



ekran 63

revija za film in TV, leto II., avgust 1963

11

Znova odkriti smeh ● Razgovor
z Buster Keatonom ● B. Okorn
— Pariški zapiski ● Zapronele
marginalije v tednu TV dram ●
B. Grabnar — Science fiction



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 klišerji Časopisno podjetje »Gorenjski tisk«, Kranj

930	VI. Koch	Možnosti slovenske kinematografije
937		Znova odkriti smeh
944	A. Martin	Žive klice pozabljenega filma
961	Buster Keaton	Osamljeni osvajalec
976	V. Musek	S 36. sedeža levo v Areni
986	B. Okorn	Pariški zapiski
994	Teleobjektiv	Kekec — Zmagovalca X. Pulja
	Berlinski festival — Pedro Armendariz — Filmski jezik	
1014	P. Chayefski	Izbira snov
1018	Kritike	Možje danes, jutri in ... — Aljoškina
	ljubezen — Ženske čakajo — Streljajte na pianista	
1028	Film, šola klubi	Izkušnje in obeti



Celo najmanj navdušeni ljubitelji burleskne razposajenosti soglasno priznavajo, da odlikuje to edinstveno filmsko obliko nenavadna vizualna zgoščenost, stalnost njenega neumornega in iskrenega elana, pa obilje domislic, ki izzivajo vsakih deset sekund smeh... Pustimo pogledu, da nam zdrsrne pod drveči plaz avtomobilov, policajev in zaušnic in da odkrije pod lahkomišelnostjo rafinirano metodo, pod neredom razumen red in večino gradnje, pretehtano izurjenost, ki ne dopušča najmanjše hibe.

André Martin: ŽIVE KLICE POZABLJENEGA FILMA

MOŽNOSTI SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE

Letos je minilo petnajst let od tistega večera, ki bi ga z malce domovinskega zanosa lahko imenovali nepozabnega, ko smo v kinu Union v Ljubljani zagledali napis »prvi slovenski umetniški film« in potem očarani sledili lepi zgodbi o osvobodilnem boju na Primorskem in razvneti poslušali naše igralce, ki so govorili s platna v našem jeziku, in zaradi tega še bolj prizadeto doživljali njihovo žalost in veselje. In vsaka predstava se je začela in končala z aplavzom filmu NA SVOJI ZEMLJI, njegovim junakom in s tem zmagovitemu dokazu, da že kar zadovoljivo uporabljamo to čudovito izrazno sredstvo. Pozneje se je sicer pokazalo, da smo dosegli ta uspeh v izjemnih, že večkrat razloženih okoliščinah in da smo neupravičeno naivno pričakovali, da bo šel nadaljnji razvoj v optimističnem vzponu krivulje na diagramu kvantitete in kvalitete domačega filma. Tedaj še ne, pač pa kasneje se nam je ob primerjavi z drugimi kinematografijami posvetilo, da je filmsko delo mnogo težje, kot je bilo videti v začetku, da terja poleg talentiranosti ustvarjalcev tudi mnogo strokovne preciznosti — ki si jo je mogoče pridobiti le počasi — trdne organiziranosti, širine in sproščenosti kreativnega koncepta in mnogo denarja. To zlasti pozneje, ko ga je bilo vedno manj.

Brez dvoma bi bilo zanimivo slediti vijugasti poti slovenskega filma in skušati razložiti razvoj, kakršnega je doživljal. Vendar pa namen tega zapisa ni zgodovinska preiskava in analiza, temveč nekaj drugega, kar je v tem trenutku morda zanimivejše in potrebnejše. Sedaj, ko vse kaže, da slovenski film zaključuje prvo fazo svojega razvoja, se razločnejše očrtujejo elementi, ki pospešujejo filmsko proizvodnjo, jo spodbujajo k razumno širokim konceptom, in drugi, ki jo ovirajo, ji zmanjšujejo pomembnost in jo reducirajo na ozke, umetniško le na videz pomembne okvirje ali pa na ekonomsko revne, praktično kar preveč preposte zamisli. Nastopil je čas, ko se vse bolj uveljavljajo strokovni pogledi na filmsko delo in hkrati izgubljajo tla načrti, ki ne upoštevajo dovolj realnih možnosti ustvarjalnega procesa in njegove ekonomske podlage. Med enim ekstremom, naj bo film ljudem samo všeč, kakršenkoli že je, saj ga bo tako lahko prodati, in drugim skrajnim nazorom, da je lahko edini veljavni aspekt filmske umetnosti eksperiment, se je uveljavilo razumno gledanje, da kot v drugih umetnostih in kulturnih dejavnostih tudi v filmu ni samo ene poti in da bi bilo pogubno, če bi morali vsi hoditi po istih stopinjah. Pomembnost neke kinematografije se ne meri samo po najvišjih dosežkih, po nagradah na festivalih in po odmevu v tujini, temveč po solidnosti povprečja, po bogastvu zvrsti in pestrosti tematike in ne nazadnje po stopnji tehnične in sploh strokovne dognanosti. Vse bolj izginjajo z repertoarja jugoslovanske kinematografije filmi z nejasnimi vsebinskimi koncepti, takšni, pri katerih je ušel režiserju film iz rok, in je ostal zaradi tega nedognan, nedorečen in včasih tudi nerazumljiv. Vse manj je čuti tudi glasove avtorjev, ki izjavljajo, da jim ni občinstvo nič mar in da se čutijo srečni, če jih lahko razumejo zgolj izbrani izobraženci. Zaradi težnje po ekonomski stabilizaciji se je zaostрила tudi zahteva po čim večji rentabilnosti filma, čeprav jo je v dosedanjih razmerah domala nemogoče doseči. Medtem ko je še pred nekaj leti režiser lahko brezbrizno skomigal z rameni, če je bil njegov film deficiten, češ da je prav naloga podjetja, da poišče dodatna finančna sredstva, naloga družbe pa, da jih radovaljno dodeljuje, pa občutimo danes takšna stališča skorajda kar depласirana. Družbena skupnost ne slejoprej morala finančno podpirati domačo kinematografijo, in sicer prav gotovo v večji meri kot doslej, če bo hotela, da zavzame naš film v celoti, to se pravi v vseh številnih smereh tisto pomembno mesto v kulturnem in sploh javnem življenju, kot ga ima v razvitih državah. Podpiranje domačega filma je ne samo normalna potreba, temveč je nujno, če se hočemo afirmirati v inozemstvu, je stvar ugleda države in naroda. Izvoz domačega filma je ob svoji ekonomski, devizni pomembnosti, ki je nihče ne prezira, le predvsem dejanje širjenja naše kulture in umetnosti je osnovno sredstvo za spoznavanje naših narodov, našega življenja in predvsem naših idej, naše ideologije. Strah pred socializmom, ali kakor pravijo v tujini, pred komunizmom se je zmanjšal prav po zaslugi filmov, ki kažejo realnost novega družbenega reda ne propagando, marveč stvarno, pošteno, nevsiljivo. Film je v tem pogledu še vedno močnejši od radia, televizije in tudi od tiska.

Torej z ene strani je potreben spodbudnejši odnos družbe do filma, potrebna je dolgoročna, jasno definirana politika, ki naj podpre našo kinematografijo v najširših okvirjih, po drugi pa izčiščen odnos ustvarjalcev do stroškov filma, realnejši občutek za dejstvo, da je najbolj realna politika takšna, ki skuša doseči, da se film pokrije že vnaprej, to se pravi, ki z določitvijo vložnega zneska za realizacijo filma in najboljših pogojev distribucije skuša doseči izravnano stroškov in dohodkov. Nikomur namreč ne koristi, če se podjetje zadolži, saj vnaša to prav gotovo zastojo v proizvodnjo in s tem indirektno škoduje samim ustvarjalcem.

Položaj podjetij in ustvarjalcev pa je vse prej kot lahek. Če bi se podjetja zvesto držala principa, naj bodo filmi tako poceni, da se bodo njihovi proizvodni stroški zanesljivo pokrili, potem bi se jim lahko zgodilo, da več let zaporedoma ne bi posnela pomembnega filma. Kajti trditev, da je lahko tudi poceni film umetniško pomemben, velja le pod pogojem, da ima podjetje na voljo scenarij, ki ima take zavidljive lastnosti in po katerem, verjemimo, naravnost hlepi sleherni producent doma in v svetu. Po navadi pa je stvar drugačna. Producent ali sam ustvarjalec ponujata drug drugemu scenarij, ki naj bi obljubljal rentabilen film in torej rešil podjetje vsaj ene skrbi. Včasih to res uspe in potem delavski svet z zadovoljstvom ugotovi, da je film uspel, zlasti če nanj ne pozabi puljska žirija. Le prepgosto pa sestavljajo poceni filmi tisto povprečje, ki ga pozna sleherni kinematografija na svetu in brez katere kvantitativno ne bi mogla napredovati. Ali pa na ta način raste tudi v kvaliteti, je vprašanje, ki bi ga bilo treba obravnavati podrobneje z upoštevanjem domačih in tujih izkušenj. Zaenkrat naj zadostuje

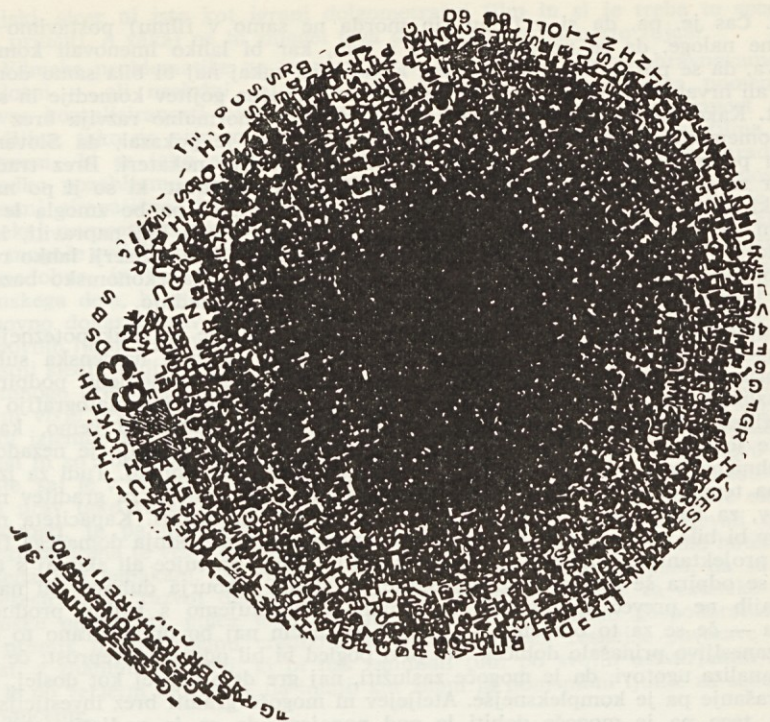
ugotovitev, da poceni filmi v povprečju kvalitativno zaostajajo za dražjimi, čeprav se zgodi, da propade tudi drag film, kar je seveda prava katastrofa za podjetje.

V tej dilemi bi se podjetja prav gotovo odločila za rentabilne filme in ne bi nič tvegala. To bi bilo tudi popolnoma naravno, saj terjajo od njih rentabilno poslovanje zakoni in zelo strogi predpisi, če ne bi takšno enostranost preprečeval filmski fond s svojimi principi razdeljevanja denarja, ki se nabira pri kinematografih od prodanih vstopnic. Še bolj pa je čutili regulativno vlogo puljskega festivala, ki nagradjuje najbolj uspele filme vsakoletne filmske proizvodnje. Navzlic slabostim v odločitvah žirije, slabostim, ki so lastna razsodiščem širom sveta, pa se vračajo v slovit arena ustvarjalci in producenti, ki so bili s to ustanovo najbolj sprti zaradi namišljeno ali resnično krivičnih odločitev v njihovo škodo. To dokazuje, da je festival jugoslovanskega filma le toliko ugleden, da nikomur ni mogoče iti mimo njega, pa čeprav to deklarira urbi et orbi. Seveda so posredni nagrade, zlasti producentske, ki gotovo privlačijo proizvodne hiše, in individualne nagrade ustvarjalcem, a mnogo in sicer mnogo več, kot si mislimo, pa pomeni že samo priznanje, ki ga je deležen film. Danes ni podjetja v Jugoslaviji, ki si ne bi — upravičeno ali ne — štel v svoj prid tudi vse individualne nagrade, saj te najčeseje pomenijo, da je hotela žirija izraziti priznanje filmu ali kakšni njegovi posebni kvaliteti, kadar mu že ni mogla podeliti glavne nagrade. Zatorej v tekmovalnem vzdušju, ki nedvomno vlada v areni in zlasti v kuloarjih hotelov, ni treba gledati le manifestacije manjvrednih instinktov ali še česa hujšega. Hvalevredno je že to, da se producenti borijo za priznanje kvalitete in se razburjajo, če žirija odreče priznanje filmom njihove proizvodnje. Vse to dokaj smiselno usmerja našo filmsko proizvodnjo, da ne pozabi na umetniško ali splošno kulturno tehtnost realizacij, a vendar ne duši naravne težnje po rentabilnih filmih, po filmih tako nizkih proizvodnih stroškov, da se pokrijejo že na območju naše države. Puljske nagrade namreč le niso dovolj visoke, da bi proizvodne hiše zanesljivo rešile skrbi, kako dobiti nazaj vloženi denar.

A vendar planirajo domala vsi producenti snemanje filmov, ki naj bi po svoji pomembnosti presegli vse prejšnje, in sicer ne glede na stroške. To pomeni, da računajo z družbeno podporo, katere so bili deležni že nekateri filmi prejšnjih let. Njihovo ravnanje je v skladu z mednarodno izkušnjo, po kateri se izplača snemati samo izredno poceni filme, ki računajo na omejen trg, ali pa dražje, za gledalca bogatejše in po navadi tudi po vsebini pomembnejše filme. »Avala«, zlasti pa »Jadran« imata jasen načrt: repertoar naj ima svoje težišče v tako imenovanih »velikih« filmih, ki edini lahko z dokajšnjo verjetnostjo prinesejo priznanja na festivalu, denarne nagrade in imajo pri skrbni literarni pripravi in izvedbi tudi največjo možnost izvoza. Glavno pa je, da lahko samo takšen film dobi izredno podporo, ki zmanjša na znosno mero finančni riziko. Vedo, da je film nizkih proizvodnih stroškov »Iz oči v oči«, ki je odnesel letos prvo nagrado in ga je hkrati enako dobro ocenilo tudi občinstvo, izjemem primer. Vsaka tema, vsak scenarij je v realizaciji različno drag; kdor mu skuša prekomerno znižati ceno, si škoduje na isti način kot producent, ki mu ni mar, če se prekoračijo izdatki proračuna, ki sta ga sprejela proizvodna skupina in podjetje. Preveč oskubljen film ne zadovolji gledalca in slab obisk ne odtehta prihranka.

Kako je v tem pogledu pri nas? Ali se slovenska kinematografija pridružuje splošnojugoslovanskim težnjam?

Na prvi pogled je opazno, da so načrti obeh proizvodnih podjetij skromnejši, manj ambiciozni in tudi manj dragi. Kakor da bi v skladu z našo mentaliteto obupali, da je mogoče izvesti kaj velikega, namreč velikega v pogledu zamisli stroškov, organizacije. Stari načrti kot »Visoška kronika«, »Pod svobodni soncem« in drugi manj znani so izginili celo iz naših dolgoročnih repertoarjev, češ da so neizvedljivi in predragi. Ne moremo si niti zamisliti realizacije kakšne velike teme iz naše preteklosti ali sedanjosti, ki bi terjala dolgotrajnejše raziskave, zbiranje gradiva in vsestransko temeljito, individualno ali skupinsko scenaristično obdelavo, saj se noben producent ne upa lotiti priprav za zahtevnejši film, če nima zagotovila, da mu kdo že vnaprej zagotovi vrnitev vnaprej izračunane negativne razlike med stroški filma in ocenjenimi dohodki iz eksploatacije. Ne vemo, kdo je bolj nezaupljiv: ali podjetja do pripravljenosti družbe, da v takem primeru priskoči na pomoč, ali družba do podjetij in filmskih delavcev. Eno kot drugo pa je pretirano. Kljub nekaterim grenkim izkušnjam podjetja le ne bi smela vreči puške v koruzo, temveč z vse preciznejšimi načrti interesirati javno mnenje in zbrane



skupnosti in jih prepričati, da je treba po zgledu drugih republik iti pogumno naprej v večje in pomembnejše projekte in da tudi v tej stvari ne smemo zaostajati. Nesmiselno je z druge strani še naprej gojiti — sedaj že skrito — nezaupanje do filmskih ustvarjalcev in sploh do filmskih delavcev. Ljudje, ki so se v svobodni konkurenci uveljavili tudi v drugih republikah, zaslužijo nemara vsaj toliko zaupanja, kolikor jim ga izkazujejo strokovne žirije doma in v tujini. Sicer pa stvar najbrž niti ni toliko pereča in gre bolj za nesporazum, ki izvira iz finančnih težav nekaterih podjetij in iz stalnega antagonizma med temi podjetji in filmskimi delavci, ker ustvarja slabo vzdušje za kakršnekoli skupne načrte. Naj bo tako ali tako, evidentno je, da je nastopil čas, ko se je treba lotiti večjih projektov in vključiti v njihovo izvedbo dokaj številne izkušnje moči. Razpolagamo z dobrim tehničnim kadrom in sorazmerno — s številom prebivalstva — zadostnimi ustvarjalnimi močmi, čeprav še nimamo specializiranih scenaristov in režiserjev za posamezne zvrsti filmov in ostaja to problem, ki ga je v prihodnje treba rešiti. A kaj je boljša specializacija kot živahna in raznovrstna proizvodnja, ki daje možnost uveljavitve čim večjemu številu talentiranih ustvarjalcev? Če kadrovsko ugodnim možnostim za nadaljnji razvoj slovenske kinematografije prištejemo še takšne pridobitve, kot je otvoritev dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani in razširitev študija na bivši Akademiji za gledališče tudi na poseben oddelek za film, potem gledamo lahko še z večjim zaupanjem in optimizmom v prihodnost.

Marsikaj pa ta razvoj tudi zavira. Recimo naša mentaliteta, ljubezen do manjših oblik v književnosti, ki skoraj ne pozna romana večjih dimenzij, do poezije in do lirčnosti kot osrednji kvaliteti v zvezi s tem tih odpor do prave dramatčnosti. Ta ugotovitev je splošna in bili bi zelo krivični, če ne bi videli v tej posebnosti slovenskega značaja in umetnosti tudi resnične kvalitete, ki je pripomogla marsikateremu našemu umetniškemu — in tudi filmskemu — delu do polne

veljave. Čas je, pa, da si v filmu (in morda ne samo v filmu) postavimo tudi drugačne naloge, da se ne zadovoljimo s tem, kar bi lahko imenovali komorna obdelava, da se poskusimo tudi v epiki, ki ne vem, zakaj naj bi bila samo domena srbske ali hrvatske umetnosti, da je nadalje sistematična gojitev komedije in satire nujnost. Kako naj neka nacionalna kultura živi in se normalno razvija brez dveh tako pomembnih umetniških zvrsti? Ze Stigličev film je pokazal, da Slovenecem na tem področju vrata niso usodno zaprta, kot mislijo nekateri. Brez tradicije je stvar seveda težja, a ne nemogoča. Zlasti filmska umetnost, ki so ji po naravi tuji ozki okviri, bo morala počasi razviti vse te zvrsti, to pa bo zmogla le pod pogojem, če bodo ustvarjalci, ki bi na tem področju mogli kaj napraviti, lahko prišli do svojih filmov in da bodo že preiskušeni scenaristi in režiserji lahko redno delali in živeli od svojega dela. S tem se zopet vračamo na ekonomsko bazo, ki tu kot kjerkoli drugod odločilno vpliva na duhovno nadgradnjo.

Predvsem je treba v zvezi s prejšnjim poudariti, da je za velikopoteznejši in kulturno bogatejši koncept slovenske kinematografije sedanja namenska subvencija borih 48 milijonov docela nezadostna, zlasti ker je namenjena podpiranju vseh različnih aktivnosti, ki v najširšem smislu spadajo pod kinematografijo (vse zvrsti filma, štipendiranje, kinofikacija) in ker precej natančno vemo, kakšne dohodke je normalno mogoče pričakovati od eksploatacije. Nadalje je nezadostna naša tehnična baza z neprimernimi prostori in z zastarelo tehniko. Tudi za izboljšanje na tem področju se je treba odločiti za radikalne rešitve, za graditev novih ateljejev, za katere je že izbrana lokacija in so izdelani načrti. Kapaciteta novih ateljejev bi bila večja, kot bi jo potrebovala povečana proizvodnja domačega filma, ker so projektanti mislili tudi na filme, ki bi jih delali za tujce ali skupaj s tujci. S tem se odpira še delikatnejše vprašanje, ki stalno razburja duhove: ali naj po dosedanjih ne preveč spodbudnih izkušnjah še sodelujemo s tujimi producenti oziroma — če se za to odločimo — na kakšen način naj bo organizirano to delo, da bo zanesljivo prinašalo dobiček. Na prvi pogled bi bil odgovor preprost: če strokovna analiza ugotovi, da je mogoče zaslužiti, naj gre delo naprej kot doslej, sicer ne. Vprašanje pa je kompleksnejše. Ateljejev ni mogoče graditi brez investicijskega kredita, tega pa je mogoče dobiti le pod pogojem, da ga je podjetje sposobno vračati. Če naj bi vračanje anuitet zagotavljala samo domača proizvodnja, potem bi lahko zgradili le mnogo manjše ateljeje, ki ne bi mogli biti opremljeni z zadnjimi tehničnimi pridobitvami. V interesu domačega filma je, da imajo režiserji na voljo najboljšo tehniko in da lahko izbirajo med številnimi tehničnimi in organizacijskimi močmi, da imajo skratka v velikem proizvodnem procesu svoje določeno, od tujega filma ločeno mesto. Če mu to lahko zagotovimo in če ugotovimo, da je pod določenimi pogoji in zlasti s strožjimi varnostnimi ukrepi mogoče na tem področju za nas uspešno sodelovati z inozemskimi podjetji, potem je bolje imeti večje ateljeje, raznovrstnejšo tehniko in s tem širšo materialno osnovo.

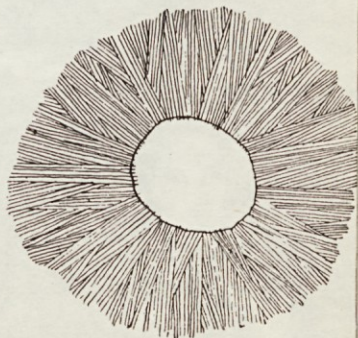
Sodelovanje s tujci pa je mogoče izkoristiti za domači film tudi na način, ki ne omogoča le ekonomske koristi, temveč odpira tudi možnosti za lažjo prodajo našega filma v druge države. Takšen način je komparticipacija, pri kateri išče en producent za izdelavo filma pri drugem samo finančno udeležbo, njegov vložek mu pa kompenzira s tem, da mu prepusti dohodke prodaje filma v njegovi državi ali še kako drugače. Doslej so bili producenti filmov samo tujci, mi pa komparticipanti. Dozorel je čas, da vloge obrnemo. Ponudimo tujcu naš film po našem scenariju, v realizaciji našega režiserja in z našimi igralci. Nekateri naši režiserji in igralci so že toliko znani v inozemstvu, da bi lahko za ta ali oni film dobili inozemskega sfinanserja, to pa pomeni, da bi se film lažje izplačal, hkrati pa bi bil avtomatično prodan vsaj v eno tujino državo. Tako bi dosegli že davno želeno enakopravnost. Te ni mogoče dekretirati, izoblikujemo si jo lahko samo s kvaliteto, s tako dognanim scenarijem in filmom, da lahko pritegne tujega gledalca. Vsak naš režiser ne bo dobil tujega koproducenta in tudi vsak scenarij ne bo tak, da bi zanimal tujce. S filmom, ki bo pa to dosegel, se bo najbrž odprla možnost za snemanje še katerega domačega filma.

To pusto razmišljanje je potrebno, da ob poudarku, kako je pomoč domačemu filmu nezadostna, pokažemo, kakšne možnosti se skrivajo v širše pojmovani organizaciji slovenske kinematografije in da ne pričakujemo — kot pravimo — samo pomoči od zgoraj. Možnosti pa je v resnici še več. Naraščajoče potrebe televizije omogočajo že sedaj snemanje televizijskih filmov, za katere lahko pišejo scenarije domači avtorji in jih snemajo naši režiserji. Televizijski film, ki je v principu

serijski, sicer ni isto kot igrani dolgometražni film in si je treba te specialnosti pač priučiti. A zakaj ne bi zmozel tega domač človek namesto tujca?

Filmske problematike ne moremo prav razumeti, če je ne obravnavamo hkrati v složni — ali nesložni — povezanosti kulturnega, umetniškega pomena filma in vse kompliciranosti njegove materialne osnove. Slehera enostranost je samo škodljiva; tako na primer slepa zaljubljenost v umetniško izraznost filma, ki nam je vsem, ki se tako ali drugače ukvarjamo s filmom, lastna in zaradi katere neredko pozabljamo, da je film nenavadno draga stvar. Prav tako enostransko, a manj simpatično, je čudno prepričanje nekaterih ekonomistov, da je mogoče z nekaj preprostimi ukrepi zagotoviti rentabilnost filma, pa ti ukrepi vključujejo vse mogoče zvijače komercialne kinematografije, kot so zunanja atraktivnost, erotika in podobno, in kot nalašč puščajo ob strani idejno in umetniško pomembnost filmskega dela, ki sta ob čisti režijski izvedbi še bolj privlačni za gledalca. To je ponovno dokazal prav zadnji festival in učinkovito diskreditiral nasprotne poglede poslovnih ljudi. Različnost mnenj sama po sebi ne bi bila škodljiva, če ne bi napačni presoji sledili tudi napačni ukrepi ali poskusi takšnih ukrepov. Filmska proizvodnja je mnogo preresna stvar, da bi jo lahko vodili ljudje, ki niso v vseh pogledih na ravni višje organizirane kinematografije. Zveze z inozemstvom terjajo od vodilnih ljudi izjemne strokovne sposobnosti, ker imajo opraviti s tujci, ki obvladajo svoj posel in so poslovno izredno spretni. Samo ekonomsko znanje prav gotovo ne zado-
stuje, saj je v presoji prodajnosti filma po predloženi snemalni knjigi estetska analiza prav tako važen, če ne najvažnejši element tudi za oceno njegove ekonomske vrednosti, ta pa narekuje, kakšno finančno garancijo bomo zahtevali od tujca. Detajlna ocena te vrste bo morala biti v bodoče odločilna, če se bomo hoteli izogniti dosedanjim napakam. Od vodilnih ljudi danes upravičeno terjamo, da so globoko interesirani za razvoj domačega filma, da imajo razvit čut za estetske vrednote filmske umetnosti, poleg tega da imajo smisel za filmsko gospodarstvo. Najbrž bi premik h kulturnemu vrednotenju filma omogočil resnejše povezave s tujino, zlasti z znanimi režiserji, ki bi nas zanimali tudi po svojih ustvarjalnih metodah, ne le po verjetni možnosti, da imajo kot znani in pomembni ljudje za seboj solidne producente.

Ce trdimo, da se bo morala filmska proizvodnja poslej organizirati na višji ravni, je to gotovo potreba, ki jo bolj ali manj čutimo vsi. Vodstvo naše kinematografije ne sme biti več nekako čudno ločeno od ustvarjalnega in sploh proizvodnega dela, kar poraja nepotrebne antagonizme med filmskimi delavci in podjetji. Večji delež filmskih in sploh kulturnih delavcev v vodenju podjetij bo hitro odpravil ta nasprotstva in ustvaril ugodnejše vzdušje za sistematično, plodno delo. Nemara se bodo v vzdušju trdnjše organiziranosti in materialne sigurnosti, ki bo edina lahko omogočila dolgoročnejše sestavljanje in realiziranje repertoarja, laže utrla pot misel o širšem konceptu slovenske kinematografije, kot ga omogoča sedanji sistem podpiranja te kulturne dejavnosti.



Sloviti prizor večerje iz Chaplinovega filma
LOV ZA ZLATOM, v katerem Chaplin v najbolji
svetnem razpoloženju uporablja lastni čevlji

ZNOVA ODKRITI SMEH



Skoraj tako se nam zdi, kot bi se zares preselili štirideset let nazaj; kot bi še zmerom ubirali hitro in sramežljivo pot v stari kino Tivoli pod kostanji ali v elegantno dvorano kina Dvor pri kolodvoru (s pogledom čez ramo, da bi nas ne videli kulturnejši znanci). Stečeš po stopnicah navzdol v prijetno temačnost dvorane, kjer violinist že uglaša svoj instrument in pianist pošumeva z notami, ali, še rajši, navzgor, v balkonske lože, za topli pliš zavese, ki jo lahko zagrneš, da si sam, ali imaš vsaj občutek, da si sam s sencami na platnu... In potem se začne. I. dejanje: »Meggie je bila doma iz skromne, toda ljube družine,« pravi napis in prva slika pokaže družino pri obedu, kjer drug drugemu segajo na krožnik, podstavljajo noge, mečejo palačinke v obraz, kjer prihodnji trenutek lete sklede po zraku, družinski oče pa prezirljivo pljuje v kraj in vsakič, ko pljune, odleti lata z bližnje vrtno ograje... Kdo bi se mogel upirati smehu?! Zaradi ironije napisov, posrečenih ukan, zaradi smešnih obrazov, nerodnih padcev, škilečih oči, zaradi zamenjanih vlog med močnimi in šibkimi, spretnimi in nerodnimi, zaradi nesporazumov, zamenjav, predvsem pa zaradi izrazite hudobije predmetov, s katerimi se sence na platnu neprestano spopadajo, jih premagujejo, skoraj premagajo in so vendarle poražene, pa spet in nazadnje zanesljivo zmagajo. In koliko jih je, teh nemih junakov filma! Suhi Stanlio in debeli Olio, Oliver Hardy ves domišljav in galanten, Stan Laurel neroden, v zadregi, zmerom na jok — in oba po svoje napadalna, dovolj nesramna, da jima privošči vsaj pol zadreg, v katere se zapleteta, in dovolj človeška, da si iz srca vesel, če se izmotata; predvsem pa smešna! Harold Lloyd, živi predstavnik optimističnega Američana, ki ves nedolžen in s smehom na ustnicah zajadra v težave kjer jih ni, in se — oh, kako častno! — vedno smehljaje izvleče iz njih. Kupi nov avto — na stotisoč obrovkov — in ga že na prvi vožnji uniči — se ra-

zen tega zameri ženi družini, ujame nekaj klobut, si preskrbi nekajtedensko zaporno kazen in precej stotakov globe — in nazadnje ves vesel natakne slamenik na glavo: no, kaj nam je pa hudega, živi smo, svet je lep in življenje nudi tisočero možnosti! Buster Keaton, mož, ki se nikoli ne smeje, pa igraje premaguje resnične nevarnosti — galanten, ustrežljiv, neizmerno naiven in čudežno spreten, mož s tisoč domislicami in vsak trenutek novimi prijemi, da se reši, da se obvaruje, da v svetu samih nevarnosti obstane. Mož mere in takta, »gracije v najtežjih okoliščinah«. Charlie Chaplin, sentimentalni, vulgaren, s sočutjem in grenkobo karikirani »mali človek«, večno zatiran, zmerom preganjan, pa neizmerno nabrisan v svoji nerodnosti, navidez obsojen na takojšen propad v surovem svetu, v resnici sposoben obstati v njem, ker je sam brez tradicije in zato brez spoštovanja do njegovih ustanov, pravil in velikih besed. Z neizčrpno domiselnostjo igra Chaplin po našem osnovnem občutku samoohranitve, prikazujoč fiktiven svet, v katerem se predmeti in situacije uklanjajo človeški volji in dejanju, če jih je sposoben dovolj živo asociirati z drugimi predmeti in situacijami, ki jim je kos. Chaplin je v svojem karikiranju malega človeka neusmiljen; toda kdo bi se mu mogel upirati, ko pa je v nas vseh tolikšen glad po tem, da bi videli še koga manjšega od sebe?! In tako bi lahko naštevati še in še. Koliko idej, koliko znanja je v filmih teh kraljev smeha izpred trideset, štirideset let! Filmsko občinstvo v času naših očetov ni bilo nič manj zahtevno kot je današnje, čeprav drugega okusa — da, njegove zahteve se nam zde danes skoraj neizvedljive: vsak teden se je hotelo smejeti drugim šalam. In komiki, tisti, ki jih je zbral Mack Sennett in drugi, so to nalogo opravili: tvegajoč glavo, uporabljajoč artistsko spretnost včasih na robu človeško možnega, bogato domišljijo in nekaj maloštevilnih filmskih trikov; veliko maloštevilnejših, kot bi

Ben Turpin in Polly Moran v enem izmed Keystoneovih filmov iz 1915. leta



danes radi verjeli. Zakaj Keatonove hiše se v resnici podirajo, Harold Lloyd zares pleza po fasadah dvajset metrov visoko, Louisa Fazenda se vozi v motornih čolnih, ki jim je dejansko odletel zadnji del, in skače s konja na konja. In če Chaplina sestradani iskalec zlata v resnici ne misli požreti, ga samo zato ne, ker se je verjetno prepričal, da je skrajno težko prebavljen...

Ne, eno seveda ni res: prav nič se ne moremo prestaviti štirideset let nazaj in gledati tedanje filme z nedolžnimi očmi. Danes vemo, da je Charlie Chaplin ne samo zabaven klovn, ampak umetnik, čigar vizija je pretrajala čas in je tako rekoč brez škode prešla v zvočni film; da je Keatona zvočni film pokopal, pa se zdaj bije divji boj za njegove neme filme, ki jih nekateri stavijo ob Griffitha in von Stroheima; da je Lloyd pred poldrugim letom očaral Cannes s starimi filmi, čeprav so ga le malo pred tem poznavalci odlagali na rob macksennettovskega krožnika... in da dolga vrsta drugih čaka rehabilitacije, ki jo bodo nekateri dosegli prav kma-

lu, drugi pozno in tretji nikoli. Previdnost, torej! Nikar ne izdajmo naivno svojih simpatij. To so si pač lahko privoščili naši očetje, ki so mislili, da je film zabava, in še niso vedeli, da je umetnost in da se je treba nanj spoznati.

Pa tega, da je film umetnost, menda tudi »kralji smeha« sami niso vedeli, ali pa jih je vsaj prisrčno malo brigalo. Njihov namen je bil občinstvo zabavati, in storili so to, uporabljajoč vse svoje znanje. Znanja pa so imeli veliko: vsi po vrsti so bili odlični akrobati, skoraj vsi dobri igralci in vsi, brez izjeme, hladnokrvni, nepredstavljivo pogumni in globoko prežeti s staro artistsko devizo: »Naj se zgodi karkoli, predstava se nadaljuje!«

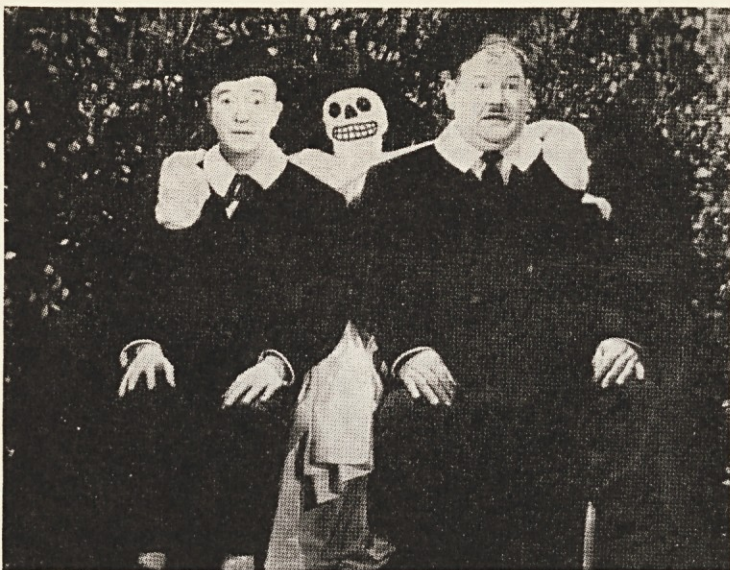
Francoski kritik Louis Marcelles je nedavno obiskal Hollywood — »stari« Hollywood —, kolikor ga je še ostalo. Z grozo je opazoval pomanjkanje historičnega čuta, ki ga izpričujejo Američani celo pri najpomembnejših in najbolj svojih spomenikih, denimo pri starih hollywoodskih filmskih studijih. Pol jih je predelanih in pol jih sploh več ni, na njihovem mestu se vzdigujejo

Charlot si je obril slovite brčice, ko ga je obiskal francoski komik Max Linder, pri katerem si je izposodil svojo palčico in dobil ob njegovih elegantno pristrizanih brkih navdih za svoje pozneje tako slavne brčice



občinska poslopja in samopostrežne trgovine. Toda grič, na katerem so posneli stotine macksennettovskih zasledovalnih prizorov še stoji in ta grič je strm — nespodobno strm, ugotavlja Marcorelles, ko stoji na vrhu in ga obliva srh ob misli na vse prizore, ki jih je videl v kinoteki: na drveče avtomobile, ki so izgubljali tod kolesa in zadnji del, na splasene konje, ponorele tramvaje, divje dirke z vsemi mogočimi prastarimi, defektnimi, ali tedaj nadvse modernimi in učinkovitimi vozili, ki pa so jih junaki vozili sede na volanu ali z nogami v zrak... Nič ne pomaga: resnična nevarnost, ki so ji gledali v oči, je zapustila svojo sled na celuloidnem traku; še tako neobčutljiva kamera je morala ujeti skrite tresljaje dejanske drznosti in do skrajnosti napete pozornosti, pozornosti artista na trapezu, ko leti nad črno globino v roke lovilca. Ta prisotnost nevarnosti je za človeka neodoljiva; ne moremo se ji upreti ne na dirkališču, ne v cirkusu; ko tvega artist glavo, stopi na rob neke izkušnje, ki jo občuti do zadnjega vlakna svojega bitja in jo izžareva na gledalce. Naše doživetje pri tem nemara ni umetniško; a le težko bi mu izmerili globino. Stari komiki so se približno dogovorili glede dogajanja in snemali vsak prizor samo po enkrat; koliko možnosti za improvizacijo, pa tudi za nerodna naključja, da vstopijo v kader! Zato pa je olajšanje, ki ga občutimo, ko mine nevarni prizor, pristno, in naš smeh toliko bolj prisrčen in žgečkljiv. Kontrast je eno najbolj učinkovitih sredstev za vzbujanje čustvovanja — na žalost vedo to vsi, ki se ukvarjajo z vplivanjem na občinstvo, od velikih igralcev do slabih novinarjev — in kontrast je eno velikih sredstev macksennettovcev. Ne samo pravkar opisani, med nevarnostjo in sprostitvijo; eden najmočnejših in čisto filmskih, je burkaška figura glavnega junaka v »normalnem«, naravnem okolju. S tem je najmočnejše operiral prav Buster Keaton. Kakor malodane vsi macksennettovci, je prišel iz

varietéja, izvor macksennettovske komedije so artistične točke, akrobacije in klovnijske (Keaton je napravil klasično filmsko figuro iz klovnovskega partnerja, tistega, ki v varietéju daje klovnu samo iztočnice — kakšna misel, napraviti iz njega osrednjega junaka in to v nemem filmu!), toda film da možnost čisto drugačnega okvira, znanje. Umetnije za trapez lahko izvajaš zdaj na nihajočih drevesnih vejah, na hlodu, ki ga je zaneslo tik nad slapove, in se moraš z njega rešiti; ravnotežne umetnije na krogli lahko preneseš na vzboklo streho drvečega vlaka, ki pravkar puha v prenik predor, da se moraš reševati z vagona na vagon; spretnost motorista, »vozača smrti«, lahko se udeleži vseh na prometnih ulicah dejanskega mesta, na pravih pročeljih hiš; da sploh ne govorimo o plesu na konjskem hrbtu, preskakovanju s konja na konja, ki je tako rekoč sestavni del vseh zasledovalnih prizorov in je prešel v pustolovske filme do današnjega dne. Narava, ki je taka, kot smo je vajeni; ravno dušna. Sodobno mesto s svojim običajnim prometom. Vsakdanje oblečeni ljudje z vsakdanjimi skrbmi in opravki. In prav tako vsakdanji junak, »eden izmed



nas«, zaide v škripce, v kakršnih bi se, konec koncev, lahko znašel vsak izmed nas. Ne, nam se to ne bi primerilo: mi, gledalci, smo spretnejši, bistrejši, bolj poučeni. A vendarle — kdaj, v šibkem trenutku, v trenutku nepozornosti, ko bi za hip popustili v neprestani straži pred zahrbtnostjo sveta, bi se nam kaj podobnega lahko zgodilo. In s tem smo pri jedru macksennettovske komedije: gre za nešteto variant o človekovi neprilagojenosti, o naši večni tesnobi spričo narave, ki nas je ustvarila, pa smo zmožni v njej obstati samo z bojem in spretnim ogibanjem vseh pasti, ki nam jih nastavlja; spričo civilizacije, ki smo jo ustvarili sami, zaradi svojega udobja, pa je človeško nepopolna in zato dvorezna. Škripci, v katere zaidejo junaki, so pogosto posledica te dvoreznosti, iz nje izvira »hudobija predmetov«, to najbolj zanesljivo sredstvo za podaljšan komični efekt, za celo verigo komičnih efektov. Najstarejši rekvizit za komični učinek v filmu, je škropilna cev. Izumljena za zalivanje cvetic, za gašenje požarov. Z njo lahko za šalo poškropiš nasprotnika; to je smešno. Lahko pa ti uide iz rok, pobesni, škropi levo in desno, zaslepi

voznika, mimogrede zaslepi prometnika, povzroči težko prometno nesrečo... Od komičnega do tragičnega je samo korak — v obe smeri; in komika na robu tragedije je najostrejša.

