tematična sfera je bila, kakor sem že dejal in kakor je to paradokсно, pekoče aktualna, nemara celo bolj, kakor



Tadeusz Janczar



Lucyna Winnicka



Bogumil Kobiela



Ewa Krzyzewska

čisto sodobni običajski ali družbeni konflikti. Ni šlo samo za takšno ali drugačno razumevanje in pojmovanje minulih dogajanj, šlo je za osnovno moralno vprašanje: za oceno, kje so stali ljudje, ki so se borili proti fašizmu, zastavljalo pa se je vprašanje o smislu njihovega boja. In prav to moralno vprašanje, nasprotje med individualnim junaštvom oseb v *Kanalu*, *Eroici* ali *Pepelu in diamantu* — in objektivnimi zakonitostmi zgodovine je postalo nevtralnica center filmov »poljske šole«. To pa se je vezalo s starim, neverjetno intenzivnim motivom poljske literarne tradicije, ki je oblikoval domala vso poljsko literaturo XIX. stoletja: z motivom, ki so ga nekoč imenovali »drama Poljaka«, drama človeka, ki ravna pošteno in skladno s svojimi notranjimi moralnimi imperativi, pa ne more najti mesta v svojem lastnem narodnem občestvu.

Tod je potekala izrazita črta ločnica, ki jo najlaže zgrabimo na primerih dveh režiserjev: Andrzej Munka in Andrzej Wajde.

Na eni strani Wajda: afirmacija individualnega junaštva, polna zanosa in patosa, junaštva za vsako ceno. Na področju moralne problematike je ta afirmacija romantičnega, v nekem smislu iracionalnega stališča z vsemi estetskimi in moralnimi posledicami, ki jih prinaša s seboj; to je — na moralni ravni — afirmacija tradicionalne poljske »romantične geste« (*Kanal*, *Lotna*, v veliki meri tudi *Pepel in diamant*), na estetski ravni pa vizionarna, skoz in skoz čustvena, nasilna in pretresljiva umetnost. Na drugi strani Munk: racionalizem, skepticizem, poskusi podcenjevanja tradicijskih moralnih konceptov junaštva, ironični nasmešek in zamišljenost ob usodah junakov, ki jih zgodovina na najbolj fantastične načine vleče za nos. Na tej črti je njegova znamenita *Eroica* in kasnejša *Skilasta sreča*. Na estetski ravni pa to pomeni namesto Wajdove silovitosti in vizionarnosti — nadvse umrjen izraz, ki raste iz tradicije dokumentarnega filma in teži k objektivizaciji, poln šaljive ironije in usmerjen bolj k oblikovanju skeptičnih refleksij, kakor pa k proklamiranju romantične čustvenosti. Za primer sem vzel ta dva avtorja, toda stvar je bila širša. To sta bili dve vzporedni tendenci poljskega filma v okviru te tematike; pa še bolj na široko: dve struji v kratni poljski družbi.

S čisto drugačnega stališča velja pokazati še drugo razdelitev. Skupina filmov o junaštvu, mučeništvu, in dramah žrtev, ki so padle zaman, namreč še ne izčrpana problematika »poljske šole«. Pred temi filmi, po njih in vzporedno z njimi so nastajale še druge zanimive stvaritve, ki jih ni mogoče spraviti v idejne in estetske definicije »herojskega« ali »antiherojskega« filma. Tu imam v mislih dve smeri, ki si stojita nasproti in sta prišli na dan prav ob rojstvu »poljske šole«. Obe sta bili izraz nasprotovanja prejšnjim estetskim normam, le da jim je vsaka nasprotovala na drugi ravni. In kakor smo rekli, da je bil omenjeni normativni estetski sistem po eni strani paraliziral individualnost umetnika, po drugi pa marsikje izmaličil resnico o življenju in o družbi — se je protest zoper njega rodil ravno na teh dveh polih. Enkrat je šlo za film realističnega značaja, drugič pa za film, ki je nastajal iz golega estetiziranja.

Če začnemo z dokumentarno serijo »črnih filmov«, ki so se dotikali najbolj razbolelih družbenih problemov sodobnosti, pa prek takšnih stvaritev, kakor je Munkov *Človek na progi*, *Konec noči* (film je realizirala skupina študentov z lodske šole), Zarzyckega *Zgubljena čustva* pa naprej vse do zgodnjih filmov Kawalerowicza in Kutza — so vse te umetnine hotele z vso strogostjo spregovoriti o sodobnem svetu, na nezmaličen način pokazati njegov obraz, njegove najbolj vznemirljive drame. Ta smer ni sicer nikoli povsem prevladala v »poljski šoli«, vendar je ostala dokaj živa. V sodobnem filmu jo zastopajo stvaritve, kakor je Rózewiczew *Glas z one ga sveta* ali pa grenka in bridka komedija treh mladih režiserjev *Jada gošcie*, *jada...* (Gredo gostje, gredo...).

Po drugi strani pa so se tisti, ki so v prejšnji estetiki videli predvsem omejevanje umetnikove osebnosti, zdaj hoteli odškodovati z iskanjem lastnega stila, z afirmiranjem resnice, in to ne toliko objektivne resnice, kolikor neke notranje, stilistične resnice. Na tem krilu so se zbrali umetniki take vrste kakor Stanisław Lenartowicz (*Zimski mrak*, *V nedeljo se vidimo*), Wojciech Has (*Slovesa*, *Ločitve*, *Skupna soba*) ali končno Jerzy Kawalerowicz v času, ko je delal *Resnični konec velike vojne* in celo svojo virtuozno ekshibicijo *Vlak*, estetsko nena- vadno zrel film, čeprav oprt na scenarij, ki ni nič posebnega.

S časom so se te črte ločnice zabrisale. Kawalerowicz je v *Materi Ivani* ostal zvest esteticizmu, vendar — kakor se to pri delih visoke vrednosti navadno dogaja — beseda »esteticizem« tu ničesar več ne razloži, ker gre za delo, ki ni zrelo in dognano le umetniško, temveč tudi filozofsko. Podobno je bilo s Hasom, ki je v svojem najnovejšem filmu *Kako biti ljubljena* dosegel zavidljivo ravnotežje med svojim nekoč dokaj iskanim esteticizmom in resno, skoz in skoz človeško temo. In končno Kazimierz Kutz, ki je po realističnem *Križcu za hrabrost* in po nič manj realističnem filmu *Ljudje v vlakcu* ustvaril film, ki pa je zares čista stilistična vaja (*Nihče ne kliče*).

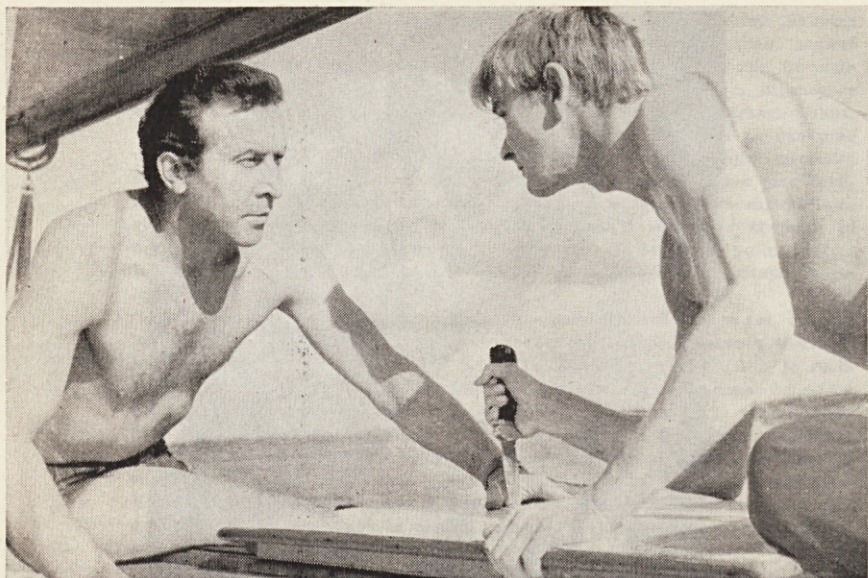


Toda ne prehitvajmo se. Zadnji dve leti sta namreč prinesli poljskemu filmu in vsej »poljski šoli« nov razvoj. Danes je že povsem jasno, da je prišlo do daljnosežnih sprememb umetniške, tematične in moralne narave. Neke vrednote so se izčrpale in trudoma so se začele porajati nove.



PEPEL IN DIAMANT: Zbigniew Cybulski

Smer, ki je bila najbolj živa, bogata in intenzivna, to je vojnoherojska smer, je zelo oslabela. Tu pa moramo zabeležiti nekaj značilnega: smer je sicer res oslabela, toda hkrati je nastopila nekakšna njena sublimacija. Nov odnos do vojne, poskusi nove interpretacije vojne. Po prvem valu je prišel drugi. Ta nima več iste vreliščne temperature. Pokazal se je poskus nekakšne eksplikacije ljudi in dogodkov, iskanje nekakšnih meril vojne morale v človeški psihi in v družbenih strukturah. Takšni filmi kot *Rojstni list* Rózewicza ali pa *Lesiewicz* *April* ne opisujejo več tistih iracionalnih, krčevitih junaških kretanj in dejanj, ki jih je skrivnostno narekoval patriotični instinkt. Tu je več intelektualne zrelosti, več raziskovanja človeških likov kakor pa vroče in neposredne afirmacije (ali negacije) junaštva. Med temi filmi je bil posebej opažen film pisatelja Tadeusza Konwiczkega *Zadušnice*, kjer avtor ne opazuje več neposredno vrvečega vojnega plesa, plesa najnovejše poljske zgodovine. Avtor le hodi za njim v določeni razdalji



NOŻ V VODI (Roman Polanski): Leon Niemczyk, Zygmunt Malanowicz

in se sklanja nad vsem tistim, kar je ta vojni ples zmlel in pohabil v psihi obojih, zmagovalcev in premagancev. Zgodilo se je torej nekaj pomembnega: tok vojne tematike v filmu je obarvala v filmu defleksija, intelektualna vsebina; a to se je zgodilo prav v trenutku, ko je začela temperatura tega toka naglo padati in so njegovi izviri usihali. Siloviti, vroči, vznemirjeni glavni tok se je spremenil v čist, hladen potoček.

Glavni tok pa je zajel — ali naj bi zajel — film, imenovan sodoben, film o vsakdanjem življenju naših sodobnikov. Dobili smo poplavo teh filmov: tu so melodrame, filmi, zasnovani kot družbeni, publicistični, celo komedije — vendar nobeden od njih v resnici ne zasluži pozornosti. Zdi se, da ta neuspeh odkriva neko posebno značilnost in da se je vredno ob njej ustaviti.

Poljska kinematografija ima področje — to izhaja že iz njene organizacije — na katerem je močna ali bi vsaj lahko bila močna: to je film z višjimi umetniškimi ambicijami, angažiran film. Drugače pač ne more biti, saj smo povedali, da je umetniška iniciativa v rokah umetnikov, ne producentov ali administratorjev! In potem ima še drugo področje, kjer je slaba, in to iz istih vzrokov: to je zabavni nevtralni, konvencionalni film. In tako je omejena preusmeritev v sodobne teme potekla na prav paradoksen način. Sodobno problematiko so avtorji zgrabili predvsem, če ne izključno, na področju zabavnega filma, melodrame, nepretenciozne filmske kriminalke in komedije. Tako se sodobne tematike nismo lotili tam, kjer je moč poljskega filma, temveč prav tam, kjer je njegova slabost. Značilno je, da »ambiciozni« (in



LOTNA (Andrzej Wajda)

hkrati nesporno pomembni) filmi tega razdobja, kakor sta Kawalerowiczeva *Mati Ivana* ali *Hasovo delo* *Kako biti ljubljena*, ne obravnavajo sodobnih snovi.

Lahko bi vztrajali pri trditvi, da to še ni poraz; da tale prav lahko opazljiva resignacija »ambicioznosti« še ne pomeni splošnega poraza. Konec koncev si je mogoče predstavljati kinematografijo, pri kateri nastajajo »mali« filmi, ki pa so spretno izdelani, filmi, ki sicer ne odkrivajo novih dežel umetnosti, marveč krožijo po izvoženih poteh, pa vendar dobavljajo domačim kinodvoranam spodobno zabavo. Povejmo pa le še enkrat: struktura naše kinematografije učinkuje tako, da se nam ti »mali« filmi ne posrečijo; da so hibridni in da v njih le tičijo še nekakšni ostanki nagnjenja k »ambicioznosti«, po drugi strani pa jih pomanjkanje izkušenj in ustreznega proizvodnega aparata vnaprej obsoja na pohabljenost. Tako je torej prvi resignaciji, ko so se naši izdelovalci filmov odpovedali sodobnemu filmu višjih ambicij, sledila še druga. »Mali« filmi, ki so nastajali izključno v misli na široko občinstvo, niso bili za občinstvo, ker so bili neatraktivni, nespretno narejeni, nezanimivi.



Med številnimi paradoksnimi aforizmi, kakršni so bili v Varšavi prilepljeni na temo o poljskem filmu, se zdi, da je posebno zadel tale: poljski film je »obsojen« na serioznost, na višje ambicije, na svojevrstno veličino. Ali eksperimentira, pa četudi se spušča v še tako obupne poskuse, samo da uboga to svoje poslanstvo — ali pa preneha živeti.

Tale pogled nazaj nam je takšno diagnozo potrdil.



JERZY KAWALEROWICZ



NEMIRNI USTVARJALEC

O Kawalerowiczu ni zanimivo govoriti le zato, ker je eden najboljših poljskih režiserjev, marveč predvsem zavoljo dejstva, da je njegova ustvarjalna pot precej daljša in nekoliko drugačna od razvojne poti njegovih kolegov. Od svojega prvega filma SRENJA preko CELULOZE, POD ZVEZDO SEVERNICO do SENCE in potem mimo RESNIČNEGA KONCA VOJNE do VLAKA in MATERE IVANE ANGELSKE prehodi Kawalerowicz značilno poljsko pot: socialistični realizem, norealizem, hitchcockovski anketni filmski stil, intimni psihologizem, razpoloženska introspektivnost in stilizirani intimizem. Počasi pride Kawalerowicz do tega, kar ga najbolj zanima, do tistega, kar je za dejstvi: podtekst, drugo ozadje filma. Na ustvarjalni poti iskanja, v resničnosti, ki si jo je sam zgradil, si bo prizadeval izpovedati nemir, katerega je izgrebel iz psihe sodobnega človeka.

Na poti iskanj:

Od realizma do socialističnega neorealizma

Prvi samostojni Kawalerowiczew film **SRENJA** (1952) je bil zelo odkrit — prav tako shematičen v izpeljavi konfliktov kakor v psihološkem orisu likov. To je pripoved o ljudeh neke majhne in revne gorijske vasi, ki so se borili z izkoriščevalskih bogatim mlinarjem. V tem filmu srečamo množico prizorov, ki so bili posneti na prostem, in ki dokazujejo smisel za vrednote realizma. Veliko oseb so v filmu pravi vaščani — gorjanci. Režiser je te slučajne igralce uporabil in vodil z neverjetno natančnostjo.

Dve leti zatem je začel Kawalerowicz ustvarjati svoj naslednji film, ki ima pravzaprav dva dela. Nastala sta dva filma, posneta po romanu Igorja Neverlyja **SPOMENIK IZ CE-**

LUŁOZE, z epsko temo v stilu nemih filmov Pudovkina: sprememba kmečkega fanta, ki je v kapitalistični Poljski postal borec nelegalne leve. Na razdelitev romana v dve filmski temi je vplivala predvsem dramatična zgradba literarne predloge.

V prvem delu — **CELULOZA** — je bil glavni junak filma, *Szczesny*, v glavnem le pretveza za vstop v različne predvojne družbene plasti. Junak sam je bil pasiven; kapitalistična sodobnost je z različnimi vabami močno zapeljevala mladega človeka pri prizadevanju in hotenju, da bi spremenil družbeno stanje. To popotovanje mladega proletarca skozi mikavnosti kapitalističnega sveta je grajeno na podoben način, kakršnega so uporabljali De Sica, Visconti ali De Santis ob prikazovanju resničnosti v povojni Italiji. To ni bil dokument, temveč zelo zvesta rekon-



MATI IVANA ANGELSKA (Jerzy Kawalerowicz)

strukcija. Tu režiser-slikar v polni meri razvija svojo plastično inventuro. Drobni rekviziti in zanimivosti nadomeščajo in napolnjujejo v filmu kar cele prizore in prav blesteče ponazarjajo kolorit tistih časov.

Psihološko so junaki orisani plastično in zelo daleč od shematičnih črnobelih oseb, ki pogosto nastopajo v filmih te vrste.

Drugi del filma, **POD ZVEZDO SEVERNICO**, se po občutju loči od prvega; posvečen je Szczesnemu, ki je zdaj postal aktiven — ljubi deklè, bolj izobraženo od sebe, in si pripisuje družbene krivice, ki jih vidi okrog sebe — začne se bojevati. Prav zgodba Szczesnyjeve ljubezni, kakor tudi njegova preobrazba, ni sta oblikovani z malovrednim shematizmom. Kawalerowicz ostaja v glavnem pri tistih delih romana, ki ustvarjajo brezizhodni položaj. Dramaturška nit je zgoščena do zaključnega minimuma. Ostanejo samo kulminacijske scene. Tako prihranjeni metri filmskega traku so posvečeni samo psihološkemu zblizanju. Maksimalna zgoščenost teme je predmet posebnega režiserjevega zanimanja in ga naredi za novega, izkušenega oblikovalca.

PO HITCHCOCKOVIH ZGLEDIH

SENCA, film, narejen po povesti pisatelja A. Scibor-Rylskega, ima neobrabljeno dramaturško zgradbo. Iz drvečega vlaka pade človek. Razmazarjeni obraz onemogoči identifikacijo trupla. Na krajih, ki so neposredno povezani z dogodkom: v bolnišnici, na policijski in na železniški postaji, pove režiser tri povsem različne zgodbe. Vežeta jih samo skupna skrivnost in nepoznana rešitev razpleta. Šele zadnji prizor daje

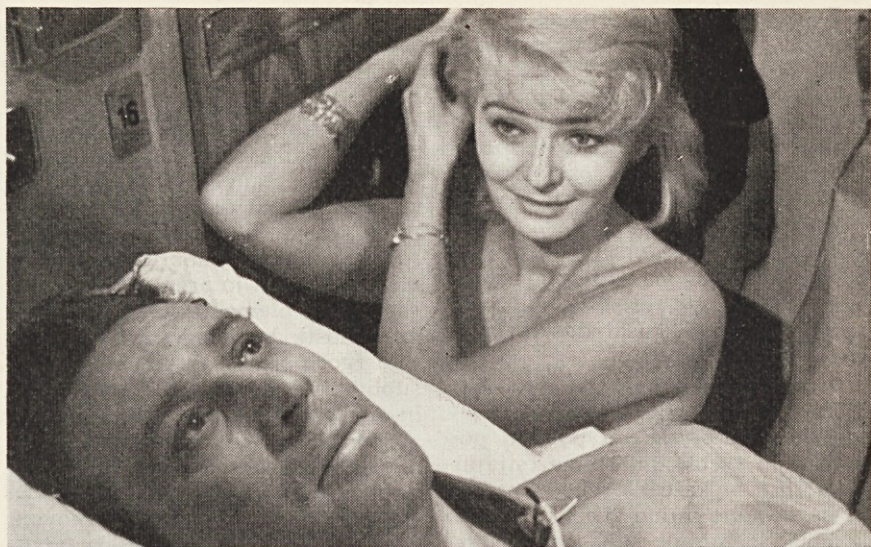
ključ za razrešitev: identificira človeka, ki se je smrtno ponesrečil ob padcu z drvečega vlaka — in ki je v resnici tajni policijski agent. Tako imamo torej skrivnost zavito v dva plašča. Ena teh skrivnosti mika gledalca v vsaki od treh zgodb, druga pa vse tri zgodbe nekako povezuje.

V tem filmu se Kawalerowicz izpove kot pripadnik montaže notranje vsebine. Menjava planov mora po njegovih besedah izhajati v prvi vrsti iz gibanja kamere, ki spremeni lego z največjo previdnostjo — tako rekoč neopazno skrita. »Želim, da bi v mojih filmih ne videli kamere« — je tedaj poudarjal Kawalerowicz. Njegova koncepcija dolgih posnetkov spominja na Hitchcockovo o desetminutnem posnetku (ten Minutes takes).

Psihološki eksperiment

Ob iskanju teme za nov film je vzbudil Kawalerowiczovo pozornost roman katoliškega pisatelja J. Zawiejskega. Pritegnila ga je značilnost psiholoških introspekcij v zgodbi. Film ima naslov **RESNICNI KONEC VOJNE**.

Preteklo je že nekaj povojnih let. Spočetka teče življenje povsem normalno. V neki vili životari inženir, nekdanji interniranec v hitlerjevskem koncentracijskem taborišču, ki je zdaj epileptičen in nem. Njegova žena skrbi zanj in se mu vsa posveti, čeravno bi mogla najti novo srečo ob svojem nekdanjem ljubimcu. Ker neha upati, di bi mogel mož ozdraviti, se žena odloči, da ga bo poslala v neko vas na podeželju. Ko to zve bolnik, ki mu je samo še ljubezen do žene dajala moč in voljo do življenja, naredi samomor. V tragediji teh ljudi, dobrih in poštenih, ni krivcev. Samo vojna — ta negativni junak drame, je kriva nesreče. V filmski realizaciji tega romana je



VLAK (Jerzy Kawalerowicz): Lucyna Winnicka, Leon Niemczyk

hotel Kawalerowicz doseči notranjo psihološko napetost s tem, da je nekaj subjektivnih vizij postavil nasproti objektivni podobi. Preteklost nesrečnega inženirja je prikazana s štirimi kratkimi retrospekcijami, ko se kamera identificira s pogledom glavnega junaka: kamera se vrti okrog svoje osi — to je svet, kakršnega so videle oči plesalca. Utemeljitev za to najdemo v romanu: inženir je bil odličen plesalec in v taborišču je zmagal v maratonskem plesu, ki si ga je bil izmislil sadištni hitlerjevski SS-ovski krvnik. Inženirjevi epileptični napadi pa imajo prav aspekt tega strahotnega plesa, ki je za okolico nerazumljiv. Ampak ta »sedanji ples« je fotografiran z notranje strani — objektivno.

Ves film je neprestano nihanje med objektivno in subjektivno podobo sveta. Prav po zaslugi tega načina ustvarjanja je režiserju uspelo

prodreti v najintimnejši svet psihičnih doživetij junakov svojega filma.

VLAK — ali iskanje razpoloženja

Zdi se, da je Kawalerowicz v tem filmu zavrgel vse dotedanje izkušnje. To je drugačen film — drugačen kakor so njegovi poprejšnji filmi in tudi drugačen od filmov ostalih poljskih ustvarjalcev.

Zal scenarij dramaturga J. Lutowskega ni najboljši in se prav pod spretno režiserjevo roko pokažejo njegove slabosti. Konflikt se zapleta dosti prešibko. V nočnem vlaku, ki pelje proti morju, se v spalnem oddelku proti ustaljenemu redu srečata moški in ženska. Večino noči porabita za pogovor. Medtem se pokaže, da se nekje v vlaku skriva zločinec, ki ga išče milica. V trenutku, ko ga odkrijejo, skoči iz vlaka in zbeži. Začne se lov na človeka, v katerem sodelujejo prav vsi potniki tega nočnega vlaka.

Ta razmeroma slabotna zgodba je za režiserja samo povod, da nam predstavi nekaj svojih imenitnih opazovanj človekove pravi in pokaže reči, ki jih je težko zaobjeti in doumeti: človekove želje, hrepene in sanje, živalsko psihozo razbesnele množice.

Vse to pravzaprav gledamo in doživljamo v utesnjenem prostoru železniškega vagona. Omejenost prostora je verjetno režiserja tako prevzela, da jo je skušal docela izkoristiti.

Dramatičnost zaprtega prostora, ki mu je postavil za kontrast premikajočo se — letečo podobo pokrajine in sveta zunaj okna (sijajni posnetki) — kaže človekovo psiho, ki ne postane nujno živalska, in pa resignacijo zaradi same poze. Dogodki, dejstva so v filmu že znani; toda Kawalerowicz je »dogodek« izpopolnil z novim — zavestnim in namernim eksperimentom: prostor je razbil s filmskimi izraznimi sredstvi — kot z živčno hitrostjo kamere, z nenehnim spreminjanjem kotov snemanja. S premišljenim zaporednim oddaljevanjem kamere od igralca je povečal dinamiko filmske akcije na teh nekaj kvadratnih metrih ne da bi za trenutek pozabil, da se vozimo v vlaku.

MATI IVANA ANGELSKA — drama uklenjene osebnosti

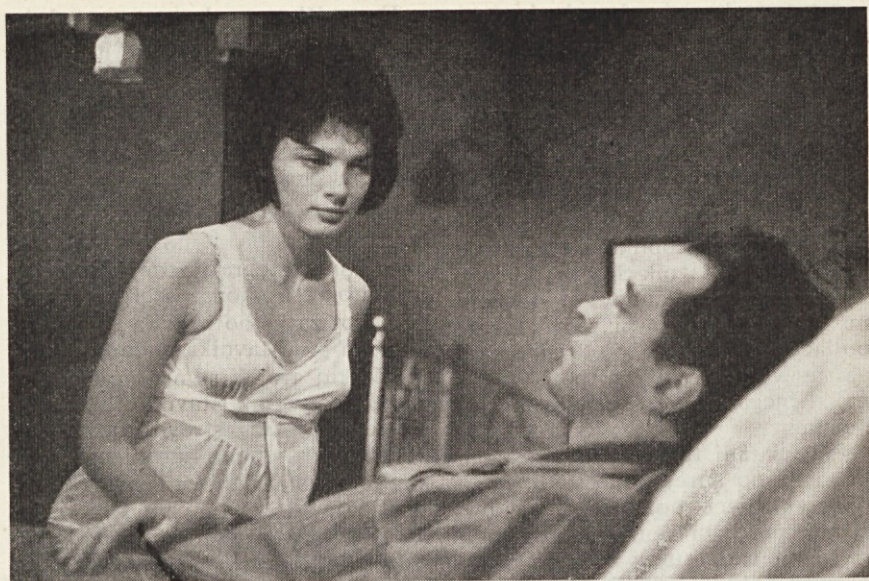
Na poljska filmska platna je prišla čudovita upodobitev usod in postav. Daljno francosko ljudsko pripovedko je leta 1943 poljski pisatelj J. Iwaszkiewicz prenesel v resničnost poljske XVIII. stoletja.

V nekem odročnem mestecu blizu poljske meje leži ženski samostan. S prednico m. Ivano na čelu so bile vse redovnice obsedene. V samostan je prispel duhovnik Suryń, asket, ki

naj bi iz duš samostanskih sester izgnal hudobnega duha.

