



ekran 62

revija za film in televizijo, leto I, december 1962

3

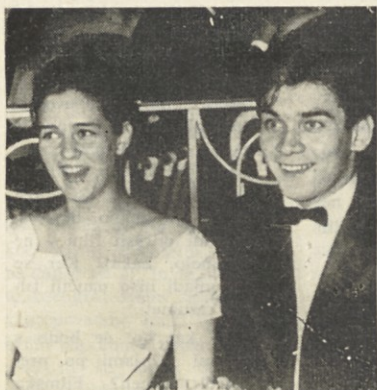
France Štiglic od filma »Na svoji zemlji« do »Tistega lepega dne« ● Jugoslovanska kinematografija danes ● Protislovja cenzure ● Kritika



ekran 62

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

196	Štiglic	Vitko Musek: France Štiglic, Razgovor: Avtorstvo v filmu
218	Anketa	Jugoslovanska kinematografija danes
246	Teleobjektiv	Pet jugoslovanskih filmov, Vojna in mir, Protislovja cenzure
264	Festivali	Rudolf Sremac: Nova formula Mannheima
266	Kritike	Rocco in njegovi bratje, Avantura (Sandro), Tistega lepega dne, Stranpot
279	Film, šola, klubi	Norman Frutcher: Dve uri na teden
286	Televizija	J. D. Arcy: TV realizator
294	Leksikon	Novi val
302	Za amaterje	Pota in smisel filmskega ustvarjanja



Režiserjev pomen pri filmskem
ustvarjanju lahko omeji že si-
stem proizvodnje, lahko pa si ga
opredeli sam z obsegom svoje
ustvarjalne ambicije (F. Štiglic)

Razgovor v trikotniku: Avtorstvo
v filmu **str. 207**

Novi zakon o filmu **str. 243**

Oktober v novi obliki **str. 255**



CE JE BILO MENI PREPOVEDANO...

V začetku oktobra je bilo v Ljubljani posvetovanje o problemih otrok z motnjami v vedenju, kjer so pedagogi in predstavniki terenskih komisij za varstvo otrok razpravljali o vzrokih povečanja delikventnosti pri mladoletnikih. Diskusija se je dotaknila tudi vprašanja, v koliki meri lahko film škodljivo vpliva na mladino.

Velika večina prisotnih je bila mnenja, da je film škodljiv, da mladostnika zavaja na kriva pota, ker prikazuje brutalnost, ne-spodobne prizore in življenje iztirjene mladine. Kot dokaz so navajali primer, da so se »črne mačke« razbohotile med našo mladino, ko so bili na sporedu »Prevarantki«.

Kaj pa smo doslej storili, da si mladina ne bi napačno razlagala filmov, ki njihov namen gotovo ni bilo propagiranje negativnih idej? Filmske vzgoje v šolah ni bilo in si bo tudi v prihodnje s težavo utirala pot. Ko sem na posvetu omenil, da je treba mladini povedati, kaj naj v filmu išče, so si bili zbrani pedagogi edini, da je treba potemtakem film videti, in to celo prej, kot si ga ogleda mladina; da pa pedagogi nimajo časa za to, saj morajo svoj čas posvetiti bolj resnim zadevam. To vendar ne gre, da bi pedagog hodil v kino, da bi se tako rekoč zabaval, medtem ko se drugi ubadajo s pripravo resnih predavanj. Zato so se odločili za lažjo pot: določeni filmi naj se pre-

prosto prepovedo mladini. Ne vsi; limonade, na primer, mladini niso škodljive, ker jih mladina gleda predvsem zaradi lepe glasbe, ne pa zaradi lažnega razkošja. Škodljivi so filmi, ki načenjajo resne probleme, ki jih mladina ne razume. In pa, seveda, crotični prizori.

Ali nismo podobnih mnenj že nekje slišali? Vseh 70 let, kolikor je filmska umetnost stara, se ponavlja mnenje, da je treba film prepovedati mladini. In vseh teh 70 let se pojavlja isti argument: da mladina filmov ne razume. In vseh teh 70 let je znano dejstvo, da tudi odrasli filmov ne razumejo. Zakaj? Ker se kot mladi niso naučili filma razumeti.

In kaj bo, če bodo s svojimi težnjami po prepovedi uspeli? Filmska

vzgoja bo v šoli vedno od-
rivana vstran, saj bo nad-
moralo naše mladine vse-
mogočno bdela prepoved.
In čim bo mladenič ali
mladenka dopolnil šestnaj-
sto leto, ko bo na čudežen
način čez noč sposoben
razumeti vse od kraja, se
bo hotel z veliko žlico na-
užiti vsega, kar mu je bi-
lo prej prepovedano.

Skrajnje škodljivo je
na tak način, z dekretom
vplivati na razvoj mlado-
letnika, in to samo iz ko-
modnosti nekaterih peda-
gov, ki se boje prevzeti
odgovornost za filmsko
vzgojo v šoli. Na noben
način se ne smemo spr-
jazniti z miselnostjo, da
bo filmska vzgoja pač ne-
koč dovolj kvalitetna, da
pa danes še ni, in da je za-
to zaenkrat treba reševati
s prepovedmi. Kajti na ta
način ne bomo prišli na-
prej in še dolgo bomo
imeli priložnost slišati ta-

ke izjave, kot je na po-
svetu ogorčeno vzkliknil
sicer razgledani mladinski
funkcionar: »Če je bilo
meni prepovedano, zakaj
ne bi bilo tudi drugim!«