Dvoreznost stvari, ki iz nedolžne lestve, iz vrvi in škripca, iz stojala za obleko, napravi smrtnega sovražnika, pa je lahko tudi človekova zaveznica, če jo zna obrniti v svojo korist. Tudi to možnost s čudovitim učinkom uporabljajo »kralji smeha« — od »realističnega« Harolda Lloydja, ki porabi hrbet prežečega sovražnika za razgledno točko, do surrealističnih idej Charlija Chaplina, ki na robu sestradanja pojé čevelj, obira usnje z žeblicev in navije vezalke na vilice kakor špagete. Razpon zamenljivosti, ki ji pomaga gledalčeva asociacija, je tako rekoč neskončen; številne legitimne domislice macksennettovske komedije so danes prešle v risani film; v igranem so deloma izgubile domovinsko pravico zaradi mogočnega razvoja filmskega trika. Brž ko gledalec ne verjame več, da se je junak »resnično« izmotal iz situacije — z domiselnostjo, spretnostjo ali tudi po sreči — temveč misli, da gleda zgolj fotografsko-filmsko ukano, zgubi podvig smisel in



Laurel in Hardy, takorekoč nerazdružljiva v prijetnih spominih vseh, ki so doživljali bogastvo neme ameriške filmske komedije (iz filma ASA IZ OXFORDA, levo)

čar. Ukane z navdušenjem sprejemamo v pravljicnih ali fantastičnih filmih, toda stara komedija je bila parodija življenja in njeni junaki parodija dejanskih, resničnih, vsakdanjih ljudi tehnične civilizacije v tedaj še mladem tehničnem veku. Najbolj smešni so takrat, kadar se človek v njih spozna. In ko se povistoveti z njimi, ko postanejo njihove domislice njegove, njihova spretnost njegova, lahko sprejme tudi grenko optimistično sporočilo te komedije: človek je čudovit tvor, sposoben obstati v vsakršnih okoliščinah, ki nam jih je zmožno pripraviti to zahrbtno, zlohotno in ljubljeno življenje. In ko ga sprejmemo, kakršno je, se mu lahko zasmejemo. Zares od srca.

Vendar se »kralji smeha« — vsaj večina izmed njih — ni menila za sporočila. Charlie Chaplin že, seveda, njegovi poznejši filmi so ostro družbeno kritični in do neke mere družbeno kritična je sama figura, ki jo je ustvaril. Toda Chaplin uporablja tudi nekoliko drugačne učinke kot večina macksennettovcev, razmerno več ukan, več nadrealističnih prijemov in popolno koncentracijo dogajanja okoli svoje osebe; v nekem smislu se je

najmanj prilagodil filmu, prenesel vanj največ elementov varietéjskega klovstva in gledališke burke — čeprav je oboje požlahtnil. Osrednji problem drugih je »obrtina« plat: neoporečna, tehnično odlična, časovno tenko preračunana izvedba »točk«, ki bodo — pravilno izvedene — same po sebi učinkovale smešno. Smešno zato, ker bodo hkrati presenetljive in vsakdanje, možne in neverjetne, iz trte zvite in resnične — v tem našem neverjetnem, nemogočem, pa vendar resničnem svetu. V drugačni kulturi in civilizaciji bi spretnosti macksennettovcev nemara spoštovali kot tisto, kar so: artistične spretnosti. V naši civilizaciji so smešne do onemoglosti, ker pomenijo hkrati sprejete in kritiko sveta, ki ga poznamo, pa ga v njih odkrivamo z nove plati.

To vidimo posebno jasno zdaj, ko jih gledamo iz nekaj desetletij razdalje. Zakaj za nas imajo tudi izrazit muzejski čar. Ne samo kot stari filmi; še bolj kot podoba sveta in življenja dvajsetih let, časa, ki ga lahko še tako parodirajo, pa ga prav s to parodijo odkrivajo — v njegovih radostih in stiskah, v njegovi globoko človeški pristnosti.

Rapa Šuklje

andré
martin

žive klice pozabljenega filma

Človek bi mislil nasprotno; vendar je obujanje spomina na slavne dni komičnega filma, ki se je pojavil domala ob samem nastanku filmske umetnosti in presahnil ob izginotvi bratov Marxov, kaj nevesel opravek. To čemerno navado bi morali celo povsem opustiti. Prav klavrno je že, res, s kakšno arheološko previdnostjo se vselej lotevamo teh meditiranih odlomkov in ne-naslovljenih trakov, ki jih ni noben sodobnik ob nastanku natančno pojasnil. Ob koncu tega početja razpoznamo kvečjemu dvajset filmčkov monumentalnega opusa, ki nas sicer osupnejo, toda vse njihovo obdobje ostaja v senci. Zakaj zglede teh del in njihovih realizatorjev — interpretov bi morali neprestano navajati, najboljše strani njihovega dela pa bi morali tedensko slaviti, proučevati in kazati, če naj pomagamo pametnim ljudem, ki si prizadevajo, da bi utrdili nove filmske vrednote.

Seveda prav to obžalovanja vredno pozabljanje, ki mu je zapadlo določeno obdobje komičnega filma, nemara zopet dokazuje, da »kar bog stori, vse prav stori«. Mogoče je bolje, da nam pomenita zlata doba nemega komičnega filma in njeno kratkotrajno nadaljevanje v zvočnem le otožno hrepenenje po odmaknjeni minulosti. Za današnji film je bolje, da mu služijo presenetljiva dela, ki so ustvarila to obdobje, le kot ozadje, ne pa kot merilna enota. Mar ni naloga slehernega filmskega obdobja, da razkrije svoje posebnosti, in ali ni za film šestdesetih let nevarnost, da bi bil podoben onemu iz dvajsetih, kot kuga, ki se ji mora izogniti? Če pomislimo na skrajne dosežke današnjih vnetih privržencev vizualne komike, na naškroblejno in razredčeno Tatijevo burlesko, na krhke in kratkotrajne Tashlinove tvorbe ali na moreče in trudoma skovane angleške »črne komedije«, kaže, da je bolje, če ne mešamo desetic z enicami. Film, ki je delo naših rok, film, kakršnega lahko ustvarimo proti vsem vetrovom in po možnosti z upoštevanjem izročila, še zdaleč ne more do-



seči bleščeče dovršenosti preživele dobe. Čemu bi opisovali in razčlenjevali filmsko obdobje, ki se nam izmika in ne mara več za nas? Današnji razlagalci filma predvidno hvalijo samo to, kar bi morebiti znali posnemati.

duhovitost, kje si?

Celo najmanj navdušeni ljubitelji burleskne razposajenosti soglasno priznavajo, da odlikuje to edinstveno filmsko obliko ne navadna vizualna zgoščenost, stalnost njenega neumornega in iskrega elana, pa obilje domislic, ki izzivajo vsakih deset sekund smeh. Vendar ni prav, če se damo zaslepiti navidezni božjastnosti slike. Pustimo pogledu, da nam zdrsrne pod drveči plaz avtomobilov, policajev in zaušnic in da odkrije pod lahkomišno objestnostjo rafinirano metodo, pod neredom razumen red in večino gradnje, pretehtano izurjenost, ki ne dopušča najmanjše hibe. Kadarkoli so se oprijeli kamere velikani kot Langdon, Keaton, Chaplin, je njihova neznana spretnost izvalila gledalčevo pričakovanje, ki ne le, da ni vpadlo, temveč ga je dvigalo proti histeričnim viškom, a vselej preko odmerjenih vzponov, ki so jih stopnjema dušili z načrtno in preračunano razvrščenimi razdaljami smeha, ki je rasel počasi, a zanesljivo do vrhunca. Za specialiste neme komedije so bile različne stopnje fizične in živčne napetosti tako strogo določene, da je imela v obrtnem žargonu vsaka poseben, določen izraz. James Agee nam je opisal lestvico učinkov, ki jo pričinja TITTER, vzbujajoč rahel in komaj slišen smeh, pa zaključuje BOFFO, nevzdržen in neutajljiv krohot, imenovan tudi THE LAUGHT THAT KILL: smeh, ki ubija. V kolikor je BOFFO v zadnjih štiridesetih letih domala povsem izginil s platen, lahko merimo zamrtje današnjega komičnega filma, ki je nesporno mnogo izgubil na učinkovitosti, ne da bi kaj prida pridobil na človeških vrednotah.

gag je gag

Če priznavamo inteligenci več življenjskega prostora kot ji ga odmerja ozko zakotje z redko uporabo duha v »resni zvrsti«, moramo čez vse občudovati stroge in stalno navdihnjene ustvarjalce, ki so brez laskavega čudenja in brez skomin po pridigarstvu (razen Charlieja, ki se je kazal kot novi Jezušček, kar mu bo stoletja in stoletja v slavo, up in oporo) strogo sestavljali komponente komičnega filma, organizirali zaporedbe znajdb in razporejali postopne učinke gagov, pa obrate s četrtinkami kretanj, ki so določale končni izid. Za večino iskrenih ljubiteljev vizualnih komedij pomeni beseda gag poljubno iznajdbo, ki izvablja salve smeha: to je lahko vodni curek oškropljenega škropilca, obmetavanje s smetanovo torto ali zrušenje kopice porcelana; kasneje tudi dialogistov dovtip.

Res je, da se zdi zlata doba komičnega filma kot velikanska zakladnica učinkov in iznajdb, iz katere so črpali mimiki brez pridržkov, da so si ohranili stalen tok vizualnega izraza. Pravcati arsenal klasičnih oblik obratov, izvirajočih iz music-hallov; igre s klobuki, z rokami ali glavo; uporaba tradicionalne mimike; asimetrično razdeljevanje zaušnic, številno prevračanje kozolcev, med vrati priščipnjeni nosovi so se čudovito zllizi z osebnim izrazom posameznih mimikov: tu izvirajo Keatonove nenadne otrplosti in zavirajoča hoja, pa brce Maxa Linderja. Toda, če pojmujejo nekateri gag kot karkoli, tudi drugim ne smemo kratiti pravice, če ga žele uporabiti zgolj za oznako vseh skozi posebne vizualne oblike, katere najboljši zgledi so ohranjeni le v delih tega privilegirane obdobja.

Veliki mimiki so razvili mimični in vizualni izraz do tako visoke stopnje jasnosti, izpeljali so ga do tako razčlenjene govorice in pripravili gledalcem tako edinstvene vtise, da imamo opravka z obstojem skoro fiksne forme, ki jo moramo priznati



mimo posameznih atitud, raznih oblik obratov in osebnih iznajdb. Njeno ponavljanje in preračunan razvoj omogočata takšno ponavljanje vizualne situacije, da nenadoma zaniha, s čimer preide v nov smisel in nepričakovano vrednoto. Ta tehnika izzivanja presenečenj je sicer sorodna nekaterim obrazcem music-halla in cirkusa, toda le v filmu je našla ponekod tisto slovnično čistost in učinkovitost prostega, intimnega, neposnemljivega padca, ki so ji ga znali dati veliki ustvarjalci vizualne komike.

smrtnonevarno tveganje

Na srečo dedičev neolitika se more in mora znanost izročati iz roda v rod. V izgubo ni šla skrivnost komičnega filma, temveč pogum, ki ga terja njegova realizacija. Ker ne delamo več filmov na isti način, se ne smemo čuditi, da ne dosegamo istih vrednosti. Film nima dobrega

okolja. Premeteni mamini sinčki mu ne morejo služiti tako, kakor so mu služili razjarjeni emigranti in interpreti, ki so bili vajeni težkega, celo nevarnega dela v cirkusu in music-hallu. Lepe postave in spogledljivi pogledi malikovanih igralcev sicer lahko zadostijo jadikovanju osebnega dnevnika in trpkosti svetobolja, ki sega za pet let naprej. Vendar pa te zapeljive osebe ne morejo tvegati izjemne igre izurjenih in atletskih interpretov, ki so se bili vajeni mimično posmehovati smrtnim krčem človeške reve in povsem naravno presegati normalno ravnotežje sil, pri čemer so si nadevali celo med najtežjimi skozi in najdrznejšim plezanjem dokaj stroge kazni.

Pri pripravi in izvedbi svojih iznajdb so kazali igralci — realizatorji velikega obdobja vselej tolikšno širokopoteznost in zaupanje v genij filma, da so njihova dela večinoma majstrovine nalezljive sproščenosti in obvladanosti, ki izžarevajo čudežno moč. Njihovo velikodušje ni sentimentalno, njihov elan ni obredn, njihovi naporji veljajo slavi



Charles Chaplin: LOV ZA ZLATOM (prizor večerje, ki sodi med največje pantomimične prizore ameriške neme komedije)

življenja, kjer si kraljevsko slu-
žijo kruh sredi množice zija. Ta
izbruh moralne in fizične sile
se ne skriva klavrno v kotu sli-
ke, kjer je glavnina odmerjena
za parado igralskih veličin. A
medtem ko plezajo glavni igral-
ci po oknih četrtega nadstropja
ali ko skačejo po telegrafskih
žicah, vidimo tudi v ozadju ne-
ugnane vrste policajev ali ga-
silcev, ki so izkoristili prost tre-
nutek, da lahko poskakujejo
kot bolhe nad vodno gladino.

nauk

Te slike so torej kot vizualna
žerjavica, ki prši iskre, kamor
je je volja. Veliki vizualni ko-
mični film ni film brez tarče.
Nihče naj ne poreče, da kažejo
ognjevite bitke, ki jih je ohrani-
la ta čudovita doba na platnu,
sicer ostro karikaturu, da pa ve-
mo, kam meri. Iskrevost flamen-
ca, požari in potresi, ki sprem-
ljajo beganja v filmih Macka
Sennetta ali Halla Roacha, vzne-
mirljive galopade bratov Marxov
ali vzvišena pota Bustera Kea-

tona nam kažejo točno in pre-
pričljivo, sijajno transponirano
sliko človeštva, ki je vredna, da
se vanjo zamislimo. V filmu
COPS (POLICAJI), ki ga je
ustvaril Buster Keaton l. 1922 z
Eddijem Clineom, se spopadejo
sile oblasti enako kakor v KRI-
ŽARKI POTEKIN. Toda prvi
od obeh filmov se mi zdi mnogo
točnejši in poučnejši od Eisen-
steinovega dela, če upoštevamo,
da predstavljajo sijajno prikaza-
ni in izrabljeni odnosi sil v na-
ših očeh splošno vrednost, ki je
ne moremo pripisati nobenemu
obsojenemu ali priznanemu reži-
mu. V kolikor smo vedno za
nekoga preživeli režim, se mi
zdi, da pomenita upravičena iro-
nija in mehanična preciznost
preteprov in padcev v nemem
komičnem filmu za večne čase
odličen nauk in trdo šolo, ki
nam kaže brez otežujočega izpo-
vedovanja golega človeka in bi-
stvo njegovih možnosti. Ekvili-
bristi velike dobe nam kažejo od
Chaplina do Harolda Lloydja ce-
lotno parado koristne zmote in
uzakonjenost padca, opozarjajo
nas, koliko si lahko obetamo
od zvijačnosti in kakšne predno-

sti ima moč. Svet iz filmov Macka Sennetta, ki mu ni treba ničesar skrivati, pa vsem cenzuram in podprefekturalnim strahovom v brk in nekaznovano razstreljuje vse razumne in pametne vlade, lahko venomer mirno kažejo po šolah kot čudovite nauke, ki so tako točni in pravični, da so nepotrebni. In vendar nedolžni karneval, ki se odvija s traku, ne kaže praznika norcev, temveč popolno sliko človeških mehanizmov, katerih splošni klovnski značaj so nam že tolikokrat napovedali spisi Diogena, Montaignea ali Scarrona, a ga niso pokazali s tolikšno dokumentarno prepričljivostjo. Ti filmi najraje kažejo javna mesta. Dekorji, ki jih najpogosteje uporabljajo, so parki, ceste, slepe ulice in velike prodajalne, tramvaji, kjer spoznavamo popolno podobnost policajev, zakone čiste težnosti in kjer začutijo tudi najpreudarnejši gledalci potrebo po ponovni previdnosti, preizkušnji, aktivni nebržnosti in jasni obveščenosti. Vsi dekorji prvih filmov vizualne komike so prepreženi z ograjami. To so komaj rastoča mesta, ki jih postavljajo iz desk člani mlade družbe v polnem razvoju in ki jih smejo nekaznovano kazati le s pogostimi pljuski dežja. Prav tako ustrezajo določenim krizam rasti od večnega sonca obsijane slike bratov Marxov. Kasnejši vse večji svetovni uspehi, ki napovedujejo dobo razočaranj, pa se odražajo v preroškem in bedastem zasenčenju filma HELLZAPOPPIN.

ana, sestra ana . . .

Kakšne možnosti imamo, če pomislimo, da lahko na lepem napoči ustvarjalno gibanje, ki bo koristno navezalo na večšo tradicijo igre in jo združilo z novo umetnostjo brez predsodkov, z vzponom družbe v polnem razmahu, ko bodo gospodarski pogoji omogočili cvetočo proizvodnjo in ko bodo reali-

zirali kolektivne stvaritve konkurenčnih del z mnogo več dobre volje, navdiha in jasnovidnosti kakor pa čemernega razmišljanja in zahtevnosti! V času, ko se moramo zadovoljevati s suhimi cvetkami filma avtorjev, se nam zdi vse to neverjetno.

Preostaja nam torej čudna preteklost, ki jo razkrivamo vedno le po naključjih in ki se izmika vsaki količjak sistematski raziskavi. Toda čas nam odkriva te slike kot najbolj neuničljive od vsega, kar premore film. Medtem ko se polagoma vtiska v največje mojstrovine pretresljivi pečat njihove preminule dobe, ostajajo komični filmi brez najmanjše gubice, njihovi junaki in njihova pretiranost pa le poživiljata njih čar. Bližnji posnetki Bustera Keatona mu dajejo nesmrtnost marmorja, ki so je bili doslej deležni samo rimski imperatorji.

Če se vedejo filmarji in zahtevno občinstvo tako kakor da so pozabili na velika izročila burlesknega filma in vizualne komike, vendar vemo, da je v norem filmu nenadomestljivo sredstvo, da se previdno izkoplje iz predsodkov in modnih sodb, ki nas duše. Vsak dan prinaša nove kramarje, namišljene antične junake in podobne neumnosti, ki jih kot davek časa terja strah pred osmešenjem in skrb za ugled. Samo BEN TURPIN ali KEYSTONOV POLICAJI bi jih lahko cenzurirali.

Čeravno ne vidimo ničesar na obzorju, bomo čakali, da napoči boljši čas, ki bo manj pogolten in bolj naklonjen noro razpazenemu filmu. Zakaj nič ne more napredovati brez norosti in ironije. Brez doslednega navala velikodušnih norcev ni možna nobena nova resnost. Naj že vdoro pirati in nam pokažejo naposled komično zrcalo našega časa! Naše ruševine čakajo, da sprejmejo portretiste, ki jim bodo kos. Čas bi bil, da nas nove oblike vizualne komike pretresejo v krohoto, ki ga izziva nož učinkovite komike.

Prevod: Djurdja Flerč

MAC K SENNETT



KRALJ KOMEDIJE

Na prvih straneh svoje knjige nam Mack Sennett pove, da je bil rojen 17. januarja 1880 v Richmondu v pokrajini Quebec. Njegovi starši so bili Irci in njegovo pravo ime je bilo Michael Sinnott. Družina Sinnott je živela na farmi, si sama tkala obleke in vestno izpolnjevala obrede katoliške cerkve. Leta 1897 so se preselili v Berlin — East (v pokrajini Connecticut) in Michael je našel delo v livarni. Bil je dober pevec, njegov nizki glas je presenečal poslušalce. Ko je igralka Marie Dressler gostovala v njihovem kraju, je njegova mati dobila priporočilno pismo od notarja

Calvina Coolidge (ta je dvajset let pozneje postal predsednik ZDA). Pismo se je glasilo: »Draga gospodična Dressler, ta fant bi rad stopil na odrske deske... Iskreno vaš C. Coolidge.«

Gospodična Dressler je bila uvidevna in je mladega moža priporočila nekemu newyorškemu producentu.

Glas mladega Kanadčana ni v New Yorku nikogar prevzel in Sinnott je moral v gledališčih, ki so igrala burke, prijeti za vsako delo. Bil je specialist za vlogo konja-klovna, predstavljal je njegov zadnji del. Toda predajemo besedo njemu samemu:

ROJSTVO NEKEGA POKLICA

Nihče ne bi verjel, da bo Mary Pickford 7. junija 1909 stopila v Biograph na 14 — East Streetu. Bila je to neopremljena zgradba spremenjena v studio. Igrala je v Le Violon de Cremona z Lionel Barrymorem in v Samotni vili po originalnem scenariju igralca in pevača z Broodwaya z imenom Mack Sennett.

Reči hočem, da je bilo pri filmu mogoče zaslužiti denar. Profesionalci kot jaz so zaslužili po 5 dolarjev na dan. Zato sem odšel na 14 — East Street in vprašal po Wallacu »Pop« Mc Cutchenu, šefu studia, ki me je zaposlil. To je bilo 17. januarja 1909 na praznik svetega Antona in na moj rojstni dan.

V ekipi Biographa so bili Flora Finch, Owen Moor, Eddie Dillon, Lionel Barrymore, Florence Awer in mlad igralec iz Kentuckija po imenu Lawrence Griffith. Ta je kmalu spremenil svoje ime v D. W. Griffith.

Ne da bi vedel, me je Griffith naučil umetnosti režije. Bil je moja šola, moja univerza, moj podiplomski študij. To je bilo mogoče zato, ker za majhne vloge, ki so mi jih dali tu pa tam, nisem porabil vsega svojega časa. Tako sem imel možnost opazovati Griffitha in njegovega čudovitega kamermana Billy Bitzerja pri delu. Vedno sem stal ob njegovi strani, posnemal njegovo vedenje in mu zastavljal vprašanja.

Griffith mi je razlagal, kaj dela in kaj upa, da bo napravil s filmom, in del tega, kar mi je pripovedoval, je ostalo v meni in jaz sem o tem razmišljal. Začel sem spoznavati filmsko obrt. Griffithu sem celo predlagal ne-kaj stvari, toda opazil sem, da je mnogo manj kot jaz navdušen

za komiko. Ko sem na dolgo in široko govoril o svoji priljubljeni temi — policajih — je ostal tih. Nikoli ga nisem mogel prepričati, da so policaji lahko smešni. Griffith je že na začetku vedel, kaj hoče in kako hoče to doseči. Odločil se je za dramsko formo in od nje ni odstopil. Kar se pa tiče mojih policajev, so ga dolgočasili v času, ko je zaslužil 5 dolarjev na dan, kot tudi pozneje, ko je postal slaven režiser.

O ZASMEHOVANJU AVTORITETE

Mislim si, da poznate moje mišljenje o policajih. Predstavnike reda spoštujem tako v civilu kot v uniformi, ko opravljajo svojo težko nalogo zaščite državljanov. Kljub temu pa so policaji naravna tarča za komike. So dostojanstveni, dostojanstvo pa komika kaj lahko spremeni v smešno. Predstavljam si, da je tako kot mene tudi ostale državljanke nekoliko strah pred policijskimi agenti. Zato je ljudem v veselje, če jih vidijo »zmanjšane«, v njihovem pravem položaju. Moj namen je, da jih spravim na mejo absurda.

D. W. Griffith ni tega nikoli odobral. Na dolgih sprehodih sva razpravljala o bodočnosti filma. Želim pripovedovati dolge zgodbe, je dejal, in ne samo majhne prizore, ki jih fotografiramo danes. Zakaj ne bi približali kamere obrazu igralca in pokazali njegove občutke, mu pokazali njegov obraz od blizu? Tako bi pokazali njegove občutke, mu dali možnost izraziti to, kar čuti... In ta uniformirana osvetljava. Ali osvetljava ne bi mogla biti naravna, včasih svetlejša in drugič temnejša? Zakaj ne bi premeščali kamere, jo uporabljali kot punktuacijo?»

... Nisem se zavedal, da so te misli začetek velikih del, ki bodo iz Griffitha napravila pionirja filma. V njegovih velikih idejah sem videl predvsem novo sredstvo za prikazovanje komičnega. Policaj dobi brco v zadnjico; kamera se približa njegovemu užaljenemu obrazu v gros planu. Tako ljudje vidijo policajev pravi obraz.

Griffith mi je mnogo pomagal. Vsak večer se je peš vračal domov na št. 14 na 37. cesti in jaz sem bil dober spremljevalec na teh sprehodih. Celo ko je imel na razpolago dva šoferja, je rad hodil peš. Slučaj je nanesel, da sem stanoval v njegovi bližini. Vse kar vem o filmski tehniki, sem se naučil z opazovanjem, iz Griffithovih odgovorov na moja vprašanja in s premišljevanjem o vsem, kar sem videl in slišal. In spet je bil le slučaj, da sem imel v svoji bližini genija.

V vsem tem času sem igral, če nastopanje v manjših vlogah lahko tako imenujem. Leta 1909 sem nastopil v filmu *The Curtain Pole*, komediji, dolgi 200 metrov, in nekateri ljudje so menili, da sem zabaven. Naj bo kakorkoli, to je bil moj veliki uspeh in pričel sem dobivati vloge, ki so mi ustrezale. Omenjeni film je bil ena izmed prvih resničnih burlesk in ker je imel tudi finančni uspeh, so mi končno dovolili, da posnamem film o policajih z naslovom *Zgodba policajeve ljubezni*. Na mojo veliko žalost v njem nisem igral vloge policaja. V zameno sem igral glavno vlogo — gospoda z visokim klobukom in velikimi brki.

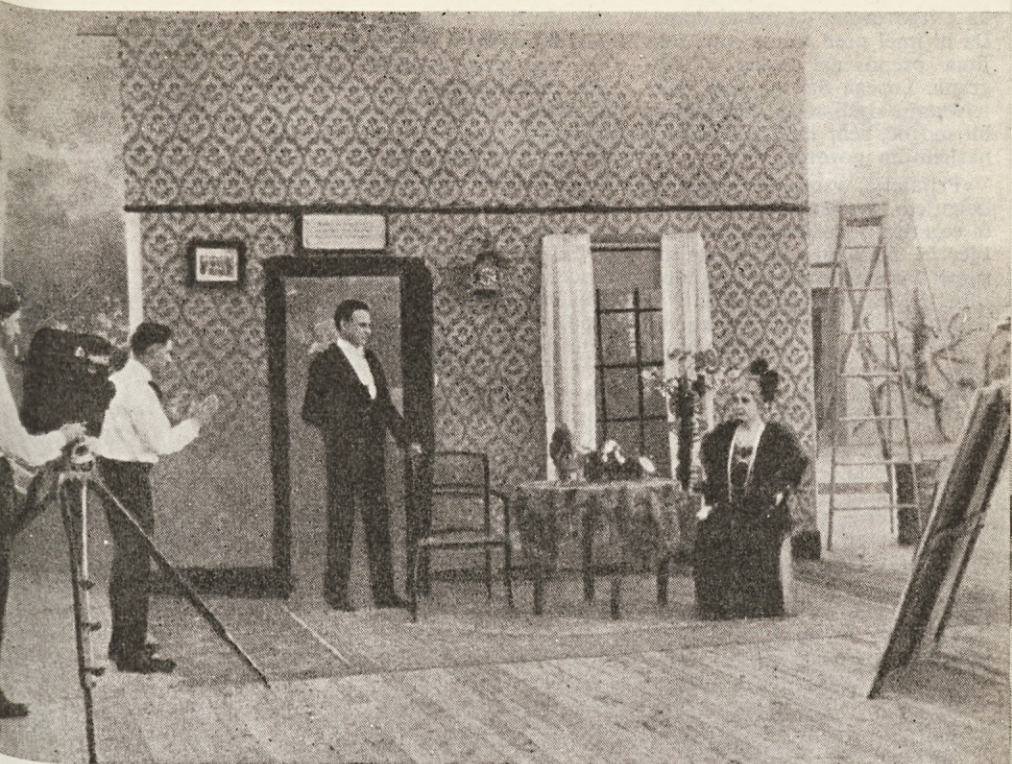
Takrat sem pisal svoji materi: »Zdaj sem zvezdnik. Ko bo pri vas igrala *Zgodba policajeve ljubezni*, jo pojdi gledat in povej o njej sodniku Coolidgeu. Morda me ne boste prepoznali, toda »glavni« sem jaz.«

Mati mi je čestitala. Pisala mi je: »Dragi moj sin, videli smo film. O njem sem sporočila sodniku Coolidgeu, vendar mislim, da ga ni šel gledat. Tvojega čudovitega uspeha smo vsi veseli,

Takšna je bila približno podoba filmskega ateljeja med snemanjem leta 1912. George K. Spoor snema v Chicagu eno izmed prvih ameriških komedij. Na prizorišču slovita Francis X. Bushman, Tom Powers in začetnik Wallace Beery (desno)

vendar se na to ne moremo privaditi. Si plačal najemnino za sobo?»

Prvi film, ki sem ga režiral, je nosil naslov *One Round O' Brien*, v njem sta igrala Fred Mace in Clarence Parr. Do režije sem prišel zaradi tega, ker je Frank Powell, najboljši režiser za Griffithom, zbolel in ker sem bil tedaj pač prisoten. Zdaj je bilo treba samo še preizkusiti svojo srečo. Biti režiser leta 1910 je pomenilo nekaj čisto drugega kot danes. Zame je to tedaj pomenilo tudi razliko 2935 dolarjev v plači. Dobival sem 65 dolarjev na teden, kar sem imel za dobro plačo. Zahtevali so, da napravim dva filma na teden. To je bilo v tistem času mogoče zato, ker smo večino prizorov posneli zunaj studia in slučajnim »igralcem«, ki so predstavljali množico, nismo ničesar plačevali. Naše komedije seveda niso bile nikoli daljše od 200 metrov. Praktično



skoraj nismo uporabljali umetne osvetljave. S tem, kar smo imeli, smo ustvarjali najboljše. Če je npr. neka skupina dodobra izpraznila skromno garderobo, je morala druga spremeniti scenarij za svoj film, oziroma tisti dan sploh ni snemala. Nekoč sem snemal film o policajih za Biograph, na vsem lepem pa se izkaže, da je Griffith odpotoval z vsemi kostimi za policaje. Posrečilo se nam je najti ducat starih uniform, ki pa nikomur v skupini niso bile po meri. Snemali smo vseeno in posneli dober film, ki je Biographu prinesel dober zaslužek. Še bolj prepričan pa sem postal, da je to dober film, ko so pričele prihajati pritožbe na njegov račun. Policija v Chicagu je ogorčeno označila ta kratki film kot strašno žalitev na svoj račun. Avtoriteta je bila osmešena. In ravno to je bil umetniški učinek, ki sem ga iskal. Odločil sem se, da bom nadaljeval s filmi o policajih.

KEYSTONE — SVETOVNI PREMIER

Ko je prišla moja mati v New York, mi je dejala: »Stavila bi, da imajo tvoje komedije v inozemstvu večji denarni uspeh kot Griffithovi filmi«. Kot danes, je bila tudi takrat prodaja v inozemstvu ključ uspeha za vsakega producenta. Razmišljal sem o materinih besedah in nekega dne odšel v računovodstvo po pojasnilo. Neverjetno — številke so dokazovale, da prinašajo moji filmi več denarja kot Griffithovi.

Mati mi je dejala, naj zahtevam povišanje plače. To sem tudi storil in od takrat naprej sem prejemal 75 dolarjev na teden.

Povečanje plače me je privedlo do velike ideje — pričel sem staviti na konjskih dirkah — in redno izgubljal. Kmalu sem bil zadolžen za kakih sto dolarjev, ki jih nikakor nisem mogel vrniti. V svoje stanovanje sem hodil pri zadnjih vratih in odslavljal upni-

ka z izgovorom, da me ni doma. Da bi imel pred njima mir, sem jima prepovedal vstop v Biograph. Lepega dne pa sem nalezl nanju sredi ceste. Ker beg ni bil mogoč, sem jima postregel z naslednjim govorom:

»Prijatelja, vsota, ki vama jo dolgujem, je ničeva. Namesto da bi vegetirali, poiščimo denar tam, kjer je. Združimo se in delajmo filme. Jaz sem znan režiser, moji filmi prinašajo več denarja kot Griffithovi. Ali vesta, koliko denarja prinese en film? Napravita enega samega in ga prodasta v druge dežele. In če pomislita, da napravimo dosti filmov?«

Začela sta premišljati. Vedela sta že, da je s prodajo filmov mogoče mnogo zaslužiti, ker sta majhno vsoto že vložila v neko družbo, ki je filme razpečavala. Po dolgem času sem zvedel, da sta tudi že igrala v nekem filmu, ki ga je posnel fotograf, njun dolžnik. Ta fotograf je pozneje postal znan producent v Hollywoodu. Diskusija ta dan ni privedla do rezultata. Kasneje sem jima še enkrat predlagal: »Poza bita na 100 dolarjev, ki vama jih dolgujem in spravita skupaj 2500 dolarjev, da ustanovimo novo filmsko družbo. Z mojo pomočjo bosta bogata.«

To je bila ogromna vsota, toda mislil sem resno. Nejasno sem zaslutil možnost, da bi lahko snemal filme, o katerih sem sanjal.

Zaradi višine vsote sta bila najprej zaprepaščena. Toda ideja, da se bosta iz gledalcev lahko spremenila v »lastnika« igralk, ju je prevzemala vedno bolj. Ko sta pričela razpravljati o naslovu družbe, sem bil že rešen.

Predlagal sem naslov:

— »Sennett Comedy.«

— »Kessel film,« je dejal Kessel.

— »Bauman and Kessel Comedy,« je dejal Bauman.

Razpravljali smo spet na cesti. Ko sem dvignil oči, sem zagledal napis: »Keystone.«

»Našel sem,« sem dejal, »Keystone Company.«

In tako smo odločili na istem mestu, da bomo ustanovili film-

sko družbo z imenom »Keystone«. Bauman in Kessel sta pozabila na moje dolgove, odštela 2500 dolarjev, in jaz sem postal direktor, zahvaljujoč zaupanju, ki sta ga imela v moje filmsko znanje. Tretjina dohodka je bila moja in imel sem dokumente, s katerimi sem to lahko dokazal!

Zapustil sem Biograph. Z menoj so odšli Mabel Norman, Fred Mace, Pathé Lehrman in Ford Sterling. Mabel je bila tako navivna, da je zapustila Griffitha, zato da je lahko vstopila v filmsko družbo, ki je bila skoraj brez denarja, brez studia, brez pogodbenih igralcev, brez scenarijev in brez kamere.

Pravzaprav pa noben studio ni imel lastne kamere. Kamere so bile izključna last družbe Edison, ki je skrbno čuvala to svojo pravico in filmske družbe, ki so želele snemat filme, so bile prisiljene, da si te aparate izposojajo pri njej. Za nas je to pomenilo, da bomo morali postati tihotapci, kot številne druge skromne ekipe. To je trajalo do leta 1917, ko je bil trust, ki je izdajal dovoljenja za kamere, razpuščen. Pri naših snemanjih smo vedno postavljali straže.

Po studiu pa smo komaj čutili potrebo. Svoje komedije smo snemali na Coney Islandu, na cestah, v Fort Leeju ali pa v privatnih stanovanjih.

Našli smo kamero, na katere obstoj je Thomas Edison že pozabil, našli zgodbo in eksteriere. Potrebovali smo samo še kamermana. Ne bi mogel reči, kako je človek z imenom Ishnuff prišel v našo skupino. Bil je lepega in očarljivega obnašanja. Skromno je pripovedoval o času, ko je bil fotograf pri carju Nikolaju in pametno govoril o tempu osvetljevanja. Vnaprej ni zahteval nikakega plačila, zadovoljil se je z delom dobička, ko bo film prodan. To je bil človek, ki sem ga potreboval — umetnik brez koristoljublja.

V 15 dneh smo napravili pet kratkih filmov, za katere smo porabili Kesselovih in Baumanovih 2500 dolarjev. Vse je bilo dobro, igralci so bili duhoviti in bolj smešni kot kdajkoli. Ko

Sloviti ustanovitelji družbe United Artists. Od leve proti desni Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin in David W. Griffith



smo filme dobili iz laboratorija, kjer so nam jih razvili, sem zaprosil Griffitha, naj nam posodi projekcijsko dvorano Biographa, da bi videli, kaj smo napravili. Dal nam je dvorano in tudi sam prišel na projekcijo. Bilo je tako, kot bi si Rembrandt prišel ogledat čačkarije kakenga paglavca. Povabil sem vse svoje prijatelje in znance: prišli sta sestri Pickford s svoj materjo, sestri Gish, Griffith in seveda Kessel in Bauman, ki sta sedla v prvo vrsto. Ishnuff, ki je trpel za klaustrofobijo, je rajši ostal poleg vrat. Predvajanje se je pričelo. Naslov prvega filma je bil nejasen, toda čitljiv. Sledile so nerazločne pege. Na platnu so se pojavljale megleno nejasne figure in izginjale. Nič, kar bi bilo od blizu ali daleč podobno človeku, se ni pokazalo.