Kaj je tako prevzelo režiserja v Iwaszkiewiczem romanu? Morda bela redovniška oblačila samostank? Morda slikovitost samostanskih križnih hodnikov? Zdi se, da je bil za režiserja največji mik ženska — in to ženska, odrezana od sveta zaradi redovniških zaobljub, ki jo navdaja ponos in jo premaguje napuh; razjeda jo plemenitaška obsedenost vzvišenosti, lastne pomembnosti in tudi žgoča strast; to vse se je v nji sublimiralo. Torej za režiserja velika in mnogo obetajoča priložnost, da na nekoliko nenavadnih tleh oriše burno usodo človeka, vklenjenega v ograjeno formo življenja, ki si ga je sam izbral. Tak je tudi duhovnik Suryń; toda šele medsebojna odvisnost teh dveh usod se sprevrže v popolno dramo. Duhovnik Suryń je v nasprotju z m. Ivano — prav tako odrezan od posvetnega življenja, vendar brez sence napuha in poln pobožne spokornosti. To nasprotje značajeve je omogočilo režiserju, da je z veliko proniciljivostjo prodril v tragedijo m. Ivane. Nastal je film, ki se popolnoma razlikuje od njegovih dotedanjih filmskih poizkusov.

Ljubezen. Te besede ne slišimo s platna, vendar vseskozi gledamo nikjer izpovedano in komaj sluteno manifestacijo tega čustva pri obeh junakih. Duhovnik Suryń se bojuje z zlobnimi duhovi in tudi s samim seboj. Edina oseba, pri kateri išče sveta in pomoči, je racionalistični, izkušeni stari židovski rabi. Po uspeli režiserjevi zamisli ga igra isti igralec kot katoliškega duhovnika. Njun pogovor postane tako besedni dvoboj med mistično in realistično duhovno podobo Suryńa. Ali gre res za demone? »Morda to niso hudobni duhovi, to je morebiti zaradi odsotnosti dobrih duhov — angelov.« Angel



SAMSON (A. Wajda): A. Janowska, S. Merlin

je zapustil m. Ivano, ki je zdaj ostala oprta sama nase. Morda je prav tako tudi s človekovo nravjo — tako je odvrnil duhovniku modri rabin. In duhovnik si ne ve pomoči v tem tragičnem boju med željo po življenju — to je tistim demonom, ki ga je treba izgnati — in surovimi pravicami življenja. Potemtakem je to drama vklenjene osebnosti, pravzaprav ne drama, temveč tragedija, nesreča zasužnjene osebnosti.

Celotna režijska zasnova je nenavadno logična. Kawalerowicz jo je zelo učinkovito zgradil na dramatičnosti zaprtih, ograjenih prostorov: tragedijo junakov prav tako povzroča njihova zaprtost pred zunanjim svetom. Podobno kakor v VLA-KU gradi notranji svet protagonistov ob podpori namenoma omejenega prostora. V MATERI IVANI ANGELSKI se celotno prizorišče skrči samo na črto krčma — samo-

stan. To kajpak ni pomanjkanje predstavne možnosti ali domišljije. Področje dogajanja ni načrtano precizno, temveč samo v tistih skopih obrisih, ki si jih je postavil ustvarjalec.

To ima trojno doslednost. Odločitev režiserja za ograjeni, zaprti prostor se je pokazala tudi v scenografiji. Tudi zunanji posnetki filma so zato omejeni samo na krčmo, samostan in na cerkveni stolp — izven tega kroga nam ni omogočeno pogledati nikamor. Nasproti temni notranjosti krčme je scenograf postavil razmeroma zelo svetel romanski samostan. Naslednja doslednost: ostajajoč pri svoji vodilni niti, se Kawalerowicz povsem odreka hrupu bližnjega mesteca, ki pa v romanu, kakor je običajno v resnici tudi bilo, obstoji.

Najpoglavitnejše pa so končno doslednosti pri igralcih. Omejenost

prostora nalaga igralcu dvojno nalogo. Tako sta protagonista oblikovala po dve vlogi, ki sta ju morala različno razmejiti. Mati Ivana igralke Winnicke je morala verovati tako v anjele kakor v hudobne duhove. Skratka; morala je biti toga samostanska mati prednica, perverzna obsedenka in ženska polna miline. Podobno mora oblikovati različne vloge tudi duhovnik Sturyn: je svetniški izganjalec duhov in obenem mož, ki bolešno trpi zaradi svoje potlačene moške sle, po drugi strani pa je v vlogi rabina poln racionalističnega starčevskega dvoma in obupa.

Prav zaradi takšne dosledne logike moremo sprejeti dejstvo, da ta upor vklenjene, potlačene človekove narave proti mrtvemu histeričnemu realizmu traja tukaj in povsod, da je živel nekoč in da živi še zdaj.

Umetniška popolnost tega zadnjega Kawalerowiczovega filma je plod njegovega zavestnega umetniškega iskanja. To ni popuščanje trenutnim modnim muhavostim, to je ustvarjalni nemir slehernega umetnika pri iskanju svojih lastnih poti.

Če moremo za sodobno kinematografijo reči, da je prizorišče boja med kinematografijo dejstev in kinematografijo konstrukcij, se Kawalerowicz zavestno izjavlja za pripadnika in predstavnika te zadnje smeri. Za kaj gre? Kinematografija dejstev, katere predstavnik je neorealizem, pomeni strogo razmejitev med življenjem in igranjem, to se pravi predstavljanjem tega življenja. Življenje je že samo po sebi velika igra in zato se mora umetniški poseg omejiti samo na kreativne elemente. Ustvarjalec prikazuje lahko



RESNICNI KONEC VELIKE VOJNE (J. Kawalerowicz)



RESNIČNI KONEC VELIKE VOJNE (J. Kawalerowicz): L. Winnicka

samo objektivna dejstva; največ kar še sme, je to, da jih komentira, ampak vsekakor mora pri tem ostati zvest objektivni resničnosti.

V nasprotju s tem pa kinematografija konstrukcij, katero predstavljajo dela *LA STRADA* (Cesta), *LE TIJO ŽERJAVI* in režiser Bergman — izpoveduje lastni umetnikov svet in je povsem subjektivna.

V poljskem filmu je Kawalerowicz ustvarjalec, ki se polagoma že odmika od kinematografije dejstev. Njega veliko bolj zanima tisto, kar je za dejstvi, kar je za »upodobitjo«, upodobitvijo, kateri se najbolj približajo tisti, ki prikazujejo dejstva. Kawalerowicz vzpodbuja gledalčevo domišljijo, prisili k premišljevanju, k iskanju, ker ustvarja podtekst in še eno — drugo ozadje. Približuje se kinematografiji konstrukcije.

V poljskem filmu ni lahko biti intimist. Svet nas ima za ambiciozne barbare, ki bodo strašili s poljskimi hekatombami (množičnimi pokoli) ali pa s »poljskim formalnim eksperimentom«. Kawalerowicz v resnici uporablja najbolj iskani jezik, vendar njegove drame niso nacionalni misteriji. Nasprotno od Munka in Wajde se ne spušča v nacionalne komplekse in tragedije.

Navzlic temu je Kawalerowiczeva pot tipično poljska. Po njeni shemi bodo v prihodnje filmski priročniki pisali o »ustvarjalcih petdesetih let«, da so: navdušeni za normativno estetiko, za shemo brez čarobnosti, da so zavrgli tuja načela in goreče iskali svoja lastna. Kawalerowicza je treba pohvaliti za to, da ni padel v nikakršno — niti ne v svojo in ne v tujo poetičnost, da je njegov film, povsem drugačen, najbolj samosvoj film na Poljskem.

POGOVOR Z



ANDRZEJEM WAJDO

— Vsak filmski ustvarjalec je obenem tudi gledalec, ki ima svoje vtise, bodisi delu naklonjene ali pa tudi ne. Zakaj hodite vi v kino? Iščete tam razgibanosti, čustev, razvedrila ali pobud za razmišljanje?

— Film jemljem enako kakor vsak navaden gledalec — pravi Andrzej Wajda. — V kino grem zato, da bi videl in doživel tisto, česar ne morem ali ne znam doživeti v življenju; s tem si bogatim svoje življenjske izkušnje z izkušnjami drugih ljudi. Zato zelo redko iščem v kinu strokovnih, obrtnih filmskih problemov — šele če je film, ki ga gledam, zelo slab, se čutim prisiljenega, da ga analiziram po strokovni plati. Kadar gledam dober film, iščem in odkrivam predvsem umetniška doživetja. Da bi mogel pri sebi kritično in strokovno analizirati film, ki me je razgibal ali osvojil, si ga moram večkrat ogledati.

— Splošno in zelo močno je v veljavi mnenje, da je v sodobnem svetu filmska umetnost ena izmed najmočnejših množičnih umetnosti, ki zajema zelo velik krog ljubiteljev z različnimi okusi in predstavami in z različnim nivojem. Kakšni so po vašem mnenju, iz tega izvirajoči zaljučki za filmske ustvarjalce?

— K sreči film ni več najbolj množična oblika umetnosti. V mnogih deželah sveta je prvenstvo v umetnosti zasedla televizija, v vseh ostalih deželah pa se bo to prej ali slej tudi zgodilo.

Nekoč sem blizu Moskve, pri cerkvi, zgrajeni za časa vladavine Ivana Groznega (cerkev je posnel v svojem filmu tudi Eisenstein) videl poseben carski prestol, stoječ ob rečici, s pogledom na prostrano ravno polje onstran reke. Ta prestol je bil postavljen tam nalašč samo zato, da je mogel car gledati parade in vaje svojih vojska na veliki ravnini. V tistem času je bila to ena izmed oblik gledališke umetnosti in množičnega razvedrila. Vsaka doba ima kakšno tako umetnostno zvrst — zlasti pa gledališče, ki predvsem govori najprej očem. Navsezadnje je imelo tak pomen tudi gledališče v stari Grčiji, potem sodijo sem cirkuške igre v antičnem Rimu in enako tudi različni dogodki, kakor srednjeveške javne eksekucije in dunajska opereta.

Film je bil res mnogo let najbolj množična gledališka umetnost. To je bil privilegij filma in obenem tudi njegova dolžnost. Ne morem pa si predstavljati, da bi moglo postati



LOTNA (A. Wajda): Bożena Kurowska

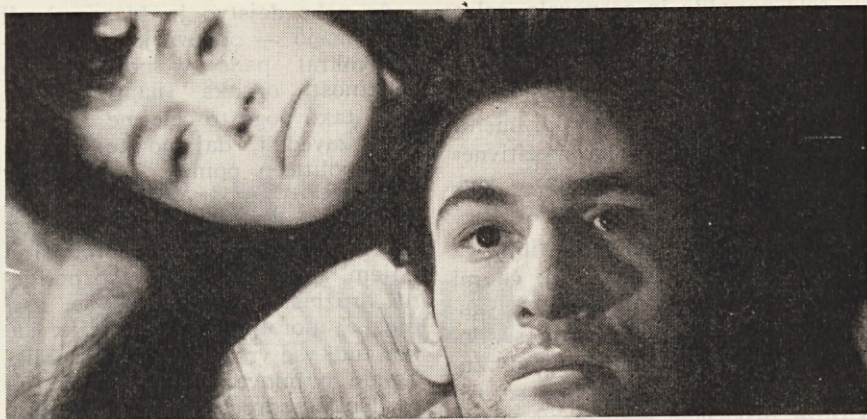
univerzalen umetniški proizvod kako delo, ki bi na enak način in z isto močjo služilo vsem. Dandanes prikazujejo na platnih svetovnih kinematografov takšne filme, za katere pred desetimi leti ne bi nihče tvegall ne režije in ne proizvodnje. Sprostitve filma z velikega prizorišča v območje televizije se bo nemara izkazala kot njegova rešitev. Očitno je umetniško tveganje dandanes večje, kakor je bilo, toda tudi uspehi tega tveganja so prav zato lahko večji in kvalitetnejši.

Neprestano se odvija in živi pojemajoča pa spet razvnamajoča se razprava o modernizmu v umetnosti. Kaj bi nam mogli povedati o praktičnem pomenu tega pojma v filmski ustvarjalnosti?

— Odkrito priznam — pravi Wajda — da sam pri sebi ne čutim potrebe po definiciji tega pojma. Zdi se mi, da je za sodobni film v smislu modernega, novega, že sodobnost vsebine dejstvo, da dandanes zadoštuje za cel film tisto, kar je bilo včasih le gradivo za eno samo epizodo. Zdaj nas bolj kakor nekoč, zanima notranji, psihološki razvoj dogajanja in ne dogajanja samo. To je pravzaprav nekakšno nadaljevanje in preoblikovnje izsledkov psihološke literature, stotine in stotine strani večkratnih analiz dejstev, ki sta jih Flaubert in Maupassant samo ugotovila. Ne trdim, da je eno v kakršnem koli smislu boljše ali slabše od drugega, preprosto pravim samo to, da je v resnici tako.

Modernizem glede na oblikovno plat filma se mi kaže v problemu meja razumevanja ustvarjalca z občinstvom. Oblika more biti tako dolgo odrezana od vsega, kar je že bilo, od drugih, poprejšnjih form, dokler je razumljiva in jasna gledalcu. So-dim, da so se v modernem filmu takega značaja hitro razširili in obo-gatili različni načini izpovedovanja časa, njegovega upodabljanja, meša-nja preteklosti s sedanostjo. Prej je bil vsak tak poseg povsem na-ključen dogodek, dandanes je pa to samo po sebi razumljivo. Film se trudi, kakor se mi zdi, biti zdaj čim-bolj neposreden odsev človekovega mišljenja, z vsem bogastvom mirnih in nemirnih časov, z navajanjem primerov in porajajočih se asocia-cij.

— Ena osnovnih potez označeva-nja na vseh področjih sodobne umetnosti — in seveda tudi v fil-mu — je delitev umetniških stvari-tev na napredna dela v svojem splošnem pomenu in na nazadnja-ška dela; na taka dela, ki pomagajo razvijati splošno podobo sodobnega



SAMSON (A. Wajda): A. Janowska, S. Merlin

življenja in prosvetljujejo občinstvo — ter na dela, ki so škodljiva, nasprotujoča vsemu temu. Kaj bi mogli povedati o teh načelih s področja filmske umetnosti?

— Zadeva je razmeroma težka, zapletena — pravi Wajda. Ali je bil izum in izdelava atomske bombe nekaj naprednega? Za fiziko je bil prav gotovo napreden; za človeštvo pa zelo dvomljiv. Če izjavljam, da

je zame napreden vsak takšen film, ki resnično prikazuje človeka in njegove probleme, ki razkriva in s psihološke strani osvetljuje posebnosti občutja in različnosti razumevanja idej v človeku našega časa — se sam dobro zavedam, da je taka trditev zelo široka in posplošena.

Najresničnejše in najbolj pošteno se mi pri tem zdi tisto umetniško novatorstvo, ki prikazuje vse, kar se



SAMSON (A. Wajda): Serge Merlin

je šele porodilo in zasnovalo, celotno upodabljanje vsega tistega o človeku in o svetu, kar se šele začnja pojavljati. Razumljivo je, da so pri tem lahko zajete tako imenovane »negativne« ali pa »pozitivne« strani dejstev in dogodkov — vendar ni bistvo ta opredelitev.

Kadar si ogledam kak film, ga imam za pozitivnega tedaj, če mi prikaže nove poglede na svet, katerih resničnosti in obstoja se dotlej nisem popolnoma zavedal. Zahtevam tudi, da je tisto, kar se prikazuje, prikazano razločno in jasno — kajti šele tedaj je umetniško delo za gledalca koristno, razumljivo in sprejemljivo.

Še neko dejstvo je, ki se mi zdi zelo važno — odgovarja Wajda. — Velikokrat pade v pogovorih o umetnosti oznaka »napredna« in prav tako pogosto celo, ne da bi se tega zavedali, dajemo tej oznaki bolj političen pomen. To je sicer lahko tako, vendar sodim, da to ni nujno. Zame je naprednost v umetnosti in kajpak tudi v filmu širši pojem, ki zajema prav tako politične, družbenokulturne, snovne, vsebinske, moralnoetične kriterije, kakor tudi vse vrste umetniških oblik. Takno pojmovanje naprednosti na različnih področjih umetnosti daje umetniškim delom stvarnejšo in bolj pošteno presojo in veljavo za tisto, kar more nuditi svojemu občinstvu.



POKOLENJE (A. Wajda)

RAZGOVOR S POLANSKIM

Roman Polanski s svojimi tridesetimi leti vzbuja videz nemirnega študenta, ki mu tik pred vstopom v predavalnico rojijo po glavi vse drugačne misli. Majhne rasti, droban, neverjetno živahen; tak mi je ostal v spominu, ko sem ga pred petimi leti prvič videl v kratkem prizoru njegovega prvega filma *Dva z o m a r o*, filma, ki ga je proslavil najprej na svetovni razstavi v Bruslju, potem pa še drugod po svetu.

Niti za las se ni spremenil. Le v tem času si je pridobil sloves enega največ obetajočih poljskih režiserjev, hkrati pa sloves avtorja, za katerega se zanimajo producenti tudi zunaj poljskih meja. Lani je posnel prvi celovečerni film *Nož v vodi* (nagrada FIPRESCI v Benetkah). Najin razgovor je potekal v Oberhausnu, dan pred zaključkom festivala in tik preden je mladi režiser odpotoval naravnost na režiserski stol.

»V prvi polovici marca bom pričel s snemanjem poljske epizode v mednarodnem omnibusu Najlepše pre-

vare na svetu.¹ Film bom posnel v Amsterdamu s francoskimi igralci. To bo droben film, pičlih dvajset minut...«

»Povejte nekaj besed o Nožu v vodi. Ste zadovoljni s sprejemom?«

»Film je imel sprva precej težav in precej nasprotnikov. Dejali so, da je to film za peščico snobov. Nasprotniki so sicer ostali, videlo pa ga je že milijon ljudi.« (Pri tem se je zvito nasmehnil.)

»Svojčas je bilo govora, da pripravljate snemanje filma v Jugoslaviji. Ali so bile to zgolj govorice?«

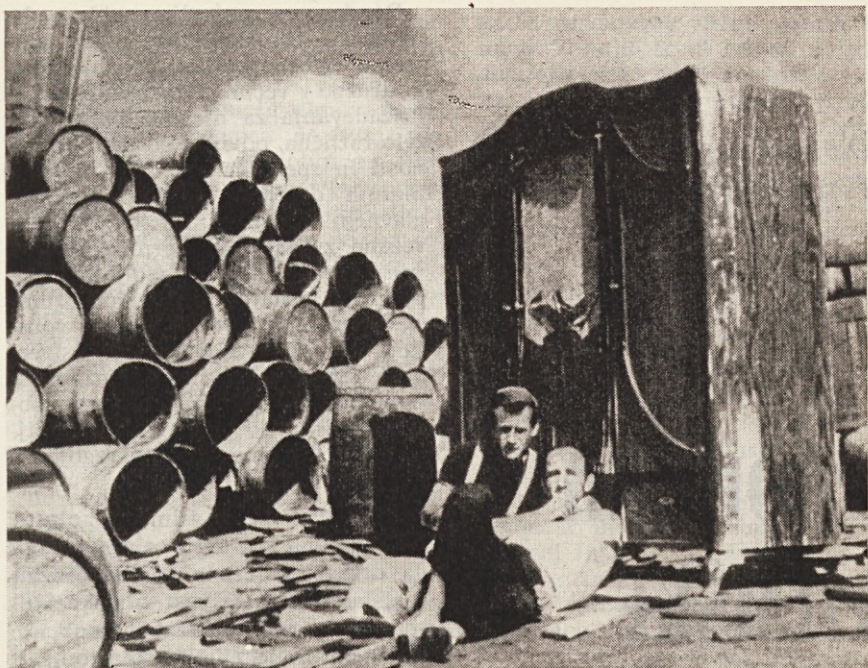
»Ne, bil je predlog. ‚Lovčen-film‘ mi je ponujal scenarij. Nisem niti odklonil niti sprejel, skratka iz vsega ni bilo nič. Vsekakor pa bi me zanimalo posneti film v Jugoslaviji.«

»Povejte kaj o novostih na Poljskem...«

¹ Ostale epizode v tem filmu bodo režirali Chabrol, Godard, Truffaut, Gregoretti in en mlajši japonski režiser.



Delovni posnetek s snemanja filma NOŽ V VODI. Roman Polanski (na sliki v črnem puloverju) želi bralcem EKRANA »mного dobrih filmov«



DVA Z OMARO (R. Polanski)

»Wojtieh Hass je posnel zelo dober film — *Kako biti ljubljena*. Sicer pa večina mladih tačas ne dela.«

»Dalj časa ste bili v Franciji. Kakšno je vaše mnenje o 'novem valu'?»

»Novi val kot gibanje ni dal veliko dobrih filmov, za film v celoti pa je izrednega pomena. Spremenil je silhueto filma: za producente, za kritike in za gledalce. Po novem valu ni mogoče delati filmov na stari način. Poglejte primer. Pred mesecem je bila v Parizu repriza filma *Vrag v telesu*.² Film ne gre več! Mojstrovine, ki jih je ustvaril novi val so predvsem: *Jules in Jim*, *Do zadnjega diha in Streljajte na pianista...*«

»Vaši vzori?»

»Zelo rad imam ameriške filme. Elio Kazana: *Viva Zapata*, *Baby*

Doll. Predvsem sem zoper vse konvencionalno, zlasti pa zoper pretencioznost. Rad imam posamezne filme, ne avtorjev.«

»Ali pomeni vaš celovečerni debut, da so Sesalci vaš zadnji kratkometražni film?»

»Rad bi posnel kratkometražni eksperimentalni film, s katerim bi sodeloval na festivalu v Bruslju. Prosili so me in... tam sem začel, rad bi se vabilu odzval.«

TONI TRŠAR

² Odlični film Clauda Autanta-Laraja z Geradom Philipom in Micheline Presle je bil eden najbolj obiskanih filmov, leta 1947 pa je dobil tudi številna mednarodna priznanja.

DANUTA
PALCZEWSKA

PROBLEMI FILMSKE KULTURE NA POLJSKEM

Dandanes se pojavlja problem oblikovanja filmske kulture kot elementa splošne kulture posameznika in družbe v večini civiliziranih dežel. Prizadevanja za njegovo rešitev so zelo različna, odvisna od danih možnosti in specifičnih razmer v posameznih deželah. Vendar imajo v glavnem dve smeri: ali so tesno povezana z rastjo družbenih prizadevanj ali pa ostajajo zgolj domena privatne iniciative. S problemi filmske kulture je povezana vrsta vprašanj, začenši z zagotovitvijo ustreznega repertoarja kinematografov, z oblikovanjem okusa filmskega občinstva itd., do raznovrstnih akcij, katerih cilj je neposredna vzgoja za pravilno presojo filma.

Na Poljskem je filmska kultura ovrednotena kot skrb oziroma naloga države, katera neposredno vodi različne akcije za rast filmske kulture ali pa podpira različne pobude, ki so povezane z istim smotrom.

Prva ugotovitev, ki naj jo posebej poudarim, je naša programska politika, ki zagotavlja družbi kvaliteten filme različnih zvrsti. Da bi dosegli kar najboljši izbor filmov, je bil leta 1957 pri edinem Centralnem distribucijskem podjetju CWF (Centrala Wynajmu Filmów) ustanovljen poseben Programski svet, v katerem so filmski ustvarjalci in kritiki, predstavniki partije ter kulturni in znanstveni delavci. To telo ocenjuje tuje filme, jih priporoča za odkup ali pa jih odklanja. Osnova za odkupni izbor je umetniška in idejna vrednost posameznega filma — komercialni vidiki niso pglavilni. Po zaslugi takih kriterijev se zvrsti na platnih poljskih kinematografov letno okrog 180 najpomembnejših del svetovne filmske proizvodnje. Skupno z domačimi, t. j. okoli 25 poljskimi filmi — takšna je naša letna

produkcija, kroži torej po deželi letno nekaj nad dvesto novih filmov.

Propagandna politika, posebej reklama pri distribuciji filmov, ne želi privabiti gledalca po vsej sili, temveč ga hoče pridobiti za film resno, s prizadevanjem. Ta namen podpirajo tudi različni festivali in Pregledi domačega filma, ki jih organizira CWF (Centralna filmska distribucija). Tako je postal september že tradicionalni mesec za Dneve poljskega filma, oktober je po vsej Poljski posvečen Dnem sovjetskega filma. (V programu sovjetskih filmov, na primer, si imajo gledalci priložnosti ogledati kakšno klasično delo, a tudi najboljše filme sodobne sovjetske proizvodnje.) Kot velik kulturni dogodek je vsako leto organiziran FESTIVAL FILMSKIH FESTIVALOV — prikaz vseh celovečernih in kratkometražnih filmov, ki so bili nagrajeni v obdobju enega leta na pomembnejših filmskih festivalih. Prav tolikšen pomen in zanimanje vzbuja Festival kratkometražnega filma, organiziran vsako leto v Krakovu. Za priznanja tekmujejo filmi poljske proizvodnje, izven konkurence pa vrtijo tudi tuje kratkometražne filme.

Posebna skrb velja filmskemu plakatu. Izdelava filmskega plakata je odgovorna, a že specializirana dejavnost poljskih umetnikov — slikarjev. Plakat po natečaju odobri posebna strokovna komisija, torej pomeni dokončen izbor priznanje umetniške stvaritve. Tako so postali poljski filmski plakati priznani ne le doma, temveč tudi po vsem svetu.

Poleg običajnih, rednih kinematografov obstajajo na Poljskem posebni kinematografi s posebnim programom. Gre za kinematografe, ki prikazujejo kinotečne filme iz Centralne kinoteke, ali pa za kinemato-

grafe, imenovane »Kino dobrih filmov«. Zadnjih še ni veliko; za zdaj delujejo vsega trije, in sicer v Lodzu, Varšavi, in Poznanju. Njihov spored sestavljajo posebno pomembni filmi svetovne proizvodnje, ki jih predvajajo z uvodnimi predavanji. Ti kinematografi imajo stalne obiskovalce in zelo velik ugled v javnosti. Umetniški vodja varšavskega »Kina dobrih filmov« je filmski kritik J. Plazewski. Kino je stoddotno zaseden. Taki kinematografi se na Poljskem vse bolj uveljavljajo.

Posrednik med filmskim delom in gledalcem je filmski tisk. Na Poljskem izhajata dve filmski reviji tedensko: FILM in EKRAN, ki sta prilagojeni ravni številnih filmskih gledalcev in imata visoko naklado. Državni Inštitut za umetnost pa izdaja vsake tri mesece znanstveno revijo KWARTALNIK FILMOVY, posvečeno v glavnem filmski estetiki in v filmski zgodovini. Precejnje število filmskih kritikov, ki sodelujejo v filmskih revijah in pišejo recenzije za časopise, je dokončalo triletni študij filmske kritike na Državni višji šoli za gledališče in film. Trenutno razpravljamo o načrtu, kako bi na posebnih seminarjih izšolali tudi tiste filmske kritike, ki so zaposleni pri lokalnih časopisih in revijah.



Med najvažnejše činitelje za oblikovanje filmske kulture in kulture nasploh uvrščamo tudi DEBATNE FILMSKE KLUBE. Okoli 200 takih klubov, ki delujejo po vsej Poljski — v mestih, mestecih, po vaseh, v vojaških enotah ali v industrijskih naseljih, združuje POLJSKA FEDE-

RACIJA FILMSKIH DEBATNIH KLUBOV, samostojna zveza, ki do-
biva državno dotacijo. Ta dejavnost
ima svoj začetek v letu 1956 in se
je do danes že na široko uveljavila.