Uganil sem, kaj se je bilo zgodilo. Ishnuff je ročico kamere vrtel tako počasi, da pri normalni projekciji ni bilo mogoče videti ničesar. Pohitel sem proti vratom, toda Ishnuff je bil izginil v temi 14 — ceste in nihče v filmski industriji ni o njem slišal inkoli več.

Kessel in Bauman sta kričala do nemoglosti. Bil sem uničen, še preden sem prav začel.

Ne da bi bila vedela, mi je mati še enkrat priskočila na pomoč. Ob slovesu mi je podarila družinsko dragocenost, moder diamant velike vrednosti. Dejala mi je, da ga lahko uporabim samo v skrajnem primeru. Prepričan sem bil, da je prišel ta trenutek. Za diamant sem dobil v zastavljalnici 850 dolarjev, ki sem jih takoj odnesel Baumanu in Kesselu.

Naslednji dan smo posneli nov film: *Cone at Coney Island*. Bil je posnet 4. julija (ameriški nacionalni praznik), najbolj vročega dne izmed vseh, ki so ga zapisali v analih Coney Islanda. Prodali smo ga dobro in se tako postavili na noge. Tokrat sem odkril pravega strokovnjaka, ki ni ponovil napak Ishnuffa.

Kessel in Bauman, ki sta se zdaj počutila strokovnjaka, sta ustanovila novo filmsko ekipo,

najela Thomasa Incea in ga poslala snemat filme v Kalifornijo. Imel je 150 dolarjev na teden in 10 odstotkov od Keystonea.

Takoj sem zahteval, da tudi mene pošljejo v Kalifornijo. Družabnika sta me nekaj časa gledala in odločila: Pojdite kamor hočete, samo da vas ne vidiva več!

Naložil sem svojo ekipo na vlak in zapustil New York, kolikor hitro sem mogel, preden bi družabnika lahko spremenila svoje mnenje. Ince nam je prepuštil majhen studio d'Edendah (v vzhodnem predelu Los Angelesa), ker je prešel v soglasju s Kesselom in Baumanom k Universal Film Company. Ta studio je bil ravno tisto, kar sem potreboval.

Komaj pol ure po prihodu v Los Angeles smo začeli snemati film. Bilo je januarja 1912...

KOMIKI PRI DELU

Prvo leto smo napravili 140 filmov. Denar je pritekal v potokih in tako sem lahko razširil studio na več kot 10 hektarov površine.

V Edendah so zdaj prihajali vsi mogoči ljudje, da bi se zaposlili: igralci veseloiger, roko-borci, policaji, stare ženske, otroci, akrobati, boksarji, dreserji slonov, slavne igralko in mlada dekleta. Če so bili smešni, smo jih sprejeli. Zaposlovali pa smo tudi pse, gosi, slone in opice, ki pa so bili često brez talenta. Star slikar napisov po imenu Hank Mann je postal zvezdnik, ravno tako tudi debeluškast dečko z imenom Roscoe Arbuckle. Ves ta svet razbrzdanih ekstravertirancev je živel v nenehnem direndaju. Videti je bilo, da sem imel talent za izogibanje intelektualcev. Vendar sem nekega dne zaposlil Franka Capra, ki je imel diplomu kalifornijskega tehnološkega inštituta.

Vsa moja energija je bila posvečena realizaciji mojih dveh največjih želja: da bi delal komične filme in imel veliko kopalno kad. In dobil sem jo. Stala nie je več tisoč dolarjev, bila je obložena z marmorjem, gravira-

nim s srebrom. Dolga je bila dva metra in pol in meter in pol široka. Ta umetniški objekt sem dal namestiti v svojo pisarno, stroške zanj pa sem mirne duše prenesel na studio. V tej kopalni kadi so se spočele moje najboljše ideje. Toda, ker sem bil prepričan, da vlada v studiu brez mojega osebnega nadzorstva anarhija, sem se znašel v dilemi: kje naj namestim kopalnico, ki bi bila dovolj intimna, obenem pa tako postavljena, da bi iz nje lahko nadzoroval filmski studio?

Problem je bil rešen tako, da sem si dal postaviti stolp sredi našega terena. Nad studio je bil dvignjen deset metrov in z vseh strani obdan s steklom. Na vrhu sem namestil svojo pisarno, svojo kopalno kad in svojega maserja. Večina konferenc je bila v tej pisarni. Vernon Smith, eden mojih prvih scenaristov, mi je nekoč pisal o tem razgibanem razdobju. V pismu trdi, da sem v kopalno kad vabil tudi gagmane. To je mogoče, toda nikoli nisem nikogar imel v kadi za sebi enakovrednega.

—

Keystone je bil v polnem zaletu. Na teden smo napravili po en film, če je bilo treba pa tudi dva. Film nas je stal od 25.000 do 30.000 dolarjev. Zanj smo porabili okrog 1500 metrov traku, od česar smo pri montaži uporabili samo polovico. Da smo imeli dobiček, je moral film prineesti 50.000 dolarjev, kar se ni zgodilo vedno, vendar smo v večini primerov dobili to vsoto. Lastniki kinematografov in distributerji niso imeli posebnih zahtev glede zvezdnikov in značaja filmov. Sprejeli so vse novo, le da so imeli od tega dobiček. Večina naših filmov je prinašala od 75.000 do 80.000 dolarjev.

Morda sem ustvaril vtis, da smo se v studiju Keystone prijetno zabavali. V resnici pa smo trdo delali. Več ko smo napravili filmov, več smešnih stvari smo odkrili. Predvsem smo spoznali, da je komika resna stvar. Izkušnja nam je pokazala, da ne moremo ustvarjati dobrih filmov brez metodičnih in delovnih

predpriprav. Dejstva so nam tudi odkrila novo teorijo v filmski ekonomiji: čim več denarja smo porabili za scenarij, tem cenejši je bil film. Zato sem izdal ukaz, da se avtorji scenarijev kar najbolj potrudijo.

Vernon Smith, ki je delal zame več kot 13 let kot gagman in glavni redaktor scenarijev, pripoveduje:

»Na videz je kompozicija Mack Sennettovih komedij nekaj tako fantastičnega kot eksplozija v tovarni barv. Dejansko pa so te komedije po strukturi zapletov in v psihologiji oseb v osnovi razumske. Vsak komik ima posebno osebnost in posebno nalogo. Zgodbe in gagi so bili ustvarjeni glede na igralca, kateremu so bili namenjeni.

Nikoli nismo odkupili pravice za kak roman ali novelo, niti del avtorjev, ki niso pripadali Keystoneu. Vsi filmani scenariji so bili napisani v našem oddelku za scenarije. Mack Sennett je preskrbel največ osnovnih idej, potem pa sva zgoraj delala skupaj, dokler nisva dobila izhodišča za dobro komedijo. Potem sem ta osnutek predal dvema scenaristoma. Ta dva sta napisala zgodbo brez gagov. Nista se skušala zadovoljiti s kakršnimkoli modelom, niti ostati v mejah, ki jih je določala dolžina filma. Ko je bila zgodba končana, sem se povzpel na stolp in jo predal Staremu.

Če smo presodili, da je scenarij dober, smo ga predali v oddetek za gage. To je bil poseben oddetek, nameščen v neke vrste samostojnem stolpu, kjer so bili zaklenjeni gagmani, ker niso marali, da jih kdo vzemirja. Najeli so mizarja, ki je povišal zadnjo stopnico za centimeter, tako da je vsak, ki je vstopil, imel vse izglede, da se spotakne in pade na nos. Kolikor vem, se Stari ni nikoli spotaknil, pač pa je gagmane često presenetil, ko so spali, reševali križanke ali pa razpravljali o konjskih dirkah.

»Gag konferenc« se je udeleževalo okrog šest gagmanov, Stari in jaz. Določenega dnevnega reda ni bilo. Vsakdo je obdelal zgodbo z vseh mogočih voglov in

vidikov. Kdorkoli je imel idejo za komično situacijo, je ni samo povedal, temveč tudi odigral. En gag je dal idejo za drugega in često je iz dveh ali treh nastala komična situacija.

Ce je vstopil kak tujec (in seveda padel na nos), je zaslišal smeh, kot bi prišel med norce. Ko je Frank Capra hotel pokazati, kako je lahko smešen vodovodni inštalater, stegnjen na hrbtu pod umivalnikom, se je iztegnil po podu in ga posnemal.

Toda včasih je bila »soba gagov« tudi mračna kot mrtvašnica ob polnoči. Tedaj ste lahko videli Jacka Savenea s povešeno glavo, Starega pogreznjenega v svoj naslonjač, z roko na očeh, Hary McCoya kako jemlje aspirin, Earl Rodneya z zavihano hlačnico in izvlečeno srajco. Taki položaji namreč zelo koristijo pisateljem, ki napeto premišljujejo ...«

ODKRITJE

CHARLIA CHAPLINA

Leta 1913 me je zapustil Ford Sterling, s katerim sem delal od časa Biographa dalje in ki je postal moj prvi zvezdnik. Odšel je iskat srečo drugam, kot je to storila slej ali prej večina mojih zvezdnikov. Njegov odhod je pomenil zastoj produkcije in glasne očitke s strani Kessela in Bauman. Potreboval sem zvezdnika, pa razen sebe nisem videl nobenega zabavnega igralca. Conklin, Mann in Turpin so bili vsi mojstri na svojem področju, toda bili so specialisti, mi pa smo potrebovali prvega igralca ...

Hank Mann nam je pripovedoval o komiku, s katerim je igral na turnejah. Z Mabel Normand sva ga videla v New Yorku v skeču, v katerem je igral pijanca v gledališki loži. Njegovo ime in večino skeča sva pozabila, vendar sem se kljub temu odločil tvegati; telefoniral sem svojima newyorškima družabnikoma, naj poiščeta Angleža, ki je igral pijanca v Večeru v londonskem Music Hallu. Kessel in Bauman sta telefonirala direktorju grupe Karno v Pennsylvaniji in tako

našla Chaplina. Povedala sta, da Chaplin v začetku ni bil ravno navdušen, ko pa sta mu predlagala 125 dolarjev na teden (tedaj je zaslužil največ 35 do 50 dolarjev), se je pričel živahno zanimati za ponudbo. Ko sta mu te številke preračunale v funte, se ni več obotavljal in je podpisal pogodbo.

Chaplin je bil ob svojem začetku osamljen in skromen. O filmu ni vedel popolnoma ničesar. Ko se je prvič videl na platnu, je bil zaprepaščen. Bil je zelo resen fant, radoveden, ki je vedno poslušal in oprezoval in ni spregovoril besede razen zelo preciznih profesionalnih vprašanj. Svoj čas je porabil tako, da je opazoval druge.

Kar najhitreje sem dal Chaplinu vlogo v kratkem filmu z naslovom *Making a living*. Sitnosti so se pričele že na začetku. Chaplin je nastopal v svojem kostumu iz veseloiger — sivem oksfordskem suknjiču, obrobjenem z vrvicami, ki mu je segel skoraj do gležnjev, pisanim telovniku, visokem ovratniku in kravati. Nosil je visok klubuk, monokel in opletajoče brke.

Chaplin se je skoraj izgubil v zmešnjavi, ko je Lehrman dal znak, naj zaigra v našem izredno hitrem tempu. Njegovi partnerji so »naskočili« svoje prizore z naglico sprinterjev. Chaplin je bil dekoncentriran in se je pritoževal, da ne razume dogajanja, ker gre vse tako hitro in ker prizorov ne snemamo po kronološkem redu. Z Lehrmanom je imel tako silovit prepir, da sem mu bil prisiljen prepovedati igranje za teden dni, da bi ga tako naučil spoštovati navodila.

Prvi Chaplinov film je bil končan 2. februarja 1914. Distribuirali smo ga pod različnimi naslovi — *A Busted John*, *Troubles in Doing hist Best*. Ne glede na menjanje naslovov film ni uspel.

Odgovarjal ni Chaplinov koštim, bil je smešen na odru, ne pa tudi na platnu skupaj s Chester Conklinom. Pathé Lehrman je bil tehnično dober režiser, toda bil je prehiter. Chaplin ni vedel, kaj dela med snemanjem.

In mi nismo vedeli, kaj naj storimo s Chaplinom. Kessel in Bauman sta bila besna. Sam pa sem vztrajal, da Chaplina spravim na film. Mislil sem, da mu moramo najti njegovo »posebnost« in njegov lastni ritem, kot za vse ostale komike, le tako bi lahko postal primeren igralec. Sicer pa se je v svoji točki v Music Hallu pokazal za mojstra klovnovske tehnike. Znal je pasti, se spotakniti, prevračati kozolce, deliti zaušnice in delati grimase. To je bil kapital, ki smo ga lahko izrabili.



Drugi Chaplinov film se je imenoval Kid Auto Races at Venice in je bil posnet 7. februarja 1914, pet dni po prvem filmu. Režiral ga je Pathé Lehrman, ki je v njem tudi igral, v glavnem zato, ker nihče v studiju ni hotel tvegati z novincem. Film je dobil naslov Olive in njihovo olje po nekem dokumentarcu. Vzrok, da smo film tako naslovili, je bil v glavnem zaradi dogodka, ki ga je povzročil požar, selitev in množica. Poslal sem namreč Lehrmana, Chaplina in kamermana Franka D. Williama v Venise (Kalifornija), ker smo brali v jutranjih časopisih, da bo tam avtomobilska dirka. Scenarija nismo imeli. Imeli smo samo upanje (zaradi prvega Chaplinovega filma precej šibko), da bo lahko William, če bomo spustili malega moža med vozila, fotografiral kaj smešnega.

In res se je zgodil že nekaj dni prej v studiu važen dogodek. Chester Conklin, ki je bil prisoten, tako pripoveduje o njem:

»Tisti dan je deževalo — skušali smo snemati film z naslovom Mabel's strange Predicament, vendar nas je dež pregnal. Nekdo od nas je odšel v garderobo Fattyja Arbuckla, ki jo je delil s Chaplinom. Chaplin mu je dejal, da bo film čimprej pustil. 'Tukaj je zame vse prehitro,' je dejal. 'Ne vem, kaj delam, niti kaj pričakujejo od mene. Sicer pa film ni nič drugega kot moda, ki bo prešla... To je gledališče v kon-

servi...' Charlie je bil pobit in je potreboval ohrabritve. Skušal sem ga spraviti v dobro voljo in mu zagotavljal, da bo postal še pomembna osebnost v filmu. Sam sebi nisem verjel niti besede, toda nisem si mogel pomagati, da ga ne bi tolažil.

Ko so Chaplina povabili, naj se pridruži skupini, je najprej odklonil (Chaplin je vedno odklanjal vse, kar bi ga stalo denar). Bled in zaskrbljen je korakal po sobi. Na naslonjalu stola so ležale Arbucklove hlače oziroma točneje, hlače so prekrivale ves predmet, na katerem so ležale. Bile so raztegnjene na stolu kot cirkuški šotor, čigar glavni opornik se je podrl. Charlie je dvignil hlače.

— Ali lahko?

Arbuckle prikima. Charlie je hlače oblekel. Prizor se je splašalo pogledati in vsi smo se zasmejali. To je bilo verjetno prvič, da je nesrečnik koga spravil v smeh, odkar je zapustil Music Hall. V nekem drugem kotu sobe je odkril telovnik Charlia Averyja, ki je bil po postavi majhen in mu je zato pristajal. Charlie je pograbil še klobuk melono in si ga poveznil na glavo. Potem je izvedel točko, ki se jo je naučil v pantonimi; potisnil je klobuk nazaj in ga premikal na glavi.

Charlie je odšel iz garderobe z razvlečenim korakom kot raca, česar poprej še nikoli nismo videli. Iz oddelka za maskiranje se je vrnil s kosom svile za brke, ki si jih je skušal pritrditi pod nosom. Obrezal jih je s škarpami, tako da je dobil majhen črn šop in ga prilepil na zgornjo ustnico. Našli smo mu še majhno bambusovo palico in pričel se je sprehajati. Še nikoli nismo videli kaj podobnega. Palica v

njegovih rokah je oživila. Palica se je gibala. Nazadnje je svoj klobuk potisnil nazaj, poškrbljena manšeta se je odvezala, zdrknila po palici in se v trenutku vrnila na zapestje.

Cigavi so bili čevlji, ki se jih je polastil, ne vem; morda so bili Ford Sterlingovi. Vsekakor so mu bili preveliki. Dež je skoraj prenehal in Charlie je odšel po poti v smeri kulis, pripravljenih za novi film. Predstavljale so hotelsko halo. Začel je igrati pijanca. S čevljem je zadel ob pljuvalnik in padel na palico. Brčice so mu zamigotale kot zajčji nos. Okrog njega se je zbrala majhna skupina.

Prijatelji so mu priskočili na pomoč. Dva sta zaigrala mlado-poročenca, ki se pripravljata na spanje. Chaplin je nerodno vstopil, se spotaknil in v zadregi nasmehnil, klobuk se mu je zamajal. Napravil je še kozolec in odšel.

Večina prisotnih ni imela za mar, da je bil Chaplin levičar. Ko je odšel, je bilo videti, da so ga vrata treščila po celem telesu. Seveda smo gledali njegovo desno roko kot to nezavestno dela ves svet. Potegnili pa nas je s tem, da je prijel vrata z levo roko.

Vsi, ki smo to videli, smo se zasmejali. Nismo opazili, da je Stari zapustil stolp in se ustavil za nami. Nenadoma smo ga zaslišali:

— Chaplin, ko boste igrali v vašem prihodnjem filmu prizor na vlaku, ponovite natančno isto. In v isti obleki. V nasprotnem primeru vas pričakuje dobra stara Anglija!

Tako se je v filmu Kid Auto Races in Venice Charlie Chaplin prvič pojavil v svoji obleki potepuha.»



BUSTER KEATON:

OSAMLJENI OSVAJALEC

Čeprav ga cenimo vsaj toliko kot druge, o Busteru Keatonu, »človeku, ki se nikdar ne smeje« in ki je prav zaradi tega tako priljubljen in hkrati tudi že nekoliko sumljiv tolikim rodovom, ne govorimo pogosto. Možno nima za seboj niti tiste neskončne in zato že nekoliko dvomljive slave Charlija Chaplina, niti tiste skrivnostne temačnosti Harryja Langdona, iz katere kaj radi od časa do časa črpamo že kar nekam preveč upov. Njegova ponosna in neprepustno zaprta osebnost, katera noče vedeti za nobene cenene trike in gibe, ki bi jih lahko takoj razvrstili v že znane kategorije, in za nobene nerodne pozive moralistom, ki dremajo v vsakem od nas, se

prav zato vztrajno izmika vsaki analizi, ki se noče omejiti samo na občudovanja polno splošnost in površnost. To je po svoje odvraten blok, pri katerem ne vemo, na katerem koncu naj bi ga prijeli. Takoj sicer začutimo, da je drugačen od vseh drugih, toda skoraj nemogoče je na prvi pogled ugotoviti, v čem se pravzaprav razlikuje. Poskusiti si je treba zamisliti, kaj bi pravzaprav bil komični film brez njega in šele tedaj se zavemo, da pomeni njegovo delo bistven člen v razvoju ameriške filmske burke. To je ena tistih edinstvenih osebnosti (in tudi zelo redkih, saj mednje ne moremo šteti Harolda Lloydja in celo Langdona ne), brez katerih bi

tisti, ki ga čutimo kot najbližjega. V nasprotju z vsako latinsko komiko, ki je v svojem bistvu komika ponižanja (kakršna je v nekem smislu tudi komika vseh drugih zvezd neme filmske burke), gleda Keaton na zunanji svet povsem enakopravno, s svojevrstno mirno domišljavostjo in tako začenja s tisto dostojanstveno komiko, polno spoštovanja do človeka, ki bo nekaj let kasneje dosegla svoj višek pri bratih Marx v njihovi nenasitni volji za močjo. Njegovi partnerji ga ne morejo osmešiti, prav kot tudi človeške prikazni, katerih je toliko v filmih bratov Marx, ne morejo užaliti in ponižati Groucha. To uveljavljanje samega sebe in zaupanje v lastne

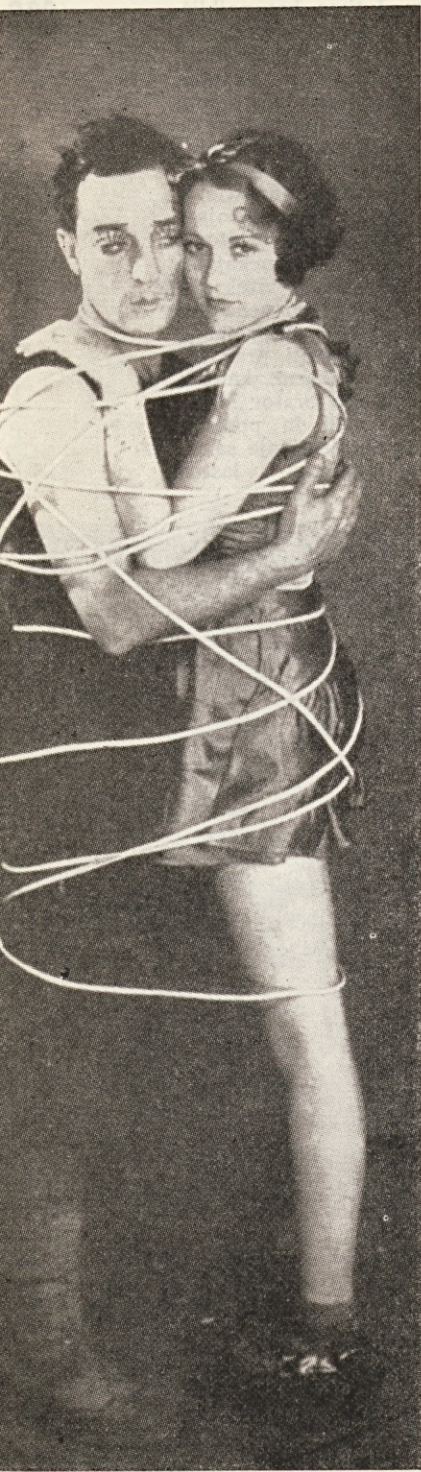
Charlia: The little fellow. Njegov družbeni položaj se lahko spreminja iz filma v film, toda človek ostaja vedno isti. Čeprav se Keaton ne boji odigrati milijonarja in gospoda iz limuzine, ostaja celo kot skromen strojevodja še vedno elegantno oblečen in tudi tedaj ni pri dvorjenju lepi bogataški hčerki, ki končno odgovori na njegovo ljubezen, prav nič smešen. Povsem nevsiljiv je, toda popolnoma gotov vase, ko gre s svojo aristokratsko nonšalanso tako daleč, da se mu niti ne ljubi odkrito prezirati svojih soigralcev - stativov. To je edini komični junak, katerega nam ni nikdar žal in katerega nam ni treba nikdar objokovati, torej

se sicer logični razvoj ameriške filmske komedije zdel kot nasilna in skoraj nerazumljiva revolucija.

Buster Keaton je pravo nasprotje večine drugih humoristov zabavljačev iz časov nemege filma: v svojih filmih ni nikdar ubožec ali nesrečnik. Je aristokrat po naravi, se pravi tak, ki mu tega ni treba razkazovati in dokazovati. Pri njem ne moremo zaslediti niti najmanjšega manjvrednostnega kompleksa, niti bahaštva ali napihnjenosti. Buster Keaton se ni nikdar skušal vsiliti ali uveljaviti s svojo svito in zanj tudi nikakor ne bi mogli uporabiti tistega nekoliko razneženega in nekoliko prezirljivega Chaplinovega naziva za



MURDER
REWARD \$5000
DEAD OR ALIVE
NOTIFY
CHIEF OF POLICE



moči sicer še ni premišljena ali celo huda napadalnost, ki bi grozila ustaljenim vrednotam, vendar v njem že najdemo odločno odklanjanje poraza, ki bi ga lahko čustveno izkoriščali, in pretkanost slabotnega. Zahvaljujoč temu bistremu trmoglavcu je dosegel status komičnega junaka tisto kratkotrajno točko ravnovesja, s katere je bil potem že možen vzpon na višjo raven, kjer ga svet ne more več ignorirati in kjer že mora računati z njim. Lahko ga skušajo odstraniti s tem, da spustijo nadenj vso vodo, ki se je nabrala za zapornicami, da pomešajo med biljardne krogle bombe, ali pa da pošljejo za njim vlak poln vojakov; vsakomur pa je takoj jasno, da nihče ne jemlje zlahka ali zviška njegove več kot očitne želje vsiliti svoj pogled na tekoče zadeve.

Če gledamo nazaj, z lahkoto ugotovimo, da je bila okrog leta 1927 Keatonova komika manj klasična, hkrati pa veliko bolj napredna in drzna kot Chaplina. Ko je slednji povsem obvladal svoj poklic in svoj stil, kar se je v njegovi filmski karieri zgodilo zelo zgodaj, je prišel do tega, da je nenehno podrejal vsebine filmov svojim izrednim izraznim in telesnim sposobnostim, tako da je ustvaril komiko, ki je skoraj povsem temeljila na iznajdljivosti enega samega bitja in se omejevala samo na poplavo demonstracij čustvene moči njegove osebnosti. Ta vzvišeni komik, humanist in psiholog je imel vse, da bi lahko zapeljal in očaral, toda čudoviti vizualni podvigi, katere je omogočal tak izpovedni genij, so usmerili Chaplina h gagom in situacijam, ki so bile vedno smotrne, razumne in kljub vsej poeziji skoraj vsakdanje, hkrati pa v popolnem nasprotju z noro in mehanično komiko Mack Sennettove tradicije. Ker tankočutna naslada nad mimiko in psihologijo izključuje uživanje v bohotnosti nesmisla, pri Chaplinu pogosto najdemo neverjetno, toda nikdar nemogočega. Keaton, ki je manj egocentričen, zato pa veliko bolj sproščen, pa lahko ostaja, ko gre za logiko,

veliko bližji Keatonovemu duhu. Pa tudi sicer se pri njegovi igri pogosto čuti, ko da je hoté pravo nasprotje Chaplinove komike. Toda naj bo kakorkoli že, Keatonova togost, hladnokrvnost, otrplost njegovega obraza, ki si ne privoščiti niti olajševalne otožnosti in izredna varčnost, prava skopost v izrazu so vnesli v burleskni film neko obzirnost in zanj povsem novo sramežljivost, se pravi zdravo nasprotje chaplinovski razbrzdanosti.

Lepo je, da je videti lahka, toda Keatonove igre, ki toliko dolgujejo akrobatskim sposobnostim izvajalca, pogosto niti ne opazimo zaradi tistega videza izredne lahkotnosti, s katerim izvaja svoje najtežje točke. Toda prav ta Keatonova atletska spretnost je v razvoju filmskega ritma vsaj toliko pomembna, kot na primer potrnost in ponavljanje Jamesa Deana ali pa krčevito živalsko besnenje v *Blinkity Blanku*. Res je sicer, da Keaton ne zapravlja svojih moči v fizičnem izživljanju, pa vendar vsak njegov gib, naj je videti še tako osamljen in nepovezan, zahteva sodelovanje vsega telesa. Zdi se, ko da je vsaka njegova drža ujeta v zraku, v letu, da bi takoj nato že prepustila mesto gibu v nasprotno smer. V enem od prizorov *Mehanika na generalki* je Keaton za trenutek ves prestrašen, takoj nato pa se že zave, da se pravzaprav nima česa bati in tako v manj kot poldrugi sekundi najprej nakaže divji beg in se potem z vrtoglavo naglico že vrne v svoj začetni položaj. Drugje ga spet vidimo, kako stoji v vrsti vojakov, ki nakladajo vagon z živežem. Toda on noče odložiti svoje vreče v vagon: ko pride do njega, tako hitro spremeni smer in nadaljuje pot v pravem kotu na prejšnjo, da sploh ne moremo ugotoviti, v katerem trenutku in s kakšnim preobratom ravnotežja je prišlo do spremembe smeri. To njegovo značilno razredčenje gibov pa spremlja prav neverjetna učinkovitost: preoblečen v sovražnega vojaka pride do svojega tovariša na straži in dovolj mu je že skoraj neopazen pre-



»Predvsem sem premišljal o tistem, kar moram storiti...« zatrjuje Buster Keaton tudi za takšen prizor kot je v filmu *TOVARISI* (levo) ali oni iz *MORJEPLOVCA* (zgoraj)



Buster Keaton v filmu GRESNI KOZEL (zgoraj) in med snemanjem filma MOŽ, KI SE NIKOLI NI SMEJAL, ki so ga v Hollywoodu pod njegovim vodstvom in z njim v glavni vlogi posneli po drugi svetovni vojni (desno zgoraj)

mik telesa, da ga kot v gledališču pobije na tla z udarcem svojega puškega kopita. Pri njem že povsem navaden premik trepalnic na ravnodušnem obrazu posreduje pravo metafizično grozo. Včasih že samo telo izraža nenadno kipeče nasprotje s togostjo maske. Tako v Zakonu gostoljublja, kjer hoče Keaton s telesom posredovati vsebino precej neprijetnega položaja, lahko sledimo neopisni vrsti sproščenih in nepriljubljenih gibov in drž (roke v žepih, praskanje po glavi, poživžgavanje itd., itd.), pri katerih vsakega takoj prekine in izbriše naslednji, vse dokler ne začutimo popolne panike, pa čeprav je ves ta čas obraz nepremičen, ko da bi bil iz marmorja.

Keaton nikakor noče pritegniti vse pozornosti prav nase in tako prepušča v svojih filmih veliko prostora tudi prav izredno drznemu burkastemu dogajanju. Njegov najbolj smešen, najbolj nenavaden in najbolj razburljiv film je nedvomno Sherlock Junior. To so čudovite budne sanje, mogoče najbolj sanjarska zadeva, kar jo pozna film. Scenarij, vsak gag in celo vsaka fotografija imajo tisto nenavadnost, ki jo lahko občutimo samo v sanjah. Tam se odprejo vrata jeklene blagajne, ki seveda vodijo na cesto in mesečar Keaton vstopi v kinematografsko platno ter se pomeša med filmsko dogajanje. Nekatere domislice so vizualno tako drzne, da se jih je upal kasneje ponoviti samo najbolj nori risani film. Celo potem, ko si večkrat videl film, se še vedno sprašuješ, kako je Keatonu, ki se je znašel v slepi ulici, uspelo priti skozi staro gospo in njene krošnjarske košare na ono stran ograje, na katero se je opirala. Sherlock Junior je najbolj svoboden od vseh komičnih filmov.

Že trideset let nenehno govorijo o Busteru Keatonu kot o drami človeškega bitja, ki se bojuje s predmeti in nečlovečnostjo mehaniziranega sveta in skorajda skušajo tako narediti iz njega nekakega bolj specializi-





ranega pod-Chaplina. Toda kljub vsemu je treba priznati, da se naš možak nikakor ne pusti kar tako zlahka zvleči na že utrjeno pot take vabljive intelektualne razlage. Obžalovanja vredno je, da se vsi nešteti komentatorji in razlagalci kot pijanci plota oprijemajo misli, da filmska komika ni nikdar bolj globoka in čudovita kot prav tedaj, ko izraža stvari, ki jih prav lahko izrazimo z drugimi sredstvi, in da nikakor nočejo posvetiti svojih sil in vedno drugačnih študij zgradbi gaga, tega resnično specifičnega fenomena, če lahko tako rečemo. Tako občudujejo Chaplina, ko v *Modernih časih* skuša pritegniti našo pozornost na probleme, tuje sami komiki na tak način, da jim daje golo ilustracijo in prav nič več. Samo politično-ekonomsko-socialno ozadje je lahko naredilo uspele domislice, kot sta na primer jedilni stroj ali pa železni vojak, ki ga Charlie podzvestno stiska v roki, saj njihova čisto komična moč res ni nič izrednega. Žal pa je vse to ozadje samo dokaj konvencionalen in kratkoviden prikaz problemov mehaniziranega sveta, tako da celo ta tako slavn film lahko ostane gledalcu

brez predsodkov v spominu samo kot najbolj neuspeh. Očitno je torej, da prav nič ne pridobimo, če priredimo *Kapital* v odrsko burko in da je vedno boljše raziskovati vir sam, kot pa prisluhniti ljudem, ki mu pojejo slavo. S Keatonom smo lahko mirni. Nikdar mu ni do tega, da bi nas silil v razmišljanje, in v podobnem položaju je njegova komika sama sebi dovolj. Ko mu grozi top, ki ga je sam nabil, nam ne razkazuje tragičnega obraza (čeprav bi ga lahko), pač pa pokaže čudoviti panični refleks s tem, da pograbi kos lesa in ga vrže proti nevarnemu orožju. Keaton ne išče oziroma ne izbi- ra tem zaradi njihovih primer- nosti za satirično obdelavo, pač pa se zadovoljuje s tem, da za to porabi vsako priložnost, ki se mu ponudi. V *Mehaniku* na generalki zapovrstno preoblačenje uniform ne trobi o absurdnosti vojne, kar je očitno že samo po sebi, pa tudi pred- hodnega namiga ne potrebuje- mo, da bi opazili, kako se je zrušil most, za katerega je se- verni general, proti vsej zdravi pameti, vztrajno trdil, da je do- volj trden in da bo prenesel obtežitev celega konvoja.

Vrnimo se k slavni drami, ki smo jo že omenili, in priznajmo kar takoj, da Buster Keaton še znanec ni izgubljen ali povožen v tem našem mehaniziranem svetu, pač pa da, prav nasprotno, izpričuje izredno spretnost, hladnokrvnost, po drugi plati pa celo neko ljubezen do mehanike in tehnološko sposobnost, ki mu dovoljujeta, da suvereno nadzoruje tudi najbolj bodeče položaje. To je merodajen tehnik, ki gleda na svojo tehniko s prav toliko nezaupanja, kolikor ga je treba, da je vse prav, hkrati pa jo zna izrabiti, ko je čas za to. Charlie Chaplin je pravzaprav sam kriv, da ga njegov jedilni stroj terorizira; Keaton vozi lokomotivo zato, ker mu je to všeč, po drugi plati pa se mu stroj kar lepo poda: celo fotografirala sta se skupaj. Lahko se poigrava z železniškimi kretnicami, lahko tudi kar sam gospodari v veliki kuhinji preko-oceanske ladje, toda razlike ne bomo opazili: v njegovih odnosih s predmeti je vedno videti tisto značilno telesno sproščenost in neprisiljenost, ki je po svoje prava konstanta ameriškega filma, saj jo najdemo tako pri Douglasu Fairbanksu kot pri Wild Oneu in pri Gene Kellyju. Keatonu tudi poezija stroja ni ušla in v Sherlocku Juniorju mu prav kinematografski projektor odpre vrata v drugi svet. Pri tem metodičnem organizatorju najdemo izredno oster čut za red in izrabo prostora, pa naj je le-ta še tako ogromen ali pa še tako majhen. Keaton, ki ne more niti taboriti brez svojega majordoma, se lahko z izredno iznajdljivostjo kaj hitro nastani tudi v majhnem dvosedežnem kanuju (ki ga zna takoj spremeniti v zrakoplov) ali pa na zapuščeni ladji. Gotovo bi mu uspelo, da bi se kar lepo in prijetno počutil tudi v kabini bratov Marx. Priznajmo torej, da občudujemo njegove izredne sposobnosti asimilacije in prilagoditve in ne iščimo več žalostink za minulimi časi v tistem, kar je pravzaprav široka in plemenita poetizacija odnosov med človekom in snovjo.

Buster Keaton v enem svojih zgodnjih filmov, ob katerih so se vsi njegovi ljubitelji spraševali, zakaj se nikoli ne nasmehne (levo). Isto vprašanje je zastavljal tudi njegov film MORJEPLOVEC (spodaj)



Res je sicer, Keaton je osamljen, toda mogoče je tak bolj zato, ker je želel biti, kot pa zaradi tega, ker bi moral biti. Njemu podobni ga ne zanimajo in njegovi odnosi z njimi so vedno omejeni samo na najnujnejše, seveda, če ne gre ravno za ženske, pa še tam... Zaljubljen je sicer res skoraj prav v vseh svojih filmih, toda samo mlačno, bolj iz navade kot iz prepričanja. Zdi se mu, da je izkazal zaročenki izredno pozornost s tem, da ji je pokazal fotografijo, kako vodi lokomotivo. V Sherlocku Junioru čepi na skrajnem robu zofe, na kateri sedi njegova izvoljenka. Potem ji ponudi zavoj čokoladnih bombonov, ki jih je kupil zanjo, skoraj v istem hipu pa se ji približa, obrne zavoj in ji rahlo izzivajoče pokaže ceno, ki je napisana na drugi strani. Toda kljub tej mlačnosti je vedno pripravljen rešiti junakinje iz nevarnih položajev, s katerimi kot scenarist in gagman ne skopari ravno preveč. V vsem tem, kar morajo njegove junakinje preživljati, bi lahko na prvi pogled videli celo nekaj sadizma; toda ne, ne gre za to, kmalu opazimo, da ženske ne obravnava niti lepše niti grše kot katerekoli

druge predmete. Za nagrado pa jih na koncu filma vedno poroči, kar predstavlja včasih kar precejšnjo težavo: proti koncu filma Sherlock Junior je Keaton s svojo zaročenko v projekcijski kabini in gleda zapeljivca, ki na kinematografskem platnu zapeljuje mlado lepoticco. S svojo zaročenko potem skrbno ponavlja vse gibe in poljube, ki jih vidi na platnu, toda sredi tega prizora Keaton nenadoma osuplo preneha z objemi: zakaj fondne enchainé nam nepričakovano prikaže za vznemirljivi in zaskrbljujoči happy-end, kako sta se oba zaljubljenca, ki smo jih ravnokar videli na platnu, pomeščanila in kako sta obkrožena s petimi otroki.

Ne vem, kako bi lahko bolje zaključil ta članek, kot če omenim prav ta film - oporoko, ki je prava sinteza vsega Keatona. Tema je popolnoma simbolična, saj pripoveduje o človeku, ki beži pred vsakdanjim življenjem v domišljjski svet filma, v katerem najde iste osebe in iste situacije. Prav v tem filmu je še ena podrobnost več, ki me silijo, da bi predlagal za Keatonovo komiko to začasno definicijo: mehanično, obloženo z živim.



CHRISTOPHER BISHOP

RAZGOVOR

Z

BUSTER KEATONOM

Rodil sem se v gledališču — oče in mati sta namreč nastopala v veseloigrah s petjem. Na odrske deske sem stopil, ko sem imel štiri leta. Ko smo se odločili, da poskusimo svojo srečo še v drugih igrah, sem bil star enaindvajset let. Naš impresario mi je takoj našel zaposlitev v Winter Gardenu v New Yorku, kjer je bila leta 1917 na sporedu »Revue Schubert«. To je bila revija, ki je bila v New Yorku na sporedu okrog šest mesecev, potem pa so z njo odšli na turnejo, ki je trajala leto in pol. Broadway sem zapustil tisti dan, ko sem srečal starega igralca veseloiger Roscoe (Fatty) Arbuckla. Dejal mi je, da že nekaj časa ne nastopa na odru, ker vodi filmsko družbo Joe Schencka, ki snema filme z Normo in Constance Talmadge v studiu na 48-cesti. Schenck je zaposlil Arbuckla, ko je ta zapustil Sennetta. Roscoe me je vprašal, če sem že kdaj igral v filmu. Rekel sem mu, da ne in da sploh še nisem prestopil praga filmskega studia. Tedaj mi je predlagal, naj nastopim skupaj z njim v enem ali dveh prizorih. Ker sem imel do začetka repeticijske revije še teden dni časa, sem njegovo ponudbo sprejel. Moj prvi nastop pred kamero je ohranjen na filmu — namesto da bi odigral stransko vlogo, me je Roscoe pustil igrati v filmu do konca. To je bil film z naslovom *Le Garçon boucher*. Zelo me je zanimala tehnična plat filma, predvsem pa me je očarala tehnika kamere.

C. B. Kakšna je bila vaša vloga?

Za tisti kratek film se niso potrudili niti da bi mi dali ime niti »osebnost«, treba je bilo samo igrati.

Z Arbucklom sem delal od maja do oktobra in mislim, da smo v tem času posneli šest filmov. Po tem je Roscoe prepričal Schencka, da kraj, kjer smo snemali naše filme, ne ustreza njihovemu žanru zaradi zunanjih posnetkov in pogostemu menjanju dekorja.

C. B. Koliko ljudi je imela filmska družba?

To je bila standardna skupina: igralsko ekipo so sestavljali ljubimec, igralec negativnih vlog in peščica igralcev za manjše vloge policajev ipd., dalje dvojce ali troje scenaristov, ki so pomagali pri osnutkih filmov, montažer ter eden ali dva snemalca, isto kot danes, samo v veliko manjšem obsegu.

Pri Arbucklu sem ostal do pomladi 1918, potem pa sem odšel za sedem mesecev na bojišče v Francijo; služil sem v pehoti. Maja 1919 sem bil demobiliziran. Z Arbucklom sem posnel še dva filma, potem pa je Schenck »prodal« Arbuckla Paramountu, meni pa predal vodstvo studia v Hollywoodu.

Preden sem začel snemati svoje kratke filme, sem leta 1920 posnel dolgometražni film **The Saphead**. Film je bil adaptacija igre z naslovom **The Henrietta**, ki so jo igrali na Broadwayu; igral sem vlogo Bertia, ki ga je na odru igral Douglas Fairbanks.

Dve leti je moje kratkometražne filme distribuiral Metro, ki tedaj še ni bil M. G. M. Leta 1922 sem posnel dolgometražni film z naslovom **The Three Ages**; v njem je Wallace Beery igral »izdajalca«. V filmu se ista zgodba ponovi v treh različnih dobah — v kameni dobi, starem Rimu in modernem času.

C. B. kateri med vašimi kratkometražnimi filmi vam je najljubši?

To je film z naslovom **Hard Luck**, najbolj smešen od vseh, ki sem jih posnel. Všeč pa sta mi še dva druga. V enem, **The Boat**, sem imel ženo in dva otroka in v kleti sem si zgradil razkošen čoln. Da bi čoln lahko uporabljaj, sem moral razbiti zidove kleti, ko pa sem ga spustil v vodo, se je potopil. Med dolgometražnimi sta mi najbolj všeč **The Navigator** in **The General**; rad pa imam tudi film **Scherlock Junior**, ker je med vsemi mojimi filmi najbolj kompliciran, vsebuje namreč mnogo trikov in optičnih prevar. Nad temi prizori smo se nekaj časa prav noro zabavali.

C. B. Kako ste posneli prizor z motornim kolesom? (1) V planu gledajo ljudje motor od daleč in videti je, kot da ni privezan. Kako ste v tem uspeli?

V tem prizoru ni nobenega trika — naučil sem se voziti motor, sedeč na balanci. Ker je bilo težko ohraniti ravnotežje, me je to stalo nekaj lepih padcev.

C. B. Kako so bil sestavljeni scenariji vaših dolgometražnih filmov?

Vzemimo naš filmski žanr. V tistem času smo trije delali take filme: Chaplin, Harold Lloyd in jaz. Ko sem delal v lastnem studiu, preden sem odšel k M. G. M., nisem nikoli imel scenarija. Preprosto smo se pomenili o zgodbi in upoštevali vse elemente, ki so nam prišli na misel. Te smo potem združili. Vsi so vedeli, kaj bomo filmali in načrta produkcije nismo potrebovali. Snemanje je trajalo približno osem tednov. Naši filmi so stali približno 20 do 30 % več kot srednjedolgi »dramski« filmi, to je od 210.000 do 220.000 dolarjev. Stroški Lloydovih filmov so bili najvišji, znašali so do 300.000 dolarjev. Za stroške Chaplinovih filmov je težko povedati kaj določnejšega. Prav lahko je odšel sredi snemanja na potovanje v Evropo ali pa v dveh letih posnel samo en film. Zato nisem nikoli vedel, koliko stanejo njegovi filmi.

C. B. Je bila sekvenca spanja v Scherlock Juniorju pripravljena vnaprej? Je bilo platno, na katerem se pojavljajo igralci, resnično? (2)

To je bilo pripravljeno vnaprej, ker je bilo treba zgraditi poseben dekor. Postavili smo lažno kinematografsko platno in uredili oder v ozadju platna; iluzijo, da je film projiciran na omenjeno platno, je ustvarila razsvetljava, toda igralci so bili resnični. Sam sem prišel iz poltene in vstopil v to lažno platno zelo močno osvetljen. V sceni, v kateri se okrog mene menja dekor, je bilo le vprašanje »timinga«. Pri vsaki spremembi smo izmerili razdaljo med kamero in krajem, kjer sem se nahajal do centimetra natančno, upoštevajoč tudi višino in kote, tako da se je vse točno skladalo; potem smo spremenili dekor in jaz sem se vrnil na isto mesto. Vse to je povzročalo iluzijo, da prehajam iz enega dekora v drugega, ne da bi se premaknil.

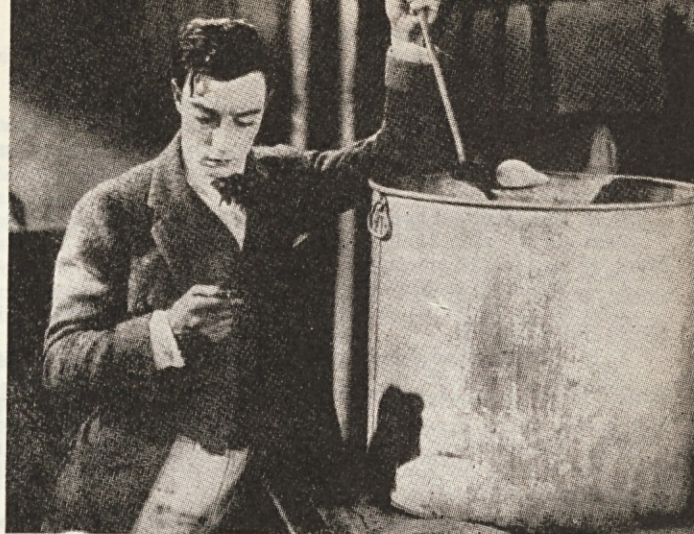
C. B. Kje ste se naučili akrobatskih spretnosti, s katerimi ste nastopili v filmu Scherlock Junior?

Fant, ki je rasel med kulisami, posnema vse, kar vidi. Če nastopa v gledališču teden dni ekvilibrist, ga bo posnema, enako tudi žonglerja in poskusil se bo seveda tudi v akrobatskih veščinah. Jaz sem posnema Harryja Houdinija.

(1) V tem prizoru igra Keaton motorista, ki pade z motorja, motor pa nadaljuje vožnjo brez voznika. Keaton izvede več akrobacij, med drugim sedi tudi na balanci motorja.

(2) V filmu Scherlock Junior igra Keaton operaterja, ki med predvajanjem filma zadrema in sanja, da se je pojavil na platnu med nastopajočimi osebami.

Prizor iz filma MORJEPOLOVEC



Prizor iz enega izmed zgodnjih Keatonovih filmov

Prizor iz filma BLEDLICNIK



C. B. Gledate svoje stare filme?

Od časa do časa si kakega ogledam. Sam nimam nobenega, imajo jih pa nekateri drugi. (3)

C. B. Kakšna je bila vaša reakcija ob uvedbi govora v film?

Zaradi tega nisem bil prav nič vznemirljen. Ko smo pripravljali svoje filme, smo premišljeno in namenoma iskali vizualno komiko in ne komike dialogov. Vedno sem se boril proti tistim avtorjem, ki si izmišljajo samo neumne odgovore in besedne igre.

C. B. Kaj mislite o komiki govorečega filma?

Zelo sta mi všeč Skelton in Lou Costello (4). Všeč so mi nekateri filmi bratov Marx, če niso preveč smešni!

C. B. Ste videli to, kar dela Jacques Tati?

Zelo malo, samo na televiziji... Kaj mislim o tem, je zelo težko izraziti... Skušam biti artističen.

C. B. Kakšna je po vašem mnenju bodočnost filmske komike?

Nikakih sprememb ne bo, danes se vse razvija v ciklih. Bil je igralec Jerry Lewis, ki je povzročil smeh z zelo hitrim govorjenjem, grimasami itn. Nekaj časa je bil visoko cenjen. Potem pa je nenadoma prišel W. C. Fields, komik s čudno »osebnostjo«, ki besni po kinodvoranah. Sledilo mu bo morda še deset podobnih, ki jih bo spet zamenjal nekdo drug, ki bo razgrajal po dvoranah pet ali šest let in ves svet ga bo posnemal.

C. B. Od koga ste se na svojem začetku največ naučili? Od očeta?

Od Arbuckla. Kar zadeva sceno pa od očeta. Res je, da ni bil ravno akrobat, bil pa je zelo smešen. V nekaterih filmih sem ga posnemal. Bil je oče mladenk v Scherlock Juniorju. Tehniko filma me je naučil Arbuckle, toda drugače kot to vidi občinstvo. To, kar vidi publika, je moje in mojega očeta. Zahvaljujoč svojim izkušnjam sem bil pri 20 letih že veteran.

C. B. Vas je prepričal vaš oče, da se nikoli ne smejete?

Ne, nihče ni bil. Vedno sem delal tako. Iz kontakta s publiko sem že mlad spoznal, da moram razvijati to vrsto komike. Bolj sem bil resen, bolj so se mi ljudje smejali. Ko sem se začel ukvarjati s filmom, je do tega prišlo avtomatično, da da bi sploh razmišljal. Nasmehnil sem se samo enkrat, da bi nekomu dokazal, da občinstvo tega ne ljubi. In res mu ni bilo všeč. Ko se je o meni začel širiti sloves brezčutneža, smo si zavrteli nekaj filmov, da bi se prepričali, če se res nikoli ne smejem; tega namreč še sam nisem vedel. Nikoli se nisem smejal in vse je bilo v redu...

C. B. So bile osebnosti iz kratkometražnih filmov, ki ste jih posneli z Arbucklom, iste kot v poznejših filmih?

Iste. Vedno sem delal na enak način.

C. B. Kakšen je bil povprečni dohodek vašega nemega dolgometražnega filma?

Od milijon in pol do dva milijona dolarjev.

C. B. Pripisujete kakšno važnost temu, kar so o vas govorili kritiki okrog 1920. leta?

Ne, na to sem bil navajen od svojega rojstva dalje. Nekemu kritiku ste všeč, drugemu ne. Jaz sem imel nekaj dobrih prijateljev. Eden od najboljših kritikov, ki sem jih imel, je bil Robert Scherwood, ko je bil glavni urednik Lifea. Vedno je bil na moji strani. Večina je mislila, da bom dobro napredoval. Največja napaka v moji karieri je bila, da sem zamenjal svoj lastni studio za M. G. M. Chaplin in Lloyd sta me opozarjala, toda Joe Schenck me je pregovoril. Vse to dobro ilustrira star pregovor: »Kjer je preveč kuharjev, je juha nesoljena. Dali so mi kup scenarijev, gotovo 300, in ves svet si je izmišljal »gage« za mene. Bilo pa jih je preveč. In čeprav se neumno sliši, je vendar res, da je vse to negativno vplivalo na mojo presojo o vlogah, ki sem jih igral.

C. B. V večini vaših dolgometražnih filmov ste ustvarjali mizanscene v sodelovanju. Kako so bile razdeljene odgovornosti, npr. pri The Navigator z Donald Crispom?

Cesto sem režiral sam, tako prizore, v katerih sem nastopal sam kot tudi druge. Za The Navigator smo imeli na začetku prizore, ki niso bili komični, kot tudi množične prizore npr. ljudožrca na zapuščenem otoku. Za take prizore je potreben

(3) Gre za Josepha Schencka.

(4) Po letu 1939 je bil Keaton »gagman« tema dvema igralcema.

dober režiser. Stvar igralca pa je, da poskrbi za komične prizore. Edina napaka v tem filmu, ki jo je zagrešil Donald Crisp, sicer izreden režiser (v tistem letu je napravil najboljši Paramountov film **The Goose Woman**), ko se nam je pridružil, je bila, da ga sploh niso zanimali dramatični prizori, temveč samo moje komične scene. Kljub temu pa nam je film dobro uspel.

C. B. Kdaj ste sami začeli montirati svoje filme?

Ko sem sam začel snemati svoje filme. Arbuckle me je naučil montaže. Tudi on je montiral lastne filme.

C. B. V vaših filmih prihajate in nevarne situacije, iz katerih pa vedno odnesete zdravo kožo. Je bil to eden od principov vašega dela?

Naša najboljša formula je bila v tem, da smo izhajali iz normalne situacije, ki je vsebovala ravno zadosti elementov, da je sprožila rahel smeh. Junake filmov smo postavljali v različne situacije in jim pomagali iz njih, toda te situacije so postajale resne šele proti koncu filma. Na koncu filma so se junaki rešili svojih težav in tu imamo najbolj smešne prizore. To bi bila idealna formula.

C. B. Lahko kaj poveste o izkušnjah v »vratolomnostih« v vaših filmih? Če se ne motim, ste si enkrat res dobesedno zlomili vrat.

Kasneje so mi res našli na vratu frakturo, za katero sploh nisem vedel. Snemal sem sceno Scherlocka, v kateri sem moral teči po strehi tovarnega vlaka in ujeti vrv vodne črpalke, s pomočjo katere bi prišel na drugi vlak, toda vrv se mi je izmuznila iz rok in z glavo sem priletel na tračnice. Takrat sem verjetno dobil poškodbo na vratu.

C. B. Ali ste uporabljali dvojnike?

Samo v posebnih primerih, npr. če sem moral skozi okno drugega nadstropja skočiti na drog. To je bilo v filmu *Collège*. Zamenjal me je Lee Barnes, ki je bil olimpijski prvak. Toda policaj, ki pade z motorja (1), sem bil jaz sam.

C. B. Kako ste si izmislili osebe, ki ste jih utelešali?

Bile so funkcija situacij, v katere smo osebe nameravali postaviti. V *The Navigator* vidimo npr. dve osebi na ladji brez krmarja, brez vode in luči. Če bi bil delavec ali revež, tak položaj zame ne bi bila preizkušnja. Ker pa me je, podobnega mladenki, do ladje pripeljal šofer v Rolls Roycu, publika ve, da nisva nikoli v življenju prišla za kako delo in da sva sama na ladji izgubljena. Isto je v filmu *Dough boys*, kjer je vojaško življenje preizkušnja zato, ker je publika v prvem prizoru videla, da sem zelo bogat. Če bi bil npr. na začetku filma potepuh, bi bilo vojaško življenje zame izboljšanje. Drugače je s Chaplinovimi junaki, ki so potepuhi na začetku filma in taki ostanejo do konca.

C. B. Za vse osebe v vaših filmih je značilno, da se pred stroji čutijo brez moči.

Vzemite dve komični razliki: H. Lloyd igra kmeta, iztrganega s svoje kmetije in postavljenega v tovarno, ko se boji dotakniti česarkoli v tovarni. V podobni vlogi bi se tudi jaz najprej ustrašil, toda obnašal bi se tako, kot da je razumljivo samo po sebi, kaj moram storiti in bi to tudi storil. Iz tega bi seveda nastala samo zmeda. Čeprav sem pred stroji brez moči, vendar ne bi odnehal.

CLOVEK, KI SE NI NIKDAR SMEJAL je imel na srečo samo kratko in precej žalostno kariero. Sicer pa, saj vemo, kaj lahko pričakujemo od priznanj tistega Hollywooda, ki zna tako dobro uničevati svoje nekdanje veličine. Tudi to priznanje, ki ga je namenil Busteru, ni nobena izjema. Prava sláva Bustera Keatona ne bo nikdar bolj očitna kot prav med projekcijo kake od njegovih umetnin, ki dremajo v kinoteki, ne pa ob njihovi mučni obdelavi, ki ni nič manj mučna, če jo pripravi tudi nadarjeni Donald O'Connor.

Kot ponavadi so tudi tokrat razmnoževali te vznemirljive slike, na katerih so sparili hirajočega genija s cvetočo trgovino. Te slike vam predstavljamo brez vsakega komentarja. Vsaka od njih sili k razmišljanju, daje misliti na dramo in napoveduje polom neke umetnosti in nekega sveta.

Da bi vsaj nekoliko uravnovesili tehtnico, se bomo odkrili Busteru Keatonu s pričujočim člankom. Želimo ti dolgo slavo, Buster!

UDRUŽENJE KINEMATOGRAFA HRVATSKE
REVIIJA DOMAĆEG FILMA

Revija film

Drugi

Musek

Stanovanje u hotelu RIVIERA 106a brij. 512.
Pozadina smetle u Brijuni broj 36/2

S 36. SEDEŽA LEVO V ARENI

Prvo srečanje s filmsko Pulo je najtesneje povezano s 36. sedežem levo v puljski Areni, s teraso hotela Riviera, s teraso restavracije Jadran, z nepozabnim Mariom Rotarjem in z doživetjem zanimive zamisli, ki se je že leto pozneje izrodila v nekaj čisto drugega...

Mario Rotar, za film izredno vnet fant, ki je bil tedaj direktor puljskih kinematografov, je prišel na zanimivo misel: zakaj bi leto za letom dovolj razgibanemu puljskemu občinstvu in turistom, ki se sredi poletja nabirajo v tem zgodovinsko pestrem in privlačnem mestecu (od koder je — mimo grede — doma Alida Valli), ne prikazal vsakoletne žetve naše domače filmske ustvarjalnosti. Torej nekakšna revija in tudi malce svečan nastop domačih produkcij in ustvarjalcev v Areni, ki lahko zložno sprejme sedem ali osem tisoč gledalcev, poleg tega pa prijateljsko srečanje tistih, ki tesneje žive s filmom (ustvarjalcev, igralcev, producentov, kritikov, ljubiteljev filma...). Tako si je vneti ljubitelj filma, Mario, zamislil svojo prireditve. Tako jo je pred desetimi leti tudi dostojno izpeljal, da smo bili zadovoljni vsi: gledalci, ki so večer za večerom skupaj z nami polnili Arenu, in mi, filmski ljudje, ki smo občutili čar in plodnost prijateljskega srečanja, pomenka, izmenjave misli.

Tedaj ni še nihče mislil na festival!

Festival so si izmislili pozneje... Med 9. in 17. julijem 1955 sem bil član prve festivalske žirije jugoslovanskih filmskih kritikov. V spomin na prvi puljski festival hranim v usnjenem etuiju plaketo iz črnega usnja, na kateri je z zlatimi črkami zapisano, da sta »filmski festival u Puli« organizirala »Vjesnik u srijedu i grad Pula«... Plaketa iz črnega usnja me spominja na dan, ko je bila za vselej (kaže) pokopana čudovita ideja o reviji domače filmske ustvarjalnosti in se je rodil festival, ki nas leto za letom konec julija in prve dni avgusta spravi v slabo voljo.

Da, v slabo voljo... Ko letos spet, v spominu, sedam na 36. sedež levo v Areni, si skušam odgovoriti pošteno in iskreno, zakaj nas vsakoletni puljski festival vznejevolji.

Revija domačega filma v puljski Areni (prizorišču, ki so se mu čudili vsi, ki so kdaj srečali njegovo mogočnost, pa so pred njim tudi zatrepetali,

Duško Janičijević in Drago Felba v parku
pred puljsko Areno (desno)



Tako smo se zbirali na prvo manifestacijo domačega filma v Pulju (med ostalimi na sliki zgoraj na levi Drago Felba in Olga Brajević). — Metka Gabrijelčičeva je bila tedaj za vse udeležence samo Vesna (zgoraj desno). — Med igralkami, ki so se udeležile revije jugoslovanskega filma, je bila tudi baletka Sutka Ridžešić iz Sarajeva, ki je nastopila v Hanžekovičevem STOJANU MUTIKASI (desno)





Olga Brajević, Zarko Petan in Vitko Musek med obiskom na Brionih

ko so občutili njegov dvojni obraz) ni nosila s seboj ničesar festivalskega. Bila je pristno, nepokvarjeno, spontano in predvsem veličastno srečanje med filmskimi ustvarjalci in filmskimi gledalci. Večer za večerom so spremljali tisoči in tisoči gledalcev (prav takšni kot pozneje vsako leto in gotovo je bilo vsako leto med njimi mnogo tistih, ki so sedeli v Areni prvo leto) zbrano, v spoštljivi tišini in s prijateljsko naklonjenostjo (da ne rečem celo ljubeznijo) filme, ki so jih ustvarili naši režiserji. Po predstavi so režiserji skupaj z igralci in drugimi soustvarjalci stopili pred mogočno filmsko platno in se na kratko, a iskreno in pristrčno zahvalili gledalcem. Drago Felba, Metka Bučarjeva, Duško Janičijević, Sutka Ridžević, Olga Brajević, Metka Gabrijelčičeva, Franek Trefalt, Janez Čuk... niso bili zvezdniki, temveč naši domači igralci in nič drugega. Res so prireditelji na koncu povabili obiskovalce, naj povedo, kateri film jim je najbolj ugajal — toda vsi so dobro vedeli, da imajo v mislih samo široko zasnovan pomenek med ustvarjalci in gledalci, ne pa tekmovanja za nagrade, Zlate arene, stotisoče dinarjev, producerske nagrade in vse podobno, kar je samo leto dni pozneje začelo spreminjati tako prijetno vzdušje Arene v vedno bolj zaostreno ozračje nestrpnosti, vulgarnih reakcij, navijanja in podobnih rekvizitov tekmovanja, ki je sestavni element festivalov.

Pula s svojo Areno in ljudmi je prav izbrano mesto za revije domače filmske ustvarjalnosti, Pula s svojo Areno pa nikakor ni kraj za festival jugoslovanskega filma! Podobna misel je bila v različnih oblikah že večkrat zapisana. Ko se letos spominjam tiste prve filmske prireditve v puljski Areni in na terasi skromno urejenega hotela Riviera (kraj zanimivih, razgibanih, razgretih in za domači film zavzetih pogovorov, ki so nekajkrat tekli vso noč in se nadaljevali na terasi restavracije Jadran), se mi zdi, da je treba to ugotovitev znova odločno poudariti.

V Evropi je dovolj mednarodnih in nacionalnih filmskih prireditev, ki se po pravici ali samozvano imenujejo festivali. Za tiste, ki so v resnici festivali, je po mojem občutku največjega pomena kvalificirano okolje in zaledje. Kaj mislim? Usodno je mnenje, da je za festival odločujočega pomena število gledalcev, ki smo jih zbrali na projekcijo posameznih filmov. Za festival je odločilnega pomena, koliko razgledanih, kvalificiranih, filmsko vzgojenih ljudi si je filme ogledalo, da bi jih nato ocenili in o njih povedali svoje mnenje. Festival je tekmovanje, tudi navadno tekmovanje za moralne ali pa materialne nagrade — toda nikakor podcenjevati osem ali deset tisočev gledalcev, ki se zberejo k predstavi v puljski Areni. Trdim pa iz globokega prepričanja in zaradi doživetja prve Pule in nato še dolge vrste Pul, da ocenjevanje rezultatov naše domače filmske ustvarjalnosti ne more in ne sme biti prepuščeno atmosferi avditorija, ki se zaveda odmeva svojih navzdol ali navzgor obrnjenih palcev... Kajti dobro se spominjam, da prav isti gledalci (brez zavesti o odmevu svojih mediteransko pretiranih reakcij) lahko čudovito ubrano, odprto in spoštljivo sprejemajo tudi takšna filmska dela, ki jih od 1955 naprej vedno bolj nedostojno izžvižgavajo... Za festi-

Po projekciji Capovega filma VESNA v puljski Areni (zgoraj). — Med gosti prve revije jugoslovanskih filmov so bili tudi Puriša Djordjević, direktor Zastava filma, Ljubiša Jocić, Olga Brajović, Drago Felba, Milenko Štrbac in Nikola Pavlović (spodaj od desne proti levi)



vale (mislim tiste prave) je odločilnega pomena hkrati praznično in delovno vzdušje. Festival ni parada, temveč tehtno, premišljeno, zavestno, odgovorno in konstruktivno ocenjevanje rezultatov. Za sodelovanje pri takšnem delu je potrebna določena kvalifikacija, predvsem pa primerno vzdušje in okolje. V Puli je vse ubrano za praznovanje in za parado, nič pa ni v njej takšnega, kar bi vzbujalo in spodbujalo svečano in delovno ozračje. Zato sem od 1955. leta naprej — četudi sem moral vsako leto sesti na sedež, ki je bil postavljen na vzvišeni podij, ki me je ločil od mojega sedeža številka 36 levo, se pravi med tisoči gledalcev — vedno bolj prepričan, da so naredili Puli slabo uslugo, ko so ji vzeli revijo domačega filma in ji namesto nje prinesli festival, s katerim sama prav ne ve kaj početi, kot festival ne ve, kaj bi počel s Pulo.

Ko v mislih sedim na 36. sedežu levo v puljski Areni, se mi v spominu na prvo Pulo pletejo takšne misli in mi je resnično žal za tisto prijetno doživetje, ki se pne od prijaznega sprejema na puljskem kolodvoru (kjer direktorju Mariu Rotarju niti na misel ni prišlo, da bi Olgi Brajovićevi iz Mostarja ne pomagal nesti kovčka do Riviere; nadrobnost, ki jo omenjam samo zaradi vzdušja domačnosti) do zaključne večerje za dolgo mizo preko vse terase v Rivieri.

Vitko Musek

JUBILEJNEMU PULJU NA ROB

PIŠE: TONI TRŠAR

Z eno samo rečjo se je po X. festivalu jugoslovanskega filma težko sprijazniti:

Festival se je odvijal brez zadržkov, samovšečno kot da nihče v vsej kinematografiji ne bi čutil najmanjše potrebe, da bi karkoli pojasnil, razčistil in spremenil. Kot da bi bil jugoslovanski film do zadnjih potankosti izdelana absolutnost.

Ce je rezultat desetletnega razvoja festivala špektakel, ki se odvija per inertiam, potem je jubilejna manifestacija v Pulju uspela.

Ce pa poskusimo prodreti v odnose med posameznimi faktorji, ki tvorijo pojem jugoslovanska kinematografija in potemtakem tudi pojem jugoslovanski festival, zlahka odkrijemo kopico neizrečenih misli ali bolje: izrečenih v kuloarjih, kopico želja in polno nerazumevanja, prav festival pa bi bil najprimernejše mesto, da bi vse to skušal reševati in spremenjati.



Osnovni problem, okoli katerega je bilo največ govora prve dni festivala, so bile odločitve selekcijske komisije. Člani žirije so se s svojim izborom — hote ali ne — opredelili za filme s tematiko iz NOB, neoziraje se na njihovo kvaliteto sicer si težko odgovorimo na vprašanje kako so se v areni znašli filmi Maček pod čelado, Človek in zver in Dve noči v enem dnevu in zavrnili stremljenja »hermetičnih« filmov (izraz, ki smo ga v Pulju večkrat slišali kot oznako za filme Petrovića in Hladnika, torej filme, ki posebejajo manjšo pozornost kon-

fliktu in zunanji akciji). Spričo tega, da je jugoslovanski festival delovno srečanje, kar je bilo zlasti letos večkrat poudarjeno, bi bilo popolnoma umestno, da bi festival pripravil srečanje med člani žirije in ostalimi spremljevalci festivala, na katerem bi skušali obe plati najti skupni jezik in ne občeovati zgolj na principu obtožb in patetičnih retoričnih vprašanj. To vprašanje je tolikanj pomembnejše zaradi tega, ker je bilo dovoljlušljanja, da določeni funkcionarji v kinematografiji želijo spremeniti festival jugoslovanskega filma v »idejno manifestacijo«, prav ta-

ko pa zaradi dediščine, da jugoslovska filmska kritika ocenjuje posamezne filme predvsem s tematiko iz NOB, kar ni nepomembno) v razponu od popolne negacije do slavošpevov, kakršne smo lahko brali o Hadžičevem filmu *Desant na Drvar*.

Vse to me utrjuje in prepričanju, da postaja osnovni problem jugoslovske kinematografije (in festivala) vprašanje kriterijev, določene strokovnosti in profesionalnosti, s katero se lotevamo vrednotenja posameznih filmov. In prav na tem področju, pri oblikovanju kriterijev in izhodišč pri ocenjevanju posameznih del bi moral festival odigrati najpomembnejšo vlogo.

Vsega tega pa ni mogoče doseči, če sploh ne pride do izmenjave mnenj v razgovoru, kjer sobesednika spoštujeta drug drugega. Konkretnije.

V preveliki skrbi za idejno neporečnost domačega filma festivalski upravni odbor popolnoma ignorira predstavnike jugoslovske filmske kritike pri vključevanju v svoja telesa (vključno s festivalsko žirijo, kar je po izjavi nekaterih odgovornih ljudi, principiarno stališče, nedvomno edinstveno pri nas in v svetu). Samo to dejstvo ne bi zaslužiло ponovnega obravnavanja, kolikor ne bi bilo sestavnih del težnje, ki ji je cilj diskvalifikacija kritike na idejno političnem planu (če prištejemo obtožbe Nadka Draževića o podkupovanju kritikov, potem tudi na moralnem).

Razhajanja in očitki med kritiko in ostalimi faktorji v kinematografiji so preživela že več obdobij. Najprej so filmski avtorji postavljali vprašanje strokovne kvalifikacije. To obdobje je kritika prerasla, ker je v zadnjem času, zlasti po svojih najvidnejših predstavnikih izredno napredovala. Vsekakor pa: jugoslovanski film ima takšno kritiko, kakršno zasluži! To velja tako v estetskem kakor idejnem smislu. Kajti: jugoslovanski film kritiko potrebuje samo takrat, kadar ga podpira. Pa najsi bodo njegova pota pravilna ali ne (mislim, da ni treba posebej

omenjati obdobja komedije, reakcije kritike in reakcije producentov). Potemtakem: kritika je dobrodošla, kadar je komformistična. Komformistična žal tudi je! Če je napad usmerjen na tovrstno kritiko, potem — dobrodošel, v nasprotnem primeru spregovorimo odkrito besedo.

Ali je jugoslovska filmska kritika res brezidejna in nepolitična? V čem se kažejo te njene lastnosti? Mar v tem, da priznavajo določene estetske in umetniške rezultate filmom *Ples v dežju*, *Kaplje, vode*, *bojevniki*, *Dva*, *Dnevi*, *Parada*, *Patronažna sestra* in še nekatere! (Mislim, da ni netočno, da so nekateri ljudje iz producent-skih krogov skušali prikazati kot greh tudi popoln odklon kritike do nedavne poplave komedije, ki je z ozirom na vpliv na najširši krog gledalcev — prav z idejnega aspekta problematičnejša kot nekateri omenjenih filmov zaradi negovanja malomeščanske mentalitete in neokusa.) Ali nemara v tem, da se med drugim, zavzema za osebno, torej inspirirano, doživeto umetnost izven okvira miselnih in oblikovnih shem.

Problem spora okoli kritike je družbeno pomembnejši kot se sprva zdi. Zadovoljiva rešitev tega spora bi namreč avtomatično rešila vrsto nesporazumov okoli vrednotenja filma (kot umetniškega dela in industrije¹). Prvo vprašanje, ki terja odgovor, je: kakšna je družbena vloga jugoslovske filmske kritike? Dоследno podpiranje kinematografije v celoti in vsakega posameznega rezultata ali samostojna presoja, afirmiranje estetskih in umetniških načel kritike? Tako zastavljen problem dosega najostrejši konflikt v odnosu do teme (kakor da bi bila tema že umetniško delo). Najboljši primer so filmi s tematiko iz NOB. Na najrazličnejših sestankih, v javnosti pa redkeje, je bilo poudarjeno, da postaja prav ta te-

¹ Pod pojmom industrije imam v mislih rezultat in ne proizvodni proces.

Prizor iz filma IZ OCI V OČI režiserja Branka Bauera, ki je bil proglašen za najboljši film festivala



matika, do katere čutimo vsi poln respekt in vse spoštovanje, zatočišče oportunizma in umetniške laži, zgolj zaradi tega, ker prejemajo ti filmi, zaradi spoštovanja tematike, blažje ocene kot ostali. Neuspeh filma s to tematiko je enak polovičnemu uspehu kateregakoli drugega! Razloge, ki to opravičujejo, imenujemo pogosto idejne. Toda, ali je podpiranje shematizma, oportunizma, odsotnosti inspiracije in potrebe po izpovedi — neoziraje se na tematiko in žanr — idejno pozitivno? In ali je nasprotovanje kritike takim pojavom — negativno! Na to vprašanje moramo najti odgovor.

Nikakor ne želim zagovarjati absolutne vrednosti jugoslovanske filmske kritike. Gotovo je, da ima kopico slabosti, podobno kot jugoslovanski film. Prepričan pa sem, da sedanji in podobni nesporazumi ne prispevajo k oblikovanju trdnjše fiziognomije te kritike, marveč naravnost silijo kritiko na ista pota, na katerih so se znašli nekateri režiserji slabih filmov s tematiko iz NOB: taka pot se imenuje »linija najmanjšega odpora«. In pojavi takšne kritike so čedalje številnejši. Če bodo dobili tako kot filmi, podporo, pomeni to nedvomno kvalitativni skok nazaj.

Če se sedaj povrnem k festivalu in vprašanju kriterijev, kar je pravzaprav osnovni namen tega sestavka, moram ugotoviti, da je problem, ki sem mu posvetil toliko prostora, ves čas festivala lebdel v zraku, da pa nihče ni imel za potrebno, da bi ga načel in skušal kakorkoli rešiti. Celo: predstavniki kinematografije so ignorirali sestanek za okroglo mizo, ki je bil sklican predzadnji dan festivala in v naglici improviziran, na katerem pa se je zbrala večina novinarjev in filmskih avtorjev. Vsekakor je ta okoliščina nerazumljiva in nesprejemljiva, kajti, ali vodstva jugoslovanske kinematografije res ne zanimajo razprave, ki jim je edini cilj rast in razvoj domačega filma; na drugi strani pa tudi zaradi tega, ker to ni bil prvi primer takšnega odnosa, kar je bilo na sestanku zapaženo in izraženo celo bojazen, da postaja to praksa in da se odnosi in razhajanja ne rešujejo več v enakopravnem, konstruktivnem, demokratičnem dialogu, marveč s telefonskimi številkami. Vsekakor, huda obtožba, na katero nihče ni odgovoril, ker preprosto, ni bil navzoč. To pa nikakor ne pomeni, da odgovor na to in na ostale očitke vodstvu kinematografije v zvezi z njihovim odnosom do kritike, ne terja odgovora. Javnega seveda, kajti nedvomno je res, da nekaj v našem filmu ni tako, kot bi bilo treba. Če je to kritika (in samo ona), povejmo to naglas in skušajmo ukrepati tako, da bomo slabo spremenili v boljše. Šele potem ko si bomo gledali naravnost v oči, bomo lahko izoblikovali tiste osnovne kriterije.

Omenjena okrogla miza se je končala s svojiskim sklepom: Tovariši ali se strinjate, da ničesar ne sklenemo!

Zdi se mi, da ta stavek najboljše pojasnjuje stanje v naši kinematografiji: kot da bi se trudili zgolj za to, da bi ohranili status quo...

Toni Tršar

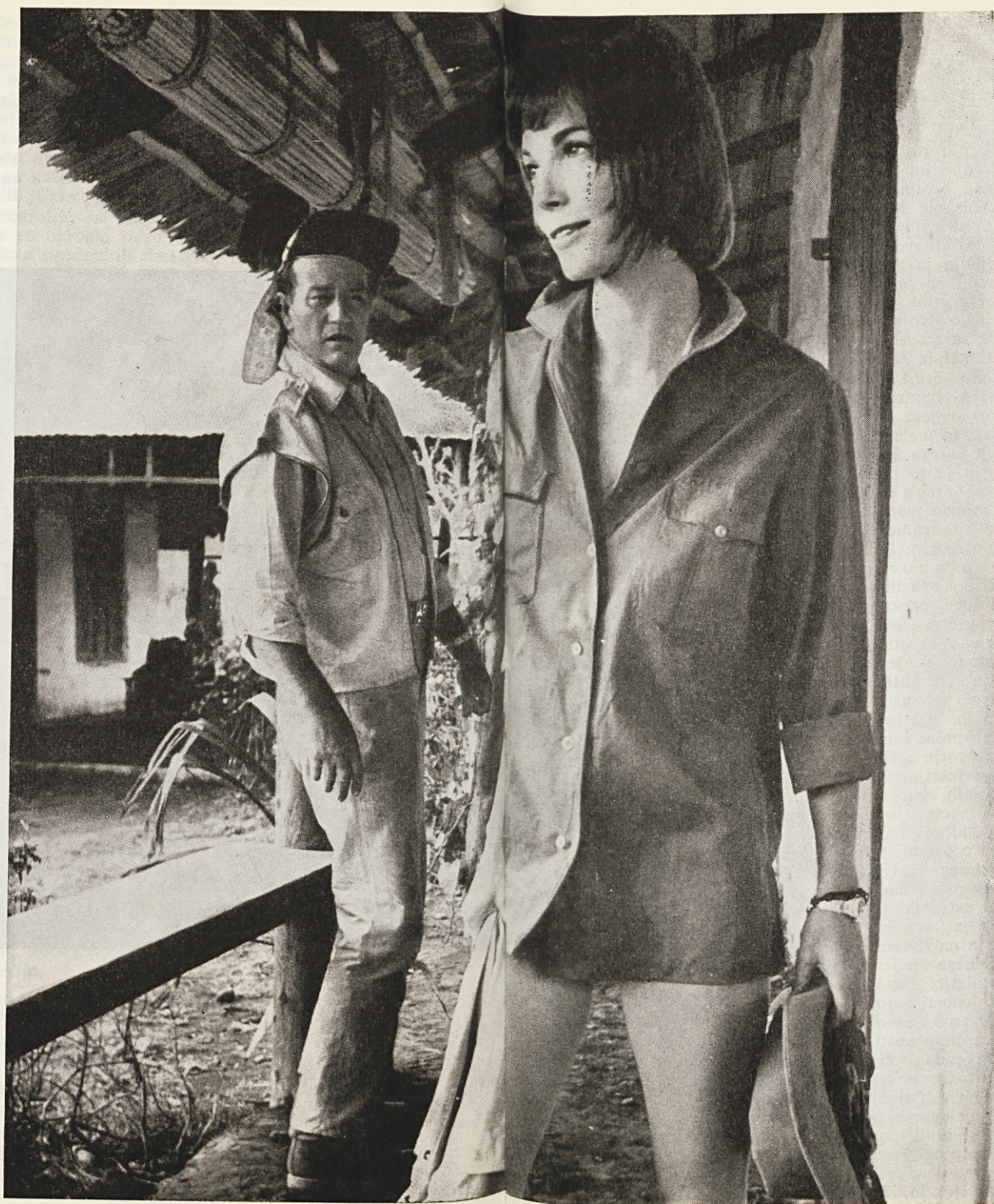
² Čeprav se zavedam, da vseh ljudi, ki pišejo jugoslovansko filmsko kritiko ni mogoče dati v en koš — kajti, če parafraziram Truffaut, obstoja kritika in kritika — uporabljam pojem kritika, ker menim, da gre za načelno obravnavo in da je prodiranje v posamično šele drugotni problem; zgolj zaradi tega, ker pri obravnavi kritike nihče ni upošteval razlike v smislu gornje parafraze, kar bi seveda zahtevalo drugačno obravnavo problema.