Osnovni cilj Federacije je podpi-
rati dejavnost posameznih klubov,
tako pri organizacijskih kot pri vse-
binskih vprašanjih. Zanimiva je zla-
sti vsebinska plat klubske dejavno-
sti, zato ji bomo posvetili nekoliko
več pozornosti. Najprej naj omenim
vsakoletne seminarje za člane debat-
nih filmskih klubov. Takih seminar-
jev je bilo doslej 7 in sicer v Var-
šavi. Zapored smo obravnavali (t. j.
posvetili temi leta po več preda-
vanj, posebne projekcije, razprave
itd.). Naslednje teme: 1. Izbrana
poglavja iz zgodovine filma, 2. V
filmskih delavnicah, 2. Poljski film,
4. Klasiki sovjetskega filma, 5. So-
dobna kinematografija po svetu, 6.

Kako služi filmski izraz (forma)
njegovi vsebini, 7. Napredne smeri
v ameriški kinematografiji.

Na seminarjih predvajaajo profe-
sorji z Državne višje šole za gleda-
lišče in film, Državnega inštituta za
umetnost, a tudi znani filmski pu-
blicisti in kritiki.

Razen tega organizira Federacija
skupaj z zainteresiranimi inštituci-
jami posebna posvetovanja, posve-
čena nekaterim vprašanjem filma,
ali pa tudi posebno šolanje kadrov.
Tako sta bila v Krakovu in v Var-
šavi odprta oddelka »Študij filmske
vede«.

Debatnim filmskim klubom je
namenjen mesečnik **BIULETYN**
(Bilten), ki ga izdaja Federacija.
Poleg napotkov, kako naj klubi de-
lujejo, objavlja Bilten še raznovrst-
no gradivo s področja filma, ki je



LJUDJE Z VLAKA (K. Kutz): J. Traczykowna, A. May

obdelano posebej za debatne filmske klube.

Osnovna dejavnost klubov so posebne predstave za člane klubov. Vsaka predstava ima kratek uvod, po projekciji pa sledi razprava, ki jo najpogosteje usmerjajo strokovnjaki, filmski kritiki ali pa absolventi oddelka za študij kritike na Višji šoli za gledališče in film. Mimogrede naj omenim, da je eden glavnih pogojev, ki ga Federacija zahteva ob ustanovitvi novega kluba, vsaj dvesto prijavljenih članov — torej gre za množičnost pri organizaciji klubske dejavnosti! Obenem pa je njen cilj kvalitetno delo, saj je le z njim zagotovljena rast filmske in s tem splošne kulture.

Pri svojem poslovanju lahko klubi izkoristijo tri možnosti za nabavo filmov: Film naroče ali:

— pri CWF — Centralni distribuciji filmov;

— v centralni kinoteki (Centralny Archiwum Filmowy);

— v centrali prosvetnih filmov — Filmosu.

Vključen v Federacijo lahko torej vsak klub naroči prek CWF po pravilniku mesečno:

— približno dva predpremierna filma t. j. filma, ki bosta šele po projekcijah v klubih na sporedu rednih kinematografov. Običajno so taki filmi za projekcije v klubih nekoliko nadpovprečni. Za primer: Antonionijeva *Avantura*, Richardsonov *Okus po medu*, Devet dni nekega leta režiserja M. Romma, *Žepar* Roberta Bressona itd.;

— približno dva filma, ki sodita v repertoar filmov, kupljenih posebej za klube in jih v javnih kinema-



ČLOVEK NA PROGI (A. Munk): R. Ktosowski, Z. Listkiewicz



SKILASTA SREČA (A. Munk): B. Kobiela, T. Janczar, A. Pawlikowski

tografih sploh ne predvajajo. Trenutno je na razpolago fond 60 filmov, ki v eni sami kopiji krožijo po klubih na Poljskem. Večinoma gre za filme, ki so zelo zahtevni, novatorski ali polemični tako po formi kot po vsebini. (Za primer navajam spet nekaj naslovov: Antonionijeve Prijateljice, Sence Johna Cassavetes, Cocteaujeva Lepotica in zver, Los Olvidados Luisa Bunuela, Mackenziejevi Izobčenci, Bergmanova Ječa itd.).

Poleg tega lahko naročijo klubi po znižani ceni reprizne filme, t. j. take, ki so doživeli premiere pred dvema letoma.

Centralna kinoteka izposoja klubom 300 filmov iz svojega arhiva.

Filmos, Centrala prosvetnega filma, pa omogoča klubom projekcije

najrazličnejših filmov s svojega področja. Filmos posreduje klubom tudi ozkotračne filme.

Kot posebno zanimivost — in precejšen paradoks — naj omenim, kako je s poljskimi filmi pri naročilih za klubske projekcije. Kakor ni prav nobenih težav s predpremiernimi filmi, pa se Federaciji doslej še ni posrečilo, da bi imeli po klubih znova premiere poljskih filmov. Tri leta že velja omejitev za domača dela. Poprej so bile premiere do mačih filmov v debatnih klubih zelo priljubljene, saj so bile združene s srečanjem z glavnimi ustvarjalci.

V Federaciji so pred kratkim ustanovili Sekcijo za kinematografe dobrih filmov. (Kino dobrih filmov). Prevzela je pokroviteljstvo in mentorstvo nad kinematografi te vrste, zato pričakujemo porast njihovega števila.

Vse, kar sem doslej zapisala o delu Federacije je povezano z dejavnostjo Federacije v odnosu do filmske kulture odraslih, t. j. do filmskih klubov za odrasle.



Kako pa skrbimo za FILMSKO KULTURO OTROK IN MLADINE?

Da bo odgovor jasnejši, moram najprej povedati, da deluje pri ministrstvu za prosveto posebna komisija, ki vsak film označi s starostno mejo, določi, kateri filmi so dovoljeni otrokom sedmih, devetih, dvanajstih, štirinajstih let in kateri mladini, stari 16 in 18 let. Taka omejitev je izževala mnogo razprav in je do današnjega dne predmet živahnih polemik. V delu komisije so napovedane različne reforme glede na določanje starostnih meja. Naša mladina torej načelno nima

nobene možnosti za ogled neprimer-
nih filmov, niti takih, v katerih je
poudarjena erotika, niti tistih, v ka-
terih je mnogo okrutnosti. Tako je
odpadel menda najbolj bistven in
najbolj vznemirljiv problem pedago-
gov; kveren vpliv filma za mladino.
To pa še ne pomeni, da film na
sploh ne vpliva na našo mladino!
Vendarle pa se hitro uveljavlja tudi
drugačno družbeno pojmovanje te-
meljev filmske kulture. Zakaj nismo
začeli z obdobjem, ki je najprimer-
nejše za oblikovanje in vzgojo mla-
dega človeka? Mladina ljubi film, ta
medij jo izredno privlači, zato jo je
potrebno vpeljati v ta svet, jo z njim
seznaniti in jo naučiti, da se bo v
njem samostojno znašla. Drugače se
lahko zgodi, da bodo mladi ljudje
postali površni, da bodo na hitro in
plitko povzeli filmsko fabulo — in
nič več. To je nevarno siromašenje,
ki bi — če bi se mu ne postavili po
robu — ogrozilo celotno intelektual-
no in osebno rast mladine.



ZADNJI DAN POLETJA (T. Konwicki): J. Machulski, I. Laskowska



EROICA (A. Munk): E. Dziewonski, L. Niemczyk

Izhajajoč iz takih ugotovitev je ustanovila Federacija debatnih filmskih klubov na Poljskem leta 1960 Mladinsko komisijo, katere namen je uvedba novih oblik filmskovzgojnega dela med otroki in mladino.

Na Poljskem ima večina šol lastne projektorje za 16 mm filmski trak, v načrtu pa je oskrba vseh šol s projektorji. To je dovolj močna osnova za filmsko vzgojo. Odslej se bo morala centrala prosvetnega filma, Filmos, pobrigati za dodatno izobraževanje učiteljev, da bodo mogli postati posredniki med mladino in filmskim platnom. Pogoji za ustanavljanje filmskih klubov po šolah so dozoreli, še zlasti zaradi vzpostavljenih vezi Federacije z ministrstvom za prosveto, Zvezo poljskih učiteljev in drugimi organizacijami, katerih naloga je vzgoja mladine. V letu 1961 je bil na Poljskem organiziran prvi seminar za učitelje. Udeleženci so navdušeni poslušali

predavanja profesorjev z Višje šole za gledališče in film, potem pa so začeli organizirati filmske klube po šolah ali posebna posvetovanja, namenjena problemom filmske kulture mladih. Taka posvetovanja so nujno potrebna, saj je večina pedagogov film leta in leta odklanjala pri svojem delu, v zmotnem prepričanju, da je samo sredstvo lahke zabave za mladino in kot tak predvsem neresna muza. Pred leti ni bilo mogoče najti razumevanja za nujnost povezave filma z izobraževalnim in vzgojnim delom. Zdaj pa je v stališčih pedagogov glede na probleme filmske kulture že čutiti resne spremembe. Film tudi v njihovih očeh dobiva potrebno veljavo.

Ukvarjamo se z vprašanjem, kako usposobiti učitelje na približno 20.000 šolah na Poljskem, da se bodo znali lotiti filma. Če smo doslej izobraževali po 100 ljudi na štiri-najst dnevnih seminarjih, se zaveda-



KANAL (A. Wajda): E. Karewicz

mo, da je bila to tako glede na majhno število udeležencev kot glede na kratek rok šolanja precej pomanjkljiva pomoč šolam. Seminarji ne morejo rešiti tega problema! Zaradi tega si Federacija prizadeva, da bi pouk o filmu vključili v redni program učiteljišč, kar je zelo težavno. Za zdaj smo še precej oddaljeni od uspešne rešitve te naloge.

Federacija namerava izdati posebno glasilo za učitelje, da bi dobivali gradivo za filmskovzgojno delo v šoli. Ob naših načrtih potekajo vzporedno tudi prizadevanja za povečan fond filmov pri Filmosu, centralnem podjetju za prosvetni film. Prav tako se je federacija obrnila na centralno kinoteko s prošnjo, da bi presneli na 16 mm trak nekatere klasične filme, primerne za oblikovanje filmske kulture mladih.

Prizadevamo si, da bi pospešili nastajanje šolskih filmskih klubov najprej tam, kjer imajo projektor

in pa tudi tam, kjer si otroci želijo debatne filmske krožke na osnovi tekočega filmskega sporeda v rednem kinematografu. Pogovori o filmih pod vodstvom učitelja bodo prav gotovo pomemben prispevek za začetek filmske vzgoje med učenci. Te oblike dela naj bi se uveljavile v prostem času, v okviru svobodnih dejavnosti ali tudi v mladinskih organizacijah, v sekcijah Zveze socialistične mladine, Zveze vaške mladine, ki delujejo na šoli.

Cilj tega dela naj bi ne bilo samo uvajanje mladine v neznane svetove filma, temveč tudi razvijanje in rast dobre organizacije, razvoj in krepitev samostojnih sodb in dejavnosti.

V šolah, kjer že delujejo dobro vodeni filmski klubi, naglašajo učitelji pozitivne vplive filmskovzgojnega dela tako pri svojem izobraževalnem delu kot pri vzgoji mladine.

Prevedla J. P.



NOVO—NOVO—NOVO—NOVO



BLIŽAJO SE PRIZNANJA

Dvoje dogodkov vznemirja filmski svet.

Kakor vsako leto bodo na slavnostni prireditvi, ki je že petintrideseta, po vrsti, člani ameriške Akademije za filmsko umetnost in znanost podelili izbrancem toliko pričakovane zlate kipe - Oscarje. Na večer 8. aprila se bo ponovilo razkošje vsakoltnih prireditev in blesteči Oscarji bodo romali v roke srečnežev. Zagata članov Akademije pri izbiri zaradi povprečnega dosežka ameriškega filma bo razrešena šele na sam večer podelitve. Iskanje velikega zmagovalca — filma, ki bi po svoji pomembnosti zaslužil več Oscarjev in tako omogočil Akademiji lažje in manj spodrsljivo nagrajevanje, se je končno ustavilo na angleškem filmu »Lawrence Arabski«. Deset nominacij članov Akademije dokazuje, da je omenjeni film najresnejši kandidat za kopico Oscarjev. Vsi ostali filmi, ki so v najozjem izboru za nagrade, so si po možnostih enakovredni.

Tačas se v Evropi pripravlja veliki mednarodni filmski festival v Cannesu. Zanj je veliko zanimanje, saj je prva pomembnejša filmska prireditev v letu, namenjena celovečernim filmom. Festival se bo začel 9. maja s slavnostno predstavo novega Hitchcockovega filma PTICI, zaključil pa s predvajanjem novega Fellinijevega filma OSEM IN POL. Naša država ne sodeluje s celovečernim filmom.

**LEVO:**

Mladi Terence Stamp je odkritje v filmu Petra Ustinova **BILLY BUDD** (kandidat za Oscarja za najboljšo stransko vlogo)

LEVO ZGORAJ:

Anne Bancroft tekmuje za priznanje s svojo odlično vlogo v filmu **ČUODELKA** režiserja Arthurja Penna

DESNO ZGORAJ:

V grozljivem filmu Roberta Aldricha **KAJ SE JE ZGODILO BABY JANE?** tekmujeta kar dve veliki igralki — Bette Davis in Joan Crawford

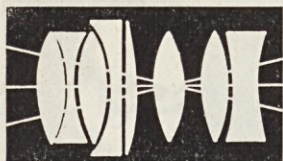
ZGORAJ:

V Cannesu si veliko obetajo od novega angleškega filma **TO SPORTNO ŽIVLJENJE**, režiserja Lindsaya Andersona (Richard Harris in Rachel Roberts)

DESNO:

Peter O'Toole je blesteča zvezda Leanovega filma **LAWRENCE ARABSKI**





Melina Mercouri

TELEOBJEKTIV

MELINA MERCOURI: CIGANKA SEM

Med filmskimi doživetji zavzema jo posebno mesto tista srečanja z nepoznanimi ustvarjalci, ki so na vsem lepem zasloveli, ker so ustvarili pomembno umetniško delo. Cacoyanis, mladi grški režiser in producent, je bil sam po sebi zanimiv ustvarjalec, ki je 1955. leta s svojo STELLO opozoril svet na Grčijo in na grški film. Še zanimivejše pa je bilo srečanje s skoraj demonično igralko Melino Mercouri, ki je nosila igralsko težo njegovega prvega filma.

Melino Mercouri sem po STELLI večkrat srečal, zadnja leta vedno ob strani Julesa Dassina. Po nastopu v njegovem filmu TISTI, KI MORA UMRETI je igrala skoraj v vseh njegovih delih, film NIKOLI V NEDELJO pa je bil nalašč pripravljen

priložnost za njeno veliko igralsko parado.

Kdo je Melina Mercouri? Na takšno vprašanje najraje odgovori: »Ciganka sem...!« Širok nasmeh in blisk v očeh spremljata njeno pojasnilo. Mar je res »ciganka« ... mar Illya, pirejska prostitutka...?

Doma je iz Aten. Rodila se je v eni najbolj bogatih atenskih družin. Starši so ji pripravljali življenjsko pot v stilu »velike meščanke« in prve dame atenske buržoazne plasti. Zgodilo se je drugače. Gimnazijka je vzljubila čar igranja. Namesto prva dama atenskih izbrancev je postala dramska igralka ... prva dramska igralka Aten. Katina Paxinu je bila njena učiteljica in vzornica. Poznavalci atenskega gledališkega življenja so zatrjevali, da si je sijajna tragedinja vzgojila vredno naslednico. »Igrala sem vse! Z enako vneto sem oblikovala zahtevne like iz klasične dramske literature in junakinje moderne dramatike. S srcem sem bila bolj pri ženskih likih našega časa.« Svoji gledališki kreativnosti se ima zahvaliti, da se je zgodaj znašla kot gostja na londonskih odrih. Od tod tudi njeno prijateljstvo s Cacoyanisom, ki si svojega prvega filma ni znal zamisliti brez Meline.

Njena filmska pot je označena s skrbnim izborom vlog. Ni sprejemala vsake priložnosti, ki se ji je ponudila. Poleg Cacoyanisa je igrala predvsem pod Dassinovim vodstvom (Tisti, ki mora umreti, Precep, Ni-



koli v nedeljo, Fedra), za film **CIGANKA IN GOSPOD** pa jo je izbral Losey.

Melina Mercouri ni filmska lepota, zato pa sodi v vrh evropskih filmskih igralk. Vulkanska impulzivnost, spontana karakterna kreativnost, prirodna demoničnost ženske — to so čisto kratke značilnosti njenega dosedanjega igralskega ustvarjanja v filmu. Četudi ji je dal film nekaj izjemnih priložnosti, s katerimi je osvojila gledalce in pokazala

izredno širok obseg svoje igralske ustvarjalnosti, so njene želje vendarle obrnjene h gledališču. »V načrtu imam zasebno gledališče v Atenah. V tem mojem gledališču bodo ustvarjali vsi tisti pogumni ustvarjalci, ki jim v konvencionalno umirjenost vklenjeni lastniki gledališč ne dajo priložnosti, da bi se uveljavili. Želim igrati v gledališčih, mnogo igrati na odskih deskah... da bi lahko še bolje igrala v filmih.«

MKV

ŠTIRJE FANTJE AMERIŠKEGA FILMA

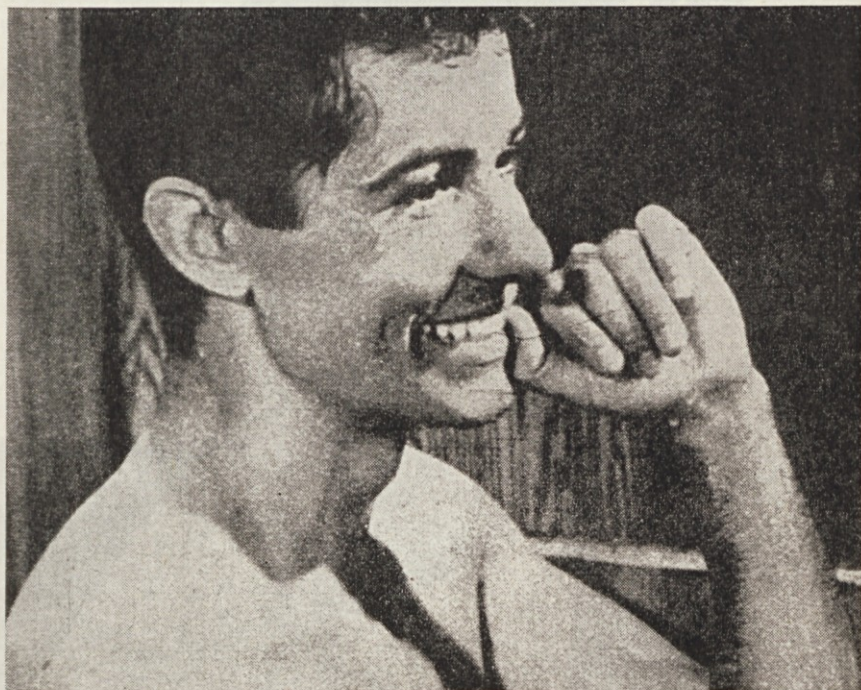


Warren Beatty

WARREN BEATTY

Po filmih RIMSKA POMLAD GOSPE STONE in RAZKOSJE V TRAVI so o petindvajset let starem igralcu, ki je brat znane igralki Shirley Mac Laine in nekdanji založenec Joan Collins ter Nathalie Wood, izrekli misel, da je po svojem igralskem značaju plemenita zmes prvin Marlona Branda in Jamesa Deana. Četudi mu oba igralca kakor sam zatrjuje nista bila vzornika, je vendarle kot Branda in Deana tudi njega odkril Elia Kazan.

V Kazanovi šoli, predvsem pa med snemanjem filma RAZKOSJE V TRAVI, se je v plašnem fantu izoblikoval svojevrsten igralski značaj, v katerem sta predvsem poudarjena dva elementa: otožnost in liričnost. Čeprav sta ta dva elementa v določenem smislu skladna, je igralska ustvarjalnost Warrena Beattyja vendarle najlepši primer, kako si včasih lahko nasprotujeta in vzbujata privlačne paradokse (posebno v RIMSKI POMLADI GOSPE STONE).



George Chakiris



GEORGE CHAKIRIS

ZGODBA IZ PREDMESTJA (West Side Story) je bila leta 1961 deležna nekaj Oscarjev. Eden izmed njih je pripadel mlademu Chakirisu, ki je bil dotlej v ZDA bolj kot igralec znan kot plesalec in pevec. Otrok grških priseljencev je vso svojo mladost delil revščino s starši, ki so imeli majhno restavracijo. Šele uspešna uveljavitev na šoli za balet v Los Angelesu mu je začela odpirati vrata k cilju, ki si ga

je zastavil: postati velik plesalec. Šola je bila začetek, uresničenje pa srečanje s slovitim koreografom in režiserjem Jéromom Robbinsom, ki ga je povabil v London. Tu je dvaindvajset mesecev nastopal v vlogi Riffa v ZGODBI IZ PREDMESTJA. Ko so odrsko delo prenesli v film, so mu zaupali vlogo Bernarda. Oscar za to vlogo je najboljšo priporočilo skromnemu in prikupnemu mladeniču za vstop v svet filma, kjer o njem že govorijo kot o novem Georgeu Raftu.



George Hamilton



Richard Beymer



GEORGE HAMILTON

Ko je nastopil v filmu **ZLOČIN IN KAZEN U S A**, so vsi zatrjevali, da je ameriški film dobil v njem novega Caryja Granta. Res je postaven in eleganten kot Grant, pa vendarle čisto drugačen. Enako upravičeno bi lahko rekli, da je blizu Perkinsu, saj je prirodno sproščen, včasih malce neobrzdán, nežno lirično razpoložen fant. Med mladimi fanti ameriškega filma je doslej največ nastopal, vendar njegova igralska pot ne pozna tako nenadnih in blestečih vzponov kot pri njegovih vrstnikih. Zato pa stopa vztrajno naprej in vsaka nova vloga je dokaz njegovega zanesljivega igralskega razvoja. Pri nas bomo obseg njegovega igralskega talenta, ki nima nobenih gledaliških izkušenj, lahko ocenili v Minnellijevem filmu **DOM NA GRICU**. Kakšna bo njegova pot? Producenti bi želeli v njem dobiti nadomestilo za Tyroneja Powera. Težko pa je verjeti, da se bo zadovoljil samo z njegovimi dosežki.

RICHARD BEYMER

Zatrjujejo, da je Richard Beymer **ROMEO AMERIŠKEGA STILA**. Če tudi je nastopal pred filmsko kamero že kot otrok, pomeni zanj vendarle veliki vstop v filmski svet vloga v filmu **DNEVNIK ANNE FRANK**. Tam je izoblikoval lik nežno čutečega Romea našega stoletja. Zelo blizu takšnemu liku je bila tudi njegova vloga v filmu **ZGODBA IZ PREDMESTJA**, filmu, ki je dejansko ponovitev Shakespearove teme v podzemlju velikega mesta in v našem času. Med štirimi mladimi fanti ameriškega filma je Beymer gotovo igralec največjega ustvarjal-

nega obsega, vendar je še nemiren in poln iskanja. Ker skušajo ljudje v vsakem novem obrazu, ki ga srečajo v današnjem filmu, poiskati sorodnost z nekim že znanim in priljubljenim likom, ni nič nenavadnega če Beymera najbolj pogosto primerjajo z Robertom Wagnerjem. Nam pa se dozdeva, da je po svojem hotenju mnogo bližji Fredu Mac Murrayu; predvsem pa je to mladi Beymer, ki se še išče.

SIVA EMINENCA ŠVEDSKEGA FILMA

Na Švedskem delujeta dve filmski proizvodnji — Sandrew (ki jo je do svoje smrti 1957. leta vodil Anders Sandrew) in Svenskfilm (ki jo je do svoje smrti 1961. leta vodil Carl-Anders Dymling). Lani je prišlo v obeh družbah do velikih sprememb. Družbo Sandrew je namreč prevzel sloviti Bergmanov producent, filmski kritik in zgodovinar Rune Waldenkranz, najstarejšo švedsko filmsko hišo — Svenskfilm — pa je po Dymlingovi smrti vzel v svoje roke Ingmar Bergman in vpeljal na mesto generalnega direktorja svojega prijatelja Carla-Henrika (kličejo ga za Kenneja) fanta, ki se je vse dotlej posvečal filmski režiji.

Te osebne menjave se zde na prvi pogled morebiti nepomembne. V resnici pa posegajo tako globoko v življenje švedskega filma, da si nanaglo ma le težko predstavimo bistvene po-

sledice, katere je že čutiti v sodobni švedski filmski ustvarjalnosti.

Najpomembnejše je spoznanje, da filmsko proizvodnjo lahko vodijo samo ljudje, ki film dobro poznajo, ga ljubijo in se obenem zavedajo, da je film tista izmed umetnosti, ki doživlja najhitrejši razvoj in najbolj razgibano dejavnost. Iz Bergmanove filmografije smo lahko razbrali (glej »Ekran«, številka 4), da je Rune Waldenkrantz pri Sandrewovi produkciji pomagal Ingmaru Bergmanu do uresničenja nekatereh njegovih najpomembnejših mojstrov. Kot široko razgledan filmski teoretik in zgodovinar ter med kritiki dosleden zagovornik razvoja v filmski ustvarjalnosti združuje kvalifikacije za vodstvo ene izmed švedskih filmskih hiš v tako razgibanem času, kot je naš. Še večji ugled uživa Kenne Fant, ki je od 1958. leta, ko je režiral svoj prvi film Tako priljubljena igra (Den kara leken — Bibi Andersson je v filmu igrala kar štiri vloge), pa do lani, ko je filmsko upodobil prelepo delo Selme Lagerlöfove Čudovita potovanja Nilsa Holgerssona, ustvaril nekaj zelo zanimivih filmov. Ker ima o filmu zelo moderne nazore, mu je Bergman zaupal vodstvo najstarejše švedske filmske hiše, saj je zatrdno lahko računal, da bo Kanne Fant v svoji proizvodni praksi povezal švedski film z novimi tokovi v filmski ustvarjalnosti po svetu. To je že začel dokazovati.

Med prvimi, ki jih je povabil, naj začno pri njem režirati filme, je bil Bergmanov prijatelj Vilgot Sjöman. Nekdanji pisatelj, dramatik in scenarist je za Bergmanom novo presenečenje švedskega filma po drugi svetovni vojni. Njegov prvi film Priležnica (Alskarinnan) z Bibi Andersson in Maxom von Sydowom v glavnih vlogah je prvi povojni švedski nebergmanovski filmski dogodek. Kenne Fant je Sjömanu na široko odprl vrata. Njegov naslednji film bo posvečen problemom delinkventne mladine in se bo imenoval 419. Posnel ga bo po knjigi Larsa Gor-

linga, ki je bila zaradi obsodb, izrečenih na račun švedske policije in sodstva, pred leti na švedskem senzacija. Seveda bo med Fantovimi režiserji tudi Ingmar Bergman, saj bo za Svenskfilm režiral svojo prvo barvno komedijo. Posebno zanimiv pa je Fantov sklep, da bodo po istoimenskem literarnem delu Selme Lagerlöfove znova filmsko upodobil slovito sago Gösta Berling.

Nedavno smo brali, da so Igmar Bergmana izbrali za umetniškega vodjo stockholmskega kraljevskega dramskega gledališča. Se pred tem je ob krizi, ki je že začela načenjati švedski film, s svojo energično roko posegel v usodo domačega filma in uredil razmere, ki so bile do kraja zapletene, ker so vedno bolj sile v tako imenovano »komercializacijo«. Nič nenavadnega zato, če se je Bergmana oprijel vzdevek »siva eminenca«...