Prizor iz filma NEVESINJSKA PUŠKA režiserja Živorada Mitrovića



PARIŠKI ZAPISKI

5. junij: Odmevi nedavnega festivala v Cannesu so izredno živi. Na Elizejskih poljanah je največ zanimanja za film *Les Abysses* in za Fellinijev *Osem in pol*. Prvega so podprle znamenite osebnosti francoskega kulturnega življenja: Jean-Paul Sartre, Jacques Prévert, Jean Genet, André Breton in Simone de Beauvoir so zapisali zanimive izjave o tem prvenecu Nikosa Papatakisa in se zavzeli zanj še pred festivalom. Toda film ima čudno moč: kjerkoli se pojavi ustvarja nasprotujoča si mnenja, navdušuje in odbija, razburja intelektualce, da nekateri v njem vidijo prispodobo družbenega življenja današnje Francije, drugi pa zgolj bolj ali manj srečno izpeljana formalistična hotenja. Kljub hladnemu sprejemu v Cannesu se dvoboj za ali proti filmu nadaljuje v razširjenem »intelektualnem testiranju«, ki sega od vhoda v kinematograf, kjer so v središču izobešene delne izjave že prej omenjenih kulturnikov, do preprostejših pogovorov ob kozarcu dobrega piva. Sam sem začutil besede Sartra (»Film nam je dal svojo prvo tragedijo. Njena vsebina: Zlo.«), Préverta (»Furijske peklenjske boginje, ki mučita slabe. Zares sta dve peklenjski boginji, ki v Papatakisovem filmu mučita slabe.«), Geneta (»Mislim, da



John Wayne in Elsa Martinelli
v Hawksovem filmu HATTARI!

je treba gledati z odprtimi očmi, kadar akrobat izvaja smrtno nevarno točko.«) in drugih, kot udarec lastni presoji. Ekstremnost Papatakisovega filma je v primerjavi s sodobnim francoskim filmom po vsebini in obliki tolikšna, da si je skoraj nemogoče ustvariti ob prvem gledanju dokončno sodbo. Ali je res Papatakisov film o dveh služkinjah, dveh sestrah, prispodoba razpadajoče družbe, kjer nekatere humane in socialne vrednosti izginjajo, in hkrati tudi opozorilo, da ta družba potrebuje obnovitve? Kje je prava vrednost v tem divjem spletu anarhičnega nasilja, erotike in instinkta smrti (kot pravi Breton), v tej simbolični podobi upornosti in prilagajanja, ki je vseskozi speljana k nepreklicnemu koncu, usodnemu propadu? Odgovora v tem peklju brez svetlega neba nisem našel. Hermetično zaprti svet *Les abysses* je lahko odkloniti, toda ostaja občutek bolečine, moreče temne gmote, ki terja, da se v ta svet vračaš in znova iščeš.

Lahkotni čar improvizacije dveh znanih avtorjev, dveh veteranov ameriškega filma, je zanimiv doživljaj. Howard Hawks je ustvaril z delom *Hattari!* svoje manj pomembno delo, toda v njem je prisotno vse, kar ga zaznamuje in odlikuje. Skromna zgodba o skupini lov-

cev v Afriki, ki lovijo za živalske vrtove in doživljajo napete trenutke v boju z nosorogom, se razblinja v množici improviziranih epizod, kjer Hawks lahkotno in preprosto predstavlja svoje junake in razgrinja barvito podobo narave. Oblikuje njemu lasten svet, kjer je moškost vodilo in namen; na nov način obnavlja svojo tradicionalno temo o ljudeh in svetu, s tem, da se v Hatariju zasidra v primitivno okolje divje narave. Morda je prav zaradi tega še bolj očitna njegova naklonjenost fizičnemu: moč in delo človeka sta tisti sili, ki jima Hawks služi in ju poveljuje. In prav pri tem svojem hotenju je najbolj občudovanja vreden ustvarjalec, zakaj ob tem mu uspeva, da s svojo izredno poustvarjalno potenco zariše tudi široko panoramo čustev. Preproščina njegovih junakov, njihovih hotenj in čustev v skromnih mejah, se izraža tudi v ustvarjalni metodi. Hatari je preprost film v formalnem smislu. Hawks se izraža enostavno, z lagodnim ritmom, toda z dinamiko in poudarki, ki so znotraj kadra, v sami mizansceni prizorov. V tem je dosleden in tu je vir njegovega sloga.

Hatari! (kar pomeni Nevarnost) je dokaj uravnana pripoved o premoči človeka nad naravo. Med junaki samimi zato ni konfliktov: vsi so resnični moški, z eno samo izjemo, ki pa dobi dopolnilo v visoki, moško odločni ženski. V filmu nastopata samo dve ženski, toda obe sta samostojni, odločni in trdo oblikovani, tako da v njuno ženskost podvomiš.

John Wayne je tako kot v Hatariju tudi v novem Fordovem filmu glavni junak. On je tisti, ki uravnava življenje na samotnem otoku nekje na Pacifiku in zato ima tudi film na slovo *Donovanov otok*. Donovan je hkrati tudi Fordov svet: odslužen vojak, ki se mu zahoče živeti po svoje in po stari irski tradiciji, pa zato izbere po zadnji vojni zatočišče na samotnem otoku. Otok, kakršnega vidimo, ima vse kar sodi k civilizaciji in še posebej k For-

dovi podobi življenja: zdravniška, duhovnika, urejeno bolnico, krmo in predvsem kopico ognjevitih mož, ki se radi prerekajo in pretepajo. Poleg priseljencev živijo na otoku tudi domačini. Nasploh pa v tem življenju ni problemov. Težave se pojavijo, ko pride na otok mlada bostonska meščanka, da bi poiskala svojega očeta, ki je tam zdravnik. Ta se je namreč nekdaj naveličal bostonskega življenja in je ostal na otoku. Poročil se je z domačinko in imel z njo še dva otroka. To njegovo dvojno življenje je seveda skrivnost, ki jo ne sme odkriti hči iz Amerike.

John Ford ob tej skromni zgodbi naniza »družinski album« svojega sveta in hkrati kaže skrito melanholijo za izginjanjem takega življenja. V nekem smislu je to ponovitev njegovega *Mirnega človeka*, toda mnogo manj osebna in brez resnične tradicije, ki je dajala čar njegovim irskim spominom. *Donovanov otok* je zato smešna, včasih celo neokusna mešanica pristnega irskega humorja in zaletave moškosti, s ptovrjeno eksotiko južnomorskega otoka. V njem ni blage poezije in romantične zanesenosti, temveč neizrazita mešanica fordovskih nastrojenj, ki nosijo očiten pečat improvizacije. Toda v nasprotju s Hawksom, kjer je improvizacija vendarle v okviru bistvenih elementov njemu lastnega sveta, je Fordov zadnji film najbolj zanimiv v tem, da priča o usodni težavi, ki spremlja starega ustvarjalca: nič več ni mogoče zaneseno in s praviim ustvarjalnim ognjem govoriti z lastnim pogledom na svet in na življenje, če je pot do resničnega življenja dolga že celo stoletje. Ford se svoje odmaknjenosti gotovo zaveda; zato je *Donovanov otok* mešanica neresnosti in ironije na lasten račun ob izpovedovanju »modrosti«: po vseh viharjih in strasteh v življenju pride do dobre umirjenosti; po viharni mladosti se umirimo, da bi spet postali otroci. To bridko resnico pripoveduje Ford s samozadovoljno ironijo. Zato se na koncu

John Wayne je tako kot v Hawksovem filmu *HATARI!* tudi v novem Fordovem filmu *DONOVANOV OTOK* glavni junak, ki uravnava življenje na samotnem otoku nekje na Pacifiku



filma najhujši pretepač in pijanec (igra ga odlično Lee Marvin) poroči z gostilniško pevko in plesalko v tej vlogi je Ford uporabil nekdanj slavno lepoticco v seriji južnomorskih pustolovskih filmov Dorothy Lamour in se vse dneve igra z igračko — električnim vlakom.

7. junij: Če je doslej veljal Robert Wise kot sila spreten filmski človek (bolj kot producent in manj kot režiser) je s Poklicnim igralcem (The Hustler) mnoge presenetil v vlogi ustvarjalca - režiserja. To je celovito in dosledno delo, z vso težo modernega psihološkega filma in še posebej z značajem izredno uspelega hollywoodskega filma. Z »značajem« hollywoodskega filma mislim na očitno in značilno tipiko, ki spremlja vse ameriške filme, razen seveda redkih del, ki nastanejo predvsem zunaj te nagrjadene industrije. Hollywood še vedno uniformira svoje izdelke: dosledno jih prilagaja trenutnim potrebam ali celo modi, ki velja za najbolj donosno, in seveda pri tem krati vse individualne težnje, ki se porajajo v skrbno porazdeljenem delu. To »podrejanje« ustvarjalnih hotenj je odraz hollywoodskega stališča do filma, ki je še vedno v mejah »zabave in razvedrila za gledalce«, kakor tudi dolga leta trajajočega ustvarjalnega sistema, ki je sicer zadnja leta dobil nekaj nujno potrebnih sprememb, toda brez večjih ustvarjalnih dosežkov. Kako močno je to hollywoodsko »podrejanje« in tipizirani »značaj« dokazujejo nekatera dela mladih televizijskih režiserjev in učencev newyorške šole. Večina je že v začetku klonila in ustvarila v okolju te filmske metropole dela, ki se bistveno ne razlikuje od vsega ostalega, kar tam nastaja.

Wiseov film priča predvsem o dobrih straneh ameriškega filma. V njem ni toliko originalnosti kot izredne doslednosti, jasnosti in vsklajenih elementov filmske izraznosti. Po vsebini in ideji nadaljuje pot širše socialne drame, z elementom mladostnega upornišтва, ki tokrat ni

brez razloga. Glavni junak je strasten in poklicen igralec biljarda. S svojim znanjem hoče živeti, hkrati pa postati tudi priznan kot najboljši med najboljšimi. To njegovo hotenje je jalovo: v podzemlju, kjer se od igravajo tekmovanja, ni mogoče doseči priznanja in denarja brez podrejanja gangsterski trgovini, brez omejevanja osebne svobode. Zato se Poklicni igralec konča v obupni intimni drami glavnega junaka, kjer se mu porušijo vsa osebna stremjenja. Ostane mu še samo upor, ki ga žene brez cilja po svetu.

Težišče filma je na dveh igralcih: Paul Newman je uporni mladenič, ki išče slavo in bogastvo, debeli in flegmatični Jackie Gleason pa je priznana zvezda med profesionalnimi igralci biljarda. Oba igralca v vlogah nasprotnikov sta izredna. Newman dosledno in z izrednimi poudarki ponavlja utelešeno trmoglavost in mladostno upornost, Gleason pa s svojo navidezno zamašeno brezizraznostjo odlično ponazarja hladnokrvnega, korumpiranega igralca, kateremu globoko v notranjosti še tli ogenj poštenosti in človečnosti. Gleason je s to vlogo prav gotovo največje igralsko odkritje zadnjih let. Zanimivo je, da je to hkrati tudi njegova prva večja filmska vloga. V ZDA je bil znan predvsem kot igralec na radiu, televiziji, v zabaviščih in music hallih, v Evropi pa smo ga spoznali po posnetkih njegovega zabavnega orkestra. Njegov veliki uspeh ni slučajen. Svojo igralsko nadarjenost potrjuje tudi v Kellyjevem filmu *Gigot*, kjer igra pariškega clocharda, ki s svojo prisrčnostjo krasi vsakdanje življenje siromašne četrti.

8. junij: Zapiski o igralcih v ameriškem filmu se mi vsiljujejo. Vredno bi bilo napisati vsaj bežne pripombe o nekaj novincih, ki so neverjetno uspešni. Med njimi je najpomembnejši angleški gledališki igralec Peter O'Toole, ki je občudovanja vreden v vlogi skrivnostnega Lawrenca Arabskega. Postal je

Claudia Cardinale je bila izbrana, da v Luigija Comencija filmu BUBOVO DEKLE igra glavno žensko vlogo. Glavno moško vlogo igra ameriški igralec George Chakiris

blesteča filmska zvezda tudi tukaj v Parizu, odkar v polnem kinematografu Le Paris predvajajo s sedmimi Oscarji opremljeni Leanov film. Zapisek v nekem pariškem večerniku smešno potrjuje njegovo popularnost: »Na svečanem sprejemu v britanski ambasadi je imel nocoj največ uspeha pri damah mlad britanski častnik, ki je neverjetno podoben angleškemu igralcu O'Toolu.«

Z mnogo manjšim uspehom se je v ameriškem filmu pojavil mladi Brandon de Wilde. Ta 21-letni fant mi je bil neznan, spomnil sem se le njegovega imena. Kot otroka sem ga videl pred desetimi leti v zanimivem filmu Svat in nekaj kasneje v znanem westernu Sh an e. De Wildu se je filmska pot kmalu končala, zadnja leta je nastopal le na televiziji. Zdaj se je pojavil kot mladenič tudi na filmu: John Frankenheimer mu je zaupal pomembno vlogo v svoji drami Propad, takoj zatem pa še režiser Martin Ritt v filmu Hud. V obeh nastopa v dovolj tipizirani vlogi: resnega, dobro vzgojenega, na videz krehkega, toda žilavega poštene mladeniča, ki se vztrajno prizadeva, da bi v življenju obveljala resnica in pravica. Kljub tem šablonskim osnovam pa de Wilde vendarle izžareva dovolj izrazite individualne kvalitete, ki mu omogočajo, da prerašča v obeh vlogah skromne meje zupanih vlog. Še posebej je njegov nastop in predvsem njegov lik zanimiv, ker predstavlja drugačnega, diametralno nasprotnega mladega junaka, ki smo jih vajeni iz sodobnih filmov. Njegova upornost ni trmoglava, kipeča in divjaška, temveč se omejuje na svetniško potrpežljivost, kjer prihajajo do izraza njegova bogata čustva in bistroumen duh. Morda je njegova podoba nenavadna za današnji čas in celo neoprejemljiva za temeljitejšo razlage. Toda nehote spominja na oddaljeni lik Petra O'Toola, tega novega filmskega junaka in »drugačnega« moškega, ki vnema gledalce. Kje so meje in poti, ki vodijo od filmske podobe do odkritih želja?



SCIENCE-FICTION V TRSTU

Od 6. do 14. julija je bil v Trstu prvi mednarodni festival znanstveno-fantastičnega (Science-fiction) filma. Prireditve so bile na izredno lepem in urejenem letnem kinu na Gradu sv. Justa, kjer so prikazali 17 deloma kratkih deloma celovečernih filmov. Jugoslavija se žal tega festivala ni udeležila, čeprav bi nas vsaj Lehpamerjev desetminutni lutkovni film »3003« lahko dostojno reprezentiral.

Zastopane so bile naslednje države: ZDA (4 filmi), Velika Britanija (4 filmi), Čehoslovaška (3), ZSSR (2), Francija (2), Italija (1), Poljska (1).

V posebnem prostoru v Gradu — v nekem častitljivem starodavnem hodniku — pa je bila istočasno prirejena tudi razstava znanstveno-fantastične knjige. Te razstave se je udeležilo 16 držav in med njimi tudi Jugoslavija. A tudi tu je bila Jugoslavija (po naši lastni krivdi) zelo skromno zastopana. Svoje knjige sta poslali tja le dve založbi, obe iz Ljubljane: Življenje in tehnika in Državna založba. Niti Mladinska knjiga (ki je izdala zelo veliko znanstveno - fantastičnih knjig) niti nobena druga založba v državi se vabilu ni odzvala. Tako je bil tudi oddelek za otroške in mladinske knjige na razstavi brez slovenskih knjig!

Ta naša skromna udeležba je, mislim, predvsem posledica splošnega dejstva, da znanstvena fantastika pri nas še ni poglajala dovolj globokih korenin. Po Mencingerju (Abadon) in Tavčarju (4000) tudi slovenski pisatelji skorajda nikoli niso posegli na njeno področje. Mnogo je založnikov, dramaturgov, urednikov in kulturnih delavcev, ki še vedno mislijo, da je znanstvena fantastika le neka vrsta komercialnega šunda, ki nima in

ne more imeti večje umetniške vrednosti. Vendar pa so nekatere posamezniki s svojimi prizadevanji že dosegli toliko uspehov, da bi bila naša država lahko boljše zastopana. In že zaradi tega, ker je bila prireditve v Trstu, bi ji lahko posvetili več pozornosti!

Tudi v naši kulturni publicistiki prireditve sploh ni odjeknila.

Znanstvena fantastika je pripovedna umetnost, ki je iz književnosti in filozofije prerasla v film in ki prav v našem času doživlja silovit napredek. Od genialnega Grka Lukiana, ki je že v drugem stoletju naše ere prvi popeljal svoje junake na Luno, preko utopistov Campanelle in Moora in satirikov in poetov kot so Cyrano de Bergerac, Voltaire, Jonathan Swift in drugi, se je ta smer razvila do očeta moderne znanstvene fantastike — Julesa Verna. Spet nove barve je ta umetnost dobila, ko so nastopili Wells, London, Poe, Aleksej Tolstoj in drugi. V najnovejšem času je ta literatura doživela imeniten razvoj zlasti v Združenih državah Amerike, kjer je Hugo Gernsback odprl

novo dobo njenega razvoja. Ta je namreč že v dvajsetih letih začel izdajati razne specializirane science-fiction revije, ki so se vse bolj in bolj množile, dokler niso končno postale množičen pojav. Danes imajo v ZDA preko sto takšnih revij in celo armado pisateljev, ki pišejo samo science fiction.

Precej drugače je tekel razvoj v Sovjetski zvezi, kjer je tradicijo Alekseja Tolstoja v obdobju pred vojno nadaljeval Aleksander Beljajev, po njegovi smrti leta 1942 — pa dolgo nihče. Šele v novejšem času se je pojavila vrsta novih avtorjev, ki so dosegli znatne uspehe tudi na področju filma.

Danes, ko stoji človeštvo na pragu veselja, ko se pred njim odpira nova epoha, je seveda napočila prava ura znanstvene fantastike. Film je prvi poklican, da prevzame, razširi in globi fantazijo človeškega genija, fantazijo, ki je rasla in zrasla v mnogih stoletjih burne zgodovine.

Ker pa je znanstvena fantastika tudi filozofija in ideologija, ima takšen film tudi še prav posebno obelježje: filmi vzhodnih dežel se vsi gibljejo v dokaj ozki shemi, ki jo daje poenostavljena Marxova in Engelsova vizija komunizma, kjer so vsi družbeni problemi rešeni, kjer ni nobenega protislovja, vlada splošna sreča (dovoljena je samo nesreča na ljubezen), kjer vsak dela le kolikor se mu zljubi in dobi vse zastoj, kolikor si le poželi. Naj bo to družbeno okolje še tako pestro in zanimivo, naj bodo detajli še tako duhoviti in igralski dosežki še tako imenitni — tak film zahodnjaka ne more prepričati. Čehoslovaški film Oldricha Lipskega *Človek prvega stoletja* je vsekakor imenitno izdelan, občudovanja vredni so mnogi režijski in zlasti scenografski ter kostumografski domisleki — a tisti komunizem, tista družba samih snežnobelih značajev je več kot neverjetna. Mnogo bolj je ugajal sovjetski film *Človek amfibija* po znanem romanu Aleksandra Beljajeva, v katerem ni ideološke ekskluzivnosti. Ime-

niten uspeh pa je dosegla jedka poljska satira *Diletant v kibernetiki*.

Čisto drugačna je seveda zahodna filmska proizvodnja, zlasti britanska in ameriška (francoska še precej zaostaja). Tu avtorji niso vezani za nobeno formulo prihodnosti in vsakdo mora imeti svojo lastno vizijo, ki je včasih bolj, včasih pa tudi manj zanimiva. Proizvajalci ameriškega SF filma se dobro zavedajo, da so največji zakladi bogate anglosaške fantazije skriti v književnosti. Zato mirno lahko trdimo, da je razvoj SF filma najtesneje povezan s književnostjo — mnogo bolj kot razvoj drugih zvrsti umetniškega filma. Pisatelji kot so Isaac Asimov, Robert Heinlein, Pohl in Kornbluth, McIntosh in drugi imajo vsak svojo poglobljeno, izdelano in filozofsko premišljeno vizijo prihodnosti človeštva. Na tržaškem festivalu je bil prikazan predvsem film *Icarus Montgolfier Wright* po romanu enega največjih sodobnih ameriških SF pisateljev Raya Bradburyja. To je poetična fantastična pravljica o enem samem junaku s tem imenom, ki je bil rojen leta 900 pred našim štetjem, osnovno šolo je obiskoval v Parizu leta 1783, srednjo šolo v Kitty Hawku 1903, diplomiral s potovanjem na Luno 1. avgusta 1970, umrl pa je in sežgali so njegovo truplo na Marsu leta 1999. Film je izdelal režiser Jules Engel.

Bogata anglosaška fantazija, posebni domisleki in motivi ter spretno fabuliranje — vse to je dalo tudi drugim filmom (*Gospodarji Venere* Ernesta Morrisa, *Potovanje na zvezde* Johna Wilsona, *Napad ljudstva lutk* Berta Gordona in drugi) posebno zanimivo obelježje, čeprav so se nekateri izgubljali v golem napetem fabuliranju in grozljivosti, ki je bila včasih sama sebi namen.

Zdi se, da bo Trst postal vsakoletno festivalsko mesto te vrste filma in literature. Prihodnjič ga ne smemo več zane-mariti.

Boris Grabnar



TELEOBJEKTIV

NOVO - NOVO - NOVO - NOVO - NOVO



Za Viba film končuje režiser Jože Gale (na zgornji sliki desno) celovečerni mladinski barvni film **SREČNO, KEKEC!**, za katerega je po pripovedkah Josipa Vandota napisal scenarij Ivan Ribič. V vlogi Kekca nastopata Velimir Djurin (zgoraj levo), Mojca pa igra Blanka Florjanc (zgoraj v sredini). Hudo Pehto igra Ruša Bojčeva, Rožleta pa Martin Mele (spodaj desno)





V vlogi Mojce nastopa Ljubljanka
Blanka Florjanc, ki tokrat ni prvič pred
filmsko kamero, saj je igrala drobno vlogo
že v koprodukcijskem filmu ZAKON VOJNE

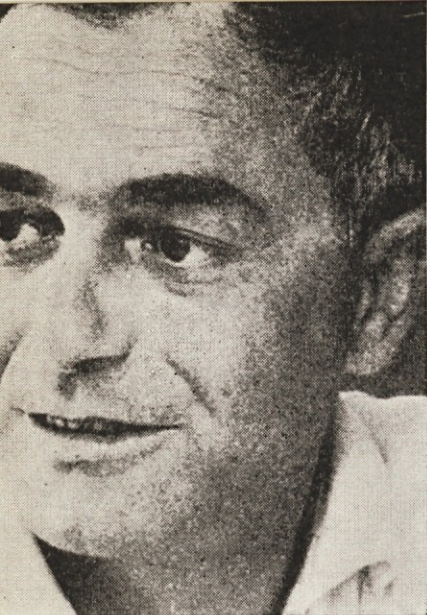


Velimir Djurin, ki tokrat nastopa v vlogi
Kekca, ni novinec pri filmu. Marsikdo se ga
spomni iz Babičevega filma VESELICA,
iz Kosmačevega TI LOVIS ali pa
iz Klopčičeve ROMANCE O SOLZI. Nastopil
pa je tudi v Kavčičevem LOVU
ZA ZMAJEM



Martin Mele (zgoraj), ki igra v Galetovem filmu vlogo Rožleta, je filmski novinec. Zato pa je v filmskem svetu dobro poznan Ivan Ribič, posebno po svojem scenariju za film DOLINA MIRU, kakor tudi snemalec Ivan Belec, ki je tokrat za kamero prvi sodelavec Ivana Marinčka (desno spodaj)





ZMAGOVALCA K. PULJA BRANKO BAUER

Zagrebski režiser Branko Bauer ni prvič stopil na zmagovalni oder festivala v Pulju. Rojen 1921. leta sodi med tiste jugoslovanske režiserje, ki so posneli največ filmov (poleg Pogačica, Stiglica in Mitrovića). Debutiral je s filmom *Sinji galeb* (1953), njegovi kasnejši filmi pa kažejo, da izbira akcijske zgodbe iz otroškega sveta, kar ni naključje. Tudi naslednji Bauerjev film *Milijoni na otoku* (1955) obravnava zgodbo iz otroškega sveta, le da je Dalmacijo izpred vojne zamenjal mestni ambient. Čeprav pravi staro pravilo, da naj mladinski filmi vsebujejo pedagoško noto, je ta element v obeh Bauerjevih prvenecih samo rahlo nakazan, kajti režiserja zanimajo bolj kot to bogate otroške psihologije. Prva dva filma nista naletela na posebno priznanje, zato pa se je mladi režiser že z naslednjim delom uvrstil med zmagovalce puljskega festivala

in s filmom *Ne obračaj se, sinko* (1956), ustvaril enega naših najlepših filmov s tematiko iz NOB. Zaključni prizor tega filma, vrteče se kolo prevrnjenega motocikla velja še dandanes za antologijski prizor in izpričuje izredno poetsko inspiracijo avtorja. Čeprav se je v tem filmu oddaljil od otroškega sveta, pa *Ne obračaj se, sinko* še vedno vsebuje številne elemente, značilne za avtorja obeh prvih filmov.

Tudi tu so pomembne vloge zaupane otrokom, le da je njihova funkcija tokrat drugačna: otroški svet, izražen skozi namišljeno avanturo — igro, dobiva tokrat isto vlogo, kot je namenjena odraslim: avantura postaja realnost.

Bauerjev četrti film pomeni začetek novega obdobja v ustvarjanju te svojske osebnosti. *Samo ljudje* (1957), melodrama po žanru, čeprav v intencijah psihološka drama, ki skuša spregovoriti o posledicah vojne v sodobnem življenju, na ljudeh, ki jim preteklost živo uravnava današnji trenutek. Film ni posebno uspel, kritika ga je sprejela odklonilno, za režiserja pa je nedvomno dragocen kot prvi film njegovega opusa, posvečenega sodobni problematiki, današnjemu človeku, družbi in času. Ta trditev nikakor ni pretirana, če se spomnimo Bauerjevega naslednjega filma, ki ga je posnel 1960. leta za skopski »Vardar film«.

Tri A ne nadaljujejo začeto pot. Film je nastal po novinarski vesti, objavljeni v nekem časopisu, da oče išče v vojni izgubljeno hčerko (ni nepomembno, da je scenarij za ta film napisal novinar Slobodan Glumac, takratni dopisnik »Politike« v Parizu). S tem filmom je Bauer vnesel v našo kinematografijo realistični tretman in čeprav film v celoti ni bil kompletno delo, je popolnoma razumljivo, da je dobil na festivalu v Pulju nagrado za tretji najboljši film. Naslednji korak v obravnavanju sodobne problematike je vodil Bauerja h komediji, žanru, s katerim se dotlej ni spoprijel. *Martin v oblakih* je film, ki združuje obe njegovi preokupaciji, otroško in sodobno. Skozi ljubezensko zgodbo je Bauer skušal spregovoriti o stanovanjski problematiki, torej o problemu, ki ga živo občutimo in ki nudi dovolj snovi za obdelavo. Sprejem je bil precej različen. Občinstvo je kazalo določeno navdušenje, kritika pa je bila

v glavnem zadržana. Ne oziraje se na to pa je dejstvo, da je Bauer nekaj izvrstnih režijskih rešitev in da je film po režijski plati osnova prijema in koncepta, ki ga je uporabil v obeh zadnjih filmih

Nadštevila in **Iz oči v oči**. Na lanskem festivalu v Pulju je bil Bauerjev film **Nadštevila** pravo odkritje. Po Dušku Makavejevu, ki se je lotil nekonvencionalne obravnave mladinskih delovnih brigad v dokumentarnem filmu **Nasmeh** 1961, je bil Bauer prvi jugoslovanski režiser, ki je načel ta tako naš in sodoben problem v igranem filmu. Popolnoma razumljivo, da je delo dobilo številna priznanja tako doma kot v tujini. Druga nagrada na lanskem festivalu v Pulju pa je priznanje, ki dopolnjuje bilanco Branka Bauerja kot enega najuspešnejših jugoslovanskih režiserjev.

Nagrada, ki jo je dobil letos, samo dopolnjuje uspešno pot. In: nagrada je popolnoma nesporna, tako kot je nesporna Pretnarjeva. Razen tega pa je njegov film **Iz oči v oči** nedvomno najkompletnější film festivala, delo, ki je v današnjem trenutku najdragocenejše spričo njegovega živega in iskrenega posega v današnji čas. **Iz oči v oči** pomeni ne samo najboljši jugoslovanski film v letošnjem letu, marveč tudi vrhunec v Bauerjevem obravnavanju sodobne problematike. Vprašanje, ki nas poslej zanima, je, kam sedaj. Ali nova etapa v tej smeri ali vrnitev k obravnavanju otroškega sveta, ali kaj drugega? Na to vprašanje je težko najti odgovor. Morda ga bo dal prihodnji Pulj.

Dvanajsti vsekakor. Bauer je dobitnik številnih priznanj. Njegove filme so z uspehom predvajali na tujih festivalih v Mar del Plati, Benetkah, Edinburghu in drugod. Poleg igranih filmov je posnel okoli 15 reportaž in deset kratkometražnih filmov, med katerimi je najbolj znan njegov eksperimentalni plesni film **Sen male balerine**. Še nekaj velja omeniti v tem okviru: v zadnjih filmih je njegov stalni sodelavec in asistent Krešo Golik, avtor svojske balade **Deklica in hrast**. Ta podatek je zanimiv predvsem zaradi tega, ker sta dva zanimiva in svojska avtorja našla skupni jezik, kar je posebno pri nas precejšnja redkost.

MAJDA POTOKARJEVA

S Samorastniki se je igralski rod Potokarjev uspešno uveljavil v filmu še s tretjim in najmlajšim zastopnikom: slovenskima filmskima igravcema Lojzetu in pokojnemu Stanetu se je zdaj pridružila še hčerka oziroma nečakinja Majda. Pri tem je zanimivo, da je gledališka igralka Majda Potokarjeva svojo dosedanjo umetniško pot začela in tako uspešno uresničila prav pri filmu, čeprav se je v njem v precejšnjem obdobju šestnajstih let pojavila samo trikrat: v filmu **Na svoji zemlji**, v Kavčičevem filmu **Slovo Andreja Vitužnika** v filmskem omnibusu **Tri zgodbe** in zdaj v **Samorastnikih**. Z dobrimi šestnajstimi leti (1946) je bila Majda Potokarjeva že slušateljica ljubljanske Akademije za igralsko umetnost. Poslušala je vsa predpisana predavanja in se učila igralske umetnosti pri Janezu Cesarju in Mariji Veri, največ pa pri naši veliki igralki Miri Danilovi, ki ji je bila vodnica in vzgled ne samo skozi vsa študijska leta, ampak tudi kasneje — prav do danes, ko je šlo mimo nje. Že nad deset let samostojnega snovanja in nastopanja. Njeno



pripravljanje na igralski poklic je trajalo od jeseni 1946 pa tja do pomladi 1951 in je bilo prekinjeno samo z dolgotrajnim, a prijaznim snemanjem slovenskega povojnega filmskega prvenca, ko je stopala pred kamero s šibkim študijskim zakladom prvega semestra, a zato s tem večjo neposrednostjo vseh dvomov in stisk rešene mladosti. V akademskih letopisih zvemo, da je prvič javno nastopila s Prešernovima pesmima *Hčere svet in Judovsko dekletje*, s celotnim igralskim izrazom pa se je prvič javno — na šolskem odru — spoprijela v Shakespearovi komediji *Sen kresne noči* v vlogi Palčka. V seznamu njenih akademskih javnih nastopov odkrijemo naslednje avtorje: Scribe, Schiller, Strindberg, Calderon, Moliere, Cankar in še enkrat Shakespeare. In vloge:

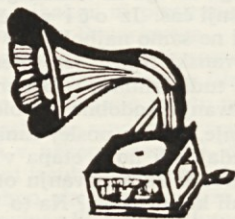
Abigail v *Kozarcu vode*, Marija Stuart, Gospa Y v Strindbergovi igri *Katera je močnejša*, Ines v *Sodniku Zalamejskem*, Henrietta v *Učenih ženskah*, Nina v *Kralju na Betajnovi* in *Julija v Romeu*.

V jeseni 1951 je bilo treba stopiti na lastne noge. Igralski krst je prestala z odličnim uspehom tako pred mariborskim (Nina) kot pred ljubljanskim občinstvom (Billie Dawnova v Kaninovi komediji *Čez noč rojena*). Od takrat do danes je na odru ljubljanske Drame odigrala nad štirideset vlog, med njimi nad trideset tehtnejših. Najdemo jo v igrah najrazličnejših avtorjev — le pri Čehovu nikoli — in v vseh zvrsteh — v komediji in tragediji, v drami in v igrakah za otroke. Igrala je v šestih Shakespearih, v treh Molièrih, v Racinu, Machiavelliju, Goldoniju in Schillerju, s posebnim uspehom pa se je srečavala z novjšimi in skrajno modernimi dramatik:

z Brechtom, Hellmanovo, Millerjem (*Smrt trgovskega potnika*), Lov na čarovnice), Wilderjem, Salacroujem, Osbornom in Jonescom. Pomembni uspehi njene dosedanje žetve so Nina, Gladys (Tako kot vsi), Lukrecija (Mandragola),

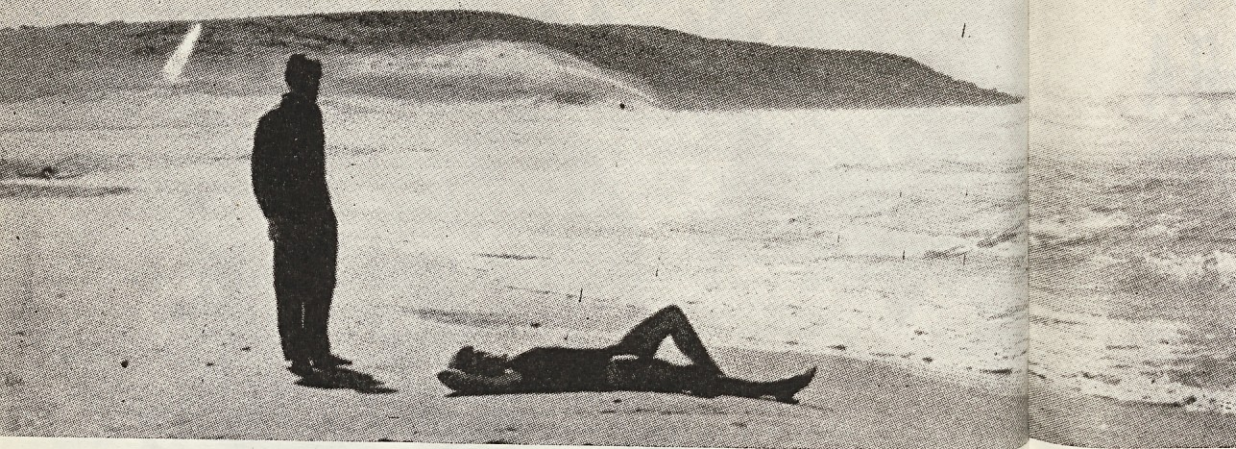
Beatrice (Lažnik), Rebeca Gibbs (Naše mesto), Gospodična Forsythova (*Smrt trgovskega potnika*), Ana (Ana Frank), Alison Porter (*Ozri se v gnev*), Beneathe (*Grozdna jagoda v soncu*), Daisy (v *Nosorogih* ob nepozabnem Bérengeru pokojnega igralca Draga Makuca), Izabela (*Šola za može*), Spelca (*Boter Andraž*), Zorica (*V pristanu so orehove lupine*) in Micka (*Kranjski komedijanti*). Ob komaj prvi tretjini njene igralske poti je obračun bogat, z Meto v Samorastnikih pa je dobil še posebno potrdilo. Njen dar, zraven pa še tehtno igralsko znanje in velika marljivost so jo uvrstili med pomembne slovenske, jugoslovanske in tudi mednarodne igralke.

Mirko Mahnič



Donatella Turri, ki nastopa v italijanskem filmu *BREZSKRBNO ŽIVLJENJE*. Film režira Luciano Salce





BERLINSKI FESTIVAL

Sodelovanje skoraj štiridesetih držav na letošnjem berlinskem festivalu pomeni eno izmed najštevilnejših udeležb na mednarodnih filmskih prireditvah. Po številu sodelujočih tekmujeta z Berlinom lahko samo še Moskva in Karlovi Vari. Razlika je samo v enem — v Berlinu so bile mnoge dežele udeležene zgolj simbolično s kakšnim kratkim filmom. Kljub temu pa si berlinski festival pridobiva vedno večji ugled in odmev vsaj v filmskem svetu. Zanimivejši postaja tudi zaradi tega, ker uporablja nemška zvezna vlada berlinski festival za priložnost, ko razdeli vsakoletne državne nagrade za filmsko ustvarjalnost. Poleg teh nagrad in festivalskega medveda v zlatu in srebru podelijo v Berlinu že nekaj let zaporedoma tudi znani O. Seznickov lovorov venec za filmsko delo, ki najbolj služi sporazumevanju med narodi. Poleg znanih filmskih dežel vsega

sveta so letos nastopile na berlinskem festivalu tudi mlade filmske dežele kot Indonezija, Irak, Iran, Jamaika, Kolumbija, Malaja, Maroko, Nigerija, Pakistan, Senegal, Sirija, Tunizija, Venezuela, Vietnam in ZAR. Četudi so te dežele prikazovale samo kratke filme, je bilo srečanje z njimi brez dvoma zanimiv dogodek. Vsakoletni berlinski festival zbere okoli sebe dovolj uglednih filmskih ljudi; med drugimi so bili letos v Berlinu John Huston, Michelangelo Antonioni, Vilgot Sjöman (mladi švedski ustvarjalec iz Bergmanove šole), Robbe-Grillet (ugledni francoski književnik, ki se je kot njegov italijanski sodnik Pratolini posvetil filmski ustvarjalnosti), Juan Antonio Bardem itd. Zato je okoli festivala mnogo manj različnih zvezdnic in zvezdnikov ter z njimi zvezanih škandalov in škandalčkov. Posebno letos si je Berlin nadel videz zelo resnega mednarodnega filmskega srečanja.

Najzanimivejša značilnost letošnjih nemških državnih nagrad je dejstvo, da niso podelili niti prve niti druge nagrade za najboljši igrani film, pa tudi posebne nagrade za celovečerni igrani film ni prejel nihče. Za igrani celovečerni film so podelili samo dve tretji nagradi in sicer Willa Trempera filmu *Die endlose Nacht* (Noč brez konca) in filmu *Das Feuerschiff* (Ognjena ladja). Za najboljši celovečerni

V Berlinu je francoski film zastopal znanega pisatelja Alaina Robbe-Grilleta *NEUMRLJIVA*, v katerem sta igrala glavni vlogi Françoise Brion in znani teoretik in režiser Jacques Daniel-Vacroze (levo). — Nagrado za najboljšo vlogo je dobila tudi naša znanka Bibi Andersson, ki je nastopila v filmu mladega švedskega režiserja Vilgota Sjömana *PRILEZNICA* (spodaj). — Prizor iz angleškega filma *HIŠNIK* z Alanom Batesom in Donaldom Pleasenceom (spodaj)

dokumentarni film so proglasili *Alvorado*, ki je letos zastopala Zahodno Nemčijo v Cannesu. Izmed igralcev so bili nagrajeni Harald Leipnitz in Elisabeth Bergner za glavni vlogi (prvi v *Noči brez konca*, Bergnerjeva pa za vlogo v filmu *Thorwardova srečna leta*), kot najbolj obetajoči mladi igralec Michael Hinz (*Noč brez konca*), za najboljšo stransko vlogo pa Elfriede Kuzmany (*Črnobelo-rdeč baldahin nad posteljo*). Zanimivo je tudi, da ni prejel državne nagrade noben režiser. Državne nagrade zgovorno pripovedujejo o krizi, katere se zahodnonemški film ne more rešiti, četudi so to že nekajkrat poskušali. Za dolgoletno filmsko delovanje so z Zlatimi filmskimi trakovi (tako se imenuje zvezna državna nagrada) letos nagradili tudi Fritz Lang, Tillo Durieux, Asto Nielsen, G. W. Pabsta, Fritz Raspa, Josefa von Sternberga in dr. Hansa Vogta.

Festivalske nagrade pa so bile letos razdeljene takole: Zlatega medveda za najboljša celovečerna igrana filma sta prejela japonski film *Prisega poslušnosti* režiserja Tadaši Imaja in italijanski film režiserja Gian Luizia Polidora *Il Diavolo* (Hudič), v katerem je znova razveselil gledalce priljubljeni Alberto Sordi. Za režijo niso podelili Zlatega medveda (kot niso podelili Srebrnega medvega





Od zgoraj navzdol: prizor iz španskega filma NEDOLŽNI — prizor iz odličnega grškega filma MALE AFRODITE — prizor iz japonskega filma PRISEGA POSLUSNOSTI



nobenemu filmu), zato pa je dobil Srebrnega medveda grški režiser Nikos Koundouros za režijo filma Mikres Afrodites (Male Afrodite). Enako priznanje je dobila za žensko vlogo švedska igralka Bibi Andersson in sicer za svoj nastop v Vilgota Sjömana prvcu Ålskarinnan (Priležnica), za moško vlogo pa znani ameriški temnopolti igralec Sidney Poitier za nastop v Ralpa Nelsona filmu Lilies of the Field (Lilije s polja). Srebrnega medvega za posebne rezultate v filmskem ustvarjanju so še dobili režiser Clive Donner, scenarist Harold Pinter in igralci Donald Pleasence, Alan Bates in Robert Shaw za svoj delež v angleškem filmu The Caretaker (Hišnik). Tudi za celovečerni dokumentarni film so podelili samo Srebrnega medveda in sicer zahodnonemškemu filmu Sirni Atlantik (Der grosse Atlantik). Holandski kratki film Bouwsplement (Impresije o gradnji) je dobil Zlatega medveda, angleški The Homemade Car (Doma sestavljeni avto), iranski Flaming Poppies (Zareči mak) in finski Tori (Trg) pa so bili nagrajeni s srebrnimi medvedi. O. Selznickov Zlati lovorov venec je dobil indijski film Dve deklici, prav tako pa sta ga dobila Federico Fellini in mehiški igralec Cantiflas. Letos so odšli iz Berlina razočarani in praznih rok predvsem Francozi, ki so že nekaj let zaporedoma tam pobirali prve nagrade in najvišja priznanja. Posebno je bil v Berlinu v časteh Claude Chabrol. Kaže da Robbe-Grillet s svojim filmom Nesmrtni ni ogrel sicer Francozom naklonjenega Berlina.

tm.

PEDRO ARMENDARIZ

1912-1963

Vzroki različnih vrst so botrovali nepričakovanim smrtim v filmskem svetu. Kaže, da zadnja leta poleg boleznj srca mori predvsem rak. Med svoje žrtve je v zadnjem času prištel simpatično osebnost — najvidnejšega mehiškega igralca *Pedro*

Armendariz, ki se je rodil 9. maja 1912 v Città del Messico. Komaj petdesetletni igralec je zapustil v filmskem svetu neizbrisno sled, svoje ime je povezoval z najlepšim obdobjem mehiške filmske ustvarjalnosti.

Po dokončanih visokošolskih študijah na California Polytechnic Institute se je Armendariz raje vrnil v domovino in se zaposlil kot železniški uradnik, kakor pa bi prenašal v ZDA zaničevanje, ki so ga belci odkrito kazali do »potomca Indijancev«. Ko se je iz železniške službe preselil v pisarne neke hotelske družbe, se je začel udejstvovati v amaterskih igraskih skupinah. Ljubezen do igranja in uspehi, ki jih je doživljal pri gledalcih, so mu odprli v času, ko so nekateri

prizadevni posamezniki začeli polagati temelje neodvisni domači filmski proizvodnji, pot k filmu. Že leta 1935 je prvič nastopil v filmu, ki se je imenoval *María Elena*, in še isto leto v filmu *Rosario*. Ko se je vrnil v domovino *Emilio Fernández*, je postal takoj pozoren na zanimivega mladeniča, ki je nosil v sebi mnogo karakternih potez mehiškega preprostega človeka, da mu je že leta 1941. zaupal glavno vlogo v svojem filmu *La isla de la pasión* (Otok strasti). Četudi si je s svojimi filmskimi vlogami pridobil izredno popularnost pri gledalcih že pred srečanjem s *Fernándezom*, se obdobje pravih umetniških dosežkov in strmega kvalitetnega vzpona začne





šele v sodelovanju z režiserjem Fernandezom in snemalcem Figuerojem. Vloge v filmih Maria Candelaria, La perla (Biser), Enamorada, Maclovía, La Malquerida so izklesani moški liki, ki so prav tako značilni za zlato obdobje mehiškega filma, kot Fernandezove režije ali Figuerjeva fotografija. Afirmacija v domačem filmu mu je prinesla laskave ponudbe producentov in režiserjev širom po svetu. Armendariz je postal popotnik, nastopal je v Ameriki in Evropi. Pri Johnu Fordu je nastopil v filmih Begunec, Fort Apache in Three Godfathers (Trije botri). John Huston mu je zaupal vlogo v filmu We Were Strangers (Bili smot ujci). Luis Buñuel ga je povabil, da je nastopil v njegovem filmu El Bruto. Izmed »evropskih vlog« omenimo tiste iz filmov Ljubimca iz Toleda (H. Decoin), Lukrecija Borgia (Ch. Jaque) in Možje in volkovi (G. de Santis). V Mehiki je nazadnje igral leta 1956 in sicer v filmu R. Gavalóna La Escondida.

Novica o neozdravljivi bolezni, kateri je pogledal v oči z odločnostjo likov, ki jih je upodobil posebno v svojih mehiških filmih, ga je presenetila v Hollywoodu, kjer je bil angažiran za nekaj filmskih vlog.

korajža velja

V novem filmu Vittoria de Sice VCERAJ, DANES IN JUTRI bomo doživeli srečanje s tremi podobami ženske, vse tri pa bo upodobila Sophia Loren. V prvi zgodbi (kjer jo je de Sica pregovoril, da je zaigrala predrzen prizor slačenja) je call-girl Mara, v drugem Adelina, preprosta ženska, ki je prišla v porodnišnico, da bo rodila svojega prvega otroka, in v tretji ena izmed tistih žensk, ki ugajajo vsem možem sveta (slika levo) ... Billy Wilder, neumorni hollywoodski mojster duhovitih in vedrih komedij, je svojemu prijatelju Jacku Lemmonu za film SLADKA IRMA dal za soigralko sijajno Shirley MacLaine (slika desno), ki je dala tej novi glasbeni komediji poleg nadiha mladosti še krepko mero duhovitosti

honorirani ptiči

»V svojem filmu sem razpolagal z 28.000 ptiči,« je izjavil Hitchcock angleški novinarki na festivalu v Cannesu. »Okoli 3500 ptičev je bilo posebej zdresiranih...«
— Kako ste jih pripravili do tega, da so tako dobro igrali?»
»Bili so zelo dobro plačani!!!«

pokop

Protikomunistični dokumentarni film Jacka Leewooda *We'll Bury You* (Pokopali vas bomo) je naletel na nepričakovane težave: ljudje nočejo gledati protikomunistične propagande. V številnih kinematografih so ga gledalci sprejemali z godrnjanjem in na platno so marsikje letele steklenice. Distributer filma Columbia je sklenil, da film umakne iz distribucije ... in ga pokoplje.

epska komedija

Na zadnji filmski tribuni pred počitnicami z novinarji beograjskih filmskih rubrik, je razgovor »rodil« tudi naslednjo anekdoto. Režiser Joco Živanović (Nenavadno dekle) je v razpravi med drugim dejal: »... in posebno so pri nas uspeli epski filmi, v zadnjem času pa problemi posameznika v naši družbi. Manj pa imamo uspešnih komedij...«
»... Imamo pa precej komičnih filmov!« je brž povzel vedno odrezavi Dragoslav Adamović, filmski kritik tednika NIN.

scenarij 2063. leta

Fant in dekle.
Srečata se, se zaljubita na prvi pogled in se nežno ter nedolžno ljubita tri, štiri mesece, pol leta...
Vrh njune ljubezni poroka in srečno ter zvesto življenje dolgo, dolgo let...





MARCEL MARTIN: FILMSKI JEZIK

(Marcel Martin: *Le langage cinématographique*, založba: Editions du Cerf, 1955 in 1962 — predelana izdaja — prevedla: Djurica Flere, str. 157, založba: Mladinska knjiga v zbirki Kozmos)

Martinov Filmski jezik je pravzaprav prvo teoretično delo, izšlo v slovenskem jeziku. Čeprav je pisano izredno poljudno, pa avtor niti za hip ne skuša zatajiti svojih teoretičnih ambicij, ki — priznajmo že kar takoj — temeljijo na izrednem poznavanju gradiva, široki teoretični izobrazbi in zavidanja vredni splošni kulturi. Če k temu dodamo še avtorjevo spretnost v izražanju, spoznamo Martina, kakršnega lahko iz tedna v teden zasledujemo v Aragonovem tedniku *Les lettres françaises*, kjer napredno usmerjeni avtor stalno sodeluje, in v reviji *Cinéma*, kjer se uveljavlja kot eden najzanimivejših mlajših francoskih teoretikov.

Vrednost Martinove knjige za nas je v tem, da bo vsakomur, ki mu je količkaj do tega, dokončno in zanesljivo nakazal razliko med estetiko filmske umetnosti, filmskim načinom izražanja in estetiko ostalih umetnosti, kar je, zame vsaj, še vedno osnovni nesporazum v naši proizvodnji in publicistiki (ne oziraje se na to, da smo s tem nesporazumom dobrih trideset let v zamudi v primeri z nekaterimi narodi).

Čeprav je, kot pravi sam v uvodu, Martinova naloga predvsem 'tehnična', pa je v svojih 14 poglavjih, v katerih obravnava posamezne elemente filmske govorice, izredno bogat s primeri, bodisi iz neizčrpne kinotečne zakladnice, bodisi z ostalih področij kulture in umetnosti. Noben njegov podatek, nobena trditev ni suha, niti abstrahirana v tolikšni meri, da bi dopuščala neštet interpretacij. Učinkovitost njegovega

dela za bralce je v sorazmerju s poznavanjem oziroma možnostjo poznavanja primerov, ki jih navaja. Prav v tem je tudi prednost Martinove knjige v primerjavi z nekaterimi sorodnimi deli (omenimo naj le Filmsko gramatiko Martinovega rojaka Jos Rogerja, ki jo poznamo pri nas). In če se že spuščamo v primerjavo in postajamo celo konkretni, lahko ugotovimo še eno prednost Filmskega jezika, ki ga imamo pred seboj. Martin se v nasprotju z Rogerjem izogiba primerjav ali celo naslonitve na besedni govor, tako kot se je Roger v svojem delu naslanjal na slovnično sintakso. »... Vsekakor je nemogoče proučevati filmski jezik, izhajajoč iz vrst besednega govora; zato bi bilo vsako enačenje, denimo filmskega posnetka z besedo ali stavkom, povsem nesmiselno...« pravi v uvodu Martin.

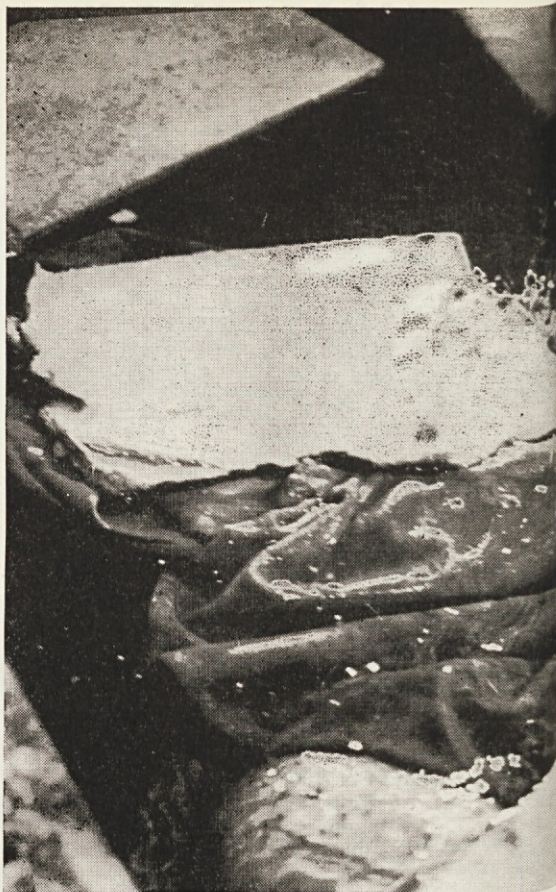
Uvod svoje knjige in zaključek je Marcel Martin posvetil pravzaprav splošnim mislim ali razvijanju nekaterih teoretičnih tez, ki jih marsikdo nemara ne bo mogel sprejeti; vsekakor pa je njegovo uvodno razmišljanje o filmskem jeziku dragocen prispevek k proučevanju te problematike. V zaključku (objavljenem v 6. številki *Ekrana*) pa daje Martin obsežen pregled razvoja sodobnega filma in nakazuje možnost nadaljnega razvoja.

Prevod Djurice Fleretove je dober, tekoč in izpričuje poznavalca problematike, sicer si ne bi mogli razlagati, kako je nekatere izredno zapletene (in polne pri nas še nerazčiščenih terminusov) formulacije tako ustrezno prevedla. En sam očitek ji lahko naprtno: nekaj prevedenih naslovov predvsem ameriških in angleških filmov, ki jih je prevajala po francoskih prevodih (ki pa so v večini primerov zelo daleč od originala); ker gre za nekatere filme, ki jih poznamo tudi mi, ki so bili predvajani tudi pri nas in prevajani po originalnih naslovih, bralec marsikaterega filma (in primera v knjigi) žal ne bo prepoznal. Ker takih primerov ni veliko, najbolje, da jih naštejemo: O s e m u r

Francisco Rabal in Leticia Roman v filmu
PET PRIJATELJEV italijanskega režiserja
Damiana Damianija

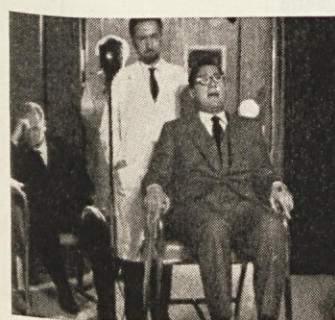
o d l o g a, str. 23...; gre za Reedov film, ki smo ga pri nas gledali pod naslovom Begunec (Odd Man out). Prekleti, str. 52...; gre za Langov prvi zvočni film »M« (Mörder, 1932), ki smo ga pod naslovom Morilec gledali v kinoteki, pod tem naslovom pa ga običajno zasledimo tudi v našem tisku. Prevod je še posebej neroden zaradi istoimenskega Clémentovega filma Prekleti (Les Maudits, 1946), ki smo ga gledali prav pod tem naslovom tudi v naših kinematografih in ki je v knjigi tudi omenjen. Če se dotaknem še dveh filmov, ki bi bila v prevodu zgovornejša kot v originalu, Scarface (Howks, 1932 — pri nas ga omenjamo kot: Mož z brazgotino) in O k a s a n, (Mikie Naruse, 1952), pri nas popolnoma nepoznan film, ki obravnava problem matere, ki jo počasi zapuša vsa družina (Okasan pomeni v prevodu Mati), sem omenil prav vse, kar sem v tej zvezi lahko. Opravičujem se prevajalki; namen tega ni bila kritika njenega dela, saj je nekaj naslovov v tolikšni množini gradiva nepomembna zadeva, primere sem navedel le zaradi tega, ker bi morda koristil bralcem pri prebiranju in študiju knjige. Na koncu naj izrečem pohvalo tudi založbi Mladinska knjiga, ki je v kratkem času izdala dva zanimiva filmska teksta. Želimo le lahko, da bi s to prakso nadaljevala tudi v prihodnje.

T. Tršar



Boštjan Hladnik je za zahodnonemško družbo Piran-film nedavno dokončal film EROTIKON (zgoraj), v katerem nastopajo v glavnih vlogah Ingrid v. Bergen, Cunnar Möller in Michael Cramer. — V Italiji je popularnost Alberta Sordija izredno porasla. Tudi drugod v svetu visoko cenijo Sordijevo igralsko ustvarjalnost. Pred leti je že Zavattini napisal scenarij za film o možakarju, ki je sklenil prodati svoje oko. Vittorio de Sica je sedaj scenarij realiziral pod naslovom IL BOOM, Alberto Sordi pa igra glavno vlogo (slike spodaj iz prizora preizkušnje oči pri okulistu)

1010



1011

ZAPOZNELE MARGINALIJE NA TEDNU TV DRAM

V šestih letih, kolikor že traja jugoslovanski, še zmerom eksperimentalni program, je televizija poskusila organizirati letos lasten festival televizijskih (in radijskih) iger: tekmovanje jugoslovanskih studijev z njihovimi najboljšimi letošnjimi stvaritvami. Ljubljana je prevzela organizacijo prireditve, ki bo — upajmo — postala tradicionalna. Za letošnje prireditev je bila značilna predvsem negotovost v sestavi programa in nekatere nerazumljive odločitve ljubljanskih organizatorjev, ki so pri televizijskih delavcih in novinarjih vzbudile upravičeno začudenje. Namerno ali zaradi malomarnosti (kdo ve?) so bili ljubljanski televizijski delavci uradno izključeni iz festivalskega dogajanja...

Festivalski dnevi so bili posvečeni radijski igri (»odrasli« in otroški), medtem ko so bili večeri rezervirani za televizijo. Da je bilo vse tako kot »v resnici«, je poskrbela tehnika — zaradi okvare je ostal en večer prost, ostale večere pa sta izpolnili po dve drami beograjskega, zagrebškega in ljubljanskega studia. Borna izbira ni obetala kakšnega presenečenja, veliko pričakovanj pa je bilo okrog še ne predvajane TV groteske Brana Crnčevića Čeveljci iz krockodilje kože v režiji Slavoljuba Stevanovića — Ravasija (TV Beograd). Te predstave pa žal nisem videla. — Drugače pa si je tudi televizijski festival prizadeval dati značaj »Kroleževega leta« v uvodni proslavi in z dvema njegovimi deli: dramo in dramatizacijo.

Kvalitetna neenotnost programa je bila očitna že takoj prvi

večer: predvajani sta bili Saše Petrovića Črne in bele srajce (RTV Zagreb, režija Ivan Hetrich) in prigodnica Igorja Torkarja Jugoslavija ekspres (RTV Ljubljana, režija Fran Žižek). — Za prvo delo je težko reči, da je »televizijska drama«, v njem namreč z vsaj dvema tretjinama prevladujejo filmski vložki. Tekst Saše Petrovića se ni povzpел nad skonstruirano hotenje v nekoliko bizarni obdelavi tematike: črno-bele angažiranosti. Nedvomno pa je tekst izredno odgovarjal režiserjevemu konceptom. Pretehtani, studiozno posneti filmski vložki brez teksta: domiselna scenografija, učinkovita mizanscena in čista, grafično ploska fotografija so odlikovali ta, večji del predstave. Zato pa je bila toliko bolj občutna razlika z igranim, televizijskim delom: medla slika, statičnost, patos in bled, nepomemben tekst.

Kakor lahko o prvem delu kljub problematičnemu tekstu rečemo, da je zapustilo vtis in dalo material za razmišljanje, je ostal učinek deleža ljubljanskega TV studia ta večer povsem medel in kakor da ne sodi semkaj. Torkarjeva prigodniško napisana reportaža je lahko bila v danem trenutku po svoje čisto zanimiva, vendar pa nikakor ne sega čez enkratno uprizorjanje. Odrska realizacija je nepretenciozno povprečnost dela še podčrtala in z dajanjem poudarka na močno sentimentalno-sladkobni liniji celotnemu vtisu še bolj škodovala; enako tudi amaterizem zaigranih vlog. Skrivnost vpliva, ki ga je imelo prav to delo na žirijo, da mu je podelila kar

tri nagrade, je nemogoče pojasniti.

Po enodnevnem premoru, ki ga je zagrešila tehnična okvara, se je televizijski teden nadaljeval s TV realizacijo Krleževe Agonije (RTV Ljubljana, režija Janez Senk) in televizijsko adaptacijo treh odlomkov iz del Branka Čopića z naslovom Neznani junaki (RTV Beograd, dramatisacija Borivoje Savić in Dušan Gligorijević, režija Mirjana Samardžić). — Neznani junaki so bili brez dvoma najslabša predstava, kar jih je bilo predvajanih v tem Tednu: neenotnost v izbiri odlomkov, pust in slabo »duhovit« izbor teksta, nedomiselnja dramatisacija in še bolj nedomiselnja režija v banalnem okviru razgledniškega »predstavljanja« vsake posamezne epizode v izvedbi samega avtorja. V celoti — vse skupaj na precej primitivni ravni.

Zato je tem bolj izstopal intelektualizem Krleževega teksta in njegove televizijske realizacije, čeprav se pri ocenjevanju te predstave javlja spet drugo vprašanje: namreč vprašanje ločitve v gledanju na gledališko-odrski in televizijski delež uprizoritve. Agonija je po zaslugi Gavellinega in Stupicinega režijskega koncepta in igralskih konceptov, predvsem Savke Severjeve, pa tudi Vladimira Skrbinska zadobila patino »klasičnosti«, pri kateri se zaradi videza celote mnoge nadrobnosti kaj rade razgube. Televizijska realizacija se ni spuščala v spreminjanje igralskih konceptov, temveč je bila režiserjeva pozornost usmerjena predvsem na tehnično likovno stran izvedbe: izredno čista slika, premišljeno poudarjanje teksta s kamero, ki je gibčno obvladovala prostor, zelo lep delež je imel tudi scenograf. Res pa je, da je v igri vseh treh igralcev prevladovalo odrsko rutinstvo in deloma tudi iz tega izhajajoča površnost. Odlična pa je bila Vida Juvanova v stranski vlogi grofice, za katero si je vsekakor zaslužila nagrado. — Ravno po tej televizijski realizaciji odrskega dela, ki je že tako dobro znano z odrskih desk, se

postavlja vprašanje: čemu ne bi televizija tvegala in — če že — postavila televizijsko Agonijo, ki bi glede igralcev odgovarjala zahtevam Krleževega teksta in brez motečega »odmora med I. in II. dejanjem«, ker bi se tekst za televizijsko izvedbo dal skrajšati na 50 minut, kolikor jih gledalec zdržema prenese pred ekranom, tako da obdrži celovit vtis. Eksperiment, ki bi zahteval sicer dovolj ustvarjalnega poguma, ampak bi ga kazalo preizkusiti.

Drugi Krleža na televizijskem Tednu je bila adaptacija Ive Stivičića po motivih novel Smrt Tome Bakrana in In extremis z naslovom Kandidat smrti. Dramaturško spretna adaptacija je dobila pripovedniško zaokroženo vsebino in obliko, čeprav je bilo v tekstu mestoma premalo čutiti Krležev delež. Režija Maria Fanellija je bila akcijsko primerno razgibana s poudarkom na dramatičnosti situacij, ne da bi pri tem razbil vzdušja, ki je tako značilno za Krleževa dela. Razglasitev tega dela za v celoti najboljšo najbrže ni bila pretirana.

In če se ozremo nazaj: mar je televizijski Teden izpolnil tista pričakovanja, ki so jih organizatorji izrazili na (slabo obiskanem) sestanku z novinarji pred pričetkom Tedna? Na to bi naj dal odgovor drug razgovor, ki so ga imeli nekateri novinarji in televizijski delavci pred kamerami v ljubljanskem studiu. Žal — ne: bolj improvizirano razpravljanje o zanimivi in neobdelani ter večkrat nejasni problematiki okrog »TV fenomena« se je izrodilo v abstraktno besedno igrčkanje s pojmi, besedne dvoboje in celo »mnogoboje«, zastavljena vprašanja pa niso niti od daleč dobila svojega odgovora. In takrat, ko je začel postajati razgovor pred kamerami zanimiv, razgiban in — da tako rečem — angažiran, ga je vodja razgovora prekinil: žal, naš čas je potekel!

Tak vtis je zapustil tudi Teden: čas je potekel, kaj pa rezultati? Napake in dobre strani?

Dragana Kraigher

PADY CHAYEFSKI

IZBIRA SNOVI

(Nadaljevanje)

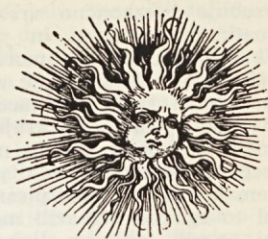
Marty na svoj način predstavlja vrsto snovi, ki je najbolj primerna za televizijo. Obravnava stvarno, vsakdanjo, neteatersko družbo. Glavne osebe so bolj tipične kot izjemne; gledalec zlahka spozna situacijo; odnosi med posamezniki so prav tako vsakdanji, kot so vsakdanji ljudje sami. Bistvo igre je v njeni dobesedni resničnosti. Prizadeval sem si, da bi napisal svoj dialog tako, kakor če bi ga bil posnel na magnetofon. Skušal sem si predstavljati prizore, kakor če bi se nenadoma namerila kamera na nekatere osebe in jih presenetila take, kakršne so, kadar jih ne gleda nobeno tuje oko, v določenem trenutku njihovega življenja.

Te vrste natančna dobesednost je nekaj, česar ni mogoče doseči z nobenim drugim izraznim načinom. Na odru je resničnost nekaj visoko sintetiziranega. Najvišjo mero resničnosti, ki je kdaj bila dosežena na odru, sem videl v Smrti trgovskega potnika, pa še ta izredna drama je vzela v račun samomor in incident, v teku katerega sin odkrije v hotelski sobi svojega očeta v družbi ženske, ki ni njegova mati. To so odlični dramski zapleti, a se ne dogajajo vsak dan v življenju nižjega srednjega razreda. Pri pisanju gledališke igre si mora avtor izmišljati vznemirljive gledališke trenutke. Lahko piše o vsakdanjih ljudeh, gledalec pa jih bo vkljub temu videl v izjemnih in ne v tipičnih okoliščinah.

V manjši meri velja to tudi za film, posebno še za ameriške filme. Tatovi koles, ta italijanska mojstrovina, si prizadeva prikazati navaden dan brezpo-

selneža tako od blizu, kolikor je to v filmu sploh mogoče. A celo ta film je bil prisiljen poiskati zaplet do določene mere. Večina filmov, celo najboljši med njimi, temeljijo na kakšnem nenavadnem dogodku in na kakšni izjemni osebnosti.

V televiziji pa lahko analiziramo značaje ali družbena okolja z najbolj domačimi osebami in v najbolj navadnih okoliščinah. V svoji igri Marty sem hotel prikazati najbolj vsakdanjo ljubezensko zgodbo. Nisem hotel, da bi bila glavna junaka lepote in preveč ljubko dekle. Hotel sem napisati ljubezensko dramo natančno tako, kakor bi se resnično lahko zgodila takim ljudem, ki jih poznam. V resnici sem bil odločen, da podprem kvarno in brezmiselno iluzijo — ki jo vztrajno širijo ceneni romani in slabi filmi — da ljubezen ni nič drugega kot vprašanje fizične privlačnosti, da se močnatost kaže v faličnih vibracijah in da so redni orgazmi vse, kar potrebuje ženska za svojo srečo. Ta vrednotenja prežemajo naš »way of life« in pač zaslužijo, da jim določimo njihovo pravo veljavo. Prav gotovo smo vi kakor jaz najmanj enkrat v življenju zavrgli mlado dekle, ki nam je ugajalo, ker se je našim prijateljem zdelo grdo. V drami Marty sem se skušal diskretno lotiti tem, kakor so Edipov kompleks, druga puberteta številnih »normalnih« Američanov in latentna homoseksualnost srednjega razreda. Teh problemov nisem študiral sistematično. Omenjam jih samo, da bi pokazal, kako kljub nepomembnemu videzu televizijska drama nikakor ni nujno brez globine. Lahko bi napisali odlično zgodbo o latentni homoseksualnosti »normalnega« Američa-



na in televizija bi bila edini kraj, kjer bi lahko prikazali problem tak, kakršen je v resnici.

Na odru bi dogodki dobili tako dokončen značaj, da bi glavna oseba ne mogla biti »normalen« človek. Trenutno (1954) lahko gledamo na Broadwayu dve drami, ki vsaka na svoj način obravnavata homoseksualnost. — Prva nam prikazuje mlado dekle, ki se je poročilo s homoseksualcem. Druga pripoveduje o homoseksualnem dejanju, ki ga zasumijo v neki deški šoli. V obeh primerih so okoliščine izjemne in glavne osebe niso ljudje, kakršne večina izmed nas srečuje med svojimi prijatelji. Homoseksualnost, kakršno bi prikazovala televizija, ne bi bila tako strogo očita, ampak bi se lotila tajnih — včasih strah vzbujajočih — nagibov, ki so zakopani na dnu vsakogar izmed nas. Večina ameriških moških ima izrazito homoseksualne nagibe. Dramski avtor ne potrebuje Kinsleyevega poročila, da to dokaže. Mi smo v bistvu pubertetniški narod. In puberteta je pol-homoseksualna stopnja, na kateri ostajajo dečki med seboj, ker se počutijo bolj varne med tovariši istega spola kot z deklicami. Skoraj vsi odrastemo, nikoli pa do kraja ne zavrzemo te vrste mladostniškega zadržanja. Latentna homoseksualnost je docela normalna, a drži se je tak madež, da vzbuja grozo in tesnobo, komplekse krivde in depresije. Večina Američanov bi prav težko priznala, da občutijo te nagibe; v resnici kar najhitreje odstranijo od sebe sleherni sum.

Mož, ki hrupno oznanja svojo moškost, je mogoče moški, ki je tako malo prepričan o tej moškosti, da čuti potrebo, da jo prepresto poudarja. Poročen

moški, ki zasleduje druge ženske, dela to mogoče zato, da sam sebi potrjuje svojo moškost. Verjetno je, da ga k temu priganja strah pred homoseksualnostjo, strah, ki ga je navdal mogoče zaradi pomanjkanja poželenja do lastne žene, ali pa morda ob bolj izrazito homoseksualnih dejanjih. Temu možu bi se brez dvoma upirala misel na to, da bi imel ljubezenske odnose z drugim moškim; verjetno prav tako kvanta kakor večina izmed nas. V resnici je povsem normalen človek, samo k ljubezenskim odnosom do svoje žene se mora siliti. Ko je treba leči, njegova tesnoba bolj in bolj narašča, strah ga je zahtev, ki bi jih utegnili imeti do njega njegova žena, in še bolj ga je strah tega, da je ne bo mogel zadovoljiti. Dejstvo, da mu ni treba zadostiti njenim zahtevam, mu nikoli ne pride na misel, kajti vodi ga skupek družbenih pravil, ki ga učijo, da so merilo za moškost orgazmi. Rajši kot da bi priznal svojo nesposobnost, da bi se meril ob tem vrednostnem sistemu, zvrta krivdo na svojo ženo (»Moja žena je frigidna«, »Moški si mora od časa do časa privoščiti spremembo«, »Moški ni ustvarjen za enoženstvo«, itd.). Da bi še bolj razkazoval svojo moškost, ima ljubezensko razmerje s kako drugo žensko.

V tem ni prav gotovo ničesar abnormalnega. Tisoči poročenih moških imajo ljubezenska razmerja s tisočimi drugimi ženskami. V ameriškem življenju je to tako vsakdanji pojav kakor kozji parkeljci. V tej zgodbi se ne zgodi prav nič drugega kot to, da ima poročen moški ljubezensko razmerje z mladim dekletom. To preprosto dejstvo pa

vsebuje brezkončno vrsto dramatičnih možnosti in psiholoških analiz. Seveda mora pisatelj jasno očrtati svoje značaje in izbrati svoje sekvence tako, da bodo gledalci do kraja razumeli ta primer docela normalnega ponašanja. Toda prav v tem je vsa umetnost pisanja. Če bi to zgodbo postavili na oder, bi opazili, da vam ljubezenski doživljaj z dekletom da v najboljšem primeru priložnost za to, da po prvem dejanju pade zastor. Izmisliti si boste morali druge bolj odločilne prizore in zaplete. Ne morem si misliti gledališke drame s to snovjo, da ne bi zahtevala prizora, ki bi pokazal našega možaka, kako konča v objemu pravega homoseksualca, in na ta način jasno razkril pisateljeve dramatične namene. Ali pa bi moral napisati dolge strani psihoanalize, da bi napravil svojo idejo razumljivo. Gledališko občinstvo je tako daleč od resničnega dogajanja drame. Ne more opazovati igralčevih nemih reakcij. Vse mu je treba povedati naglas. Ritem zapleta mora biti od prizora do prizora izrazito poudarjen, ne pa rahlo skiciran, kot to zahteva televizija. Skratka, občinstvu nudimo dramo, ki je sicer zanimiva, a ne do take mere, da bi gledalec lahko rekel: »Moj bog, človek bi dejal, da sem to jaz.«

Marty seveda ni bil zasnovan kot študija o homoseksualnosti ali celo kot študija v Edipovem kompleksu. Bil je komentar k družbenim vrednotam naše dobe in osebe kot take niso bile pritrane do konca svojih možnosti. Med Martyjem in Angiejem so izrazito homoseksualni odnosi, a če bi jih bili preveč poudarili, bi bili s tem premaknili perspektivo. Bilo bi tudi neokusno, če bi bili razvili Martyjev odnos do njegove matere dalje od tistega, kar smo pokazali. Prikaz matere me je zanimal samo na družbeni ravni — to se pravi, da me je zanimala kot bivša mati, ki ji je bilo odvzeto njeno mesto, ne pa kot ženska, ki jo na sina priklepajo globoka ljubezenska čustva. V tej ljubezni do sina ni ničesar nenormalnega. Nazadnje sin mater zapusti.

Moj predmet niso bile vezi med materjo in sinom.

Pri uprizarjanju Martyja je treba budno paziti na sledeče. Večina izmed nas pozna primitivne freudovske razlage, ki opisujejo te medsebojne odnose. Edipov kompleks nima nič opraviti z danes modernim psihoanalitičnim žargonom. Ta izraz uporabljamo v vsakdanjem govoru in vsakdo ga razume. Igralci, posebno pa še režiserji, si domišljajo, da so odkrili nekaj imenitnega, kadar se jim primeri, da razberejo tako motivacijo v vlogah, ki naj jih ilustrirajo. Marty ni bil zasnovan kot psihoanalitična študija in ga ne bi smeli igrati v tem smislu. Seveda je dobro, če znajo igralci povezati svoje vloge z vlogami drugih oseb, ki nastopajo v drami. Nikakor pa ne smejo pretiravati svojih izsledkov preko tistega, kar zahteva igra. Važno je, da Marty in njegova mati živita v lepi harmoniji, in v igralčevi igri ne bi nikoli smeli izstopati globoka zagrenjenost in razni antagonizmi, ki so lastni Edipovemu kompleksu.

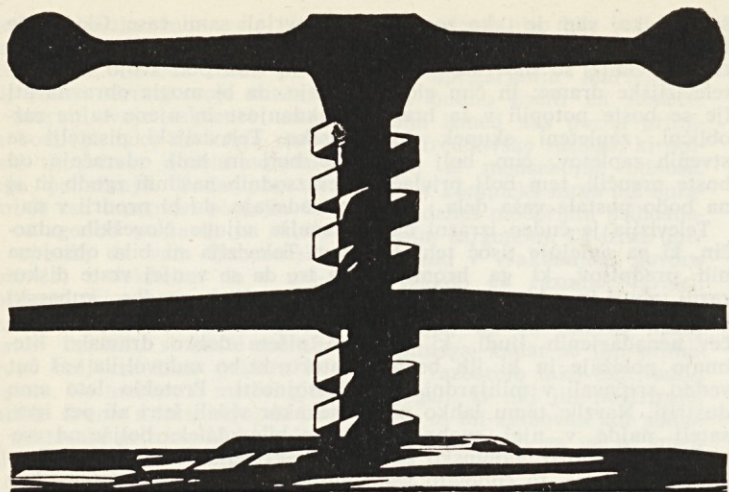
Ne postavljam rad teorij o drami. Akademski pisatelj, človek, ki zna natančno razčleniti svoj teater, se mi zdi sumljiv. Vendar pa sem danes prepričan, da je pisateljeva vloga nuditi gledalcem trohico razlage k sicer neskladni risbi našega življenja. Naša življenja so napolnjena z brezkončnimi trenutki razburjenj in depresij. V medsebojnih odnosih živimo na neverjetno zapleten način. Sleherno vlakno človeških odnosov je vredno dramske študije. Dramatično mnogo bolj razburljivo je spoznavanje vzrokov, iz katerih se človek poroči, kot pa tistih, iz katerih ubije svojega bližnjega. Mož, ki je nesrečen v svojem poklicu, žena, ki misli na ljubčka, dekle, ki se želi uveljaviti v televiziji, vaš oče, vaša mati, vaša sestra, vaši bratje, bratranci, prijatelji — vsi so boljša dramska snov, kot je Jago. Zakaj postane človek streumuh? Zakaj poskuša dekle svoji mlajši sestri speljati fanta? Zakaj hodi vaš stric vsako leto na sestanke bivših učencev svoje

šole? Zakaj vam je tako zoprno hoditi na obiske k vašemu očetu? To, vidite, so snovi za dobre televizijske drame; in čim globlje se boste potopili v ta brezoblični, zapleteni skupek čustvenih zapletov, čim bolj jih boste preučili, tem bolj privlačna bodo postala vaša dela.