»STAVKA« FRANCOSKIH FILMSKIH PRODUCENTOV

Sindikalna zbornica francoskih filmskih producentov je imela prve dni letošnjega februarja svojo izredno skupščino. Sklenili so proglasiti stavko, ker je filmska proizvodnja v Franciji kašla v tako resno krizo, da po njihovem mnenju ni izhoda, dokler pristojni organi ne razrešijo treh problemov, ki so po mnenju producentov »vzroki krize francoske filmske industrije«:

— država pobira 33 % od dohodka, ki ga v kinematografih ustvarja s svojimi filmi 488 filmskih producentov;



— kljub resnici, da prikazujejo francoske filme tudi po televiziji, država doslej ni dovolila francoskim filmskim producentom primerne soudeležbe pri njenih dobičkih;

— honorarji, ki jih francoski igralci zahtevajo za svoje vloge, so za 50 % previsoki.

Dogodek sam po sebi ne bi bil tako pomemben, da bi se kazalo ob njem ustavljati. Sindikat francoskih filmskih igralcev je npr. seštel vse honorarje, ki so jih lani dobili za svoje sodelovanje v francoskih filmih igralci - člani sindikata in jasno povedal, da bi bila finančna kriza francoskega filma še vedno aktualna, četudi bi noben francoski filmski igralec ni prejel niti francoskega honorarja za svoje vloge. Oglasili so se tudi filmski avtorji in dokazali, da pripade od vstopnice, ki jo prodajo gledalcu za 100 frankov, njim samo 1,20 franka, producent pa zanesljivo prejme od vsake takšne vstopnice 15 frankov. Na kraju vsega pa nihče ne verjame, da bodo francoski producenti prostovoljno proglašeno stavko tudi res izvedli. Dobri poznavalci že navajajo vrsto izgovorov, ki jih bodo uporabili »stavkokazi« ...

Dogodek je zanimiv za film nasploh predvsem zaradi nekaterih načelnih nesporazumov o naravi filmske proizvodnje in ustvarjalnosti; ti so dejanski vzrok ne le krize francoskega filma (sedanje in nešteti pretekli), temveč krize filmske proizvodnje po vsem svetu (in tudi pri nas). Ustavimo se nekoliko ob teh vzrokih.

Zastaviti si moramo osnovno vprašanje: ali je film sploh industrija?

Film je bil industrija samo v nekem določenem razvojnem obdobju, namreč tedaj, ko je nekaj velikih trustov imelo v svojih rokah celoten kompleks, ki ga imenujemo kinematografija, ateljeje, laboratorije, kinematografske dvorane, producerske družbe, distribucije, tovarne filmskega traku itd. Temelji filmske industrije so se začeli majati približno pred tridesetimi leti, do

kraja pa so se razsuli (tudi v ZDA) v prvih letih po drugi svetovni vojni. Kapitalistična koncentracija vseh področij kinematografije v rokah trusta je nosila klice razpada že v sebi. Kakor se čudno sliši — skupno ime za klice je »teza o filmski industriji«. Noben element, ki je temeljnega pomena za življenje kinematografije, po svojem bistvu ni industrijskega značaja. Vsak je odvisen od individualnih faktorjev, ki jih — brez nevarnosti, da vse skupaj po določenem obdobju zabrede v krizo (materialno ali vsebinsko) — ni mogoče »industrializirati«. Vsak filmski načrt je v določeni meri tveganje in tudi zahteva dobršno mero pogumnega ustvarjalnega tveganja bolj nujno, kot pa še tako izpopolnjen tekoči trak industrije. Zato se je treba že vendarle odločno odreči frazi o »filmski industriji« in usodni iluziji, da razvoj filma lahko usmerjajo norme in zakoni industrijske proizvodnje.

Film je predvsem umetnost! Zato iz filmske terminologije črtajmo pojem »filmska industrija« in uvidimo, da imamo opravka s »filmsko ustvarjalnostjo«. Vsakdo, ki v njej sodeluje je (ali bi moral biti) ustvarjalno razpoložen, ustvarjalnost mu mora biti izhodišče. To ni spoznanje, ki bi ga odkrili redki posamezniki, temveč neizpodbitna ugotovitev, ki jo osvetlijo in uveljavijo še takšne krize, kot je omenjena v Franciji (ki jo bodo moralii šele rešiti) ali pa ona na Švedskem (ki so jo že rešili v gornjem smislu), pa tudi tista v ZDA, katere ne bodo rešili niti stolpi za črpanje nafte, ki so zrasli po ateljejih hollywoodskih družb...



NOVO ...

Humanité piše, da je bil režiser Edouard Molinaro tako navdušen nad Prago, da je sklenil na Češkem snemati film iz predvojne dobe. Film naj bi bil moralna kritika velike buržoazije tistega časa. Torej francosko-češka koprodukcija.

Abel Gance v svojem 74. letu pripravlja nov film po lastnem scenariju. Gre za filmsko komedijo, v kateri bo igral glavno vlogo idol mladih Francozov — pevec in kitarist Johnny Hallyday.

Chaplin bo izdal svoje spomine v treh delih. Izšli bodo v Londonu. »Trudim se,« je rekel Chaplin dopisniku Literaturne gazete, »da bi vsako misel izoblikoval kratko, natančno in vsakemu razumljivo. To pa je zelo težko.« — Naslednji Chaplinov filmski načrt: film o cesarju Neronu.

15. februarja je bila v Milanu premiera novega Fellinijevega filma »8 1/2«. Kritike v italijanskem tisku vrednotijo film zelo visoko in mu prisojajo avtobiografske poteze. Junak filma je namreč neki režiser Guido (igra ga M. Mastroianni), ki zapade v ustvarjalno krizo in si gre iskat miru v zdravilišče. Tam pa se mora soočiti z moralno vrednostjo svojega dosedanega življenja.

Aleksander Ford, poljski režiser (Križarji), je začasno prešel k dokumentarnemu filmu. Ustvarja dolgotrajni dokumentarni film s tematiko iz druge svetovne vojne. (Svoje dni je bil Ford iniciator in vodja filmskega oddelka poljske vojske.)

V angleški reviji Films and filming (april 1963) je izšla študija Johna Francisa Laneja o filmskem obrazu Italije v letu 1963. Avtor nam predstavi filmske načrte italijanskih ustvarjalcev od Fellinija do »odkritja 1962« Uga Gregoretija. Studija je bogato ilustrirana. Zanimiv je tudi članek Allena Eylesa o ameriškem smislu za humor.



Med številnimi vlogami, ki jih je v zadnjih letih odigrala Natalie Wood, je vzbudila posebno pozornost z vlogo v filmu CIGANKA, kjer nastopa kot striptizeta

FESTIVALI

OBERHAUSEN 63

PIŠE: TONI TRŠAR

V devetih letih svojega obstoja je nezmotljivo uravnani mehanizem Zahodnonemških dni kratkometražnega filma dosegel nekaj uspehov, ki mu zagotavljajo nadaljnjo, še uspešnejšo afirmacijo.

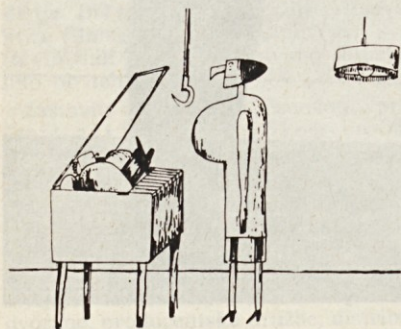
Dotaknimo se treh najvidnejših:

V slabem desetletju je v začetku skromni festival pritegnil zavidljivi krog stalnega občinstva iz vsega Porurja in vzbudil zanimanje ne samo nemške, marveč najširše mednarodne javnosti.

Nov uspeh prizadevanj festivalske direkcije in mestnih oblasti v celoti je izgradnja reprezentativne festivalske palače, ki ji je že takoj na začetku uspelo z združitvijo doslej razbitih festivalskih prireditev dvigniti festivalski utrip na zavidanja vredno raven.

Oberhausenški festival je postal v desetih letih številčno najmočnejša manifestacija kratkometražnega filma.

Kolikor je zadnja ugotovitev pomembna in vzpodbudna, pa terja vpra-



Koncert gospoda in gospe Kabal



MED LJUDMI (W. Slesicki)

šanje, ali je razlog toliki priljubljenosti tega festivala njegovo geslo — Pot k sosedu — ali velika radodarnost festivalske žirije, ki kaže, posebno v zadnjih letih, tendenco, deliti s širokim zamahom, marsikdaj po vzpodbudnem, celo nacionalnem ključu.

Okoliščina, da katerakoli žirija podeli preveč oziroma več nagrad, kot bi zahteval najstrožji kriterij, zmanjšuje interes za festival — predvsem pri kritiki, v končni konsekvenci pa seveda tudi vrednost nagrad samih. Nasprotno je seveda stališče producen-tov in tudi avtorjev, kajti nagrada v Oberhausnu že dolgo velja za priznanje, ki vzbuja spoštovanje.

GENERALIJE

Oberhausen je izrazito rudarsko-in metalurško središče, podobno kot mesta, ki ga obkrožajo: Essen, Duisburg, Bochum, med katerimi sploh ni ostrih

meja, tako da je za tujca celotno področje eno samo velemesto, razraslo na ogromnem prostoru.

Letošnji festival v Oberhausnu se je prvič odvijal v novi festivalski palači, ki je projektirana tako, da služi predvsem festivalskim potrebam. Poleg glavne projekcijske dvorane ima še dodatne, popolno tehnično opremo za uspešno delo novinarjev in radijskih poročevalcev, restavracijo in razstavne prostore.

Letošnji festival je pritegnil 42 sodelujočih držav, rekordno število, in razgrnil pred obiskovalci 97 kratkometražnih, dokumentarnih, risanih in lutkovnih filmov, ki so se potegovali za uradne nagrade. Za atraktivnost prireditve so poskrbeli posebni programi: Retrospektiva vojnega poljskega celovečernega filma, retrospektiva, posvečena spominu avantgardista Walterja Ruttmanna (z uvodom Lotte Eisner), program najboljših filmov diplomantov evropskih filmskih šol, program

nagrajenih filmov na prejšnjih festivalih in številne komercialne projekcije, na katerih je bilo mogoče vedno napolniti kakšno praznino v poznavanju svetovne proizvodnje kratkometražnega filma zadnjih let.

Festivala so se poleg številnih gostov udeležili tudi režiserji Roman Polanski, mladi Američan Dan Drasin, Kazimierz Karabasz, znani danski dokumentarist Jorgen Roos, Francoz Henri Gruel, sovjetski igralec Aleksander Batalov in drugi. Predsednik žirije je bil nizozemski dokumentarist Bert Haanstra. Jugoslovansko delegacijo je vodil režiser in urednik Filmske kulture Fedor Hanžeković.

FESTIVAL V FILMIH

Letošnji Oberhusen je povrnil optimizem v razvoj dokumentarnega filma, v njegovo renesanso. Zadnja leta so namreč dovolj jasno vzbujala bojazen, da je dokumentarni film skoraj mrt. Veliki ustvarjalci te zvrsti, Grierson, Ivens, Haanstra, bodisi da niso stali za kamero, bodisi da še zdaleč niso bili tisti iz svojih najboljših dni, mlada generacija pa je, razen redkih izjem, posvečala vso pozornost nekaterim drugim zvrstem, ki so dajale več možnosti za razmah nebrzdane mladostne fantazije. Tako so Poljaki ustvarili najrazličnejše eksperimente, oživljali groztesko in v veliki meri sledili smeri, ki jo je že pred sedmimi leti zasnoval Roman Polanski s svojim edinstvenim delom *Dva z omaro*. Obdobje »črne serije« se je končalo skoraj istčasno z nastopom tega edinstvenega ustvarjalca. Podobno je bilo pri Francozih in tudi drugih kratkometražnih velesilah. Dokumentarni film je nastajal zgolj v malih državah, vso pozornost in skrb pa so mu posvečali tudi tisti ustvarjalci, ki so se vzdignili z amaterskih osnov (Dan Drasin npr.). Lansko leto je že v dobri meri nakazalo, da se zanimanje za to zvrst pri mladih ustvarjalcih dviga, letošnji Oberhausen pa jih je popolnoma afirmiral.

Druge razveseljiva ugotovitve. Neverjeten razvoj animiranega filma: lutkovnega in risanega.

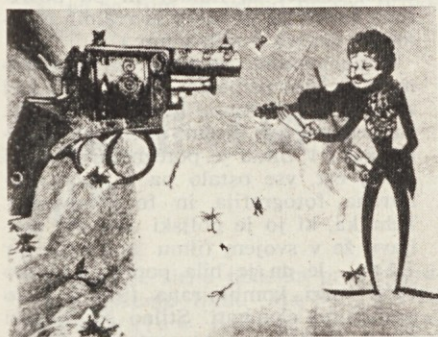
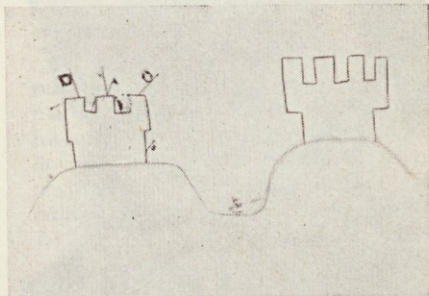
Risani film postaja čedalje bolj last vseh nacionalnih proizvodenj. Njegove izredne možnosti pritegujejo vse širši krog ustvarjalcev. Lutkovni film pa je še vedno domena klasikov te zvrsti, Čehov. Če za risani film že dolgo velja, da mu je edina meja — človeška fantazija, potem je lutkovni film resda močnejše omejen, že s samim materialom, ima pa šarm, ki slovitejšemu bratu manjka: občutek skrivnostne, umetniško transponirane realnosti. Vendar pa je med obema mogoče čutiti vedno bolj tesno povezavo — v animaciji. Lutkovni film s pridom uporablja izkušnje animatorjev risanege filma in se je ponekod že v precejšnji meri izneveril animomorfni animaciji, ki jo razumljivo pogojuje že material sam, je pa po svoji naravi predvsem pripovedna in ne dopušča tolikšne ekspresivnosti kot sodobna antropomorfna animacija ustvarjalcev risanege filma. Sinteze obeh estetskih principov je skušal ustvariti in prilagoditi specifični lutkovnega filma že Trnka sam, kot rezultat pa vendar najbolj navdušuje del njegovega mlajšega rojaka Bretislava Pejara.

ANIMIRANI FILM

Njegova drobna lutkovna umetnina Uvodno besedo govori... je, ob vsem izrednem spoštovanju do bogastva Trnkovega duha, njegove izredne sposobnosti za gag in situacijo ter poezijo, delo, ki osvaja ne le s svojo satiro na konvencijo, ampak v prvi vrsti zaradi sredstev in forme, ki se je je poslužil, da je vdihnil anekdot-ski vsebini širino, katera popolnoma izraža absurdnost družbene konvencije. (Film je nagradila žirija FIPRESCI mednarodne organizacije filmskih kritikov.) Pejer je razen tega, da je v animaciji dosegel pomembne rezultate, popolnoma zaznal vrednost zvočne kulis, prav tako pa tudi kombinacije lut-



DVA GRADOVA (B. Bozzetto)



PISTOLA (W. Urcus)

JABOLKO (G. Dunning)





SESALCI (R. Polanski)

kovnih in grafičnih (risanih torej) elementov. Pri tem se je v veliki meri naslonil na izkušnje obeh »pariških Poljakov« Borowczika in Lenice.

Prva nagrada festivala je pripadla našemu risanemu filmu, Vukotičevi Igri, odličnemu delu, ki na izredno funkcionalen način združuje risane in igrane elemente. Vukotičev film je pravzaprav alegorija, ki iz nedolžne otroške igre asociira na uničenje človeštva. Čeprav pomeni pomemben uspeh in zanimiv eksperiment, čeprav je v filmu mogoče zaslediti vse kvalitete velikega mojstra, vendar Igra ni Vukotičevo najboljšše delo. V primeri s Piccolom in Surrogatom je zadnji film vendarle malce preočitno (čeprav pozitivno) tendenciozen.

Podoben očitek velja madžarskemu filmu Dvoboj (režija: György Var-

nai in Gyula Macskassy), ki prikazuje boj med bogom Marsom in znanstvenikom, ki pozna vse skrivnosti atoma za uporabo čarobne formule. Po dolgem boju zmaga znanstvenik, ki mu uspe spremeniti tank v hladilnik, top v šivalni stroj... Vsekakor pozitivno hotenje, vendar v svojem sporočilu naravnost grobo direktno. Žirija je film nagradila zaradi ideje, kajti sicer ne pomeni posebnega dosežka, z nagrado za najboljši risani film.

Nagrado za najboljši luktovni film je Haanstrov team podelil Trnkovemu filmu Strasti, duhoviti zgodbi o mladeniču, ki se rodi z neuničljivo slo po hitrosti. Že v plenicah ni zadovoljen z mirovanjem in že takrat si pomaga tako, da uniči budilko in iz njenega peresa naredi nenavaden motor; ko odraste, hoče naprej in še naprej, dokler ne konča v bolnišnici in potem na poti v nebesa, kjer ga prestreže — sputnik. Po metodi stopnjevanja spominja na Vukotičevo Igro, odlikuje ga izredno bogastvo duha, smisel za humor in pa posrečena kombinacija lutke in realnih predmetov (prava budilka npr.).

Tradicionalna nagrada za eksperiment je letos pripadla Janu Lenici za njegov animirani film Labirinth. Namenoma ga nisem imenoval risan-ka, kajti v filmu je potegnjenih komaj nekaj črt, vse ostalo pa je zgolj animirana fotografija in foto montaža. Tehnika, ki jo je poljski umetnik uveljavil že v svojem filmu Monsieur Tête, le da je bila poprej v veliko večji meri kombinirana tudi s čisto grafičnimi elementi. Stilno so njegovi filmi najbližje ornamentaciji fin-desiècla, le da je v Labirinthu dodal še nov element — grozljivo fantastiko. Junak filma je nekakšen moderni Ikarus, ki prihaja v zapuščeno mesto; s ptičjimi krili in ročnim pogonskim motorjem. Mesto je ogromno, čez mero dekorirano, njegovi prebivalci pa strahotni ljudje, pol ptiči, pol človeške pošasti, ki ga hočejo pritegniti v svoj krog, mu vsiliti svoj način življenja, tehniziran in birokratski. Film se, ko s sicer težko razumljivo satiro biča filistrstvo in snobizem ter prikazuje osamljenost v sodobnem svetu, popol-

noma navezuje na filozofijo avtorjevega najzanimivejšega filma — Gospoda Glave.

Med pomembna doživetja sodijo gotovo tudi filmi Jabolko Anoleža Georga Dunninga, duhovita anekdotična variacija, zasnovana na absurdu; odlikuje ga preprosta grafična črta, zgolj kontura, podobno kot Italijana Bruna Bozzetta, ki se je letos predstavil s filmom Dva gradova. Pozornost zasluži tudi Italijan Pino Zac z iskanjem scenografskih rešitev v bankovcih (seveda v skladu s temo), mladi Nemec Wolfgang Urichs s filmom Pištola, Poljak Witold Giersz (Mali western), predvsem pa sovjetski ustvarjalec Fedor Hitruk s filmom Zgodba nekakega zločina. Film sicer še vedno ne dosega najboljšega na tem področju, je pa vsekakor zanimiv napredek v sovjetski risanki. Odlikuje ga modernejša grafika, smisel za uporabo gaga, blaga satira na hrup in sosedsko sožitje v velikih stanovanjskih blokih, žal pa je film še vedno preveč pripoveden.

DOKUMENTARNI FILM

Čeprav je žirija podelila prvo nagrado poljskemu filmu Med ljudmi (Wladyslaw Slesicki), poetični impresiji o izgubljenem psu, ki beži pred krutostjo in indiferentnostjo ljudi, bi bilo težko sprejeti to odločitev za dokončno. Iz več razlogov. Predvsem pa, ker smo videli letos nekaj filmov, ki so impresivnost zamenjali z dramatičnostjo in ustvarili dokumentarne filme, pretresljive po svoji moči in očarljive zaradi svoje lepote in poezije.

Najmočnejši je slejkorej kanadski film *Lonely boy* — Paul Anka (Osamljeni fant, naslov, inspiriran po istoimenski popevki) režiserjev Wolfa Koeniga in Romana Kro-

itorja. N 16mm traku posneta reportaža v stilu cinema verité o priljubljenem pevcu in idolu ameriških teenagerjev prikazuje pevca in njegovo mlado občinstvo med turnejo v New Yorku in Atlantic Cityju, pojasnjuje njegov neverjetni vzpon in demaskira zvezdo do take mere, da zraste pred nami zgolj človek, ki je po neki čudni igri naključja postal idol, je pa v resnici samo — *lonely boy*. Film navdušuje z dramatičnostjo resničnega dokumenta, množice, ki v svoji hysteriji intimno želi, bučno zahteva in obožuje svojega idola.

Drugi nagrajeni film je še bolj sporen kot prvi. *Twist parada* Jeana Hermana skuša skozi tehniko fotomontaže in živih posnetkov posredovati misel o dehumanizaciji sodobnega sveta, je pa žal le blede senca odličnega filma istega avtorja *Actua Tilt*.

Pozornosti vredno delo je ustvaril tudi Kazimirz Karabas (avtor Muzikantov). Ljudje na cesti je film o cirkuških artistih, ki jim večno popotovanje izpolnjuje življenje in je pravzaprav edina sprememba med posameznimi nastopi.

Francozi letos niso pokazali ničesar posebnega. Njihov dokumentarni film o »boljšem trgu« (Biscaille) odli-



IGRA (D. Vukotić)

kuje avtentičnost, značilni tipi, vendar pa je izrazito impresionističen in predvsem tematsko — močno zastarel. Odlični danski dokumentarist Irgen Roos je ustvaril zanimiv film o Hamburcu. Američani pa so se predstavili z enim samim dokumentarnim filmom *Pohod*, ki pa je žal le psevdodokument o pohodu skupine ameriških študentov v protest zoper atomsko bombo iz San Francisca v Moskvo. Nemci so odšli v ZDA in skušali na njenem primeru pokazati vse zgođe in nezgođe sodobnega načina življenja. Avtor Karl Schedreit se sprašuje, kako se je mogoče počutiti srečnega v nenehnem hlastanju za potrošnimi dobrinami (naslov filma: *Ali vam je všeč Bill, Jim ali Nick*).

IGRANI FILM

Najzanimivejši so bili nedvomno Poljaki na čelu z Romanom Polanskim. Sesalci so skoraj direktno nadaljevanje njegovega prvega filma (*Dva z omaro*). Nekateri kritiki so ga v težnji, da bi ga kakorkoli definirali, imenovali »filozofska groteska«, drugim pa je bližji izraz »pantomima - scherzo«. Vsekakor pa je to film, ki lahko očara s svojo fantazijo in smislom za humor, ne da bi pri tem pozabil izpovedati nekaj na absurdu zasnovanih misli o različnih človeških lastnostih. Dejanje filma je postavljeno v pusto zasneženo pokrajino, kjer se dva razcapana možaka vozita s sankami in se trudita prevarati drug drugega zaradi tega, ker nobeden noče vleči sani, oba pa bi se rada vozila. Pretvarjanje traja toliko časa, dokler ne izgubita sani. Za nekaj časa se spoprijateljita, potem pa pričneta drug drugega nositi in igra se nadaljuje, vse dokler se ne zravnata z zasneženo pokrajino. Polanski je dosegel nekaj zanimivih efektov tudi po tehnični plati;

omembo zasluži predvsem efekt v belo oblečenih ljudeh, ki v beli (zasneženi) pokrajini nenadoma popolnoma izginejo, čeprav so še vedno v kadru. Ko že govorimo o tem filmu; Poljakom je kot vse kaže zelo blizu groteska, pa najsi bo zasnovana na mehaničnem gadu, absurdu ali na izrazito surrealističnih osnovah (*Rondo in Bolnišnica Majewskega*).

Med francoskimi filmi je bil daleč najzanimivejši srednjemetražni film Roberta Enrica Sovina *reka*, ki je bil predvajan izven konkurence. Avtor je adaptiral staro ameriško novelo in izhajal iz zdravega rekla, da človek v zadnji sekundi pred smrtjo še enkrat preleti vse življenje. Film je izvrstno režiran in na nekaterih mestih prava filmska poezija. Najzanimivejša pa je dramaturška povezava realnega in iracionalnega. Nagradjeni film *Dama z daljnogledom* kaže vse odlike nove francoske šole, je zanimiva domislica, ki zasluži pozornost, to pa je tudi vse. Močnejši vtis je zapustil film *Kronika negotovega časa* Jeana Chapota, film, ki opisuje dogodek — umor malega dečka med zadnjo vojno, dogodek, ki tudi odraslemu še vedno ostaja v spominu.

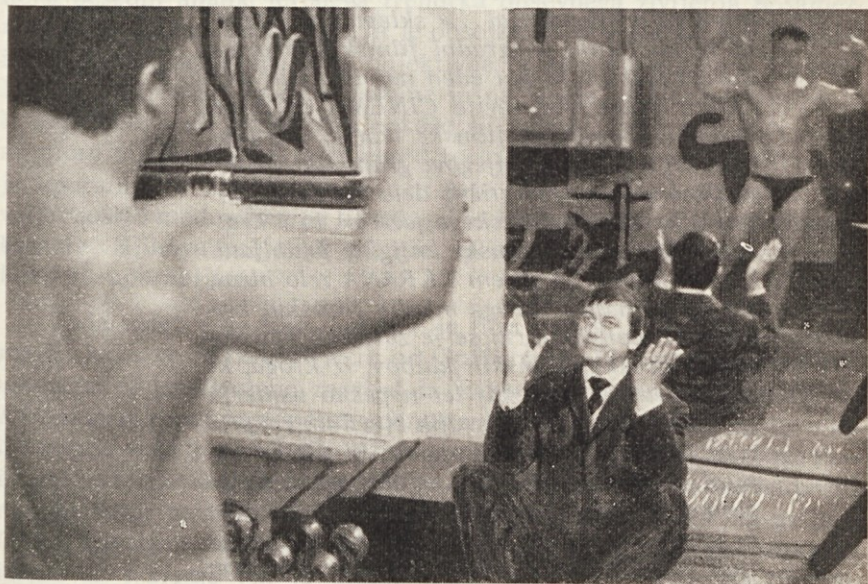
Najzanimivejši ameriški film je nri-speval mladi, komaj dvajsetletni Dan Drasin (ki je zablestel lani s svojo *Nedeljo*). Njegova fantazija *X* je hkrati jedka satira na tranzistorsko manijo in duhovito in domiselno opozorilo pred množično histerijo. Film sicer ni popolnoma uspel, opozarja pa vsekakor na izreden talent mladega ustvarjalca.

Na koncu naj omenim le še španski eksperimentalni film *Trotin Trotteras*, režiserja Antonia Mercera, grotesko, zasnovano na absurdu, s številnimi satiričnimi bodicami na sodobno špansko družbo.

JUGOSLOVANSKI DELEŽ

Jugoslavijo je zastopalo letos sedem filmov: Igra D. Vukotića, Mala kronika Vatroslava Mimice, Pravica Anta Babaje, Žejni vodnjaki Branislava Bastaća, Žive vode Živojina Pavlovića, Volk Obrada Gluščevića in Bastaćeva Vas Tijanje. Uspeh našega izbora je bil izreden, tako da je presenetil celo nas same. Vendar pa — uspeh je

bil upravičen. Vukotićev in Miščin film sta bila med najzanimivejšimi risanimi filmi, Babajeve Pravice med najzanimivejšimi igranimi in Gluščevićev Volk med najboljšimi dokumentarnimi filmi. Iz Oberhausna smo prinesli štiri dragocena priznanja: veliko nagrado Vukotiću, nagrado za najboljši kratkometražni igrani film Babaji in dve diplomi: Gluščeviću in Bastaću. Uspeh, ki nas obvezuje, zakaj — po letošnjem festivalu Oberhausen ne pričakuje od nas le kvalitetnih risanih filmov, jugoslovanski kratkometražni in dokumentarni film je postal zanimiv kot celota, kot proizvodnja.



TWIST PARADA (J. Herman)

FILMSKI JEZIK

»Videli smo, kako se je film v zadnjih šestdesetih letih razvil; kako se je filmski jezik od Griffitha do Eisensteina polagoma ustvarjal in razčlenjeno razvijal in kako se je nato od Renoira do Antonionija zopet postopoma poenostavljal...« sklepa svoja tehtna razmišljanja o zgradbi filmske govorice Marcel Martin, ki kot eden najvidnejših teoretikov francoske revije CINEMA 63 šteje v sam vrh moderne filmske teorije. Zgradbi filmskega jezika in njegovi gramatiki je posvečeno zajetno teoretično delo Marcela Martina »Gramatika filmskega jezika«, ki v kratkem izide pri Mladinski knjigi v Ljubljani. Marcel Martin je ciljem EKRANA zelo blizu, saj sam izhaja iz kroga mladih filmskih kritikov in teoretikov, ki se je zbral ob Federaciji francoskih filmskih klubov, iz kroga, ki je osnoval in že nekaj let uspešno usmerja revijo CINEMA 63. V svojih številnih razpravah, kritikah in tudi knjigah, ki jih je napisal, je izhajal vselej iz prizadevanja, da bi čimbolj široko odpiral ljubitelju filma lepote in vrednote sedme umetnosti. Ta cilj ga je tudi vodil, ko je s svojim bogatim znanjem v knjigi o filmskem jeziku približal domiselno in prizadevno govorico filma širokemu krogu bralcev.

Z namenom, da bi opozorili na dragoceno publikacijo, objavljamo zaključno poglavje knjige Marcela Martina, ki jo je prevedla Djurdja Fleretova.

ZAKLJUČEK

Ob zaključku te študije — ne domišljamo si, da bi bila izčrpna ali dokončna — je jasno, da ima film izredno zapleten in raznobarven jezik, ki lahko gibko in natančno izraža ne le dogodke, marveč tudi čustva in misli. Vendar zastavlja izražanje duševne vsebine zelo obsežne probleme: pisatelj lahko posveti najintimnejši in najpodrobnejši besedni analizi le enega trenutka duševnega življenja posameznika na desetine strani; film, ki je obsojen na fenomenološko estetiko in ki mora vnanje opisovati objektivne učinke subjektivnih vzgibov, lahko najskritejše duševne vsebine in najtanjša psihična nastrojenja le neposredno ali simbolično pokaže ali nakaže. Prav zato film zlasti ne more nikdar shajati brez besed (celo v obdobju nemega filma jih je uporabljal v obliki napisov) in zato moramo šteti dialoge z isto veljavnostjo med sestavine filmskega jezika kakor montažo ali gibanje kamere. Njihova večja ali manjša specifičnost je odvisna od tega, kako so uporabljeni.

Toda videli smo tudi, kako se je film v zadnjih šestdesetih letih razvil; kako se je filmski jezik od Griffitha do Eisensteina polagoma ustvarjal in razčlenjeno razvijal in kako se je nato od Renoira do Antonionija zopet postopoma poenostavljal. Prav res lahko ugotovimo, da večina velikih sodobnih režiserjev dejansko opušča vso slovnično in jezikoslovno orodjarno, ki smo jo obširno pretresali in razčlenjevali na prejšnjih straneh. V kakšnem Antonionijevem filmu na primer lahko temeljito razčlenimo le še *montažo* (ki je zelo počasna) in izraze za *trajanje* (ki jo utemeljuje); vse ostale sestavine filmske pisave, ki smo jih opredelili v tej knjigi, so izpadle, lahko bi kvečjemu rekli, da so sublimirane. Sicer pa lahko poudarimo, da prav jezik s svojo slovnico in tehniko najhitreje zastareva in prehaja v modo. Davno je minil čas, ko so preizkušali neskončne možnosti, ki jih nudi filmska tehnika in ko je ta rabila filmskim režiserjem, ki jim je primanjkovalo resnične ustvarjalne iznajdljivosti, kot alibi.

FILMSKA PREDSTAVA ALI JEZIK?

Razvoj filmskega jezika je svojčas izvrstno pogodil André Bazin, ko je napisal: »Filmati pomeni dandanes pripovedovati neko zgodbo v jasnem in povsem prozornem jeziku. Pripovedujejo z redkoštevilnimi premiki kamere, ki bi jo dali čutiti, z redkoštevilnimi velikimi plani, ki ne ustrezajo normalnemu dožemanju našega očesa. Dejanje je razkadrirano predvsem v »ameriške« plane, ker so se ti izkazali kot bolj »realistični«. Vso umetnost ustvarja torej razkadriranje, katerega optimalna pravila so zdaj že dobro poznana in nesporna. Izvirnost izražanja je odslej povsem svobodna: odvisna je od premišljenega izbora, ki naj rabi umetniškemu namenu. Oblike dela ne določa več vnania učinkovitost neke nove lastnosti kamere ali traku. Določajo jo notranje potrebe snovi, kakor jih občuti avtor, in šele po teh se ravna izbor te ali one posebne tehnike... Režiserji uporabljajo tehniko prvič izza nastanka filma v normalnih umetniških pogojih... Moderni režiser ustvarja šele takrat, ko popolnoma obvlada izrazna sredstva in si jih podreja kakor uslužno nalivno pero...«*

Alexandre Astruc pa je izrazil v tekstu »Rojstvo nove avantgarde« misli, ki naj bi bile manifest povojnega filma. »Film,« piše, »je preprosto na tem, da postane izrazno sredstvo, kakor so bile vse umetnosti pred njim, zlasti slikarstvo in roman. Potem, ko je bil postopoma sejmarska atrakcija pa podobna zabava v bulvarnem gledališču in sredstvo, ki je ohranjalo slike časa, postaja polagoma jezik. Jezik, torej oblika, ki z njo in prek nje lahko umetnik izraža svojo misel ali nagnjenja, pa naj bodo še tako abstraktna, prav kakor današnji esej ali roman. Zato pravim, da je glasnik te nove dobe. Ta podoba vsebuje zelo točen pojem. Pomeni namreč, da se film polagoma osvobaja tiranije vizualnosti, slike zaradi slike, neposredne zgodbe, konkretnosti in postaja sredstvo pisave, ki je gibka in subtilna kakor pisana črka.**

Če uporabljamo bezedo *jezik* za film, je ta pojem dokaj dvoumen. Ali naj pomeni to, kar sem imenoval slovnično in jezikoslovno orod-

* L'Ecran français, št. 60, 21. avgusta 1946.

** L'Ecran français, št. 144, 30. marca 1948.

jarno, ki je bistveno vezana na tehniko, na različne postopke filmskega izražanja? Alexandre Astruc ne uporablja tega izraza v tem smislu, marveč v širšem, kot »obliko, ki z njo in prek nje umetnik lahko izraža svojo misel«. Zares, v tem smislu se prilega njegov predlog filmu, kakor ga pojmuje v svojem realizatorskem delu Astruc sam in kakor ga pojmujejo še nekateri (Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Agnès Varda, Pierre Kast) pripadniki tako imenovanega »literarnega« filma. Toda ta razlaga velja še bolj za realizatorja, ki nanj ni mogel misliti, ko je pisal te vrstice in ki ga ne moremo imenovati »literarnega«, ker je šel po tej poti mnogo dalje: gre za Antonionija, ki je z opuščanjem tradicionalne jezikovne navlake, z zavračanjem »neposredne zgodbe« (kar vodi v tako imenovano anti-dramo), pa z izredno poenostavljeno režijo, napotil film proti novim obzorjem.

Če se hočemo torej izogniti dvoumnosti, je bolje, da se ne zatečemo k pojmu jezika, marveč k pojmu *stila*. Jezik, ki je skupen vsem filmskim ustvarjalcem, je križpotje tehnike in estetike. Stil, ki je specifičen za posameznika (toda koliko jih je, ki si ustvarjajo zares osebni stil?) je sublimacija tehnike v estetiki. Najboljši ustvarjalci imajo neposreden prijem v stilu (CChaplin, Murneau, Renoir, Bunuel, Antonioni na primer), ne da bi morali prehoditi jezikovno pot: ne zatekajo se k prikazovanju realnosti z raznovrstnimi »triki«, kakršni so mnogi izrazni postopki, ki smo jih razčlenili v tej knjigi.

»Razumeti moramo,« dodaja Astruc v istem spisu, »da je bil film doslej samo filmska predstava.« Nedvomno. Vendar je s tem malo prehitro pozabljen odločilni in nenadomestljivi Eisensteinov prispevek. Prekrivično bi bilo prezreti, da je avtor »*Križarke Potemkin*« in »*Oktobra*« pravi *iznajditelj* filmskega jezika v vsem, kar ima najbolj svojskega. Seveda pa je gotovo, da je Eisenstein izjema, ki se veže hkrati na dobo (nujnost in hotenje, da ob pomanjkanju zvoka vse izraža slika) in da ideologijo (eisensteinska montaža se zdi kakor dovršena ponazoritev marksistične dialektike, zakaj vsaka slika dobi pravi smisel šele v zvezi s sosednjo).

Vendar menim, da s bomo strinjali z Alexandrom Astrucom, če pojmujeemo izraz »filmska predstava« v povsem določenem pomenu. Zares, film se najpogosteje ravna po dramatskih pravilih, ki jih je skovalo dva tisoč let gledališča: zatorej pripoveduje neko *zgodbo*, ki vsebuje *razvoj*, zaznamovan z *dramatskimi vozlišči zapleta*, ki se giblje proti *razpletu*, vsebujočem določeno *razrešitev* in *nauk*; vzporedno s tem pogosto upošteva utesnitve z enotnostjo časa, kraja in dejanja, ki so zaželeni za dobro izpeljavo dela.

S to osvetlitvijo lahko rečemo, da današnji film odstopa od jezika in filmske predstave pa postaja stil in kontemplacija. Današnji filmski ustvarjalec resnično razpolaga, kakor poudarja Alexandre Astruc, z izrazno »obliko«, ki je tako gibka in subtilna kakor pisani jezik. A ta »oblika« se je otesla domala vseh postopkov, ki so jih svojčas pojmovali kot filmski ekvivalent pisanega jezika in zaradi katerih so nekateri milostno pripisovali filmu dostojanstvo umetnosti. Globina in odtenki v psihologiji Antonionijevih oseb nimajo kaj zavidati junakom Prousta ali Joycea, in s tega zrelišča filmu ni treba imeti manjvrednostnega kompleksa pred literaturo. Po drugi strani pa povratek filmskega ustvarjalca k *objektivnosti* in navajanje gledalca k *svobodi* spreminja filmsko predstavo v kontemplacijo. Predvsem je važno tole: vse, kar se pojavlja na platnu, postaja zopet podobno temu, kar je bilo posneto, zakaj razkadriranje in montaža vse manj in manj razčlenjujeta in rekonstruirata resničnost, kakor sta jo običajno doslej. Nasprotno. Globina polja in počasna montaža zopet uvajata realni prostor in čas. Statističnost kamere, ki se odreka vlogi dramske osebe, daje dogodkom in stvarjem vedno bolj objektivno in realistično podobo. Svet predstavljajo celotne, masivne in polne gmote v lastnih prostorih in časovnih razsežnostih. Nič več se ne kaže gledalcu razsekan, prikrojen, nekako »prebavljen«. Gledalec ni več jetnik razkadriranja in montaže, temveč ima vtis, da prisostvuje dogodkom, ki se odvijajo pred njegovimi očmi z vsemi vmesnimi mrtvili, dolgoveznostmi, ovinki, dvoumnostmi in nejasnostmi. Toda realizem in zgoščenost vizije sveta, ki se mu kaže, ga uvaja v duševno razpoloženje, ki je sorodno kontemplaciji in začaranosti. Nova objektivnost njegovih odnosov s filmskim svetom vpliva nanj tako, da ga dejanje v isti meri prizadeva in odtuja.

Zadnja leta smo torej bili priče naraščajočemu dialektičnemu prekašanju jezika, ki bi mu mogli reči sublimacija pisave.

Znano je, da je sodobni roman razbil tradicionalna slogovna pravila — ki se tako rekoč od Montesquieuja do Prousta niso spremenila — tako da pisava ni več preprosto sredstvo ali nosilec misli in čustev, marveč samolasten namen, samolastna podoba estetskega sveta, ki ga ustvarja romanopisec po svoji volji. Snov umetnine postaja pisava sama.

* V filmu »Lani v Marienbadu« tvori sama oblika (stil) vsebino (snov), ker svojsko ponazarja tavanje oseb po zavojih njihovega spomina. Sublimacija Mizoguchijeve in Antonionijeve *oblike* izvablja gledalcu, ki se navadno zateka v šablono jezika, izjavo: »To ni film.«

Podobno je z novejšimi filmi, ki se uvrščajo v avantgardo stilističnih raziskav, kakor so Mizoguchijevi, pa zlasti Antonionijevi in na drugi ravni celo Resnaisovi:* vedno teže jih trpamo v sheme, ki »po šolsko« razlagajo običajno kinematografijo. Staro sholastično razločevanje oblike in vsebine postaja nemogoče in nesmiselno. Tu imamo opravka s sublimacijo jezika v njegovem bistvu, ki sem jo imel v mislih na začetku knjige, ko sem dejal, da je nujna za estetsko priznanje filma.

Stari pojem *režije* (preveč dvoumen izraz, kolikor spominja na gledališko postavitev, pa tudi neprimeren, kolikor je pogosto le realizator, bluff ali alibi) bi torej moral nadomestiti pojem *soočenja*. Zares, režiser nas sooča z realnim svetom. Estetsko rojevanje tega sveta, njegovo prehajanje iz materialnega v umetniško bivanje poteka brez pomoči običajnih jezikoslovnih postopkov. Pisava in jezik se vedno manj vrinjata med občinstvo in likovni svet filma. Gledalec je kakor pred oknom, skozi katerega gleda dogodke, ki so videti resnični in objektivni in ki se zde povsem neodvisni od njegovega življenja. Ker je potemtakem neodvisen in svoboden, je njegova soudeležba hkrati odločnejša (sam se mora potruditi, da prodre v svet, ki se mu ponuja) in težja (zakaj svet na platnu se mu ne ponuja ves pregneten, kakor je bil v času vsevladujoče montaže).

SVOBODA IN OBJEKTIVNOST

Vendar je šel ta razvoj po dveh dokaj različnih potih. Prvo bi mogli imenovati »Antonionijeva smer«. Ta je zelo specifična, vendar še lahko priključimo Mizoguchija, nekoliko pa tudi Alexandra Astruca, Roberta Bressona in »prvo maniro« Agnès Varda. Vendar moramo poudariti, da je šel avtor »Noči« v dramatski poenostavitvi in v vzporednem opuščanju filmske predstave in jezika mnogo dalje.

Drugo pot bi lahko opredili kot »prizadevanju filma — resnice«, da povzamemo slavní izraz Zige Vertova, ki so mu pred kratkim vrnili ugled na primer filmi Rogosina (*»Na Boveriju«*, *»Vrni se, Afrika«*), Roucha (*»Človeška piramida«*, *»Kronika nekega poletja«*), pa *»Sence«*, *»Divje oko«* in *»Poznanstvo«*. Vsem omenjenim filmom je skupno to, da so jih posneli neposredno, v slogu reportažnih dnevnih novic, da so oblikovno improvizirani (vsaj na videz), da žele ujeti živo življenje in da zavračajo tradicionalno gradnjo filmskega dela.

Skupni imenovalec obeh prizadevanj, ki se zdita dokaj oddaljeni, je *svoboda*, in to dvojna: svoboda gledalca in svoboda filmske predstave, ali točneje, filmanega dogodka. Pri obeh smereh ima gledalec vtis, da se dogodek odvija pred njegovimi očmi in da je priča nastajanju dramatskega dejanja, pri tem pa mu pušča režiser popolno svobodo, da se ga udeleži, da si ga prilasti — ali ne. Poudariti moramo, da izhaja ta vtis predvsem iz zavračanja dramatske gradnje in običajnega snemanja in montaže, ki jim je končni izid, če ne celo cilj, ta, da zgrabijo gledalca v mehanično intelektualno past.

Pri obeh prizadevanjih sta filmski ustvarjalec in kamera zopet *objektivna*: ustvarjalec teži vedno za tem, da bi urejal film v premočrtno in nedvomno vrsto dogodkov; montaža in gibanje kamere mu ne poudarjajo več tega, na kar bi želel osredotočiti gledalčevo pozornost; kamera nima več običajne vloge, ki naj bi nam obrnila na vsak dogodek pogled skrite in izjemne priče, ki naj lajša gledalcu trud dojemanja in mu podpira razumsko lenobo.

Vendar je med obema prizadevanjima tudi bistvena razlika. Pri »filmu - resnici« je ta svoboda neposredna, in če poseže režiser v material naknadno pri montaži, je improvizacija pri snemanju lahko dejanska: lahko bi rekli, da je film posnet pred izdelavo snemalne knjige. Pri drugi smeri snemalno knjigo normalno izdelajo pred snemanjem. Antonionijska svoboda je v resnici globoka zbranost, in če nam daje režiser občutek, da smo svobodni pred neobveznim dejanjem, doseže to le z najstrožjo pripravo.

Opuščanje *jezika* kot vsote tehničnih postopkov pisave, kakor sta ga uporabljala Eisenstein in Welles, se torej veže na opuščanje *filmske predstave*, ki je v sorodu z režijo (v varljivem gledališkem smislu), kakor sta jo na primer ponazarjala Gance in Guitry. Prehajamo na drugo raven: film scenaristov se umika filmu filmskih ustvarjalcev. Film ni več v bistvu pripovedovanje neke zgodbe s pomočjo slik: film temelji na nenadomestljivi nujnosti slike, na absolutnem prevladju vizualne filmske specifičnosti. Film kot intelektualni in literarni nosilec se umika v senco.*

V teh odločno »modernih« filmih gledalec nima več vtisa, da prisostvuje neki pripravljeni predstavi. Nasprotno. Zdi se mu, da ga je filmski ustvarjalec vključil v svoj intimni svet in da z njim soustvarja: ob tej izbiri obrazov, ob razpoložljivosti oseb, ob nastopajočih, ob teh dramatskih vprašanjih spoznava gledalec ustvarjalno tesnobo.

* Bunuel pravi približno takole: »Vsak film se mi rojeva iz neke podobe.« Valéry je zapisal, da se mu rojevajo pesmi iz nekega ritma ali rime. Vsekakor: kdor ustvarja filme, ne sme prevajati misli v slike, marveč misliti v slikah.

NA POTI K ODRASLEMU FILMU

Če gledamo na razvoj filmskega jezika od njegovega nastanka do danes, bi ga nedvomno pojasnili takole: Če nekoliko shematiziramo, lahko delimo ustvarjalce na dve družini, ki se ob dojemanju sveta temeljno razhajata. Prva je bolj razumska in pojmovna (Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, Welles, Bergman, Visconti, Resnais), druga bolj čutna in intuitivna (Chaplin, Dovženko, Renoir, Bunuel, Mizoguchi, Fellini, Antonioni). Ustvarjalci prve družine si prizadevajo, da jim zaživi na platnu svet, kakršen živi v njihovi osebni predstavi. Zato poudarjajo pisavo, ki je bistveno sredstvo vplivanja na gledalca. Drugi pa, nasprotno, si prizadevajo, da bi se umaknili pred svetom, ki naj razodene določeni pomen iz objektivno in neposredno predstavljenih stvari. Zato jim je pisava postranske važnosti, predstavljeni svet in gledalčeva svoboda pa čez vse pomembna. Njim začaranost ni sinonim za zaplembo zavesti, njihove vizije ne označuje toliko iziskano, pač pa zgoščenost. Če še dalje poenostavljamo, lahko rečemo, da je ustrezala doba prevladujoče montaže zmagi »razumarske« družine, medtem ko označuje sedanje opuščanje tradicionalnega jezika prevlado »čutne« družine.

Je bilo torej preizkušanje jezikovnih zmogljivosti za film komaj doba jecljanja? Je stopil film v odraslo dobo? S tem seveda nikakor nočem reči, da so bile vse dosedanje izrazne oblike otročje. Vendar se zdi, da smo končno (in šele zdaj) dosegli trenutek, ko se film, osvobojen vseh kompleksov nasproti drugim umetnostim, uveljavlja z zmagovito in popolno umetniško samostojnostjo. Svojo specifičnost je potrdil film že z Eisensteinom. Z Antonionijem je krenil v novo smer. Zdi se, da se lahko povrnemo k stari Stendhalovi opredelitvi romana: »To je ogledalo, ki se z njim razgledujemo po veliki cesti.« Ta opredelitev se povsem prilagaja antonionijevski svobodi in zavračanju dramatiziranja, ki botruje kameri, ko objektivno snema vse dogodke, ki se ji ponujajo, najsi bodo neposredno pomembni ali ne. Torej? *Kamera — nalivno pero ali kamera — ogledalo?*

Pustolovsko bi bilo tvegati napovedi o prihodnjem razvoju filma. Nesporno je tudi, da bo velika večina filmskih ustvarjalcev nadaljevala po tradicionalnih tirnicah. Vendar zadošča nekaj eksperimentatorjev in nekaj raziskovalcev, pa je napredek zagotovljen.

KRITIKE

VIRIDIANA

Španski film. Scenarij: Luis Buñuel in Julio Alejandro. Fotografija: José F. Aguayo. Glasba: Gustavo Pitaluga. Scenografija: Francisco Canet. Režija: Luis BUNUEL. Igrajo: Silvia PINAL (Viridiana), Francisco RABAL (Jorge), Fernando REY (don Jaime), Margarita LOZANO (Romana), Victoria SINNY (Lucia), Teresita RABAL (Rita). — Za Gustava Alatrístea producent UNINCI in FILMS 59. — Distribucija »Makedonija« Skopje. — Leto proizvodnje 1959. — Film traja 90 minut.

Četudi pripomba o »klerikalizmu« Luisa Buñuela, ki je bila izrečena v naši prvi številki, skorajda izziva, da bi omejil prav oceno Viridiane na ideološki in etični Buñuelov svet, bi ob tako enostranski osvetlitvi predzadnjega Buñuelovega filma vendarle moral obiti vse druge velike vrednote Viridiane. In zaradi teh je pri naših gledalcih film doživel spontan sprejem.

Že v NAZARINU je Buñuela vznemiril problem nemoči in neuspešnosti ideologij, ki v svetu, kateremu pripada, usmerjajo velik del človeštva. To je tudi izhodišče za VIRIDIANO, ob kateri se morebiti manj filozofsko poglobljeno, zato pa mnogo bolj impresivno razgrne nezmož-

nost sodobnega človeštva, vklenjenega v določene ideološke formule, da bi bilo srečno. Odgovornost za takšno stisko pada, kakor je Buñuel sam razložil svoj nazor, na »take družbene institucije, kot so religije, države, družine in podobno«. Ker so izhodišča trhla in nezdrava, je npr. Viridianina dobrotelost, pa naj bo še tako globoko zakoreninjena v njeni osebni religioznosti, brezuspešna in podobna kapljicam, s katerimi bi skušali gasiti požar. Za ozdravljenje bolezni, zavljo katere trpi velik del človeštva, je čisto brez pomena iskrena in poštena religioznost, kakršno izpoveduje npr. Viridiana. Nikakor ne more prinesti rešitve vse dotlej, dokler tisoči in milijoni Viridian-Jorgejev (pred njima pa še Nazarinov) in drugih ne spoznajo, da je rešitev v aktivnem uporabi proti puhlemu verbalizmu, v uporabi, ki mora najprej razdehati zlaganost in zgraditi nove temelje pristnemu humanizmu. Buñuel je to jasno povedal, ko je formuliral svojo misel takole: »...kristjan, ki v našem času izpoveduje svoje najbolj čisto in absolutno verovanje, nima druge poti in izbire kot upor proti institucijam, ki so zgrajene na laži!« Ker Viridiana te poti ni našla, se njena dobrotelost spreminja v demagoško usmiljenje in njena religioznost v pojave, ki so najbližje psihiopatologiji (simboli torture ji predstavljajo podlago za zvezo z Bogom). Orgija beračev pa je mojstrska kulminacija

pretresljivih Buñuelovih spoznanj v iskanju poti k rešitvi. Buñuel veruje v humanizem, vendar v humanizem čistih, močnih, odločnih ljudi.

Bolj kot katerikoli izmed redkih Buñuelovih filmov, ki smo jih imeli priložnost videti pri nas, je njegova VIRIDIANA zvesta surrealizmu. V Buñuelu živi zadnji »veliki mojster«
surrealizma, ki se zaveda, da filmsko ustvarjanje ne more biti samo mojstrsko oblikovanje forme in stila, temveč jasno občuti moralno poslanstvo umetnika v času, ko mora posredovati človeštvu probleme in ga siliti k njih reševanju.

Posebna odlika VIRIDIANE je njena vizualna podoba. V teh vidnih elementih se človek skorajda težko odloči, kaj bi bolj občudoval: fotografijo in kompozicijo slike (ki se v sekvenci orgije beračev nomenoma približa kompoziciji da Vincijeve ZADNJE VEČERJE), dekor, kostume ali maske. Vsi vizualni elementi se zlivajo v tako skladno celoto in se hkrati prelivajo v zgodbo in idejo filma, da je verjetno prav zaradi te harmonije film tako blizu gledalcem.

Nekateri zatrjujejo, da je Buñuel v svoji VIRIDIANI demonstiral neke vrste »plemenito grobost«. Meni pa se dozdeva, da je ob snovi, ki bo marsikomu zdrsnila ne samo v grobost, ampak celo v nespodobnost, Buñuel pokazal svojevrstno občutljivost in posluh za mero. Važneje se mi zdi opozoriti na posebne vrste nasilnost, grobost oziroma na odločnost, s katero razgalja moralni svet obravnavane družbe. Buñuel ne išče škandalov, ki jih ne potrebuje, ampak kot oster moralist s svojo zagnano silovitostjo podira moralno zlaganost sveta, socialno nazadnjaštvo, religiozne tabuje, moralno nestrpnost in anomalije, kot so fana-

tizem, farizejstvo, hinavščina, praznoverje itd.

V teh smereh je, menim, predvsem treba iskati pot do Buñuelovega sveta, kakor ga razkriva v Viridiani. Odkrili bomo lahko mnogo velikih doživetij in občutili, kako prizadeto stari mojster posega v stisko sodobnega človeštva.

Zelo zanimive pa so tudi osebnosti, ki jih je Buñuel oživel, da so postale nosilci njegovih spoznanj in misli. Rad bi opozoril na odnose, ki se plečejo med njimi. To niso odnosi komunikativnosti, temveč predvsem in skozi ves film odnosi medsebojnih konfliktov, ki v njih nekateri propadejo (kot npr. don Jaime), drugi pa prihajajo do prvih spoznanj (kot npr. Viridiana).