Televizija je čuden izrazni način, ki ga omejuje tisoč tehničnih predpisov, ki ga hromijo razni tabuji in reklamni slogani, ki ga zmanjšuje navzočnost tisočev nenadarjenih ljudi, ki pa imajo položaje in ki jih boste vedno srečavali v milijardni industriji. Navzlic temu lahko pisatelj najde v njej svobodno področje za novo, globinsko delo. To področje, to čudovito vesolje vsakdanjosti komaj začenjam odkrivati. Živimo v dobi divje introspekcije in televizija je dramsko izrazni način, ki nam bo dovolil, da bomo na no-

vo zavrtali sami vase. Gledališče se preveč duši pod svojo lastno težo in film pod svojo intenzivnostjo, da bi mogla obravnavati vsakdanjost in njene tajne razrastke. Televizijski pisatelji se vse bolj in bolj odvrčajo od nerazsodnih nasilnih zgodb in si prizadevajo, da bi prodrli v najtesnejše vijuge človeških odnosov. Televizija ni bila obsojena na to, da se v njej vrste diskusije, grozljive zgodbe, kuharski tečaji in domače komedije. Lahko pišete dobro dramsko literaturo, ki bo zadovoljila vaš čut dostojnosti. Preteklo leto smo vsekakor videli štiri ali pet iger, ki so bile zdaleka boljše od vsega, kar trenutno igrajo na Broadwayu ali od vsega tistega, kar nam je dala filmska industrija. Mogoče se bodo nekega dne v bližnji bodočnosti tudi odločili, da bodo dostojno plačevali televizijskega pisatelja.





K R I T I K E

MOŽJE DANES, JUTRI IN ...

(LJUDI DANAS, SUTRA I...) — jugoslovanski film. Scenarij Julija NAJMAN in Miroslav MILANOVIĆ. Režija Milo DJUKANOVIĆ. Kamera Stevo RADOVIĆ. Glasba Dušan RADIĆ. V glavnih vlogah: Slobodan PEROVIĆ in Olivera MARKOVIĆ. Produkcija Lovćen film, Budva. Distribucija Croatia film, Zagreb.

Režiser filma Milo Djukanović je pred dvema letoma napravil film *Ne drezaj v srečo*. Vsi so opazili, da njegova filmska komedija ni sodila med plažo, ki je imela tistikrat vodilno mesto v domačih filmskih komedijah. Te komedije so si znale kmalu napraviti širokogrudno zaupanje gledalcev, ki so upali, da bodo videli v njih zrcalno podobo lastnega življenja, pa so dobili le nadomestke. *Ne drezaj v srečo* pa je bila v osnovi živa parodija in je želela opozoriti na mnoge neskladnosti v našem življenju, ki zapeljujejo malega človeka v smešne situacije, katerih ni sam kriv. Odmik v lokalno aktualnost pa je vseboval nevarnost, da v dogajanju določen krog gledalcev ne vidi možnosti za lastno sprostitev. Te nevarnosti je bilo malo v *Ne drezaj v srečo*. Film *Možje danes, jutri in ...* si je zagotovil na račun te lokalnosti 200.000 gledalcev v Beogradu, krajevno odmaknjeni gledalec pa že ni mogel več najti pravega stika in je na vse dogajanje gledal od zunaj. Tak, kakršen je, pomeni za ustvarjalce občuten padec, če ta film primerjamo z *Ne drezaj v srečo*. Tudi zunanja izvedba je preveč površna, preveč je tehničnih napak na vseh izraznih filmskih področjih. Kar ostane v prijetnem spominu, sta zasebno simpatičen par Slobodan Perović in Olivera Marković.

Film *Možje danes, jutri in ...* pripoveduje o zakonskem paru, ki je srečno poročen že trinajsto leto, ima štiri otroke, a močnejša polovica prevzame za nedoločen čas posle hišne pomočnice. Iz tega nastanejo bolj ali manj vesele vizualne smešnice, pri katerih je mogoče zaslediti določeno izpovedno izhodišče. Vendar se vse skupaj prehitro obrabi, neustvarjalno splahni, se še vrti na mestu in omahuje v neizvirnosti in nepreklicno izgine brez sledu že pred koncem. Če pa film primerjamo z ostalimi našimi filmskimi komedijami, še vedno stoji na vrhu naše skromne trgatve: ne žali duha.

Možje danes, jutri in ... so poslednji celovečerni film črnogorskega podjetja Lovčen film. Zdaj se je podjetje preusmerilo na izdelavo kratkometražnih in dokumentarnih filmov.

Vojko Duletič

ALJOŠKINA LJUBEZEN

(*Aljoškina ljubov*) — sovjetski kinoskopski film. Scenarij B. Metalnikov. Režija S. Tumanov in G. Šukin. Kamera K. Petričenko. Glasba. V. Rubin. Igrajo: L. Bikov, A. Zavijalova, A. Gribov, J. Belov, I. Savkin, V. Guljaev. — Proizvodnja Mosfilm, Moskva 1960. — Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Kaj so to velike stvari? Da bi jih odkrili, se ni treba zatekati na pomoč k nenavadnim, pravljичno močnim ljudem in v življenje polno skoraj neverjetno težkih okoliščin. Velike stvari se vse prečesto dogajajo v vsakdanjem življenju navadnih, preprostih ljudi — ker noben človek ni navaden in preprost. Velika stvar je delo vrtalcev, ljudi, ki v skromnem življenju v stapi in nelahkem delu ustvarjajo boljšo prihodnost svoji domovini. Velika stvar je lahko darilo moža ženi, pa naj je še tako majhno in skromno. Velika stvar je prva ljubez, iskrena in čista, katere žar je močnejši od vseh ovir.

V *Aljoškini ljubezni* sta se režiserja Tumanov in Šukin, mlada ustvarjalca sovjetske kinematografije, napotila v daljnjo stapo, da bi ob nenavadni, pa vendar občuteno človeško pripovedovani zgodbi prve ljubezni dveh mladih, seznanila gledalca z življenjem in delom tamkajšnjih ljudi. Zakaj že sama pokrajina, razpeta v nedogled kakor morje, govori o sovjetskem človeku: tu nihče ne more živeti sam, tu je človek od vekomaj navezan na sočloveka. Narava, trda in neizprosna mu je neizbrisno vtisnila svoj pečat. Življenje tukaj je predvsem delo, počitka je malo. In vendar, koliko poezije se skriva v tej pokrajini, neskončno širnih valovih stepske trave, razburkanih v nevihti in spokojnih pod večer. Nihče je ne bi mogel prezreti. Zrasla je s sovjetskim človekom, kakor se je zraslo z njim njegovo vsakdanje delo, njegov boj z naravo za obstanek.

Vsakdanost in poezija, ta večno menjajoči se motiv v življenju človeka, sta režiserja z občutljivim posluhom komponista prenesla na filmski trak. Pesem vrtalnega stroja zamenjujejo dolge *Aljoškine* poti, zbadljivke in posmeh njegovih delovnih tovarišev, kratki trenutki snidenja z ljubljeno deklico, zvoki bedaste popevke, umirjena glasba v tihi nočni pokrajini. Ta dva nasprotujoča si motiva sta v medsebojnem boju, preraščanju drug drugega izredno lepo skomponirana. Njun boj je gibal, dramaturški zaplet in razplet film. V začetku prevladuje element vsakdanjosti, element poezije komajda slutimo. Nenadoma pa zazveni poezija, ki potem čedalje bolj pre-



rašča vsakdanjost, dokler slednjič v čudovitem zaključnem prizoru tudi popolnoma ne zmaga.

Zgodba je preprosta in vendar nenavadna, kakor so pač vse življenjske zgodbe. Aljoška, študent geologije, fant kot toliko drugih, je hotel iti na prakso z geologi, znašel pa se je med neurejeno živečimi, stalno potujočimi šotorniki — vrtalci. Že tako čuden sredi teh robustnih ljudi, je postal zanje naravnost čudaški od dne, ko je uzrl dekle Zinko, ki je sama z dedom, železniškim čuvajem, prebivala v majhni koči sredi stepe. Odslej se je dan na dan po trdem vsakdanjem delu odpravljaj na nekaj kilometrov dolgo pot do samotne kočice in tam tiho čakal — samo da bi videl Zinko in se nato spet vrnil v taborišče. Toda njegove poti so se spreminjale, kilometri, ki jih je moral premagati, so postajali daljši, zakaj z vrtalci se je selil tudi on. Nekega dne pa, ko je postala pot predolga, da bi jo lahko prehodil v urah počitka po delu, in si je vse tako uredil, da bi imel prost ves naslednji dan, je prišla Zinka k njemu. Tokrat je ona namesto njega prehodila to dolgo pot... Aljoškina ljubezen je zmagala.

Priti, približati se ljudem, pomeni spregovoriti v njihovem jeziku. Režiserja Tumanov in Sukin sta z enostavno, toda stilno čisto in enotno režijo to dosegla. Njuni ljudje, preprosti in vendar

navznoter zapleteni, so brez tiste igre igralcev z veliko začetnico, zgolj z naravnostjo zaživali na platnu in prepričali. Pa vendar je v ozadju te preproste in človeško toplo pripovedovane zgodbe skrita globlja misel. Če bi jo hotel izraziti na kratko, bi rekel: V vsakem človeku je skrit dober človek. Odkrijmo in zbudimo tega človeka v ljudeh. Zakaj Aljoška, ta nekoliko svojevrstni fant in za okolico čudak, ki je predmet spotike in posmehovanja, počasi toda vztrajno raste v očeh ljudi okrog sebe. Nenadoma ta čudni fant ni več čuden, nenadoma ima prav, nenadoma jih osvoji. Aljoškina velika ljubezen je nekaj prebudila v srcih in preokrenila v njihovih pogledih, mišljenju. To je tista velika stvar, to je tista resnična in velika zmaga Aljoškine ljubezni. Razdalja, ki jo je Aljoška premagal, je mnogo večja od tiste razdalje, ki se jo da izmeriti v toliko in toliko kilometrih prehojene poti.

Kamera je s svojo čisto kompozicijo slike mnogo pripomogla k uspehu filma. Brez bravur, z jasnimi in enostavnimi posnetki je znala poiskati in izkoristiti marsikatero izmed bogatih izraznih možnosti, ki jih nudi širna sovjetska pokrajina. Mogoče bi lahko v tem pogledu pričakovali od nje še več.

Za igro velja predvsem pohvalno omeniti njeno sproščenost, nenarejenost in človeško toplino. S simpatično zaletavostjo in trmo-glavostjo je Bikov v živo zadel lik svojeglavega in čutečega Aljoške, ki ima vedno tisti »svoj prav«. Zavijalova je v vlogi Zinke pokazala sposobnost na intimen način, zgolj z nekaj kretnjami in gro obraza izraziti skrita čustva. Njen obraz je ostal v spominu kot zanimiv in mnogo obetajoč. Tudi ostale, Gribova, Belova, Savkina, Guljajeva je treba pohvaliti za njihov trud — in to prav glede vsega tistega, kar sem že v začetku omenil.

Se beseda o dialogu. Čeprav skop, je izrazito življenjski; tega sicer pri sovjetskih filmih nismo ravno vajeni.

Film Aljoškina ljubezen je delo skupine mladih ustvarjalcev sovjetske kinematografije (tiste po letu 1956). Njihovi filmi nam vedno znova prinašajo nova imena in nove zanimive in obetajoče obraze. Vedno znova pa nam tudi prinašajo spoznanje: pot, ki jo ubirajo, je pravilna. Potrdilo je tudi ta film.

Ingo Paš

ŽENSKÉ ČAKAJO

KVINNORS VANTAN. Scenarij in režija Ingmar BERGMAN. Kamera Gunnar FISCHER. Scenografija Nils SVENWALL. Glasba Erik NORDGREN. Igrajo Maj-Britt NILSSON, Anita BJÖRK, Eva DAHLBECK, Aino TAUBE, Birger MALMSTEN, Karl Arne HOLMSTEN, Jarl KULLE, Gunnar BJÖRNSTRAND, Naima WIFSTRAND. Proizvodnja Svenskfilmindustri, 1952. Distribucija: Zeta film, Budva.

Po Poletnih igrah (1950) ter pred Poletjem z Moniko (1952) in Nočjo klovnov (1953) si je privoščil Bergman kratek »oddihi« in ustvaril film **Ženske čakajo**, o katerem mnogi po pravici zatrjujejo, da je najbolj veder, najbolj duhovit in najbolj ženski med vsemi filmi Bergmanovega »rožnatega obdobja«. Že v **Poletju z Moniko** se je zazrl v globine odnosov med žensko in moškim, kjer je odkril toliko impulzov za razmišljanje, da jih čutimo poslej vse do filma **Na pragu življenja** (ki ga, žal, zaradi nerazumljivega odnosa komisije, ki dovoljuje javno prikazovanje tujih filmov v naši državi, do čudovitega tkiva Bergmanove visoke pesmi o skrivnostih življe-

nja in veličastnosti materinstva pri nas verjetno ne bomo videli), kjer se problemom o odnosih med moškim in žensko, predvsem med zakonci, pridružujejo že nekatera druga filozofska poetično akcentirana premišljanja o smislu človekovega obstoja.

Film o štirih ženah, ki čakajo poletnega večera v hišici ob jezeru svoje može — štiri brate Lobélius, in o dekletu, ki bdi skupaj z njimi ter posluša njihove izpovedi o doživetjih v zakonih, po svoji snovi spominja na Mankiewiczov film **Pismo trem ženam** (A letter to three wives, 1949), ki je tisto leto dobil Oscarja za režijo in kot filmska celota. Vendar je filozofska in etična nadgradnja enega in drugega popolnoma različna, drugačen je tudi idejni razplet. Medtem ko Mankiewicz skuša skozi usode treh žena ustvariti nekakšen »serijski« portret ameriške ženske, Bergman posreduje izrazito individualizirane portrete, ki so poleg drugega daleč od kakršnega koli odtenka mizoginizma, značilnega za Mankiewiczov film.

Bergmanu lahko očitamo, da je njegov originalni scenarij enostavno zgrajen in da brez posebnih težav zasledimo gledališko dramaturgijo »treh dejanj« (zaradi katere najstarejša med svakinjami ne pove o sebi takorekoč ničesar), vendar je to v primerjavi z vsem, kar je navkljub dramaturški formi »treh dejanj« avtor tudi tokrat povedal zanimivega, privlačnega in tehtnega, tako malenkostna hiba, da jo mirno lahko prezremo. V filmu o »treh obdobjih ljubezni« je mnogo drugih stvari bolj pomembnih in privlačnih.

Predvsem so zanimive variacije na temo o ljubezni in zakonu, ki se razpenjajo v loku od mladostno zagnane vere v idiličnost ljubezni do zrele ljubezni, ki je že preživela »fazo koeksistence« in dobiva dimenzijo vedno bolj globokega prijateljstva. Na prvi pogled se skorajda zdi kot da bi Bergman cinično razbijal vsako vrednoto tistih vezi, ki jih imenujemo zakonske (brez kakršnekoli primesi konvencionalnosti). Če pa prisluhnemo bolj skrbno prefinjenim vibracijam centralnih treh izpovedi, se na vsem lepem srečamo z novim Bergmanovim vrednotenjem zakonske vezi. Avtor natančno ve, da se mladostne iluzije o večnosti in neuničljivosti idilične ljubezni morajo lepega dne življenja v dvoje na takšen ali drugačen način oziroma zaradi takšnega ali drugačnega vzroka razbiti. Navadno se to ne dogodi niti v enem samem trenutku, ne v silovitem pretresu. To je počasen proces, ki ga Bergman prav v filmu **Ženske čakajo** intepretira kot prevrednotenje odnosov med moškim — oprostite! — med žensko in moškim (kajti ženska je tudi tokrat, kot prej in še posebej pozneje v Bergmanovem ustvarjalnem razvoju, kraljica). V tem procesu so faze lahko različne od tiste trenutne resignacije, ki se manifestira v ugotovitvi: »Doulmela sem, da je samo otrok in da je moja dolžnost bdeti nad njim...« (Rakela) — preko ceremonialne lepote rojstva, ko Marta spozna, da so v ljubezni še druge dimenzije kot samo »romanca ljubezni na prvi pogled« — do sožitja, ki se v spominu kdaj pa kdaj nostalgичno povrne v mladostno prešernost, pa zopet najde svoj smisel v tistem skrivnostnem krogotoku, v katerem otroci in njihove poti pomenijo samo nadaljevanje potovanja iz »roda v rod... iz veka v vek«, in ki je na koncu edino varno pribežališče pred osamljenostjo — po šastno boleznijo našega časa. Karin, Marta, Annette in Rakel niso kompromisi, temveč samo različna obdobja v zorenju, intimni postanki na poti k tistim vezem med ljudmi, ki niso več goreči in prekipevajoči odnosi ljubezni neugnane mladosti, zato pa vezi, ki utripajo globoko v zrelem človeku. Samo tako je mogoče doumeti vso Bergmanovo ljubezen za par Karin-Fredrik.

Predaleč bi peljalo, če bi skušal govoriti o mnogih stilističnih in filmskih nadrobnostih Bergmanovega filma, kot je npr. karakterizacija vsake izmed treh zgodb s svojevrstnim tonom. Opozorim pa naj, da je tokrat Bergman (ki je v svojih dotedanjih filmih zelo rad uporabil kot dramaturški element nosečnost in v zvezi z njo našel običajno izhod iz zagate v abortusu) prvič povzdignil



Prizor iz Bergmanovega filma ŽENSKJE ČAKAJO

porod na vsega spoštovanja vreden obred (celotna Martina zgodba je intonirana kot posebno svečan ceremonial, v tem smislu tudi duhovita stilna figura flash-backa v flash-backu). Malokdaj je Bergman uporabil zrcalo (sicer stalni Bergmanov rekvizit, ki zaradi inventivne uporabe prerašča anonimnost in nepomembnost ter oživi kot funkcionalni akter) tako domiselno kot v Karinini zgodbi, četudi igra pomembno vlogo tudi v ostalih dveh zgodbah (Kaj zapeljuje Rakel ob zrcalu in »v zrcalu«; Marta nameni svoje zadnje poglede pred odhodom v porodnišnico zrcalu, v katerem ugleda Martinovo podobo). V Karinini zgodbi zrcalo razširja namenoma tesno izbran prostor dvigala in se kot elemnt dramaturgije vključuje v »minuto resnice«. V takšnih iskrivih domislicah je film **Ženske čakajo** tudi po stilistični in izrazni plati pravo bogastvo poetičnega navdiha.

Okoli svojih igralcev je Bergman postopoma s kreativnimi na-logami, ki jim jih je zaupal v svojih filmih, ustvaril neke vrste mit. Bibi Andersson, Ingrid Thulin. Naima Wifstrand, Harriett Andersson, Max von Sydow itd. — niso samo filmski igralci, temveč po Bergmanovi volji karakterno povsem točno definirane osebnosti. Film **Ženske čakajo** je bil poleg vsega tudi priložnost, da uveljavi mit tako sijajnega para kot sta Eva Dahlbeck in Gunnar Björnstrand, ki morebiti ravno zaradi tega (par smo občudovali v vseh doslej pri nas prikazanih Bergmanovih filmih) tako močno izstopata. To ni bila lahko kreativna naloga, saj je celoten ansambel odličen.

Vitko Musek

STRELJAJTE NA PIANISTA

TIREZ SUR LE PIANISTE. Režija François TRUFFAUT. Scenarij po romanu Davida Goodisa **DOWN THERE** napisala François TRUFFAUT in Marcel MOUSSY. Kamera Raoul COUTARD. Scenografija Jacques MELY. Glasba Georges DELERUE. Igrajo Charles AZNAVOUR, Marie DUBOIS, Nicole BERGER, Michèle MERCIER, Jean-Jacques ASLANIAN, Daniel BOULANGER, Serge DAVRI. Proizvodnja Films de la Pléiade, 1960. Diktribucija: Kinema, Sarajevo.

François Truffaut, ki ga poznamo po filmu **ŠTIRISTO UDARCEV**, je vzel snov za svoj drugi film iz pravega kriminalnega romana, samo da jo je po svoje preoblikoval. Najbrž ga je v napeti, zanimivi zgodbi zamikala usoda nesrečnega pianista — ta je tudi v romanu opisana literarno prepričljivo in deluje nenavadno čisto v svetu surovih razračunavanj med gangsterji. Pianist se kot nadarjen umetnik in ponos družine edini iztrga iz podzemlja, in njem pa ostaneta njegova brata, ki mu poslej zavidata izredni uspeh. Tudi sam misli, da je uspeh dosegel z lastnimi silami, saj se mu znamenit menager naravnost klanja in mu uslužno zagotovi svetovno turnejo. Izkaže pa se, da mu je ta uspeh priborila žena s tem, da je postala menagerjeva ljubica. To odkritje je za pianista ponižujoče, uničujoče. Pusti vse in se zaposli v predmestni krčmi. Pologoma začne igrati v zabavo gostom muziko, ki bi morala biti zabavna, je pa v resnici — čeprav ritmizirana — čudno resna in domala pretresljiva. Charles Aznavour, ki interpretira to vlogo, igra navidez enolično, njegov obraz je nepremičen, nekako v skladu z melodijo, igra jo enako v začetku, ko je pustil vse upe, in na koncu, ko je usoda potrdila, da ne more več pričakovati sreče v življenju.

Vmes pa vzbrsti upanje. Pianist se resnično zaljubi v preprosto dekle. Prav tedaj, v trenutku prve sreče se zateče k njemu brat na begu pred dvema gangsterjema. Pianist ga skrrije, s tem pa se proti svoji volji zaplete, tako da mora skupaj s svojim dekletom bežati pred preganjalci. Bolj ko mu postaja jasno, da ga dekcle res nesebično ljubi, saj ga noče zapustiti v stiski, in ko začenja verjeti,

Charles Aznavour igra vlogo nesrečnega pianista v Truffautovem filmu **STRELJAJTE NA PIANISTA**



da je ženska ljubezen lahko čista, bolj raste tudi nevarnost, ki grozi obema. V končnem boju z gangsterji pa zadene krogla prav njo in samo njo.

In pianist zopet igra v isti gostilni. Kdor je rojen pod nesrečno zvezdo, ne more biti srečen, se zdi, da izraža ta glasba. Ali natančneje: če si rojen v družini gangsterjev, boš proti svoji volji doživljal usodo te sredine.

Grenka misel o nespremenljivi usodnosti življenja, o človekovi nemoči, da bi izpremenil nekatere osnovne poteze rodu in vzgoje, veže ta Truffautov film s prejšnjim in morebiti tudi z naslednjim. Takšen pogled na življenje nosi v sebi težo prave dramatičnosti, ki jo v filmu **STRELJAJTE NA PIANISTA** še podčrtava sama režija in delo snemalca. Stalna igra svetlobe in teme, prebliski obrazov, tudi čisto nejasne, a tako impresivne slike pa tudi čisto banalni posnetki — kajti novovalovci so daleč od izbrane fotografije in umetniške kompozicije slike — vse to prispeva k vtisu nemira, ki vlada v pianistovi raztrgani duši in ustvarja hkrati pravo vzdušje miljenja. S tem postane Goodisova kriminalka človeško dragocena in pomembna v umetniškooblikovnem pogledu.

Ljudem pa se zdi film pomanjkljiv. Najbrž jih moti bežnost pripovedi in namerno hitri zaključek filma. Tudi kritika je bila zelo deljenega mnenja, čeprav ni mogla zanikati, da film človeka prevzame na poseben način, ki ga nismo vajeni.

Režiser pa ni ostal gluha za rezerviranost občinstva. »Producent ni izgubil niti prebite pare — pravi — toda osem od deset gledalcev je prišlo iz kina razočaranih, zato pomeni film zame neuspeh. Ne smemo si dovoliti, da izgubljajo ljudje zaradi nas čas. O tem sem si docela na čistem in ne bom nikoli izpremenil mišljenja.« Truffaut se nam s to izjavo odkriva kot skromen človek, ki mu niti od daleč ne pride na misel, da bi preziral občinstvo.

Njemu je konec koncev namenjen sleherni film.

Vladimir Koch

POLNOČNI SESTANEK

(Le rendez — vous de minuit) — francoski film. Scenarij napisal in film režiral Roger Leenhardt. Snemal Jean Badal. Glasbo napisal Georges Auric. Nastopajo: Lilli Palmer, Michel Auclair, Maurice Ronet, Michele Meritz, Jean Galand, Alvaro Gheri, France Anglade, José Luis de Villalonga. Proizvodnja LES EDITIONS CINEGRAPHIQUES — ARGOS FILMS — LES FILMS ROGER LEENHARDT, 1961. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Pod mostom Mirabeau teče Seine in naše ljubezni. Vse je in vse bi bilo lahko drugače. Je življenje napisana filmska zgodba, ki jo igramo enkratno in neponovljivo? Je fatalnost, ali pa prav nasprotno naključje, ki mu ne moremo predvideti niti trenutka naprej? Vse je in vse bi bilo lahko drugače. Kje je resnica? Katero življenje je pravo? Pod mostom Mirabeau teče Seine in naše ljubezni in naši upi in naša življenja.

Sedimo v dvorani in prisostvujemo predstavi filma o Anni Leuven, o usodi žene, ki ji je mož nenadoma umrl in zapustil neizmerno premoženje. Njeno vlogo igra Lilli Palmer in naslov filma je Le rendez-vous de minuit. Nenadoma pa se predstava prekine, neka gledalka vsa pretresena zapusti kinodvorano — in sedaj gledamo film o Evi, igralki, ki jo je vojna poglala v svet, kjer je povsod s svojim tujim naglasom propadala ob vedno bolj

stranskih vlogah, dokler ni nazadnje njeno ime popolnoma izginilo s plakatov. Njeno vlogo igra Lilli Palmer in naslov filma je *Le rendez-vous de minuit*. In naposled — za trenutek nam s ceste pomaha v pozdrav Lilli Palmer, filmska igralka, ki je v filmu *Le rendez-vous de minuit* odigrala vlogo Anne Leuven.

Kaj je tu film in kje se prične resničnost? Izmišljeno in stvarno se je pomešalo med seboj. So pred nami tri usode iste ženske, ali pa so pred nami usode treh različnih žensk, ki so se po čudnem naključju medsebojno prepletle? Sta Eva in Anna resnični osebi, kakor je resnična Lilli Palmer, ali pa sta samo domišljija dve možnosti? Režiser je dal v filmu rahel namig pozornemu gledalcu. V prizoru, ko se Jacques naglo vzpenja po stopnicah hiteč iz kinematografa proti mostu Mirabeau, ujame kamera za trenutek v ozadju nalepljen filmski plakat, ki napoveduje Demyjevo *Lolo*. Na kaj je hotel opozoriti režiser? Da je film enako zasnovan kot *Lola*? Naj poskusim.

Kakor Demyjev tudi Leenhardtov film ni v običajnem pomenu. Sestavljen iz spretno med seboj zmontiranih prizorov iz filma o Anni Leuven in nočnega tavanja Eve in Jacquesa ne daje gledalcu nobene oprijemljive fabule. Že Eva sama nam v filmu pove, da je to film, ki ga je treba videti, da se tega filma ne da pripovedovati. Prav tako je tudi ta film zgrajen iz niza naključnih srečanj. Vendar pa se tu srečanja ne vrste v krogu, njihova gradnja ni tista čudovita Demyjeva kompozicija neprenehnega kroženja, temveč se vsa srečanja stikajo ob eni osebi (filmskem kritiku Jacquesu), ki ji gledalec sledi skozi celoten tek filma. Nasprotno Demyjevemu filmu, kjer nihče ne pozna svojega sonosilca usode, je tudi dejstvo, da Eva pozna Anno, v njeni usodi lastno in s tem tudi svoj tragični konec. In končno, če je *Lola* film pričakovanja in zmage pričakovanja, je *Polnočni sestanek* temu pravo nasprotje. To je film, v katerem nihče ničesar ne pričakuje, v katerem postane vsak poskus zblizanja nesmiseln in celo banalen in v katerem nenadno srečanje prav tako nenadno premine. Ločitev je nenadna, tiha in za vedno.

Razlika med obema filmoma je očitna. Se bolj očitna pa postane, če primerjamo tisti drugi notranji element, ki je skrit v dramaturški zgradbi obeh filmov. Ta element predstavlja v *Loli* posebno notranje povezovanje časa. Prav tako imajo tudi osebe *Polnočnega sestanka* poleg lastne še posebno dimenzijo.

Kako naj si razložimo ta nenavadni film? Napravimo si predpostavko, izmislimo si kader (začetni), ki ga v filmu ni. Predpostavimo, da vidimo v možgane neke ženske (Lilli Palmer) in da sledimo teku njenih misli, in predpostavimo, da ta ženska razmišlja o svojem življenju. Prav lahko bi bila njena usoda usoda Anne Leuven, lika, ki ga je upodobila v filmu *Le rendez-vous de minuit*. In prav tako lahko bi bila njena usoda usoda katerekoli igralka (Eve), ki je zaradi vojne propadla. Mar nista smrt in vojna naključji? Mar ne odločajo v našem življenju kar naprej naključja? In odprto ji ostane vprašanje: kdo je v resnici, katero življenje je njeno pravo? Mar ni tudi to, kar je, povsem slučajno? Ta film nam torej pripoveduje o neki ženski. In kakšna je njena zgodba? Za trenutek se Lilli Palmer iz oddaljenega splošnega plana nasmehne gledalcem. Videli ste dve možnosti, uganite, izmisлите si jo.

Toda to, kar je ustvarila domišljija, je obenem tudi resnica. Anna Leuven je resnična in prav tako tudi Eva. Kar se ni pripetilo Lilli Palmer, se je, se dogaja, ali pa se bo dogodilo njima. Pri tem pa je za njiju tisto, kar je bilo za Lilli Palmer igra nepredvidljivih naključij z življenjem, fatalnost, ki je nad človekom in njegovimi stremljenji. Iz katere ni izhoda. Mar to ni spoznanje v tisti podzavestni mori, ki tlači Anno Leuven in jo naposled požene v smrt? Kaj je drugega Annino življenje, zaprto v zlati kletki, od Evinega, uklenjenega med štiri zidove sobe za služkinjo? Kaj so drugega Anne neštivilne ljubezni, od Evine osamljenosti, ki doživlja svoje edine ljubezni ob slučajnih dotikih v trolejbusih in na cestah?

Vrata do poti, ki vodi k uresničitvi življenja, so obema zaprta. Njuna zgodba se vzporedno nadaljuje in skupno konča na mostu Mirabeau.

In kaj je skupnega Demyjevi Loli in Leenhardtovemu Polnočnemu sestanku? Mar ni to težnja obeh režiserjev, da bi pripovedovala na nov način? Na način, kjer fabula, ta neizogibni in najpomembnejši element filmske pripovedi, nenadoma ni več važna? Zakaj, če film kot novo izrazno sredstvo po eni strani močno prekaša literaturo, če magičnost njegovih živih slik, ki morejo gledalca v trenutku seznaniti z okoljem in osebami v vseh njihovih detajlih, ne more nadomestiti noben še tako mojstrski in dovršen literaren opis, se zdi na drugi strani za filmskega ustvarjalca nepremagljiva ovira tisto, kar pisatelj prav lahko zmore — poseg v človekovo psiho. Kako prikazati s kamero tisto, kar se godi v človekovi glavi? Neuspeli poskusi združiti fantazijo in stvarnost ki so ali zaradi svoje nespretnosti propadli ali pa se izkazali kot, neučinkoviti ostajajoč v mejah narativne pripovedi (retrospekcija, prikazovanje junakovih želj in stremljenj v slikah ip.), so narekovali filmu ostajanje bolj ali manj pri narativnem pripovedovanju fabule, ki ji je gledalec s svojega sedeža pasivno sledil, od začetka do konca voden z režiserjevo roko, in ji hočeš nočeš moral verjeti. Da bi le poiskali rešitev, so sodobni cineasti obrnili vprašanje in se predvsem vprašali, kaj se godi v človekovi glavi, kakšne so njegove misli, kakšno je njegovo življenje, da bi ga lahko vizuelno izrazili. Je to zgodba z zapletom in logičnim razpletom, kjer je vse jasno in na svojem mestu? Ali pa je prav nasprotno mešanica nerazumljivih naključij, besed brez pomena in med seboj nepovezanih vtisov? Med filme, ki so plod takšnega iskanja za novim in adekvatnejšim filmskim izrazom, se uvršča tudi Polnočni sestanek, dasi je na določenih mestih še vedno spodrsnil v narativno pripoved. (Omenim naj Evino izpoved, ki je precej nesrečna rešitev in naravnost bode v oči v svojem nasprotju s celotnim konceptom filma.) Kljub temu pa lahko naštejemo kot njegove bistvene značilnosti: že ugotovljeno pomanjkanje fabule, neopredeljenost, nepojasnenost in s tem objektivnost dogodkov in oseb (Anno Leuven lahko opredelimo npr. v celotnem razponu od globoko čustvene osebosti do lahkožive avanturistke, podobno lahko opredelimo tudi Evo in Jacquesa, prav tako tudi razmerje med slednjima od iskrenega medsebojnega tovarštva do banalne avanture obeh — mar ni tako vse prečesto tudi v življenju? —) zaradi omenjenega pomanjkanja fabule in objektivnosti tudi pomanjkanje standardnega filmskega junaka, dalje hitro menjavanje prizorišč in zato pester izbor ambientov in spretna montaža, dalje življenjski dialog (ne vedno tudi s pomenom), izbira izrazitih tipov (soigralec Anne Leuven v prizoru iz igralnice, Evina sostanovaalka), kakor tudi velik pomen glasbe pri oblikovanju atmosfere.

V filmu velja posebej pohvaliti suvereno igro Lilli Palmer, s katero je vseskozi prepričljivo obvladala svoji tolikanj različni vlogi. Prav tako velja pohvaliti (če odštejemo prej nakazane pomanjkljivosti) spretno režijo in prikazano pripovedno izrazne dosežke dokaj razgibane kamere.

Pred nami je torej film, ki ne pripoveduje in ne pojasnjuje. In kako naj gledalec, vaje pasivno slediti fabuli, sprejme ta film? Spomnimo se še enkrat režiserjevega opozorila: Jacques hiti po stopnicah in v ozadju visi plakat Lole. Torej — spomnimo se na Lolo, pomislite in jasno vam bo! Seveda, prav tako kot Lola.

In še trenutek. Kaj je Jacques? Filmski kritik. Mar ni tudi v vsakem gledalcu filmski kritik? Mar ni Jacques z nami vred gledalec tega filma? In Jacques igra v tem filmu pomembno vlogo. Ne pozabite tega.

IZKUŠNJE IN OBETI

Kdor spremlja sestavke v naši rubriki, se gotovo spominja, kako smo naslavljali prispevke v prvih številkah: SPOZNANJA IN DOLŽNOSTI, IZHODIŠČA, NAPOTKI IN SPODBUDE. Zdaj, po končanem seminarju za filmsko vzgojo v Kopru, pa lahko z veseljem zapišemo na povzetek izkušenj pri filmsko vzgojnem delu v šoli in izven nje:

IZKUŠNJE IN OBETI.

V preteklem šolskem letu smo krepkeje zastavili besedo o uvajanju filmske vzgoje v redne šolske ure in sicer v osnovni šoli, za katero smo poudarjali predvsem pomembnost filmskega izobraževanja vsaj v zadnjih dveh razredih, in v gimnaziji. Zaradi svojevrstnosti predmetnikov o filmski vzgoji v poklicnih šolah še nismo razpravljali, vendar je morda prav na teh šolah uvajanje v razumevanje in vrednotenje filma še posebno potrebno.

Pretekli seminar (Koper, 15. do 31. julij 1963) je bil prvotno namenjen predvsem takim udeležencem, ki so jim osnove filmske kulture že znane iz prejšnjih seminarjev. Ko pa smo iz prijav razbrali, da prihaja na seminar vrsta začetnikov, tako predstavnikov osnovnih šol kot gimnazij, smo morali prvotno zamišljene programe za pedagoški del seminarja temeljito spremeniti in jih prilagoditi avditoriju. Tu smo srečali tudi nekaj mladih ljudi, dijakov in študentov, že aktivnih vodij filmskih krožkov ali klubov oziroma bodočih organizatorjev izvenšolskih oblik filmsko vzgojnega dela.

Zdelo se nam je potrebno, da za vse udeležence seminarja pripravimo posebno zanimive ure s koreferati praktikov. Enim v priznanje delovnih uspehov, drugim za spodbudo in zgled ali vsaj za informacijo, kako je vendarle mogoče začeti s filmsko vzgojo, čeravno pogoji za delo povsod še vedno niso rožnati. (Manjka še razumevanje in tovariška pomoč pri tem zahtevnem delu, manjkajo ponazorila, prostori, primanjkuje nam časa itd.) Nesporno pa se je vrsta priložne literature za individualni študij filmsko vzgojne problematike v preteklem letu znatno obogatila.

Kot poročevalci so nastopili prosvetni delavci in tudi mladi ljudje, ki še študirajo. Iz njihovih poročil in razprav se je izoblikovala slika o pestri razvejanosti vsebine in oblik filmske vzgoje, ki se seveda prilagaja možnostim in zmogljivostim posameznika in posameznih ustanov, kjer so filmsko vzgojo vključili v izobraževalni in vzgojni proces.

Prostor nam ne dovoljuje, da bi objavili prispevke vseh tovarišic in tovarišev, katerih izkušnje bomo še ob drugi priložnosti posredovali najširšemu krogu njihovih poklicnih kolegov. Odločili smo se za natis odlomkov iz poročil in za zaokroženo podobo o možnostih dela v najskromnejših pa tudi v boljših ali zelo ugodnih pogojih.

Na osnovnih šolah kaže praksa dve skrajni izhodišči za filmsko vzgojo:

1. Posamezni prosvetni delavci uvajajo filmsko vzgojo v šolske in izvenšolske ure brez posebnega soglasja šolskega vodstva oziroma brez pravega priporočila, ki bi naj spodbudilo tudi druge, za film manj ogrete učitelje in profesorje na sami šoli ali v območju občine, zavoda za prosvetno pedagoško službo ali celo okraja.

2. Šolska vodstva se povezujejo v iskanju skupnih organizacijskih in vsebinskih ter metodičnih osnov za filmsko vzgojo. Pri tem jih podpirajo zavodi za prosvetno pedagoško službo in občinske oziroma okrajne filmske komisije pri zvezah Svobod, pri društvih prijateljev mladine itd. Zavod za prosvetno pedagoško službo organizira informativne enodnevne seminarje za upravitelje šol in jih tako seznani s pedagoško in družbeno pomembnostjo filmske vzgoje v programu reformirane šole. Za izvajalce filmske vzgoje pa organizirajo s skupnimi močmi (pedagoška služba, društvene organizacije, republiški sosvet za film in televizijo pri Zvezi Svo-

bod in prosvetnih društev Slovenije) večdnevni seminar s teoretičnim in praktičnim delom.

Dve skrajni možnosti, pri katerih bi bilo zaželeno, da bi v najbližji prihodnosti prvi primer postal bolj in bolj osamljena ugotovitev.