Eden francoskih filmskih kritikov se je ob Viridiani vprašal, ali je res treba biti »buñuelovec«, da vzljubiš Buñuela in njegove filme. Morebiti je bilo to vprašanje potrebno ob Nazarinu, kjer se je bilo Buñuelu težko približati, če nisi soglašal z njegovimi idejnimi izhodišči. Zdi se mi pa, da ob Viridiani gledalec ni postavljen pred tako zahtevno odločitev. Ustvarjalčevo zaupanje v človeka je v Viridiani manj filozofsko privzdignjeno in bolj oprijemljivo. Njegova zavzetost za človeka in njegovo osebno srečo, ki je mogoča samo tedaj, če človekovega dostojanstva ne načenjajo in ne uničujejo čiri moralnih in socialnih anomalij, nosi v sebi toliko revolucionarne zagnanosti in pristnosti, da sicer vznemiri, a hkrati tudi osvaja. Upam, da se ne motim, ko vidim prav v Buñuelovih človeških kvalitetah (ki v Viridiani še prav posebno odmevajo) tisto stičnico, kjer se je ustvarjalec srečal z zanj in za njegove filme navdušenimi gledalci.

Vitko Musek

MOŽ Z ZLATO PIŠTOLO

(WARLOCK) — ameriški barvni film v cinemascope. Režija: Edward DMYTRYK. Igrajo: Henry FONDA, Anthony QUINN, Richard WIDMARK, Dorothy MALONE. Proizvodnja: Fox 1959. Distribucija: Zeta-Budva.

Nekje na divjem zapadu, v zadnji postojanki brez zakona, v mestecu Warlocku skupina cestnih razbojnikov ubije šerifa, ker jim je ta ubil njihovega prijatelja. Nato strahujejo vse mestece. Meščani se zberejo na posvet in sklenejo, da bodo poklicali moža z zlato pištolo, znana revolveraša, poklicnega ubijalca, da jih bo branil pred razbojniki, ker zakonitemu šerifu ne zaupajo. Šerif samozvanec prepove razbojnikom, da bi še smeli priti v mesto. Izobči jih. On ve, da se bodo vrnili, in to tudi hoče. Potem jih bo pobil in to je tudi njegov edini namen, ki ga skriva za svoje šerifovstvo. Med tem pa oblast postavi za zakonitega šerifa enega izmed članov razbojniške skupine, ki se je bandi odrekel. Zvemo, da ga je spreobrnil dogodek, pri katerem je aktivno sodeloval: kradli so konje in iz zasede ubili sedemintrideset nedolžnih ljudi. Zavedel se je, da je treba ubijanje, anarhijo, egoizem in častihlepje za-

ustaviti. Ne da se omajati, čeprav ga njegovi nekdanji prijatelji »križajo«. Tako sta v mestecu Warlocku dve oblasti. Zakonita, ki jo predstavlja in zagovarja osamljeni šerif, in nepriznana s šerifom-revolverašem, v katerega zaupajo meščani. Zakaj revolveraš, mož z zlato pištolo sprevidi, da je zakonita oblast edina poklicana deliti pravico in zakaj odvrže svoje zlate pištole v pesek, o tem nam govori in nas prepričuje film Warlock. Vse drugo v zgodbi samo podpira prepričevanje gledalcev.

Warlock ali po naše Mož z zlato pištolo je western samo še po kraju dejanja. Opis, akcija se ne razširja v zunanje dogajanje in se tudi ne poglobi v psihološko komorno dramo, temveč teži k filmskemu eseu in od tam črpa logiko pripovedi. Seveda pa potrebuje dve dolgi uri, da svoje prepričevanje pripelje do tistega trenutka, ko gledalec sprejme namesto obračuna s pištolami nasvet »dol s pištolo«, pa čeprav je zlata.

V tem problemskem filmu nastopajo igralci z zvenečimi imeni: Henry Fonda, Anthony Quinn, Richard Widmark, Dorothy Malone in režiser Dmytryk, ki je film obdržal tam, kjer je bilo zaželeno. Režiral je lagodno z režiserskega sedeža in obdan z večšimi tehničnimi sodelavci. Zadostil je namenu, a zadovoljil ni.

Nova v tem filmu je dramaturška poteza: držati napetost samo posredno s pištolami, osnova spopadu pa naj je preraščanje različnih osebnosti med seboj. V ta namen imenitno služi že prvo srečanje med šerifom revolverašem in razbojniki v krčmi.

Warlock ali Mož z zlato pištolo je v western oblečena agitka za obstoječi družbeni red.

Vojko Duletič

KRITIKE

DVOBOJ NA SONCU

(DUEL IN THE SUN) — ameriški barvni film iz leta 1946. Scenarij: David SELZNICK, obenem tudi producent. Režija: King VIDOR. Igrajo: Jennifer JONES, Gregory PECK, Joseph COTTEN, Lionel BARRYMORE, Lillian GISH. Distribucija: Makedonija film - Skopje.

Bila sta dva brata in eno dekle. Mlajšemu bratu bi lahko dali ime Kajn, starejšemu pa Abel. Fanta sta bila sinova veleposestnika na ozemlju Teksasa. Dekle pa je bila sirota, po materi Indijanka, po očetu pa bele polti. Oče ji je ubil mater in njenega ljubimca, zato so ga obesili. Dekle je ostala sama, edina dediščina ji je bila lepota in divja, nemirna kri. Starši bratov so bili v daljnem sorodstvu z dekletovim očetom in ona se je zatekla na njihovo posestvo. Tako se je lahko pričela zgodba o ljubezni dveh bratov do istega dekleta.

Film pravi, da je o tej ljubezni ljudsko izročilo spletlo balado in da v spomin nanjo cvete prelep cvet na tistem žalostnem mestu v puščavi, kjer se je morala zaključiti.

Mlajši brat je bil samega sebe izključil iz družbe, ko je ubil tekmeča v ljubezni; ko pa je pobil še brata, se je dekle, ki je nihala med bratoma, odločila, da ga bo ubila. In ubije ga. V obračunu pa tudi on ubije njo. Umirajoča sta se zavedla, da se imata pravzaprav res rada.

Šele smrt ju je združila v objem in umirila za vedno.

Ta zaključni obračun, krvava rih-ta med zaljublencema, je bil ob premieri pred sedemnajstimi leti tista posebnost, katera je dvignila na noge vse, ki niso bili pripravljeni na tak pretres v izrazito epskem spektaklu. Stori-ja pa bi ostala le ganljiva, če jo ne bi režiral ameriški režiser King Vidor (Vojna in mir). Lansko leto so ga vprašali, kako gleda na Dvoboj na soncu, ki je na neki način prišel tudi v zgodovino filma. Vidor jim je odgovoril, da je imel med snemanjem tudi sam dvoboj, »dvoboj s producentom« — ta je zahteval stvari, ki so se režiserju kot filmskemu ustvarjalcu in estetu upirale. Producent in scenarist je bil nepopustljiv. Danes vidimo, da je imel prav King Vidor. Takrat pa je producent sam, z drugim režiserjem, posnel nekatere prizore, ker zanje ni dosegel Vidorjevega pristanka. To so prizori, v katerih nastopa dekle — Jennifer Jones, filmska zvezda in producentova žena. Bolj kot takrat, vsi ti prizori kažejo danes preobteženost in prenatrpanost velikih posnetkov Jennifer Jones zaradi Jennifer Jones, ter razkrivajo namen in želje producenta, da bi njegova zvezda prerasla vse: soigralce, zgodbo in misel. Danes ti komercialni vrinki kličejo po tem, da bi jim postrigli peruti. Tako očiščeni film bi stal na trdnih temeljih, ki jih je pripravil in začrtal King Vidor.

Producent Selznick je vodil film V vrtincu in še mnogo drugih imenitnih filmov. V skrbi za svojo zvezdo pa je ostal trmast do danes in tako odjedel umetniški ugled marsikateremu filmu. Vsi se še dobro spominjamo, da je John Huston



DVOBOJ NA SONCU (King Vidor, 1946): Jennifer Jones, Gregory Peck

(režiser filma *Moby Dick*) zapustil snemanje filma *Zbogom orožje*, ker se ni mogel strinjati z vsiljenim povzdigovanjem Jennifer Jones. V *Dvoboju na soncu* je Jennifer Jones še mlada in v mnogih prizorih prepričljiva in naravna. Tam, kjer pa prevladuje čustvenost, njena čustva teatralno prekipevajo. Mladi Gregory Peck je prinesel v film objestnost upornika brez razloga. Vsi ostali, tudi starejši brat, so le dodatek pripovedi o veliki ljubezni, ki je dolga dve uri in še nekaj čez.

Zgodba je pripovedovana tako, da jo razumejo celo tisti, ki ne znajo brati; imeti morajo le velike, nedolžne oči. Scenografija je napol naslikana, napol zaresna; barve imajo vse tone, od slepeče rdeče do teme. V ta spektakel pa je King Vidor vtikal nov element, ki je bil do takrat ne-

znan v takih storijah; intimnost v molu, psihologijo.

Danes so v tem filmu filmsko zanimivi le trije prizori, ki ne morejo ostati neopazni: spopad veleposestnika in njegovih z železnico, ki si hoče izsiliti pot čez njihovo ozemlje. Ta prizor spominja na Eisenstein. Prizor daje impresijo potoka, ki se večja, dobiva pritoke, se razraste, postaja grozeča reka moči, ki hiti proti stroju — lokomotivi — ki jih hoče zdrobiti. Nasproti temu je tih, navznoter obrnjen trenutek pred smrtjo, razgovor med veleposestnikom in njegovo ženo (Lionel Barrymore in Lilian Gish). In zaključni obračun med ljubimcema. Trikrat impresija preraste opis.

Ob filmu *Dvoboju na soncu* se bridko zavemo, kako neizprosno ocnjevalec je čas, ki postavi stvari na pravo mesto. Če blagohotno odvzamemo davek takratnemu komercialnemu okusu in producentove zahteve, je ta film še vedno velika ljubezenska storija, ki marsikoga preseneti in tudi še marsikoga razneži.

Vojko Duletič

KRITIKE

TRINAJST POLJSKIH REŽISERJEV

BOSSAK JERZY



Rojen je leta 1910. Študiral je pravo in zgodovino na varšavski univerzi. Od leta 1930 dalje je deloval kot publicist in filmski kritik. Pred vojno je bil član naprednega Združenja ljubiteljev umetniškega filma »Start«. Leta 1943 je sodeloval pri organiziranju poljskih vojaških oddelkov v ZSSR. Po vojni si je zavezal roke kot vodja redakcije Poljske filmske kronike od leta 1945 do 1947, ko je bil obenem tudi umetniški direktor podjetja »Film Polski«. Organiziral je podjetje za proizvodnjo dokumentarnih filmov in je od leta 1956 njegov umetniški vodja. Obenem pa je še vzgojitelj celega pokolenja mladih poljskih dokumentaristov ter soustanovitelj in soustvarjalec znane šole poljskega dokumentarnega filma. Več let je že profesor in dekan režiserskega oddelka na Višji igralski in filmski šoli v Lodžu. Od leta 1958 vodi skupino filmskih ustvarjalcev »Kamera«, ki jo je bil tudi sam ustanovil.

Med njegova najpomembnejša umetniška dela spadajo filmi: Majdanek, pokopališče Evrope (skupaj z A. Fordom leta 1944); Bitka za Kolobrzeg (1945), Uničenje Berlina (1945), Obtožba (1947) — velika nagrada istega leta v Cannesu; Mir zmaguje na svetu (skupno z Jorisom Ivensom) — velika nagrada Čehoslovaškega komiteja branilcev miru v Karlovih Varyh 1952; Prisegamo (1952) — nagrajen na mednarodnem mladinskem in študentskem festivalu v Bukarešti leta 1953; Vrnitev v staro mesto (1953) —

I. nagrada v Cannesu leta 1954 in častna diploma v Edinburghu istega leta; Na lovu za rumeno srajco (1954); Varšava 56 (1956); September 1939 — Tako je bilo (1961), od katerih je bil zadnji film nagrajen s posebno nagrado I. poljskega festivala kratkometražnih filmov v Krakovu leta 1961.

FORD ALEKSANDER



FORD Aleksander, rojen leta 1908. Študiral je umetnostno zgodovino na varšavski univerzi. Je režiser starejšega pokolenja. Med obema vojnama je zrežiral nekaj filmov, med katerimi velja opozoriti na filme Legija ulice (1932), Prebujenje (1934) in Ljudje z Visle (1937). Je tudi ustvarjalec mnogih odličnih kratkometražnih filmov. Med njimi sta posebno pomembna Ob zori in Poljski Manchester. Njegovo reportažo o otroškem sanatoriju Pot mladih je tedanja cenzura prepovedala.

Med vojno je delal Ford v sovjetski filmski proizvodnji, potem pa je organiziral center poljskega vojaškega filma. V tem obdobju sta nastala dokumentarca Prise-gamo poljski zemlji in Bitka pod Lenino. Po osvoboditvi postane eden izmed organizatorjev podjetja »Film Polski« in njegov prvi direktor.

Prvi povojni film režiserja Forda je Mejna ulica (1948), pretresljiva pripoved o borbi z okupatorjem. Ta film je dobil visoko priznanje na beneškem festivalu. Pozneje ustvari Chopinovo mladost, film, pri katerem je glasba določala najpomembnejši delež pri kompoziciji slike. V letu 1953 osvoji kot ustvarjalec filma Petorica z Barske ulice nagrado za najboljšo režijo na cannskem festivalu, obenem pa priznanje festivala v Edinburghu (1954). Film Chopinova mladost je bil izbran za najboljši biografski film na VII. festivalu v Karlovyh Varyh, dobil pa je tudi zlato medaljo Lido Deglo Esturi Ferrara (1959). Križarji nastanejo v letu 1960 in pomenijo nov Fordov uspeh.

GIERSZ WITOLD

Rojen je bil leta 1927. Začel je študirati medicino, potem je predsedal na ekonomijo, ki pa jo je zapustil, brž ko je v Bielsku nastalo prvo poljsko Združenje za izdelavo filmskih risank. Tam je delal šest let; najprej kot animator, potem pa kot asistent režije. Ko je bil l. 1958 v Varšavi ustanovljen Studio filmskih risank, je bila Gierszu kot odličnemu animatorju zaupana organizacija in poučevanje v tej novi ustanovi. Prva leta svojega delo-

vanja se je režiser Giersz zgledoval po Disneyevih filmih. Tako sta nastali njegovi prvi risanki *Skrivnost starega gradu* in *Pustolovščina v džungli*. V naslednjem filmu *Mornarjeva prigoda* uporablja Giersz že dokaj moderne, varčne in preproste plastične in risarske rešitve. Pomladne Krasnalove prigode je film, v katerem je režiser že uporabil vrsto skic, sicer mehkih in preprostih, vendar risanih z mastno kredo že kar na celuloid. Sledeči filmi: *Neonska smešnica*, *Zaklad črnega Jacka* in *Mali western* so slikani že kar s čopičem. Ta način obdelave plastičnosti eliminira obrise risbe, kar vpliva na spremembo animiranja. Režiser je tu uporabljal okrajšano animiranje. Film *Mali western* je bil nagrajen na festivalu v Leipzigu leta 1961 in na festivalu poljskih kratkometražnih filmov leta 1961 v Krakovu, prav tako si je pridobil priznanje in diplome na festivalih v Corku (Anglija), v Torinu 1961. leta in v Melbournu leta 1962. Naslednji Gierszov film *Pričakovanje*, ki ga je ustvaril skupno z režiserjem L. Perskim, predstavlja že združitev igranega in lutkovnega filma. Zelo lepe plastične efekte je dosegel režiser po zaslugi enostranske kontrastne osvetlitve lutk, narejenih iz svilenega papirja, ki so nastopile v filmu. To delo je dobilo v Cannesu leta 1962 dve nagradi (Posebno nagrado in Veliko nagrado Višje tehnične komisije francoskega filma), nadalje I. nagrado na festivalu filmske tehnike v Moskvi leta 1962 in diplomu na festivalu v Edinburghu.

Giersz poudarja razumljivost svojih filmov s tem, da si prizadeva preprosto komponirati moderne oblike in plastične rešitve. Trenutno pripravlja Giersz animirane filme za neko ameriško televizijsko družbo.

HAS VOJCIECH

HAS Wojciech Jerzy, rojen 1925, je absolvent Filmskega inštituta in Akademije upodablajočih umetnosti v Krakovu. V letih 1948-1951 deluje v proizvodnji dokumentarnih filmov, kjer realizira film *Puchar Tat*, obenem sodeluje pri režiji filma *Prvi plan*. V letih 1951-1956 posname za proizvodnjo prosvetnih filmov vrsto del, med katerimi posebej omenjamo: *Mehanizem zemeljskih del*, *Jankove jasli* in tudi *Naša zveza*.

Prvi igrani Hasov film je bila srednjemetražna *Harmonija*. V letu 1957 nastane *Pentlja*, film po povesti Mareka Hlaskega. V glavni vlogi nastopa znameniti igralec Gustav Holoubek, ki ga poslej srečamo v vseh Hasovih filmih. Gre predvsem za filme s psihološko in nravstveno poanto v specifičnem okolju.



Vse svoje filme gradi Has na osnovi literarnih del. Tako *Ob slovesih* (1958), film, ki je bil nagrajen na festivalu v Locarnu, *Skupna soba* (1959), *Slovo* (1961), *Zlato* (1962). »Raje imam znani roman kot originalni scenarij. Zanimajo me predvsem zgoščene pripovedi, ki se odigravajo v tesnih razmerah. Najbolj mi ustrezajo filmi dialoga ... predvsem se usmerim na igralca, ne toliko na pripoved.« Poslednji Hasov film je psihološka drama *Kako biti ljubljena*, filmska adaptacija istoimenske povesti Mariana Brandysa. Ta film je naletel na navdušen sprejem tako pri kritikih kot pri občinstvu.

KAWALEROWICZ JERZY



Rojen je leta 1922. Študiral je slikarstvo in umetnostno zgodovino na Akademiji lepih umetnosti. Za svoje filmsko znanje se mora zahvaliti Filmskemu inštitutu v Krakovu, prvem središču filmskega znanstvenega delovanja v zgodovini poljske znanosti. Sodeloval je kot asistent režije pri ustvarjanju prvih poljskih povojnih filmov; tako je bil na primer asistent režiserki W. Jakubowski pri filmu *Zadnja etapa* (1948). Kot samostojen režiser je debutoval s filmom *Srenja* (1951), ki je bil na VII. Mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varyh odlikovan za režijo. Naslednja filma, ki ju je ustvaril, sta bila *Celuloza* in *Pod Zvezdo severnico* (1954) — nagrajena na VIII. Mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varyh za družbeno napredno vsebino. Sledijo: *Senca* (1956) — odlikovan z »Varšavsko Sireno«, nagrado poljske filmske kritike — *Resnični konec velike vojne* (1957) in *Vlak*, ki je bil odlikovan z Mélièsovo nagrado za izredne tehnične in scenske dosežke na XX. beneškem filmskem festivalu leta 1959, za igralsko kreacijo Lucyne Winnicke na istem festivalu in odlikovan z nagrado »Zlata račka« tednika »Film« — *Mati Ivana Angelska* (1960) — posebna nagrada filmske ocenjevalne komisije na XIV. festivalu v Cannesu 1961, dalje nagrada za igro Lucyne Winnicke »Kristalna Zvezda« francoske Filmske akademije, priznanje naslova »film sezone«, ki ga je izrekla Filmska komisija evangelske cerkve na Holandskem in spet nagrada bralcev tednika »Film« — tako imenovana »Zlata račka«.

Od leta 1955 dalje vodi Kawalerowicz skupino filmskih ustvarjalcev »Kadr«. Zdaj snema režiser Kawalerowicz film, ki je zasnovan po motivih romana »Faraon«, pisatelja Boleslava Prusa.

KUTZ KAZIMIERZ



KUTZ Kazimierz, rojen 1929, je končal Višjo filmsko šolo v Lodžu. Bil je asistent režiserja Wajde pri Pokolenju in Kanalu in tudi Kawalerowiczev asistent pri filmu Sence na progah. Kutzov debut je Križ pogumnih v letu 1958. Dobil je nagrado poljskih kritikov kot najboljši igrani film leta. V letu 1959 realizira delo Nihče ne kliče, film, ki je formalno dovršen, idejno pa močno polemičen. Nato sledi Ljudje z vlaka, kjer je opaziti tako v prikazovanju posebnosti kot obrazov skorajda pretiravanje, obsedenost. V letu 1962 kritiki in javnost niso najbolje sprejeli filma Tarpany, dela, ki govori o ljudeh in divjih konjih.

Tak je credo Kutza: »Priteguje me obrobna tematika, pretresljivost važnih stvari v najpreprostejših elementih. Film je živa fotografija, kot tak je dolžan interpretirati resničnost.

V pripravih je snemanje filma Molk, protest zoper apatičnost družbe do krivic, ki jih mora prenašati neki mladenič.

LENICA JAN

Lenica je sin slikarja Alfreda. Po dovršitvi Glasbene akademije je vstopil na arhitekturni oddelek varšavske Politehnike. Poleg študija se je v enaki meri posvečal grafiki, ki ga je zanimala bolj kakor arhitektura. Razmeroma hitro je občutil, da pogreša upodabljanje, oblikovanje, manjkalo mu je elementov gibanja in časa. To ga je pripeljalo k filmu, kjer je začel lahko neovirano razvijati svoje oblikovalne zamisli. Skupaj z režiserjem Borowczykom je naredil svoj prvi film Bil je prav zase (1957), ki je še isto leto dobil na beneškem filmskem festivalu nagrado »Srebrni lev«. Naslednjemu filmu Hiša, ki ga je naredil prav tako skupaj z režiserjem Borowczykom, je festivalska komisija v Bruslju leta 1958 dodelila Grand Prix. V Franciji je Lenica sam posnel film z naslovom Monsieur tête, ki je leta 1960 dobil v Franciji nagrado Emila Cohla, a leta 1961 je bil nagrajen tudi na festivalu v Oberhausnu. Film Novy Janko muzikant, ki ga je Lenica režiral leta 1961, je bil nagrajen na festivalu kratkometražnih filmov v Krakovu s I. nagrado, prav tako pa je osvojil »Wawelskega zmaja«, nagrado poljskih filmskih kritikov za leto 1961. Zadnji film režiserja Lenice je Labirint (1962), ki se je po oblikovni plati spet približal prvim filmom, katere je ustvaril skupaj z Borowczykom.

V načrtih za prihodnost Lenica ne namerava omejiti svoje ustvarjalnosti samo na animirani film. Zanimajo ga velike možnosti vseh filmskih zvrsti, kjer vidi načine za svojo popočno umetniško izpoved.

Jan Lenica je prav tako zelo čislan slikar. Njegovi lepaki so polni plastične inventivnosti; zanje si pogosto pridobi nagrade. Njegove nagrade za filmske lepake moramo posebej poudariti. Omembe je še vredno dejstvo, da je Lenica dobil l. 1962 v Franciji nagrado »Toulouse-Lautrec« za filmski lepak *Il bidone* (Klatež — film je bil na sporedu tudi v naših kinematografih, op. prev.). Isto leto je bil nagrajen tudi na festivalu v Karlovih Varyh s I. nagrado za lepak *Tovariši v orožju* in s III. nagrado za filmski lepak *Vročica v El Pau*.

MAKARCZYNSKI TADEUSZ

Rojen leta 1918. je študiral na Filmskem inštitutu v Krakovu. Kot režiser je začel svojo dejavnost pri poljudnoznansvenih filmih *Otrokovi ročici* in *Neznana dežela* *Lopuszna* v letu 1945. Nato se je posvetil dokumentarnim filmom: *Varšavska suita* (1946), *Festival društvenih dvoran* in *Chopinov recital* (1947), *Vsakdanji dan*, *Chopinove mazurke* (1949), *Nova umetnost* in *V uredništvo* je prišlo pismo (1950), *Greh* (1951), *Mazovsko* (srednjemetražni in prvi poljski barvni film, ki je bil nagrajen v Riu de Janeiru leta 1955), *Otrok v poljski ljudski državi* (1952), *Pripoved o poljskem Gdansku* (1953). V letu 1956 je Makarczynski posnel svoj prvi in doslej edini igrani film *Varšavska sirena*. V naslednjih letih se spet vrne k dokumentarnim in kratkim filmom, kot so: *Živi kamni*, *Szlembark* (1957), *Leseno vedro* (nagrajen kot najlepši folklorni film na VIII. Mednarodnem tednu turističnih in folklornih filmov v Bruslju leta 1958); filmski lepak *Življenje je lepo* (1958), nagrajen v Corku in Edinburghu 1958. leta, odlikovan s I. nagrado na festivalu v Oberhausnu leta 1959, odlikovan na festivalu v Vancouvru leta 1960; dalje nagrajen z diplomom na festivalu v San Franciscu leta 1959, odlikovan z nagrado poljskih filmskih kritikov za leto 1958. Kroniko pod p s o m (1959) so odlikovali spet na V. festivalu v Corku leta 1960. Naslednja filma Makarczynskega sta *Evropa p s s* (1960) in *Noč* (1961), za katero je dobil režiser posebno nagrado za izredne umetniške dosežke na festivalu v Mannheimu leta 1961. Zadnja filma Makarczynskega sta *Srečanje s poseko* in *Čarodej* (1962), od katerih je *Čarodej* spet prejel prvo nagrado na festivalu v Bergamu.

MUNK ANDRZEJ



MUNK Andrzej, rojen 1921. leta, tragično preminil v avtomobilski nesreči leta 1961. V začetku je študiral arhitekturo, pozneje je absolviral PWST i F (Visoko šolo za gledališče in film) v Lodžu. S svojo ustvarjalnostjo je začel na področju dokumentarnega filma. Nekaj najbolj znanih tovrstnih del: Znanost bliže življenju, Smer Nova huta, Bajka, Dnevnik kmetov in poldokumentarni film Beseda železničarjev. V letu 1955 zgotovi Modri križ, za katerega dobi dve nagradi na mednarodnih festivalih kratkometražnega filma (Trento, Benetke). Leta 1956 nastane Človek na progi. Naslednjega leta ustvari Eroico in si z njo pribori nagrado FIPRESCI na festivalu v Mar del Plati (1959) in priznanje za najboljši scenarij na festivalu v Corku. Ta film je nagradila tudi žirija poljskih filmskih kritikov.

Korak dalje pomeni Škilasta sreča (1959). Spet nova priznanja: Edinburgh leta 1960 in nagrada poljskih filmskih kritikov kot najboljšemu filmu leta 1960.

Omembe vreden je tudi Munkov kratkometražni film, lepa impresija, Sprehod po Starem mestu. Zanj so Munku podelili Grand Prix v Benetkah (1959) in tudi diplomu v Edinburghu.

Munkovi filmi so vselej vzbujali živahne razprave. Posebno Eroica, ki je bila reakcija na dotlej običajni način razumevanja in prikazovanja »junaštva in ljudske vstaje Poljakov«, je povzročila mnogo nasprotujočih si komentarjev. Munk je govoril: »Rad bi ustvaril filme, ki nasprotujejo vsemu, kar je slabega v umetnosti in v življenju. Mora biti tako: to, kar se dogaja v filmu, se lahko dogaja v resničnosti. Gledalci so dolžni spoznati ideje filma samostojno, kakor ga podoživljajo, ne pa po nekakšni dogmi ali pravljici z moralo.«

Njegova tragična smrt pomeni nenadomestljivo izgubo za poljsko kulturo.

POLANSKI ROMAN

Rojen je bil leta 1933. Doštudiral je režijo na Višji državni igralski in filmski šoli v Lodžu. Nastopal je v mnogih filmih kot igralec epizodnih vlog. Med drugimi naj omenimo samo dve vlogi v filmih režiserja Wajde — v Pokolenju in Nedolžnih čarovnikih.

Za časa študija na filmski šoli je posnel etudo Dva z omaro, ki je dobila naslednje nagrade in priznanja: III. nagrado na mednarodnem tekmovanju eksperimentalnih filmov v Bruslju v okviru svetovne razstave leta 1958; posebno nagrado »Zlata vrata« za eksperimentalno dejavnost v skupini neigranih filmov na mednarodnem festivalu v San Franciscu leta 1958; častno diplomu na V. mednarodnem festivalu kratkometražnih filmov v Oberhausnu leta 1959; nagrado ministrstva prosvete, umetnosti in znanosti na mednarodnem festivalu študentskih

filmov v Amsterdamu leta 1960, srebrno plaketo na mednarodnem filmskem festivalu v Vancouvru leta 1960. Leta 1961 je v Franciji ustvaril kratkometražni film *Debeli in suhi*, ki je bil že istega leta nagrajen na festivalu v Oberhausnu. Prvi igrani film Polanskega je nastal leta 1962 — *Nož v vodi*, ki si je pridobil nagrado mednarodne filmske kritike FIPRESCI na festivalu v Benetkah leta 1962. Istega leta je naredil kratkometražni film *Sesalci*, nagrajen z veliko nagrado na festivalu v Toursu leta 1962. Ustvarjanje tega mladega režiserja ne označuje samo iskanje takih tem, ki jih film doslej še ni zajel, temveč bolj izražanje na povsem nov način, pogosto močno abstrakten, toda vselej še dosegačoč intelekt tistega, komur je film namenjen.

ROZEWICZ STANISLAV



RÓZEWICZ Stanisław, rojen 1924. Pri filmu je začel delati kot asistent režije v letu 1946. Skupaj z W. Forbertom je napravil dokumentarni film *Ulica Brzozowa*. Potem je bil asistent Rybkowskega pri realizaciji Varšavske premiere in Prvih dni. Delal je tudi z Zarzyckim *Nepodjarmljeno mesto*. Pozneje sodeluje spet z Zarzyckim pri filmih *Izdana srca* in *Spreobrnjeni*. Samostojno nastopi z režijo filma *Težavna ljubezen* (1953). Pozneje se uveljavi s filmom *Tri ženske* (1958), in s prikazom junaške obrambe poljske pošte v Gdansk *Svobodno mesto*. Leta 1960 nastane *Prostor na zemlji*, leto pozneje pa znameniti film *Rojstni list*. V očeh poljske in svetovne kritike je ta filmska umetnina ena najostrejših obsodb vojne in vojnih grozot. Scenarij je napisal Rózewicz skupaj s svojim bratom Tadeuszom, znanim pesnikom in dramaturgom. *Rojstni list* je dobil prvo nagrado na mednarodnem festivalu mladinskega filma v Benetkah.

Rózewiczev stil je označil neki kritik kot poetični realizem. Sam Rózewicz zatrjuje, da želi vselej ohraniti preprosto pripoved, brez patosa, baroka in posebnosti.

V pripravi je snemanje novega filma *Nezgubljeni svet*.

RYBKOWSKI JAN

Režiser, ki se more v povojnem razdobju pohvaliti z največjim številom ustvarjenih filmov, je bil rojen leta 1912. Študiral je na Akademiji upodabljajočih umetnosti v Poznaju. Od leta 1935 je deloval v gledališču kot scenograf. Pred vojno je doštudiral tudi na oddelku za režijo v Inštitutu za gledališko umetnost. Po osvoboditvi je bil zaposlen kot režiser gledališča v Lodžu. Leta 1947 je prvič začel sodelovati pri filmu kot asistent režije v *Zadnji etapi* pri W. Jakubowski. Prvi samostojni film režiserja



Rybkowskega je *Hiša v samoti* (1949). Sledijo še filmi *Varšavska premiera* (1950), za katero je dobil leta 1951 II. državno nagrado; *Prvi dnevi* (1951), nagrajeni za igro Jana Ciecirskega na VI. festivalu v Karlovih Varyh leta 1952 in še z državno nagrado; *Zadeva za rešitev* (1953), *Avtobus odpelje ob 6.20* (1954), *Leta upanja* (1955), *Nikodem Dyźma* (1956), serija komedij *Klobuk gospoda Anatola* (1957), *Gospod Anatol išče milijone* (1959), *Inspekcija gospoda Anatola* (1959) in razen tega še *Zadnji strel* (1959) ter *Nocoj bo umrlo mesto*, film, ki si je pridobil precejšnje število nagrad in pohval: Srebrno medaljo za direktorja fotografije B. Lambacha, častno diplomu sovjetskega komiteja braniteljev miru na II. filmskem festivalu v Moskvi leta 1961, dalje častno nagrado na XIII. kongresu filmske tehnike v Thüringenu (1961). Rybkowski je leta 1962 naredil (novelistični) omnibus film *Zapozneli prehodi*, v katerem debutirajo kot filmski režiserji znani gledališki igralci in gledališki režiserji: G. Holoubek, A. Lapicki, A. Hanuszkiewicz, J. Antczak. Zadnjo novelo v filmu je režiral J. Rybkowski sam. Istega leta je Rybkowski dokončal tudi film *Srečanje v bajki*. Rybkowski je vodja umetniške skupine filmskih ustvarjalcev »Rytm«.

WAJDA ANDRZEJ



WAJDA Andrzej, rojen 1926. Spočetka je študiral slikarstvo na Akademiji upodablajočih umetnosti. Pozneje absolvira Visoko šolo za gledališče in film v Lodžu. Bil je Fordov asistent pri filmu *Petorica z Barske ulice*. Zrežiral je tudi dokumentarni film o kiparstvu Ksaverja Dunikowskega *Grem proti soncu*.

Leta 1954 samostojno zrežira *Pokolenje*. Dve leti kasneje nastane znameniti *Kanal*, ki je dobil nagrado posebne žirije cannskega festivala (1957) in zlato medaljo za mlade režiserje v Moskvi. Bralci poljske revije »Film« so proglasili *Kanal* za najboljši film leta. Naslednje delo je *Pepel in diamant*, adaptacija romana J. Andrzejevskega. Ta film dobi nagrado FIPRESCI v Benetkah (1959), nagrado kanadske filmske federacije na festivalu v Vancouvru (1960) in priznanje mesečnika »Films and Filming«. Bralci poljske revije »Film« so izbrali *Pepel in diamant* za najboljši film leta 1958.

Pozneje nastanejo zaporedoma: 1959 *Lotna*, 1960 *Nedolžni čarovniki* — o tem delu so se zelo razpisali kritiki po vsem svetu! — 1961 *Samson*. — V Jugoslaviji je Wajda zrežiral *Sibirska lady Mackbeth*. Pozneje je sodeloval pri filmski adaptaciji romana *Ljubezen pri dvajsetih*. Kritiki so to delo sprejeli z velikim zanimanjem.

Wajda se ukvarja z gledališko in televizijsko režijo, obenem je predavatelj v filmski šoli v Lodžu.

DELO FILMSKEGA KLUBA

FILM ŠOLA KLUBI

Filmski klub v domu tehniških šol v Ljubljani je ustanovila domska skupnost. V začetku svojega obstoja je opravljal kaj skromne naloge: vsako soboto je poskrbel za filmsko predstavo — dobro ali slabo, plačal izposojnino filma in delo operaterju, denar, kar jim ga je ostalo, pa so ga vložili v blagajno domske skupnosti. To je bilo vse.

Ko smo v začetku letošnjega šolskega leta ustanovili v domu nov filmski klub, se novi člani sploh niso zavedali, kakšno delo jih čaka in kako bodo delali. Vzgojitelj, ki je prevzel sodelovanje pri delu kluba, je bil v našem domu novinec in prav tako ni vedel o takem delu ničesar. Toda z združenimi močmi smo se ogreli za nekaj novosti v delu kluba in pripravili načrt. Razdelili smo si delo. Z VESNA filmom smo sklenili pogodbo za izposojanje celovečernih filmov za vse šolsko leto. Člani pa smo si razdelili takele naloge: pravočasno dostavo in vračanje filmov, prodajo vstopnic, pripravo dvorane za predstave, določili smo dva operaterja ipd. Vsak član natančno ve za svoje delo, ki ga tudi vestno opravlja in sicer prostovoljno.

Že na prvem sestanku smo sklenili, da bomo skrbeli tudi za filmsko vzgojo gledalcev. V ta namen smo začeli prirejati na začetku filmskih predstav kratka predavanja, ki naj bi seznanila gledalce z vsebino filma, z izraznimi sredstvi in s slogom filma, s podatki o režiserju itd. Kmalu pa smo ugotovili, da gledalci predavanjem ne sledijo zbrano. Zato smo na nekem sestanku sklenili, da bomo začeli z manj vsiljivo obliko filmske vzgoje

V DOMU TEHNIŠKIH ŠOL

gledalcev. Začeli smo izdajati svoj filmski list — **OBJEKTIV**. To je glasilo, ki izhaja enkrat tedensko in sicer ob vsaki filmski premieri. Obiskovalec filmske predstave dobi, ko plača minimalno vstopnino 30 din, tudi naš filmski list. Vsebina je že ustaljena. Tako poleg obravnavanja filma, ki ga predvajamo v domu, pokramljamo tudi o filmih, ki so istočasno na sporedu v Ljubljani. Kdaj pa kdaj priporočimo ogled dobrega filma, ki je na sporedu, drugič objavimo kritike, ki jih zbirajo in prireajo člani kluba iz raznih filmskih revij in dnevnega časopisja. Vsebino dopolnimo tudi s sporočili o delu kluba, obvestili, ki jih želimo posredovati gledalcem itd. Po filmskih predstavah, ki vzbudijo širše zanimanje gledalcev zaradi svoje vsebine in vprašanj forme, skličemo naslednji dan gledalce na debatno uro, kjer se pogovorimo o vseh nejasnostih ali problemih, ki se pojavijo.

Filmski list tiskajo člani filmskega kluba sami v nakladi 350 izvodov. Računamo, da bomo od vstopnine zbrali do konca leta dovolj sredstev za snemanje kratkometražnega filma o življenju v domu.

Ze na prvem letošnjem sestanku smo prišli na misel o snemanju kratkega filma iz življenja v domu. Člani so za to navdušeni in tudi vzgojitelj ne nasprotuje. Ko pa smo se s tem predlogom oglasili na sestanku domaške skupnosti, smo dobili odločen odgovor: NE. Vrtali smo naprej in ko se je mesec dni kasneje naša delavnost izkazala kot dobra in smo bili pohvaljeni, smo svojo željo

še enkrat predložili domski skupnosti, ki ji je končno pritrdila. Zdaj je za snemanje filma že vse pripravljeno. Tudi sinopsis že pišemo, takoj za tem pa bomo napisali snemalno knjigo in scenarij. S snemanjem bomo začeli v drugem polletju. Seveda bomo morali zaradi materialnih težav snemati samo na 8 mm filmski trak.

Ob sobotah imamo predstave celovečernih filmov, na katerih izbor že vpliva filmski klub s svojim programom. Ob torkih zvečer poskrbimo za kratke filme s področja medicine, športa, tehnike in drugih filmskih zvrsti. Tedaj pokažemo vso svojo iznajdljivost, da privabimo gledalce na predstavo.

Predstave obiskujejo tudi dijaki in dijakinje iz drugih domov v okolici, predvsem pa iz Doma Majde Vrhovnikove in Šole za zdravstvene delavce.

Končno naj omenimo še anketo, ki jo je izpolnilo nad 400 naših kolegov, dijakov TSS. Odgovorili so na različna vprašanja. Predvsem so nas seveda zanimali odgovori na vprašanje, kakšne oziroma katere filme želijo gledati na naših projekcijah; kako so zadovoljni z vsebino in tehnično platjo dosedanjih predstav in katere filme ocenjujejo kot najboljše. (Na prvem mestu je **KOZARA!**) Za naš filmski list **OBJEKTIV** je 93 % anketirancev!

Upamo, da smo krenili na pravo pot.

Zanimale bi nas seveda izkušnje drugih klubov, predvsem takih, ki delujejo v domovih!

Člani kluba

PRVI KORAKI IN PRVI USPEHI

Filmski klub na učiteljsko deluje sicer že od leta 1960, vendar se je njegovo delo vse do letošnjega šolskega leta omejevalo na to, da so si dijaki med šolskim letom ogledovali projekcije nekaterih filmov in organizirali eno ali dve predavanji.

V letošnjem šolskem letu smo postavili delovanje kluba na širšo osnovo. Število članstva se je povečalo na okrog 50 in izvolili smo novo vodstvo. Glede na to, da postaja filmska vzgoja in izkazba sestavni del rednega učnega programa tudi v srednjih šolah, smo se povezali s profsorskim zborom in napravili načrt za delo v tem šolskem letu. V rednih šolskih urah bomo v drugem semestru po vseh razredih sistematično obdelali Muskov Knjigo o filmu; oddelili smo se za to delo, ker je izšla knjiga v veliki nakladi pri Prešernovi družbi in jo je moč dobiti. V I. letniku pa bomo obdelali Sadoulovo Moč filma. Na ta način bo vsak učiteljskišnik letos spoznal — da se tako izrazim — filmsko abecedo.

Klub pa ima že letos mnogo širše naloge. V skladu z omenjenim načrtom nameravamo organizirati cikel predavanj naših priznanih filmskih strokovnjakov oziroma filmskih pedagogov:

I. Pregled slovenske filmske ustvarjalnosti.

II. Pregled jugoslovanske filmske ustvarjalnosti.

III. Svetovno zgodovino filma bomo verjetno obdelali v prihodnjih šolskih letih, morda po razredih kot sestavni del učnega programa.

IV. Organizacija ogleda nekega filma s pripravo, projekcijo in razpravo.

V. Delo kluba na šoli.

VI. Mali kino.

VII. Skupinska dinamika — izhodišče za večjo aktivnost posameznika.

VIII. Skušali bomo tudi napeljati več neposrednih stikov s filmskimi ustvar-

jalci. Letos (in že lani) nas je obiskal režiser France Stiglic. Pogovor je stekel o njegovem in slovenskem prvem celovečernem umetniškem filmu Na svoji zemlji v dne, ko je na ljubljanskem filmskem platnu ravnokar zaživela Štiglicева stilna komedija Tistega lepega dne.

IX. V drugem semestru nameravamo organizirati vsaj še eno tako srečanje.

Seveda smo srečanje s tovarišem F. Stiglicem združili z ogledom filma Na svoji zemlji (lani Balada o trobenti in oblaku); menimo, da je ogled filma prvi pogoj za uspeh filmske vzgoje; projekcija je bila obvezna za vse dijake, razprava je privabila številne prostovoljce.

V lepem spominu nam je letos ostal prisrčen stik z znano poljsko filmsko delavko A. Palčevsko, ki nam je v uvodnem predavanju govorila o razvoju poljskega filma, kasneje pa je odgovarjala na različna vprašanja članov našega filmskega kluba.

Članstvo kluba ima redne, deloma tedenske predstave različnih filmov, ki jih dobimo pri Vesna filmu in pri Sava filmu. To so različni umetniški in znanstveni filmi na ozkem traku in jih zato lahko predvajamo kar v naši fizikalnici. Uvodne besede spregovori eden od članov kluba, po projekciji pa film skupaj ocenimo oziroma izmenjamo mnenja o njem.

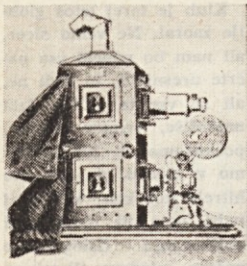
Člani našega kluba redno obiskujejo nedeljske kinopredstave v Mlaščinskem kinu, ki jih organizira Klub mladih pri okrajnem komiteju LMS. Nekaj članov pa obiskuje vikend seminarje. Mislimo tudi na povezavo s filmskim klubom Samorastniki iz DIC v Ljubljani.

Klub je torej letos globlje zaoral. Ne vemo sicer, ali nam bo uspelo vse načrte uresničiti, in tudi ne, ali so vse te oblike dela najboljše, vendar iščemo, poskušamo in kombiniramo v zavesti, da moramo hitreje kot kdaj koli prej najti pota in oblike pri oblikovanju fiziognomije našega mladega filmskega gledalca. Če bomo morda kmalu uspeli organizirati po eno kino predstavo mesečno za vso šolo, če jo bomo uspeli dovolj kvalitetno pripraviti in če bomo skupaj z vodstvom šole in profesorskim zborom sprožili v razredih plodne razgovore, mislim, da bo klub ne samo opravičil svoj obstoj, temveč tudi dosegel svoj namen in nas kot bodoče vzgojitelje mladine usposobil za uspešno filmskovzgojno delovanje.

Viljem Režun

Pripis uredništva:

V naši rubriki bomo z veseljem objavljali krajše prispevke članov filmskih klubov in krožkov o njihovem delu in rezultatih. Izmenjavanje izkušenj praktičnega dela je vselej koristno in obetajoče! Pišite nam o svojem delu!



VITKO MUSEK

PODOBA NAŠEGA KINEMATOGRAFA

O reproduktivni kinematografiji smo pri nas že marsikaj povedali in marsikaj tudi zapisali. Kaže pa, da je koristno obširneje teoretično govoriti o podobi našega kinematografa (ki obenem vključuje nekaj osnovnih izhodišč za določitev statusa kinematografa v naši družbeni stvarnosti in kulturni politiki) prav zdaj, ko se je skoraj hkrati pojavilo nekaj tudi za reproduktivno kinematografijo izredno pomembnih faktorjev. Mislim namreč novi zakon, ki ureja probleme zaščite, predvsem pa družbenega upravljanja na področju našega filma; široko razpravo o novi ustavi, ki je zelo kompleksno zajela tudi probleme kulturne politike in kulturnega življenja v občini oziroma v krajevni skupnosti; novi republiški zakon o fondu za pospeševanje domače kinematografije (proizvodnje in tudi reprodukcije); priprave statutow občin, ki seveda ne morejo mimo področja kulture. Celokupen kompleks omenjenih faktorjev se kajpak nujno dotika tudi reproduktivne kinematografije.

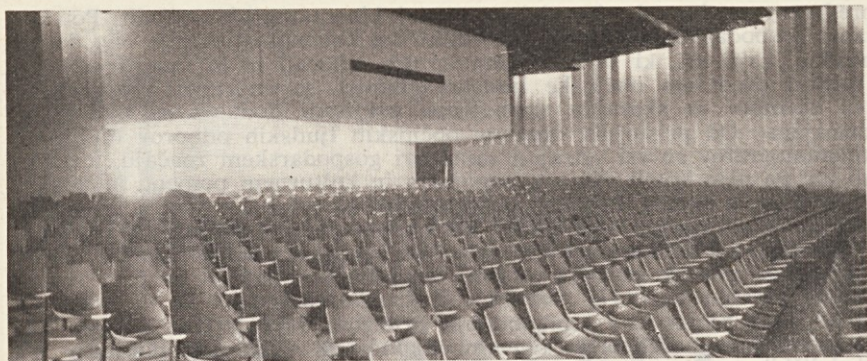
GOSPODARSKA DEJAVNOST?

Za reproduktivno kinematografijo pri nas zatrjujejo, da je posebna gospodarska dejavnost s kulturnim značajem. Ob tej definiciji se je razvnelo že nekaj pomembnih razprav, ki so bile neobhodno potrebne, saj je konec koncev treba razčistiti značaj kinematografije nasploh, pa tudi reproduktivne, se pravi, kinematografov. Iz dolgoletne prakse pri delu za oblikovanje filmske kulture našega človeka — to nas je nujno vodilo tudi v podrobnejši študij problematike reproduktivne kinematografije — izhaja moje prepričanje, da je jasna opredelitev značaja in funkcije reproduktivne kinematografije velikega pomena, saj bo od nje zavisel odnos različnih faktorjev v občini, okraju in republiki do kinematografov,

predvsem pa bo od nje odvisen razvoj kinematografov samih. Poudarjanje gospodarskega značaja reproduktivne kinematografije je bilo doslej usodno, kajti vsi, ki so o kinematografih odločali in bi morali odločati (mislim predvsem občinske ljudske odbore), so enostavno pozabili na oni skromni in skorajda sramežljivo pripisan dodatek »s kulturnim značajem«. Od pristojnih organov občinskih ljudskih odborov do uprav kinematografov so vsi vztrajali samo pri gospodarskem značaju, le malo ali nič pa niso hoteli slišati o vzgojnem in kulturnem pomenu in učinku (= večinoma škodi). Problem postane namreč več kot zanimiv, če ga ilustriram z nekaterimi številkami. Ne smemo namreč pozabiti, da imamo v Sloveniji 259 kinematografov (posebno vprašanje je, ali je njih število takšno, da pokrije potrebe celotne republike), v katerih se je v sezoni 1960/61 zvrstilo 16,519.171 gledalcev. Z drugimi besedami se to pravi, da je šel vsak Slovenec v tem obdobju približno dvanajstkrat v kino. Naj za primerjavo navedem še pomemben podatek: v istem obdobju je 773 gledaliških predstav (všteta so poklicna, polpoklicna in amaterska gledališča) gledalo samo 207.213 gledalcev. Usodno bi bilo pripisovati reproduktivni kinematografiji le gospodarski značaj (pozabljati pa na njen vzgojni in kulturni pomen) zaradi neprimerno višjega števila »potrošnikov«, hkrati pa npr. gledališki dejavnosti prisojati samo kulturno, vzgojno in umetniško vlogo. Prav zaradi šestnajst in pol milijona gledalcev v enem samem letu smo dolžni tehtati predvsem kulturno in vzgojno poslanstvo reproduktivne kinematografije, šele nato pa presojati gospodarsko rentabilnost kinematografov. Usodno je seveda, da vzgojne in kulturne bilance ni mogoče prikazati v dinarjih, usodno zastran tega, ker dejavnost reproduktivne kinematografije pri nas še v večini primerov merimo z enoto, ki se imenuje »dinar«. Prepričan pa sem, da je »dinarska podoba« vzgojne in kulturne »bilance« naše reproduktivne kinematografije prav zaradi neprestanega poudarjanja »gospodarskega značaja« kinematografov izrednega pomena, pa naj predstavlja dobiček ali izgubo. Ne morem se — zaradi izkušenj, ki sem jih že omenil — otresti prepričanja, da moramo računati predvsem z izgubo, ki gre na račun ekonomske rentabilnosti reproduktivne kinematografije za vsako ceno. Zdaj je čas, da tehtnico počasi preusmerimo in začnemo načrtno ter s premislekom v splošno korist izravnjavati razmerje med materialnimi dobički (ki so večinoma zelo skromni) in vzgojno ter kulturno škodo (ki je običajno zelo visoka). Hočem reči: značaj in v zvezi z njim status kinematografa je treba jasno določiti, in poudariti, da je reproduktivna kinematografija izrazito kulturnovzgojna dejavnost, za katero pa veljajo določeni gospodarski principi.

KINEMATOGRAF, ELEMENT KULTURNEGA ŽIVLJENJA

Kinematograf ne more živeti in delovati izolirano od celokupnega kulturnega dogajanja in življenja v občini ali krajevni skupnosti. Doslej je živel ali živetaril osamljen, prepuščen posameznikom in občasno seveda finančnim organom občinskega ljudskega odbora. Novi zakon, ki ureja osnovne principe v naši kinematografiji, tudi kinematograf zelo aktivno vključuje v kulturno življenje, dejavnost in politiko občine. Zato je z zakonom predpisano, da mora vsak kinematograf imeti svoj svet za program, ki ga imenuje za področje kulture pristojen organ občinskega ljudskega odbora. Načeloma je bil takšen organ družbenega upravljanja v reproduktivni kinematografiji uzakonjen predvsem zaradi



Novi ljubljanski kinematograf: dvorana kina »Šiška

tega, da bi bil družbeni vpliv na dejavnost kinematografov kar največji. To pa hkrati pomeni težnjo po večjem družbenem interesu za delovanje kinematografov. Večje družbeno zanimanje za reproduktivno kinematografijo se po mojem mnenju izraža predvsem v dveh smereh. Najprej v zanimanju občinskih organov za problematiko reproduktivne kinematografije na področju občine in pa v aktivnem vključevanju kinematografov v kulturno politiko občine ali krajeвне skupnosti. Naloge, ki so zastavljene svetom za program, in pooblastila, ki so jim po zakonu dana, so takšne narave, da popolnoma potrjujejo zakonodajalčevo željo, naj bo kinematograf eden aktivnih činiteljev kulturnega življenja pri nas. Zdaj je odvisno od prizadevnosti svetov za program in v enaki meri od interesa vseh občinskih organov, ki so pristojni za področje kulture, ali bo ta težnja uresničena, ali pa bo dejavnost naše reproduktivne kinematografije navkljub svetom za program in tako močnim prizadevanjem po oblikovanju filmske kulture še vedno bolj podobna sejmarškemu »tingl-tanglu«, kot pa načrtnemu kulturnemu in vzgojnemu delovanju. Razumljivo, da nosi problem v sebi mnogo elementov in da posebno izstopajo — kadrovski sestav svetov za program, kadrovski sestav upravnega vodstva kinematografov, urejenost kinematografov itd.

PROGRAMSKA POLITIKA

Vključevanje kinematografov v kulturno politiko občine in kulturno-vzgojno življenje kraja (kar lahko z drugimi besedami imenujemo tudi odpravljanje izolacije kinematografov) seveda pomeni tudi bistveno spremembo programske politike v kinematografih. Pri tem ne mislimo dosedanjega delovanja v repertoarnem smislu, to se je omejevalo na pravočasno sklepanje pogodb z distribucijami za oskrbo kinematografov s filmi, temveč vse, kar naj bi se v naših kinematografih dogajalo (pa se, žal, doslej ni.) Če je kinematograf eden izmed faktorjev občinske kulturne politike in kulturnega življenja v kraju, potem je popolnoma jasno, da je njegov program usmerjen predvsem v oblikovanje filmske kulture naših ljudi in torej tesno povezan z dejavnostjo, ki se v Sloveniji na tem področju razgibano in uspešno razvija. Taka usmerjenost odpira mnogo novih možnosti, ki ne bodo vplivale samo na način dela v kinematografu,

temveč tudi na njegov gospodarski položaj. V mislih so mi organizirane mladinske predstave v okviru mladinskega kina (z aktivnim pritegovanjem mladine v upravljanje te oblike dejavnosti); posebne šolske predstave, ki naj z deli tako žive umetnosti, kot je filmska, dopolnjujejo pedagoško delo, o katerem zatrjujemo, da ga hočemo modernizirati in reformirati; obliko filmskega gledališča, ki na poglavljen in smotrni način približuje obsekovalcu pomembna dela, tokove, avtorje in dosežke filmske umetnosti; posebno skrb za popularizacijo dobrega domačega filma in podporo ljudi pozitivnim prizadevanjem v oblikovanju naše filmske ustvarjalnosti itd. Omenil sem samo nekatere nove oblike programskega dela kinematografov. Poleg teh jih je še precej; prizadevnejšim svetom za program in upravam kinematografov, ki bodo tesno povezani z ostalimi področji kulturnega življenja v kraju, se bodo same ponujale. Vsega tega doslej v naših kinematografih ni bilo; tu se je namreč uveljavilo čudno mnenje, da delo te vrste ne sodi v okvir reproduktivne kinematografije. Zato pa je prihajalo do hudih anomalij: v mnogih krajih se je na primer razvijala zanimiva filmskovzgojna dejavnost po šolah, v organizacijah, v klubih itd., kinematograf pa o njej ni nič vedel, ni bil vključen vanjo ali pa ji je celo nasprotoval. Razlog: te stvari ga ne zanimajo, saj je njegova edina naloga, da izpolni svoje gospodarske obveznosti do ustanovitelja (občinskega ljudskega odbora ali kakšne organizacije).