V gimnaziji je gradivo za sestavo predmetnika in učnih načrtov za reformirane programe sicer dovolj jasno opredelilo zahtevo po obveznem uvajanju filmske vzgoje po 10 ur v šolskem letu od prvega do četrtega razreda in tej zahtevi priložilo tudi okvirni program, vendar je preteklo šolsko leto le tu in tam zabeležilo vidnejše prizadevanje šolskega vodstva in posameznih profesorjev, da bi dobila filmska vzgoja času in potrebam po širši kulturni razgledanosti našega mladega človeka, mesto, ki ji pripada. Pri tem je bila prvotna zamisel, da bodi filmska vzgoja skrb profesorja materinščine že na seminarju, ki je zajel domala vse učeče slaviste na šolah druge stopnje, že septembra 1962 na Bledu temeljito korigirana. Slavist naj bi postal, oziroma ostal glavni pobudnik in mentor za filmsko kulturo mladih, nikakor pa naj bi ne bil edina osebnost v pedagoškem zboru, ki bi ji naprtili absolutno odgovornost za filmsko vzgojo.

3. V dijaških domovih oziroma sploh v izvenšolskem času lahko uspešno zažive filmski krožki ali klubi z manjšim številom za film posebno navdušenih članov. In spet ugotavljamo dvoje izkušenj: 1. Zaprtost v ozek krog članov krožka, kar je za začetek sicer razumljivo in skoraj nujno, 2. Aktivnost krožka »navznoter in navzven«. Krožek ali klub (poimenovanje ni najvažnejše!) postaja ponekod žarišče filmsko vzgojnega dela med številnimi vrstniki, saj prireja posebne projekcije za mladino, pripravlja posebne informativne filmske liste, uvodna predavanja, projekciji sledeče razprave itd.

Ko beležimo obe možnosti, seveda ne trdimo, da imamo krožke in klube že v vseh dijaških domovih. Žal je takih žarišč prej premalo kot dovolj in žal je tudi filmskih krožkov ali klubov, ki se naslanjajo direktno na šolo in so uvrščeni v okvir svobodnih dejavnosti, še vedno prav malo.

Najbolj zahtevna, hkrati pa najlepša in odkrivanju filmskih umetnin najbližja oblika filmsko vzgojnega dela, je vsekakor **filmsko gledališče**. Sodeč po poročilih je filmskih gledališč za zdaj še malo, s publikacijami Prosvetnega servisa (Filmski listi, Novi filmi) pa se obeta prizadevnim organizatorjem in ljubiteljem filmske vzgoje bolj zanesljivo in tekoče obveščanje o filmih, ki jih je vredno uvrstiti v spored filmskih gledališč. Doslej je bil predvsem program, izbira primernih filmov in oprema izbranega programa s potrebno literaturo kočljiva zadeva, zlasti za podeželje.

V ta okvir naj zdaj nanizamo nekaj ilustracij, ki so dovolj zgovorna potrditev našega optimističnega pričakovanja, da si lahko obetamo od leta do leta več uspehov, predvsem pa bolj smotno in dovolj poglobljeno zastavljenih programov, ki bodo sčasoma zagotovili filmski vzgoji trdno in ugledno mesto v programih vseh šol.

»V šolskem letu 1962/63 sem predlagal na konferenci učiteljskega zbora, da bi začeli s filmsko vzgojnimi deli na naši šoli najprej v obliki **krožka**. Zanimanja, kot bi ga želel, za moj predlog ni bilo, vendar sem se odločil in začel z delom. Bil sem v dokaj neugodnem položaju: nisem imel potrebnega gradiva, nič finančnih sredstev, nisem se še povezal z delavsko univerzo niti z domačim kinematografom, poleg tega sem se počutil zelo osamljenega.

Na pionirski konferenci sem pridobil učence za filmski krožek. Prijavilo se jih je približno 30. Na skupnem sestanku smo določili delovni načrt za leto 1962/63, organizacijsko vodstva krožka (tajnik, blagajnik, tehnični vodja, arhivar in odgovorni za propagando) in sklenili tudi to, da bomo vodili poseben dnevnik o našem delu.

Odločil sem se, da bomo imeli za smoter svojega dela izhodišče: Ob filmu za film, torej vzgoja in izobrazba ob ogledanih filmih, ne le pogovarjanje o filmski umetnosti brez optičnih in akustičnih ponazoril. Idealno bi bilo, če bi imeli na šoli kinoprojektor za ozkostračne filme. Tako bi se ob kakšni ugotovitvi lahko dvakrat, trikrat ustavili, sledeč projekciji. No, vendar sem si pomagal, kakor sem vedel in znal tudi s filmi domačega kinematografa. V začetku sem na krožku sam mnogo ali celo preveč govoril, pozneje pa sem uspel razgibati učence, zlasti potem, ko sem jih razdelil na interesne skupine.

Menim, da je bilo filmsko vzgojno delo na naši šoli še dokaj labilno, šele začetek tega, kar mora slediti v trdnjših oblikah. Osebnem sem čutil veliko odgovornost do te dejavnosti, obenem pa še občutno pomanjkljivost v znanju o filmski umetnosti. Nasploh je potrebna močna povezava nas šolnikov z okrajno, še bolj pa z občinsko komisijo za filmsko vzgojo.«

(Ivo Partlič, osn. šola Makole)

— — —

»Moje izkušnje so zelo skromne, saj sem začela z delom šele v preteklem šolskem letu, znanje pa sem nabrala poleg lastnega izobraževanja na enotedenskem seminarju za filmsko vzgojo, kar je seveda premalo. Zaradi prenatrpanosti urnika lani še nismo zajeli filmske vzgoje v rednem šolskem programu, pač pa sem prevzela vodstvo krožka učencev 7. in 8. razreda. Pač pa naj omenim, da so učitelji obravnavali film v rednem pouku občasno, po organiziranih filmskih predstavah za vse učence.

Sestanke krožka smo imeli tedensko enkrat, in sicer zjutraj pred poukom. Drugače ni bilo ne časa ne prostora. V programu smo imeli temo »Od ideje do filmske predstave«, kot priročnik sem uporabljala Muskovno Knjigo o filmu. Knjigo so imeli tudi nekateri člani krožka. Poleg te teme, ki je lepo tekla, smo posebej obravnavali šolske filmske predstave in predstave, prirejene posebej za člane krožka. Ozkotračni projektor smo si sposodili, zavrteli pa smo filme »Kekec«, »Balado o trobanti in oblaku« in še druge filme.

Ogledani film smo največkrat obravnavali takole: a) pripovedovanje vsebine, b) ustvarjalci filma, c) ideja filma, d) tehnične slabosti ali odlike filma, e) zvrst.

Nemajhno razočaranje sem doživljala tedaj, kadar so se, zlasti dekleta, hudo navduševala nad kakšnimi slabimi filmi, medtem ko za izbrana dela niso imele pravega posluha. Zavedam se, da je filmska vzgoja mladih dolgotrajen proces in da bomo morali še veliko storiti, preden bodo zgrajeni temelji za pravilnejše vrednotenje filmske umetnosti in tudi neumetnosti...«

(Vlasta Bernik, osn. šola Žalec)

— — —

Hote smo izbrali poročila o težavnih začetkih, zakaj še vedno bo med vzgojitelji, ki se bodo filmske vzgoje lotili, več začetnikov kot takih, ki bi se lahko pohvalili z mnogo večjimi uspehi v razrednih in izvenrazrednih oblikah dela.

Tovarišica Marija Lešnjakova iz Maribora in tovariš Dušan Zgonec iz Ljubljane sta v svojih obširnih poročilih navajala pomembnost utrjenih programov za šolske in izvenšolske oblike filmske vzgoje, obenem pa potrdila zahteve, da se šole povezujejo vsaj v okviru občine oziroma medobčinskih zavodov za pedagoško službo in s svetovetom za film in TV. Občina Ljubljana Šiška ali Ljubljana Bežigrad sta pokazali v preteklem šolskem letu mnogo pripravljenosti za organizacijo posebnih enodnevnih ali večdnevnih seminarjev za filmsko vzgojo in tudi za uposabljanje operaterjev za ozkotračne filmske projektorje.

Na učiteljskih bi bilo vsaj v šolskem letu 1963/64 nujno potrebno seznaniti dijake višjih letnikov z osnovami filmske pedagogike. Morda bi se odločili, kakor v nekaterih evropskih državah, vsaj za teden dni intenzivnejšega programa o filmu v rednem pouku. Poročila o stanju na naših učiteljskih še niso posebno razveseljiva, čeravno je v preteklem letu opazen precejšen korak naprej ne le v večji aktivnosti nekaterih filmskih krožkov (zlasti na ljubljanskem učiteljskišču!) temveč je znano, da so nekateri dijaki za domače diplomske naloge obdelali teme s področja filmske vzgoje. Morda bi kazalo najbolj uspele naloge prebrati v razredu, sicer ostanejo znane le ozkemu krogu ocenjevalcev.

K splošni sliki o stanju filmske vzgoje na gimnazijah bi dodali dvoje ilustracij, prvo s postojnske gimnazije, drugo z gimnazije v Kočevju.

»Za približevanje kompleksnemu pojmovanju filmske vzgoje je potrebno delo s kolegi v zbornici in delo s starši. V obe smeri smo zastavili naša prizadevanja. Kar zadeva starše, bi želela posebej poudariti, da jih to zelo zanima, saj smo dosegli na roditeljskih sestankih kar živahne razprave o filmu. Z upravnikom kinematografa imamo tesne stike. Trudi se in nam sam ponudi predstave, ki so zlasti primerne za šolsko mladino. Projekcije so potem posebej za gimnazijsko mladino, za gozdarsko srednjo šolo ali za osnovno šolo. Včasih pa imamo tudi skupen ogled kakega filma z višjimi razredi osnovne šole.

Načrt za filmsko vzgojo na srednji stopnji je predvsem informativnega značaja, zato se moramo vrednotenju specifičnosti filmske umetnosti približevati le počasi

in z zgovornimi primeri. V prvem letniku sem v rednih urah obdelala predvsem nekaj teorije o filmu, ki smo jo skušali navezati na splošne, že pridobljene pojme o umetnosti. Nato smo se ustavili ob nekaj najbolj znanih zgodovinskih in razvojnih dejstvih filmske umetnosti. Dijaki so jih brez izjeme takoj osvojili. To, menijo, je potrebno za splošno izobrazbo mladincev in srednješolca. Več časa smo posvetili ocenjevanju in vrednotenju filmov s tekočih programov, določali smo lestvico uspeha ali umetniške vrednosti, iskali dramatske kulminacije ali izrazite »filmske efekte« brez literarnih elementov. Za samostojno delo dijakov smo uporabili predpisane govorne vaje ali mladinske ure. Škoda, da niso pisali o tem v dijaškem glasilu! Tudi teme šolskih nalog so se v nekaterih primerih približevale filmu (na primer: Gledališče ali film — Poskus razprave).«

(prof. Boža Breclj, Postojna)

Prav zanimive so tudi izkušnje prof. Roberta Puharja s kočevske gimnazije, ki je v reden šolski program (slovenski jezik) vključil po šest obveznih abonmajskih gledaliških in filmskih predstav ter njihovo obravnavo. Poleg tega pa je zaživel tudi delo filmskega kluba oziroma filmskega gledališča.

»Pri filmsko vzgojnem delu se je nujno potrebno navezati na družbene organizacije,« pravi v svojem poročilu tov. Puhar, »kajti ob materialno tako omejenih možnostih, kot so sedaj na šolah, bi bilo nemogoče do zadovoljive mere uresničevati program filmske vzgoje med rednimi šolskimi urami in si poleg tega pridobivati znanje o filmski umetnosti še v širšem smislu (v klubu, v filmskem gledališču). Pri nas je nudila podporo poleg Svobode predvsem delavska univerza.

V šoli smo posvetili filmski vzgoji približno 14 ur rednega pouka. Obravnavali smo osnove filmske umetnosti (izrazna sredstva, stične točke med filmom in gledališko umetnostjo, osnove dramaturgije filma, film in besedna umetnost itd.). V filmskem gledališču smo si ogledali 8 filmov (Od Nedeljske romance do Nürnberškega procesa premišljeno izbrane filme.)«

Veljalo bi prislunhiti še prof. Ivo Arharju, ki si je kot slavist na ptujski gimnazij prizadeval, da bi vse organizirane filmske predstave za gimnazijce opremil s primernimi uvodi. Žal nam okvir rubrike ne dovoljuje, da bi se ustavili ob njegovem obširnem koreferatu.

Tudi poročilom krajske gimnazije in mladinskih klubov se moramo odreči, povzetke smo skušali nakazati že poprej.

Ob koncu naših ilustracij naj navedemo vsaj še prikaz o delu podeželskega filmskega središča v Limbušu pri Mariboru. Vodi ga učitelj Stefan Seifried.

»Filmsko gledališče deluje kot najprimernejša oblika filmske vzgoje za odrasle, a tudi za posebno zainteresirane mlade ljudi v okviru DPD Svoboda Limbuš že tretje leto. V sezoni 1962/63 je bilo na sporedu 12 izbranih filmov, večinoma nagrajenih na različnih festivalih. Predstave smo imeli vsakih štirinajst dni od oktobra do aprila. Abonma je veljal 600 din. V to ceno smo vključili tudi filmske liste, ki jih je prejel vsak abonent pri vsaki predstavi. Rednih abonentov je bilo 120, pa tudi priložnostnih obiskovalcev ni manjkalo.

Pred vsako predstavo filmskega gledališča so gledalci poslušali uvod, ki je opozarjal na posebne značilnosti filma ali na posebno pomembna mesta, ki jih je pozneje razprava podrobneje osvetlila...

Abonenti so bili s predstavami zelo zadovoljni, saj je mnogim prav ta način dela omogočil boljše razumevanje in dožemanje zahtevnejših filmskih umetnin. Nekateri so postali redni abonenti filmskega gledališča prav zato, ker so jih izkušnje iz prejšnjih let prepričale, da bodo tukaj zanesljivo gledali samo kvalitetne filme.

Izbor filmov bo v prihodnje gotovo lažje določiti, saj si bomo pomagali z Ekranom in z revijo Novi filmi.

Doslej pa sem imel, verjemite, nemalo težav ne samo z izborom, temveč predvsem z uvodi k predstavam, saj mi je primanjkovalo podatkov in ustrezne literature.«

Čeprav bomo v prihodnje objavljali v naši rubriki specializirane teme s področja

filmske pedagogike, nam bo prav tako dobrodošla kakšna temeljitejša analiza uspehov s področja FILM, SOLA, KLUBI.

mali leksikon najpomembnejših komikov

Nemogoče je v vsebinskem okviru ene same številke približe predstaviti vse ustvarjalce, ki so s svojim deležem pomagali oblikovati podobo ameriške neme komedije. Prav tako pa je nemogoče, da bi jih ne omenili vsaj v kratkem, ko govorimo o zlatem obdobju neme komedije v ameriškem filmu. Naj ta leksikografsko zanovani pregled zajame vsaj tiste velike ustvarjalce, katerih se spomnimo takoj, ko omenimo nemo ameriško komedijo, pa tudi nekatere najvidnejše naslednike mojstrov neme komedije.

ABBOTT in COSTELLO

Abbott Bud je bil rojen 2. oktobra 1898 v Asbury Parku (New Jersey) kot sin artističnega para, ki je nastopal v cirkusu Barnum. Costello Lou-Louis Francis Cristillo pa se je rodil 6. marca 1906 v Patersonu. Okoli 1930 sta se dotlej ločeno delujoča komika združila in pripravila skupne fantazijske točke za musichalle. Hkrati sta nastopala tudi v radiu. Leta 1940 sta končno prišla k filmu in posnela skupaj okoli trideset filmov. Abbott in Costello sta direktna nadaljevalca tistih prizadevanj, ki sta jih v nemi komediji uveljavljala Laurel in Hardy. Četudi svojih dveh vzornikov po duhovitosti in inventivnosti nista nikoli dosegla, sta pri gledalcih vendarle doživela navdušeno odobravanje. Po letu 1956 sta se posvetila predvsem televiziji.

Najbolj znani filmi: Buck Privates (Prostaka, 1940), Hold that Ghost (Zagradi prikazen, 1941), Pardon my Sarong (1942), Abbott and Costello in Hollywood (Abbott in Costello v Hollywoodu, 1945), Africa Screams (Afriški kriki, 1949), Lost in Alaska (Izgubljena na Aljaski, 1952) in Dance with me Henry (Zapleši z menoj, Henry, 1956).

ARBUCKLE ROSCOE-FATTY

Rojen v Smith Centru v Arkansasu 24. marca 1881, umrl 29. junija 1933 v New Yorku. Od 1895 je nastopal kot komik po manjših gledališčih, 1915 pa ga je odkril Sennett in ga pripeljal h Keystoneu, kjer je začel nastopati skupaj s Chaplinom, Mabel Normand, Fordom Sterlingom in drugimi Keystonovimi komiki. Leta 1917 ga je J. Schenck, ki je snemal v New Yorku krajše komedije, pridobil za Paramount. Pri tej družbi je sam režiral nekaj svojih filmov. Leta 1921 so odkrili skrivnostno in temačno afero seksualnih ekscesov, v katero je bil baje zapleten tudi Fatty. Hkrati so ga obtožili, da je na nekem sprejemu posilil in nato ubil mlado in lepo igralko Virginio Rappe. Ti dogodki so onemogočili njegovo nadaljnje delovanje pri filmu, četudi ga štejemo med najbolj nadarjene komike nemega obdobja. Skušal je režirati pod izmišljenim imenom, v obdobju 1929–1930 je odšel na gostovanje po Evropi, nato pa je za družbo First National režiral vse do svoje precej skriv-



nostne smrti. Fatty je v nemi ameriški komediji zastopnik najbolj primitivne in predrzne ameriške filmske burleske. Zaradi svoje postave je pogosto vzbujal napačne predstave o sebi in svojem značaju. V njegovih filmskih kreacijah ni bilo nič »debelušno dobrodušnega,« zato pa več brezobzirno ostrega in napadajočega. Zadnja leta svojega igralskega udejstvovanja je Fatty močno shušal, nekatere njegove kreacije pa so obetale, da bo nema ameriška komedija v njem dobila najbolj rafiniranega komika.

Med njegovimi komedijami pri Keystoneu kaže omeniti Fatty's Flirtation (Fattyjeva ljubimkanja, 1913), Fatty's Sweetheart (Fattyjeva ljubica, 1914), šest filmov s Chaplinom kot Film Johnnie (1914), His Favorite Passtime (Njegov najljubši oddih, 1914) in The Rounders (Debeluharji, 1914) kakor tudi Fatty and the Broadway Stars (Fatty in broadwayske zvezde, 1916). Pri Paramountu je Fatty napisal scenarije, režiral in nastopil med drugim v filmih The Butcher Boy (Mesarski vajenec, 1917), The Rough House (1917), His Wedding Night (Njegova poročna noč, 1917), Out West (1918), Crazy to Marry (Nor na Marry, 1921).

CHARLES SPENCER CHAPLIN

Rojen 16. aprila 1889 v Londonu v revni igralski družini. Šest let star je bolj zaradi revščine kot zaradi izrednega igralskega daru začel nastopati v komedijantskih skupinah, katerim je pripadala njegova mati, dokler ga 1908. leta ni angažiral za svojo pantomi-mično skupino Fred Karno. S to skupino je 1910. in 1912. leta gostoval v Ameriki. V času drugega gostovanja ga je angažiral Mack Sennett, da je z njim nadomestil Forda Sterlinga, veterana družbe Biograph in pozneje Keystone. Chaplin je za Sennetta posnel samo v letu 1914 petintrideset filmov. Leto pozneje je odšel k Essanayu, kjer so mu priznali pravico, da za svoje filme sam napiše scenarije, da jih tudi sam režira, kakor tudi pravico do izbora soigralcev in dekorja. Tako je postal v okviru utrjene filmske družbe samostojen producent, kar mu je omogočilo izredno skrbno pripravo in izvedbo

filmov, s katerimi je v dobrih dveh letih zaslovel širom po svetu. Že leta 1916 mu je družba Mutual ponudila za dvanajst filmov (kratkih seveda!) bajno vsoto 670.000 dolarjev, a ko je te filme realiziral, je podpisal s družbo First National pogodbo za osem podobnih filmov, za katere je prejel 1.650.000 dolarjev. Ko je po Romarju (1922) zapustil to družbo, je pri United Artists, ki jo je sam pomagal ustanoviti, začel ustvarjati svoje prve celovečerne filme. Družbo United Artists je zapustil 1954. leta, ko je bil že skoraj dve leti znova stalno naseljen v Evropi (vlada ZDA mu ni hotela podaljšati veljavnosti njegovega potnega lista).

O Chaplinu in o njegovem deležu v razvoju sedme umetnosti, posebno pa še filmske komedije je bilo napisanih toliko analiz in preiščanj, da je poskus v nekaj vrsticah povzeti tehtne misli, ki so vsaka v svojo smer vrednotile velikega ustvarjalca, iluzoren. Nesporno je, da šteje Chaplin med genialne filmske ustvarjalce in da je, kot je poudaril francoski teoretik Kyrrou, »eden izmed največjih svobodoljubnih duhov vseh časov.« Toda ko govorimo o nemi ameriški komediji, ki jo danes deloma po zaslugi kinotečnih predstav, deloma pa zaradi ponovne uvrstitve nekaterih filmov v redni kinematografski repertoar, znova doživljamo in vrednotimo, ni mogoče mimo spoznanja, da Chaplinove neme komedije ne dosegajo lirčnih lepot in iskrivega bogastva domislic kakšnega Bustera Keatona, Langdona ali celo poznejših bratov Marx. Moderni časi, Veliki diktator ali Odrske luči so sicer veliki in pomembni filmi, nikakor pa ne komedije, ki bi človeku izvajljale iz srca smeh, veselje n vedrost. Vrednota Chaplinovih filmov leži nekje drugje, bolj kot element komedije je v njih pomembna družbeno-kritična poanta specifičnega značaja.

CHESTER CONKLIN

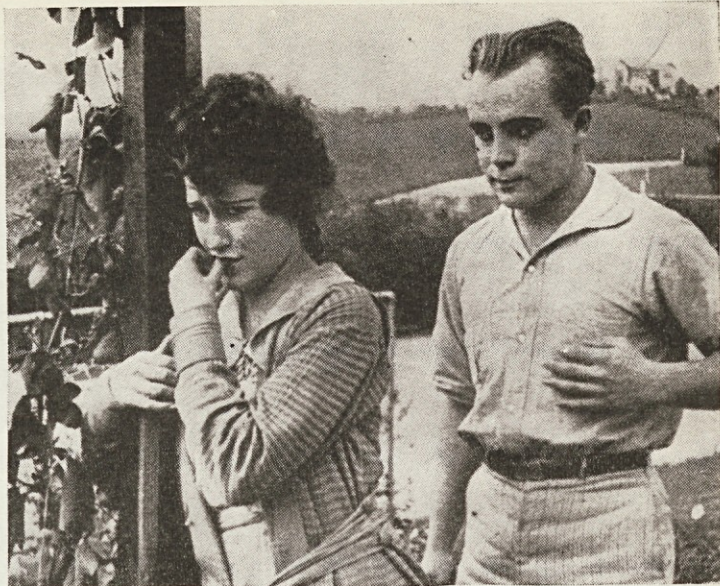
Rojen 1888 je zaslovel predvsem kot cirkuški klovn, ki si je s svojimi duhovitimi nastopi odprl pot v musichalle. Od tam so ga pritegnili k filmu in postal je eden izmed prvih Keystonovih sodelavcev. Nastopal je predvsem v družbi slovitih Keystone Cops (Keystonovi policaji), nato pa postal strokovnjak za drobne »humoristične« vloge v westernih. Njegov največji uspeh sta gotovo nastopa v Chaplinovih Modernih časih in v Velikem diktatorju.

CHARLIE CHASE-CHARLES PARROTT

Rodil se je 1893 in pred 1914. letom, ko se je pridružil Keystonu, slovel kot nadarjen igralec za vaudeville. Pri Keystonu je igral skoraj v vseh Chaplinovih filmih, pozneje pa je delal za družbi Fox in Paramount. Končno ga je Hal Roach 1924 angažiral za serijo burlesk, v katerih je igral glavne vloge. Nastopal je vse do 1936, nekajkrat tudi z Laurelom in Hardyjem. Umrl je 1940. leta.

WILLIAM-CLAUDE DUNKINFIELDS ali W. C.

Rodil se je 29. januarja 1879 v Philadelphiji, umrl pa 1946 v Pa-sadeni. Svojo igalsko pot je začel kot komik v cirkusu in tako prehodil skoraj ves svet. Pozneje se je preselil v musichalle in si nato ustvaril ime s svojimi vaudevilli, v katerih je nastopal, dokler ga niso angažirali za broadwayska gledališča. Tu je pisal satire in komedije, v katerih je tudi sam nastopal. V času od 1915 do 1921 je bil eden izmed zvezdnikov slovitih Ziegfeld Follies. Že 1915 je debutiral tudi pri filmu za družbo Gaumont, a 1920 ga je angažiral Mack Sennett. Honorar 5000 dolarjev tedensko zgovorno kaže njegovo veliko priljubljenost. Od Sennetta se je kmalu preselil k Paramountu, kjer je delal kot priljubljen igralec-komik, pod različnimi psevdonimi skrit pa je napisal mnogo scenarijev za svoje filme.



Fieldsa bi lahko označili kot komika-surrealista. S svojimi nastopi je razbijal konformizem, h kateremu so nekateri skušali prisiliti komedijo nemega obdobja.

Nekaj najbolj znanih filmov: Sally of the Sawdust (režija D. W. Griffith, 1925), That Royle Girl (režija D. W. Griffith, 1926), It's the old Army (režija Ed. Sutherland, 1926). V zvočnem filmu je poleg drugega nastopil 1935. leta v G. Cukorjevem Davidu Cooperfieldu.

HARRY LANGDON

Rojen 15. junija 1884 v Council Bluffsu v Jowi, umrl 1944 v Hollywoodu. Začel je nastopati deset let star in si je na številnih turnejah širom po Ameriki s svojimi nastopi v komedijah in vaudevillih ustvaril izreden sloves. Okoli 1920. leta se je odzval Mack Sennettovemu vabilu in zaigral v lepem številu kratkih komedij, večinoma pod vodstvom režiserja Franca Capra. Leta 1926 se je tudi on preselil k družbi First National, kjer so mu dajali tedensko 6000 dolarjev in 25% izkupička od šestih filmov, ki jih je moral posneti v dveh letih. Torej izredna cena za močno priljubljenega komika. Po nastopu zvočnega filma se je udejstvoval manj kot igralec, zato pa več kot scenarist in mojster za gage. Med nemimi ameriški komiki je velik talent, ki pa ni nikoli doživel priznanja, kot bi ga zaslužil; komik, ki se ga je venomer držala smola, čeprav ga moramo šteti po vsem, kar je ustvaril, med največje mojstre ameriške neme komedije. V svojih nastopih je s tolikšno duhovitostjo povezoval melanholično poetičnost z burlesknostjo, da mu najdemo le malo enakovrednih ustvarjalcev. Med viške njegove kreativnosti šteje dolga solistična pantomima v filmu Long Pants, ki jo poznavalci celotnega opusa ameriške neme komedije štejejo med najboljše komične sekvence filma nasploh.

Nekaj njegovih najbolj znanih filmov: The Strong Man (režija Frank Capra, 1926), Tramp Tramp Tramp (režija H. Edwards, 1926), Long Pants (Dolge hlače, režija Frank Capra, 1927). Sam je režiral v nemem obdobju filme Three's a Crowd (Če so trije, je že gneča, 1928), The Chaser (Tekmovalci, 1928), Heart Troubles (Srčne težave, 1928).



LAUREL in HARDY

Oliver Hardy se je rodil 18. januarja 1892 v Atlanti in umrl 7. avgusta 1957 v Burbanku. Ko je dokončal univerzo, je postal pevec na tedaj slovitih »Show-Boats«. Pozneje se je preselil v gledališča na suhem in že 1918 postal igralec pri Vitagraphu, kjer se je kaj hitro začel ukvarjati tudi z režijo. Leta 1925 ga je angažiral Mal Roach in mu pripravil srečanje z angleškim komikom Stanom Laurelom. Poslej sta duhovita komika nastopala skupaj in posnela velikansko število filmov. Leta 1945 sta se znova ločila, da sta se sedem let pozneje spet sestala in nastopala predvsem v filmu vse do Hardyjeve smrti. Stan Laurel se je rodil 16. junija 1890 v Tynemouthu na Angleškem in začel zgodaj nastopati v cirkusih in musichallih kot klovn. Leta 1915 pa je tudi on prišel s Fredom Karnojem na turnejo v Ameriko in ob tej priložnosti ga je angažiral Hal Roach; njemu poleg drugega torej pripada zasluga, da je pripravil plodovito sodelovanje dveh priljubljenih komikov, ki sta pri nas poznana kot **Stan in Olio**. Četudi je večina njunih zvočnih filmov povprečne veljave in jih maloštevilni nemi filmi, ki sta jih posnela skupaj presegajo, sta v svetu ameriške burleske vendar tako zanimiva oblikovalca, da ju ni mogoče obiti, kadar govorimo o ameriški komediji.

Med samostojnimi Laurelovimi nemimi filmi omenimo *The Three Ages* (Tri dobe, z Busterom Keatom in E. Clinejem, 1923), izmed skupnih pa *Duck Soup* (Račja juha, 1927), *The second 100 Years* (Drugih sto let, 1927), *The Battle of the Century* (Boj stoletja, 1928).

HAROLD LLOYD

Rodil se je 20. aprila 1893 v Burchardu v Nebraski in stopil štiri leta star prvič na odrske deske. V filmu se je pojavil že 1913. leta po Edisonovi zaslugi. Pozneje je pri Keystonu posnel s Fordom Sterlingom in Arbucklom serijo kratkih komičnih filmov.

filmske komedije predvsem s svojimi zvočnimi filmi, a med redke Cline (levo). — Eden izmed prvih Chaplinovih filmov iz leta 1915 (desno)

Laurel in Hardy, pri nas bolj znana kot Stan in Olio, sta se zapisala v zgodovino njune neme komedije sodi tudi film **TRI DOBE**, kjer je z njima nastopil tudi E. Cline (levo). — Eden izmed prvih Chaplinovih filmov iz leta 1915 (desno)



Leta 1914 mu je Mack Sennett odpovedal službo in Lloyd se je preselil k Roachu, kjer je nastopil v približno tridesetih filmih; v njih je izoblikoval svoj znani lik, ki so ga imenovali Lonesome Luke (Osamljeni Luka). Ta lik je izpopolnjeval in mu ostal zvest skozi nemo in zvočno obdobje, dokler ni okoli 1940 postal samostojen producent. Zanimivo je, da je bil v času neme komedije, ko je bilo medsebojno tekmovanje med družbami in seveda tudi med komiki na višku, Harold Lloyd tisti, ki je producentom prinašal največje dobičke. Nekateri zatrjujejo, da se ima za tolikšno priljubljenost zahvaliti kolektivni psihozi, v katero je s svojimi kreacijami spravljal gledalce.

Med njegove najbolj znane neme filme štejemo serijo Wizard of Oz (Carovnik iz Oza, 1914), šestindvajset filmov o Osamljenem Luku (1916 in 1917), petindvajset filmov serije z Bebe Daniels in Snub Pollard, Girl Sky (Dekliško nebo, 1924), Hot Water (Krop, 1924), The Freshman (Nesramnež, 1925), Speedy (—, 1928).

MABEL NORMAND

Rodila se je 10. novembra 1895 v kraju Providence in umrla 23. februarja 1930. Trinajst let stara je začela delati v neki trgovini z ženskimi potrebščinami, kmalu pa je postala model številnim ilustratorjem in slikarjem tistega časa. Eden izmed njih ji je svetoval, naj bi začela delati pri filmu in jo pripeljal k družbi Biograph, odkoder jo je odpeljal Mack Sennett, ko je 1911 ustanavljal družbo Keystone. Odtlej pa do 1917. leta je posnela mnogo burlesk in komedij, potem pa je podpisala pogodbo s Samuelom Goldwynom, kateremu jo je tri leta pozneje znova »ugrabil« Mack Sennett, da je igrala v njegovih filmih. Med igralkami v komičnih filmih je bila prava izjema, kajti nikoli ni zapadla v vulgarnost, temveč je z diskretno in zmerno domiselnostjo ustvarjala zanesljivo in v loku nenehna napredka. Zato jo štejejo za največjega ženskega klovna nemega filma. Robert Sherwood zatrjuje, da sta se Mabel in Chaplin medsebojno učila filmskega igrilstva.

Med njenimi najpomembnejšimi filmi omenimo prvi film družbe Keystone (iz leta 1911) Cohen at Coney Island (Cohen na Coney Islandu), Fatty's Flirtation (Fattyjeva ljubimkanja, 1913), The Gusher (1913), enajst Keystonovih filmov s Chaplinom, The Venus Model (Model za Venero, 1918), The Floor Below (Nadstropje niže, 1918), Molly O (1921), Suzanna (1922), The Extra Girl (Nenavadno dekle, 1923).

HARRY POLLARD

Eden izmed ameriških nemih komikov, ki ni nikoli sodeloval pri družbi Keystone, temveč je nastopal v filmih družbe Universal in pri Halu Roachu za družbo Mutual. V letih 1916 in 1917 je bil skupaj z Bebe Daniels stalni partner Harolda Lloyda v seriji o Lonesom Luku. Pozneje je sam izoblikoval komični lik, ki si je pridobil za nekaj časa precej popularnosti posebno v filmih The Peacock Feather Fan in Susie's New Shoes.

BEN TURPIN

Možakar manjše postave in petelinjega vratu, s svojimi simpatičnimi brki in absurdno pričesko ter prikupnimi očmi predstavlja v morfologiji komikov tip, ki je vnaprej »obsojen« na simpatije gledalcev. Če je poleg vsega še tako izvežban akrobat, da zanj ni tako rekoč nič nemogoče, je to seveda samo nova kvaliteta. Takšen je delal družbo številnim znanim komikom nemega obdobja.

... za amaterje

Klub ljubiteljev filma

KORISTNA INICIATIVA

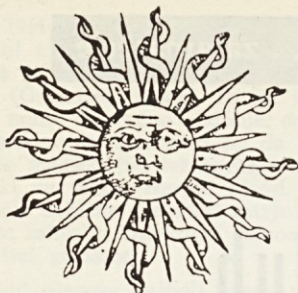
Ko se je na platnu v prepolni dvorani kluba kulturnega doma »Zapadni Vračar« pojavil napis »II. filmski salon«, je tudi skeptičnejšim postalo jasno, da je kulturno življenje Beograda obogateno s seriozno manifestacijo.

Večer filmov dr. Miholovića Pansinija, člana »Kino kluba Zagreb«, mojstra amaterskega filma.

KAMEN SI SAM POSTAVLJA SPOMENIK

Realizacija: dr. M. Pansini

Leta že skromno in predano delujejo, po krivici v senci svojih profesionalnih to-



varišev, skupine pravih filmskih entuziastov. Tem ljudem različnih poklicev je film nekaj več od poklicnega dela — to je njihov način izražanja. Med njimi so se pojavile in razvile osebnosti zelo izrazitih ustvarjalnih fizionomij. Javnost jih je spoznala le počasi, največkrat posredno. Čas je tekel in nič se ni spremenilo. Prizadevanja posameznikov so se razblinila v ravnodušnosti tistih, ki bi morali biti posredniki med ustvarjalcem in publiko.

JUTRIŠNJI LJUDJE — Scenarij, režija in montaža: dr. M. Pansini. Kamera: Viktor Farago. Organizacija: Vladimir Petek. Asistent: Vladimir Petek.

Ko je skupina mladih entuziastov iz Akademskega kino kluba spoznala brezperspektivnost stanja in se zavedla želje občinstva po stiku z avantgardnimi stremljenji v domači filmski umetnosti (česar mu profesionalna kinematografija — težko obremenjena s komercializmom — ni mogla nuditi), je sklenila napraviti temu konec. Ta ambiciozni kolektiv, ki mu ni manjkalo inventivnosti, je naletel na številne ovire. Vendar pa je število njihovih gostovanj s filmskimi projekcijami prekosilo število ovir. In potem so, nedolgo tega, potrkali na prava vrata. To so bila vrata kulturnega doma »Zapadni Vračar«. Morda bi moglo nepoučenega bralca iznenaditi dejstvo, da prevzame neki občinski kulturni dom nekakšen patronat nad jugoslovanskim amaterskim filmom. Toda nikomur, ki spremlja kulturno življenje Beograda, ni moglo uiti, da ta kulturni dom sistematično, leto za letom, nudi gostoljubje vsem vejam umetniške dejavnosti. Treba je povedati, da je bil ta dom tudi gostitelj enega od festivalov amaterskega filma v zveznem merilu.

ZAGORSKI HLA PON — Scenarij, režija in montaža: dr. M. Pansini. Kamera: Katušić, Čače. Organizacija: Zlatko Sudović. Slike: Miljenko Stančić. Verzi: Boro Pavlović.

Če to vemo, lahko razumemo odmev, katerega je pojav filmskega salona vzbudil v javnosti. Na prvem takem salonu, v prepolni dvorani kulturnega doma »Zapadni Vračar«, je bil prikazan izbran program. V prvem delu so bili predvajani tematsko zaokroženi filmi. Tema: ljubezen. Vsi so bili delo članov Akademskega kino kluba. Gledalci so videli HREPENENJE Marka Babca, subtilno lirično zgodbo o nedosegljivosti lepote. Film je v celoti delo Babca. Poleg tega so gledalci videli KLOŠARJE, surovo zgodbo o nenakosti človekove sreče v režiji Radmila Pajića, z zelo inventivno montažo Mirka Potha. Predvajan je bil še en film, v celoti delo enega samega avtorja. To je bila ROMANCA Milorada Jakšića-Fandija, pri kateri je treba posebej poudariti sugestivnost kamere. V drugem delu programa je bil prikazan film, delo Novosadskega kino kluba. Projekcija tega filma je simbolično nakazala željo, da bi salon s svojo aktivnostjo povezal vse amaterske klube v državi. Naslov filma je MULA-LA. To vedro parodijo na žanr avanturističnega filma je režiral Mirko Begović. Na koncu pa je bila premiera filma DIM IN VODA. To je na dokumentaren način posnet film o življenju in delu železničarjev na beograjski železniški postaji. Po scenariju P. Conkića in D. Lazića in v montaži V. Lukovca se je film odlikoval z zelo atraktivnimi posnetki okolja. Za kamero sta bila Z. Šaran in B. Perak.

MIRNI VEČER — Scenarij, režija in montaža: dr. M. Pansini. Kamera: Čače, Katušić. Organizacija: Zlatko Sudović. Slike: Miljenko Stančić.

Ko je s platna izginil napis »na svidenje prihodnji petek«, so filmi, mnogokrat pomnoženi, začeli na nov način živeti.



Simone Signoret je odigrala pretresljivo vlogo v Renéja Clementa filmu DAN IN URE. Film se odigrava v času okupacije v Franciji in govori predvsem o torturi. Glavno moško vlogo je igral Stuart Withman

Na naslovni strani: Charles Chaplin in Lilian Gish.



ekran 63

ta mesec doma ... ta mesec doma ... ta mesec doma ... V letošnjem, desetem Pulju smo zopet imeli priložnost, srečati se z znanim jugoslovanskim filmskim igralcem Ilijo Džuvalekovskim — Kot vedno, tudi to pot ni razočaral