Vse, kar sem nakazal doslej o novi podobi našega kinematografa — če smem tako označiti prizadevanja, ki so v skladu z vsemi našimi težnjami — se seveda ne dotika samo kinematografov in njihovih svetov za program, temveč sega prav do odnosov občinskega ljudskega odbora in zborov volivcev do kulturnih problemov in njihovega reševanja s trezno in potrebam odgovarjajočo kulturno politiko občin. Z drugimi besedami, občinski ljudski odbori (posebno njihovi sveti ali organi, ki so odgovorni za področje kulture) niso samo dolžni storiti vsega, da bi tudi kinematograf aktivno zaživel v kulturnem prizadevanju občine oziroma kraja, ampak so mu dolžni oskrbeti take materialne pogoje, da bo svoje kulturno poslanstvo lahko tudi opravljal. Nočem reči, da bi bilo treba zdaj tako imenovana gospodarska merila postavljati na glavo; vsekakor pa je treba skrbno pregledati in pretehtati, ali gospodarski instrumenti ne preprečujejo kinematografu normalnega delovanja in življenja. Ko je nedavno ljudska skupščina sprejela sklep, da bodo kinematografi vplačevali v fond za razvoj domače kinematografije enak delež, kot so ga doslej plačevali Centralnemu filmskemu fondu, je bilo slišati, kako so ponekod posamezniki ali celo organi ljudskih odborov izjavljali, da bodo kinematografe pač zaprli, če ti sami iz svojega dohodka ne bodo mogli izpolniti vseh predpisanih materialnih obveznosti. Take izjave kažejo najbolj značilno reakcijo miselnosti, o kateri sem govoril v uvodu, ki v kinematografu ne vidi nič drugega kot »dvorano za pridobivanje materialnih sredstev« in vir dohodkov. Mislim, da bi bilo zelo tvegano sprejeti sklep o ukinitvi kinematografa, saj vemo, da je več kot dobra polovica vseh kinematografov v Sloveniji hkrati edina ustanova, ki v posameznih krajih posreduje našim občanom (četudi v še tako skromni meri) možnost razvedrila, zabave in — nikar ne pozabimo! — stika z umetniškimi in kulturnimi prizadevanji ter dogodki. Vprašujem se, ali bi zbori volivcev dovolili uresničiti takšne preuranjene in nepremišljene korake. Po vsem, kar sem skušal povedati o naši reproduktivni kinematografiji, je — upam — razumljivo, da se bo morala poslej tudi po odnosu občinskih organov ocenjevati njihova politika in posluš za kar najbogatejše in razgibano kulturno življenje v občini in kraju.

PLES IN FILM

(Odlomek iz knjige Élie Faure: *L'Esprit des formes*)

Ples je zanemarjena umetnost. Film je umetnost, ki se poraja. Niti prva niti druga ni dovolj cenjena. Toda zdi se mi, da bi ravno ples in film utegnila razjasniti skrivnostni odnos med vsemi likovnimi umetnostmi in prostorom, med temi umetnostmi in geometrijskimi figurami, ki nam hkrati pomenijo merilo in simbol prostora. V vseh časih je bila naloga plesa, kot bo jutri naloga filma, da s čudovitim sredstvom ritma, dostopnega vidu in sluhu, povezuje likovno umetnost z glasbeno in da tri prostorske dimenzije v neprestanem gibanju vključuje v trajanje. Po svoji življenjskosti in strastnosti bi moral ples vedno biti pred umetnostmi, ki se razvijajo vzporedno z njim in mu najčešče služijo kot okvir. Toda prednost teh umetnosti je v trajnosti njihove materije, zato lažje prodirajo v naše življenje in ostajajo varne pred pozabljenjem, medtem ko sta zvok in plesna kretnja (gib) zapisana pozabi v trenutku, ko preneha plesalčevo življenje. Film lahko ohrani plesne prizore za mnoga pokolenja in kar je še važnejše, njegova lastna sredstva mu omogočajo, da drami oblik v gibanju vdihne dimenzijo trajanja; morda bo prav film nekoč vrnil ugled dvema najpopularnejšima likovnima umetnostima, ki v svojem ritmu združujeta vsa izrazna sredstva tragedije duha, ugled, ki so ga bile doslej deležne arhitektura, kiparstvo, slikarstvo in muzika.

Pleše sleherni otrok. Tudi živali plešejo. Ples izhaja iz najelemenarnejše potrebe za ritmom, iz tiste, ki človeka sili, da ritmično tolče ob tla zdaj s to zdaj z ono nogo. Zato mislim, da je ples kot umetnost celo starejši od muzike in arhitekture. Muzika je najbrž nastala iz spremljave primitivnih plesov, ki so jim dajali ritem s ploskanjem in vzkliki. Kasneje, ob razvoju stavbarstva, kiparstva, slikarstva in muzike, se je ples ovijal teh umetnosti kot živa girlanda in je, poslušujoč se njihovih sredstev s pomočjo kostimov, zunanjega okrasa, nakita in neskončno različnih gibanj orkestra, množil in bogatil sestavljenost svojih figur in število izvajalcev. Razvijajoče se likovne umetnosti je ples sproti pretakal v trajanje, hkrati pa je vnašal vanje kultivirano strast ter tako vračal tem umetnostim različne pobude

za izražanje človeške občutljivosti, ki je skupna vsem umetnostim. Ples je geometrija v gibanju, neprestana skladnost, ki se ji prepuščajo nagonsko vsi udeleženci, ker težijo neprestano k svojemu lastnemu gravitacijskemu središču in zato je že od nekdaj izražal najenostavnejšo, a tudi najočitnejšo zmago duhovnega reda nad čuti, prevzetimi z dionizičnim opojem. Vloga plesa je, da varuje in povečuje moč ritma in zato je ples vzdrževal v vseh civilizacijah skladnost med človeškim življenjem, včasih preveč animaličnim, včasih preveč intelektualiziranim — in med nečim, kar je morda bog, v vsakem slučaju — nebesna gravitacija.

Brez dvoma je temu tako. Saj gravitacija je izvor ritma, a brez ritma ne bi bilo umetnosti. Saj nam pravilni šumi naših korakov in našega srca naravnost narekujejo ritem. Ali bi lahko prišlo do tega, da ni obtoka krvi po naših žilah in da ni gravitacijske sile, ki nas vleče k tlom in poganja funkcijo naših členkov, mišic in kostnih vezi? Gravitacija posredno uravnava ritem naših korakov in bitje srca prav kot neposredno razgibava morje v oseki in plimi, povzroča vzhajanja in zahajanja zvezda, redno menjavo dni in noči in letnih časov. Edino ona regulira ritem splošnega gibanja, a to gibanje je veliki učitelj našega lirizma, saj se ponavlja, ne da bi se tega zavedali — v plesu; brez njega ne bi bilo ne arhitekture, ne kiparstva, ne slikarstva, ne muzike. To gibanje nam pomaga v delovanju in urejenosti strojev, da, celo v ustroju in nihanju vsega samega odkrivati geometrijo, ki nam pomeni merilo prostora. Velika skrivnost je v tem, da v vseh vzvišenih delih kakor tudi v plesu, v tej skromni umetnosti, ki je prav zato vedno vzvišena — občutimo ritem, ki ga ne moremo ali ne znamo opredeliti. To je skrivnostna zakonitost ponavljanja, združevanja in igre števil, ki v zgradbi in v kipu, v sliki in v orkestru zagotavljajo skladnost med proporci in neprekinjenost gibanja. Ta ritem prisili dramo, pa naj že spremlja taka ali taka čustva: bolečino ali radost, obup ali navdušenje, uživanje ali žalost — da se povzpne do one vzvišene naslade, ki jo nudi človeku intuitivna, nenadejana in popolna gotovost, da so prisotni vsi elementi drame in da se organizirajo v njegovi glavi in v njegovem srcu.

Plesu in filmu je torej dana še dimenzija časa, ki se v njem odvija igra telesa, rok in nog in se v njem sklada, razpleta in prepleta kontrapunkt različnih kombinacij na tleh in na ekranu; in kadar naš duh v tesnobni prevzetnosti poskuša ujeti in zadržati občutke, ki mu vlivajo gotovost in moč, tedaj v plesu in v filmu, ki so v njiju združene vse manifestacije likovnih umetnosti in muzike, lahko odkrije natančni smisel vloge teh umetnosti v našem življenju: v plesu ga odkriva že od včeraj, še popolneje pa ga bo odkrival jutri v filmu, kajti filmske figure so trajne. V plesu in v filmu so dotlej zaustavljene

harmonije zajete s splošnim gibanjem. Resda, že Friz z apsarami v Angkorju predstavlja tako ples kot muziko, ki se, čeprav kristalizirana v nepremično obliko, po nekem edinstvenem čudežu, gibljeta dalje v počasnem in neprekinjenem ritmičnem valovanju. Nekatera Tintorettova, Rubensova in Delacroixova dela in nekatere dravidske statue vzbujaajo v nas neubranljiv občutek o vesoljni povezanosti oblik, barv, gibanj in zvokov prav kakor ta Friz, čeprav ne tako določno. Te umetnine so nam znale vnaprej odkriti zakon neprestanega notranjega pretakanja, ki ga je — po drugi strani — transformizem uvedel v znanost. In kadar si želimo razložiti nejasne občutke, ki jih budio v nas ta dela, se moramo ponovno ozreti na film in ples, ki z mehaničnimi sredstvi in v sami snovi življenja fiksirajo to, kar so omenjena posamična dela lahko dala komaj slutiti.

Sedaj ne bi želel pojasnjevati, zakaj matematična in muzikalna harmonija, čeprav je jezik matematike in muzike popolnoma natančen, delujeta predvsem na območje nezavednega: znano je, kako neubranljivo deluje muzika na naša čutila in kakšna duhovna opojnost prevzema posameznike v trenutku, ko se prično v njihovih možganih avtomatično vrstiti geometrijske formule in algebraične enačbe. Niti se ne bom spuščal v to, zakaj likovne in biološke harmonije, čeprav sta jezika biologije in likovnosti neopredeljena, delujejo na zavest: kiparstvo, slikarstvo in naravoslovje znanosti zahtevajo neprestan razumski napor (če bi hoteli dojeti njihovo bistvo). Niti ne bom razpredal o tem, zakaj muzika in matematika, poigravajoč se z abstrakcijami, razburjata predvsem naša čutila, medtem ko likovne umetnosti in biologija, ki se izražajo konkretno, zaposlujejo predvsem našega duha. Mogoče je to prav posledica njihovega jezika, ki je v prvem primeru brezoseben, v drugem pa oseben in nas zato v prvem primeru sili, da občujemo s svojimi bližnjimi, v drugem pa nam z enim edinim ključem odpira vsa vrata. Naj že bo tako ali drugače, ponovno naletimo na enem polu na gradbinstvo (graditeljstvo), na drugem pa na muziko, umetnosti, ki ustrezata dvema različnima sposobnostma v vseobjemajočem ljudskem srcu. Graditeljstvo označuje etapo nezavedne podvrženosti religijam in zakonom, preden se je pojavila zavest posameznika: predstavlja namreč maksimum otipljivih, toda samo približno točnih geometrijskih odnosov, a minimum vidne senzualnosti, čeprav surova snov igra v njem bistveno vlogo. Muzika pa označuje prehod od posameznika, ki je preobremenjen z zavestjo, do množice, ki je v nezavednem stanju pripravljena sprejeti nove, enodušne ritme; muzika predstavlja stalno opojenost čutil v neulovljivih, čeprav zelo natančnih matematičnih okvirjih...

Rad bi, da bi ples, film pa še bolj, v svoji enotnosti, ki se poraja, vskladila vse te paradoksalne odnose.

V. Hodorkovski je napisal zanimivo knjigo z naslovom: **Lenin na filmskem platnu**. (Iskusstvo, Moskva 1962, str. 126, din 179) Pravzaprav gre za filmografijo vseh posnetkov in filmov, posvečenih Leninu za obdobje od 1918 do 1960. Avtor obdela naslednja tri poglavja: a) posnetki, b) dokumentarni filmi in žurnali, c) umetniški filmi. Pod b) Hodorkovski našteje in podrobno opiše nad 300, pod c) pa 25 filmov. (Knjižnica Triglav filma — št. 1034)

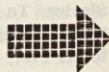
Za režiserje dokumentarnih filmov je izredno zanimiva knjiga Sergeja Vladimiroviča Drobašenka **Filmsko platno in življenje** z zanimivim podnaslovom »o umetniški podobi v dokumentarnem filmu« (Iskusstvo, Moskva 1961). Za dokumentarista je zelo porabna izčrpana bibliografija ruskih člankov in študij o dokumentarnem filmu od 1919 do vključno 1960. (Knjižnica Triglav filma — št. 1036)

V ZSSR je pred slabim letom izšel lepo opremljen scenarij L. Viscontija **Rocco** in njegovi bratje z odličnim uvodom G. Bogemskega.

Lansko leto je izšel v Moskvi (Iskusstvo) priročnik Borisa N. Konopleva **Proizvodstvo kino filmov** (400 strani) — v katerem avtor razloži ves tehnično organizacijski proces nastajanja filma. Knjiga je bogato opremljena s slikami, ki nam kažejo sovjetske snemalne dvorane, dekoracijo pod milim nebom, sistem praktikablov, snemalne tehnike (predvsem s krani in vožnjami), osvetljevanje, trike itd. (Knjižnica Triglav filma — 1940) Priporočamo jo vsem filmskim ustvarjalcem. Cena 647 dinarjev.

Med filmsko literaturo Seghersove založbe v Parizu je najzanimivejša Leprohonova studija o Michelangelu Antonioniju, ki jo spremljata tudi filmla in bibliografija o tem po-

ZANIMIVA FILMSKA LITERATURA



membnem italijanskem režiserju. (Knjižnica Triglav filma — 1042) Leprohon je avtor znamenite knjige o Chaplinu in še nekaterih knjig o filmu npr. Petdeset let francoskega filma in Film in gora.

Italijanska zveza filmskih krožkov je izdala preteklo leto brošuro (216 strani) Filippa De Sanctisa z naslovom *Il cinema come strumento di cultura*. V nji avtor razmišlja o vzgojnosti filmske umetnosti in podrobno o razpravljanju in analizah filmov v krožkih. Razprava je vredna pozornosti in če že ne prevoda pa vsaj krajšega povzetka v našem Ekranu. (Knjižnica Triglav filma — 1043)

V Mali filmski biblioteki, ki jo izdaja Guido Aristarco, je izšla razprava o Robertu Rosselliniju, ki jo je napisal Massimo Mida. Knjigi je dodana filmografija in kratke vsebine vseh Rossellinijevih filmov. (1044)

Kogar zanima resnični Hollywood, bo rad segel po knjigi Johna Howarda Lawsona *Film in the battle of ideas*, ki je pred leti izšla v italijanskem prevodu in ji je uvod napisal znani filmski ideolog Guido Aristarco. Lawson obravnava naslednje teme: film in zunanja politika, vloga filma v razredni družbi, miti in družbeni modeli Hollywooda, degradacija ženske, odgovornost umetnika in zagovor neodvisne produkcije. Kot dodatek je v knjigi prevod scenarija »Sol zemlje« ameriškega scenarista Michaela Wilsona. (1046)

Giovanni Vento (sodelavec pri Lizzanijevi Zgodovini italijanskega filma) in Massimo Mida sta pred časom napisala knjigo *Cinema e Resistenza* (strani 500), v kateri predstavita filmski delež vseh odporiških in osvobodilnih gibanj Evrope med drugo in tik pred drugo svetovno vojno (Ljudska fronta v Franciji, španska državljanska vojna). Na 15 straneh je relativno dovolj natančno prikazana naša tovrstna produkcija — tako igrana kot tudi dokumentarna. Med igranimi filmi (podana je tudi kratka vsebina) so naštet: Slavica, To ljudstvo bo živelo, Na svoji zemlji, Nesmrtna mladost, Barba Žvane, Zastava, Rdeči cvet, Major Bauk, Deček Mita, Frosina,

Bila sem močnejša, Daleč je sonce, Ešalon dr. M., Volčja noč, Trenutki odločitve, Solaja, Dolina miru, Ne obračaj se, sinko, Veliki in mali. Nekaj napak gre na škodo slovenskih filmov: Partizanske bolnice v Sloveniji je snemal Lovčen film, prav tako Tisk in partizani, Po partizanskih poteh in Partizanski dokumenti. Pri filmih, ki so jih kazali tudi v tujini, je navedena literatura oziroma ocene. Tako zvezmo, da so o Trenutkih odločitve pisali Ugo Casiraghi, Guido Aristarco, Ojetti Pasquale, Luigi Chiarini v številnih italijanskih časopisih in filmskih revijah.

V Firencah je konec leta 1961 izšla knjiga z naslovom *Storia del cinema italiano* (strani 670), ki so jo napisali Carlo Lizzani, Mino Argentieri in Giovanni Vento. Lizzani je na 280 straneh obdelal zgodovino italijanskega filma. Izčrpal jo je v dvaindvajsetih nadvse jasno in izvirno obdelanih poglavjih. Lizzani je bil (rojen v Rimu 1922) novinar in kritik v revijah Cinema, Bianco e nero in Si gira. Sodi v skupino, ki je postavila teoretične temelje neorealizma (De Santis, Puccini in drugi). Po vojni pa je začel tudi aktivno sodelovati pri filmu, najprej kot scenarist. Sodeloval je pri tako imenitnih scenarijih kot so Grenki Riž, Traglični lov, Ni miru med oljkami, Mlin na Padu, končno pa se je lotil tudi režije: Pozor, bandit, Kronika revnih ljubimcev in še kakih pet šest filmov. Lizzanijevi Zgodovini sledi izbor objavljenih in neobjavljenih študij najizrazitejših italijanskih filmskih ustvarjalcev. Giovanni Vento je tu pod naslovom Besede ustvarjalcev zbral filmska razmišljanja Antonionija, Blasettija, De Santisa, De Sice, Fellinija, Germija, Lattuada, Lizzanija, Rossellinija, Vergana, Viscontija in Zavattinija. Na zadnjih skoraj dvesto straneh je popolna filmografija italijanskega filma — igranega in dokumentarnega, po abecednem redu ustvarjalcev. Tu Argentieri in Vento, sestavljalca filmografije, navajata naslov filma, letnico nastanka, produkcijo, idejo (soggetto) in scenarij, kamero, glasbo in igralce. Knjiga je hkrati študija, informacija in priročnik — edinstvena po izčrpnosti, tehtnosti, kratkosti in preglednosti. Kogar zanima italijanski film, mu ga bo ta knjiga prijetno in jasno razložila.

IZ REVIJ IN ČASOPISOV

17. januarja je preteklo sto let od rojstva K. S. Stanislavskega. Pomembnega praznovanja se je spomnila tudi sovjetska filmska revija *Iskusstvo Kino* in to kar v obeh prvih številkah letošnjega letnika. Pomemben je še prispevek posebno v drugi (februarski) številki, v katerem enajst filmskih umetnikov svetovne slave izraža hvaležnost velikemu gledališkemu mojstru in poudarja uspešnost njegove teorije igrilstva. Med njimi so: J. Renoir, S. Loren, angleški režiser C. Reed, igralka L. Caron, režiser R. Clair, ameriški igralec E. Robinson, francoski režiser L. Malle, ameriški režiser F. Zinnemann, italijanski komik Toto, angleški igralec P. Sellers, A. Resnais.

A. Arsenjev je za sovjetsko filmsko revijo »Iskusstvo kino« št. 2, 1963, str. 140, 141) napisal oceno Bulačičevega filma *Kozara*. — Takole piše: »Fašisti so pobili polovico moških in uničili naselje — evo, tako se začne film. In že je tu boj. Vse je prikazano stvarno, natančno, da se gledalcu zdi, kot da je sam soudeleženec tega boja. Avionski napad na ogromno množico v gozdu: strašen pogled, grandiozen pogled! Sijajni izrezi, poetična pokrajina in mrtvaški, ubijajoči stroj vojne. V tem filmu ni niti enega interiera niti intimnih scen niti glavnih junakov — glavni in edini junak je ljudstvo.« In tako naprej — vseskozi pohvalno. Kljub temu kritik ne zaključuje preveč navdušeno. »Gledalec,« pravi, »kljub vsemu ostane hladen. Iz dvorane gre z občutkom, da je gledal galerijo zanimivih in dobro narejenih bitk, da pa je resnična tragičnost le prevečkrat nadomeščena z zunanjiimi efekti.« (V isti reviji — 1962, št. 11 — je izšla o Kozari brezpogojno pozitivna ocena!)

... za amaterje

IZDELAVA FOTOGRAFSKIH POVEČAV IZ 16 IN 8 mm FILMA

Pri snemanju filma amater le redko kdaj misli na fotografiranje snovi, ki jo obdeluje, ali pa za to enostavno ni ma časa, ker je snemalec in režiser v eni osebi. Vendar pa se po končanem delu vedno, posebno pa še, če je film uspel in pride v poštev za konkurenčno predvajanje na festivalih, pokaže nujna potreba po fotografijah, ki predstavljajo vsebino filma.

V tem primeru je na razpolago 16 mm negativ ali 16 oziroma 8 mm črnobeli ali barvni original. Običajno skomignemo z rameni, ker fotografij ni in se, kot je splošno znano, iz 16 oziroma 8 mm materiala ne dajo izdelati. Vendar to ne drži. Tudi s tega materiala dobimo, pa najsi bo črnobel ali kolor, kar zadovoljive fotografije. Do njih pridemo po dveh metodah:

IZDELAVA VMESNEGA NEGATIVA NA POVEČEVALNIKU

Obračilni film, tj. 16 ali 8 mm original vtaknemo v običajni fotografski povečevalnik. Sceno, ki smo si jo izbrali, montiramo z lepilnim trakom (selotej-pom) na masko, izrezano iz črnega papirja. Film pritrdimo na masko samo ob robu, tj. po perforaciji. Če je izbrana slika na začetku ali na koncu kadra, ne sme manjkati nobena sličica, ker se to pri projekciji občuti. V drugem primeru je najbolje, da uporabimo previjalo tako, kot kaže slika. Lahko pa film tudi odvijamo s koluta preko povečevalnika v koš, ki je obložen s svilenim blagom ali polivinilom.

Ko si izberemo sliko, jo projiciramo na masko povečevalnika v poljubni velikosti; najbolje v formatu 24×36 mm. Namesto papirja, kot navadno pri običajni izdelavi slike, projiciramo pozitivno sliko na filmski negativ. Ta je lahko ortokromatski, če delamo povečavo s črnobelega filma, oziroma pankromatski, če obdelujemo kolorfilm. Čas eksponiranja in razvijanja je treba določiti z nekaj poskusi. Na ta način smo dobili črnobeli vmesni negativ (dupnegativ), s katerega lahko izdelamo dobre fotografije. Če uporabljamo kolor dup negativ, lahko dobimo kar dobre barvne rezultate.

Seveda različni originalni materiali dajejo različne končne rezultate. V glavnem so črnobeli obračilni filmi najboljši za ta namen, če so imeli občutljivost od 15–17/10⁰ DIN. Čim večja je bila občutljivost originala, slabši so rezultati. Od barvnega filma se je izkazal kot najprimernejši Kodachrome.

Kodachrome 8 mm ima namreč ločilno sposobnost 40 linij na 1 milimeter slike; to pomeni, da odpade na 1 mm 40 črt z ustrezajočimi 39 belimi vmesnimi prostori.

Ko film projiciramo, se zvrsti na platnu 16 do 24 slik v sekundi. Oko vidi posamezno sliko le 1/30 oziroma 1/50 sekunde in ker se zrno ne pokriva, imamo vtis ostrejšje in bolj fino zrnate slike, kot je v resnici. Če pa projiciramo samo eno sliko, ki na platnu miruje,

vidimo pravi rezultat, ki je dosti slabši. To je tudi vzrok, da so fotografske povečave s filma dosti slabše, kot pa je projicirana slika.

IZDELAVA VMESNEGA NEGATIVA S POMOČJO REPRODUKCIJE

Veliko projektorjev ima pripravo, ki nam omogoča, da film ustavimo in projiciramo posamezne slike. Da se film ne bi vžgal ali stopil, se pri tem med žarnico in film vključi toplotni filter, ki sicer zmanjša svetlobo, vendar pa popolnoma zaščiti film. Dobro je, da na starem traku ta filter preizkusimo. Po naših izkušnjah bi moral ščititi film do 5 minut.

Če imamo tak projektor, projiciramo izbrano sliko na popolnoma ravno in belo platno; vendar naj bo slika po možnosti majhna. Najbolj priročno za naše potrebe je, če je platno oddaljeno od projektorja ca 1 meter. To sliko zdaj enostavno preslikamo z običajno refleksno fotokamero. Dobro je, če naredimo več posnetkov z različnimi časi.

Za orientacijo naj služijo naslednji podatki:

1. Originalni film: Kodachrome 8 mm
2. Razdalja projektor — platno: 1 m
3. Projektor: objektiv: f 1,6/20 mm
4. Fotoaparat: refleksna kamera, objektiv 105 mm
5. Filmski material: črnobeli negativ 17/10⁰ DIN
6. Čas: 30 sek. do 1 minute
7. Zaslonka: 5,6

Možna je tudi metoda, da se slika projicira na prozoren, mat ekran (mlečno steklo, pergament papir itd.) posebno, če ne razpolagamo s teleobjektivom na repro kameri. V tem primeru naj bo projicirana slika večja, da se oslabi vpliv strukture materiala, iz katerega je ekran izdelan. Na ta način dobljene negative obdelujemo kot običajni fotografski material.

Pri izbiri slik moramo iskati čim bližje posnetke in se izogibati totalov.

Marjan Cilar



Na naslovni strani: Zbigniew
Cybulski, B. Lass — Kwiatkow-
ska in Roman Polanski

Levo: Michael Redgrave in Leo
Mac Kern v filmu Josepha Lo-
seya ČAS BREZ USMILJENJA
Naslovna stran 7. številke
»EKRANA 63«

IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE: Joseph Losey — Človek, ki
ne obstoji (avtentični zapiski iz časa lova na čarovnice v ameriškem
filmu) — scenarij Vojka Duletiča PANKRTSKA MATI — Obširno po-
ročilo sodelavcev EKRANA s festivala v Beogradu — Rubrike: Tele-
objektiv, Film, šola, klubi, Leksikon, Za amaterje



ekran 63

ta mesec doma ... ta mesec doma ... ta mesec doma

V Beogradu se je končal jubilejni festival domačega kratkometražnega filma; posnetek je iz filma V. Slijepečevića
DANES V NOVEM TRAVNIKU