**P. Jeglič,
Ljubljana**

PROGRAMSKI SVETI

Tovariši uredniki,

ko pozdravljam filmsko
revijo, ki smo jo nujno
potrebovali in v njej po-
leg vsega bogatega gradiva
tudi povabilo, naj v svojih
pismih kažemo na proble-
me, ki nas zanimajo, ker
se z njimi srečujemo pri
svojem vsakdanjem delu,
se kar oglašam z vpraša-
njem, ki verjetno ne za-
nima samo mene. Izšel je
nov zakon, ki načelno ure-
ja delovanje naše kinema-
tografije (tudi reproduk-

tivne) in kmalu bodo, kot
sem slišal, objavljeni tudi
republiški zakoni in pred-
pisi, ki bodo stvari natan-
čneje določili. Ze zdaj
pa je razumljivo, da bodo
morali kinematografi imeti
svoje svete za program.
Upravljam skromen, maj-
hen kinematograf, ki pa
je ljudem pri nas edina
redna priložnost za razve-
drilo, zabavo in izobraže-
vanje. Predlagam, da v ob-
širnejšem sestavku obde-
late problem delovanja
sveta za program pri takš-
nem kinematografu, ker
je aktualen, hkrati pa bo-
do napotki EKRANA nam
upravnikom dragoceni.

Zelim vam obilo uspeha
pri delu in vas tovariško
pozdravljam.

**Janez R.
Kočevje**

V eni prihodnjih šte-
vil bomo načeli ta pro-
blem.

FRANCE ŠTIGLIC

Ustvarjalna navzočnost Franceta Stiglica v slovenskem in jugoslovanskem filmu ni samo tesno zvezana s povojnim razvojem našega filmskega iskanja in kreativnega prizadevanja, temveč je zelo prizadeto vpletena v tisto tkivo našega domačega filma, o katerem brez obotavljanja zapišemo, da predstavlja rezultate, ki bo iz njih naš film rasel naprej in se ob razgibani resonanci vključil v evropsko filmsko rast. Trilogija psiho-

loške osvetlitve prizadevanj in hotenj našega človeka v tako odločilnih prelomnicah, kot sta bili narodno-osvobodilna borba in revolucija — štejem namreč »Dolino miru«, »Deveti krog« in »Balado o trobenti in oblaku« — ne predstavlja samo dokončnega odmika od vnetega slikanja črno-belih fresk (s katerimi pa nismo mogli biti zadovoljni), temveč pomeni umetniško dozorelo posredovanje naše tematike svetu.

PIŠE:
VITKO
MUSEK



France Štiglic pri snemanju filma NA SVOJI ZEMLJI



NA SVOJI ZEMLJI (1948), Miro Kopač

MED 1919 IN »GLEDALIŠČEM MLADIH«

Čeprav sem skupaj s Štiglicem preživel marsikakšen dan in čeprav sva se pogosto menila o najrazličnejših problemih našega filma, sem se znašel v resni zadregi, kaj naj napišem o njem zdaj, ko bi bilo treba v kratkih črtah orisati njegov portret. Morebiti to, da raje molči in posluša, kot pa pripoveduje... morda takšna osebna zapažanja, kot je nekakšen notranji nemir, ki ga

prevzame, kadar želi ob nekaterih posebno značilnih sekvencah iz svojih filmov razložiti, kaj vse ga je privlačilo, zanimalo, vznemirjalo, težilo... morebiti premišljanje, skope besede, s katerimi posega v razpravo o domačih filmskih problemih... Vse to in še marsikaj je treba ujeti v portretno skico o režiserju, ki je svoje ime krepko zapisal v razvoj našega filmskega ustvarjanja.

Šele zdaj, ko moram zapisati tudi nekaj nadrobnosti življenjepisnega značaja, sem zvedel, da se je rodil

1919 v Kranju, kjer je tudi maturiral. »Kakor vsi maturanti iz nepremožnih družin,« mi je odkril svojo mladost, »sem tudi jaz v Ljubljani začel študirati pravo...« Vendar se ne morem znebiti vtisa, da je bil vpis na pravno fakulteto bolj formalnega značaja (čeprav je Štiglic vse do okupacije redno delal izpite), kajti s svojim zanimanjem je bil France ves pri gledališču. Predavalnice na pravni fakulteti so poredko videle slokega fanta z močnimi naočniki. Večino dni je predsedel najprej na konservatoriju pri Osipu Sestu, potem pa na igralski šoli, ki jo je ustanovil in z vso zavzetostjo vodil Milan Skrbinšek. Ko poslušam Štigličeve skopo odmerjene spomine na Skrbinškovo šolo, se spomnim, da sem Skrbinškova prizadevanja za vzgojo igralskega in gledališkega naraščaja že nekajkrat srečal tudi med filmskimi ustvarjalci. Zdaj, ko sem znova poslušal o dejavnosti, ki resnično pomeni predhodnico Akademije za igralsko in gledališko umetnost, se resno čudim, da avantgardnega dela Milana Skrbinška za vzgojo igralskega in režiserskega naraščaja še nismo dovolj široko ovrednotili. Nesporno je dejstvo, da je v Skrbinškovem krogu France Štiglic vzljudil gledališko umetnost in se začel resno pripravljati na igralsko, katerega lepote in mikavnosti je okusil še kot kranjski gimnazijec sredi nasploh prizadevnih kranjskih gledaliških amaterjev. Četudi je moral Štiglic do zdaj opravljeno pot v filmu prehoditi ob individualnem študiju in spoznavanju filmske umetnosti, je bil njegov študij pri Milanu Skrbinšku vendarle dovolj pogljobljena osnova za poznejše prizadevno osebno iskanje, spoznavanje in zorenje.

Spomin na igralsko udejstvovanje v Gledališču mladih je v Štiglič-

FILMOGRAFIJA

- 1946 — KAZNUJMO IN MAŠCUJMO — dokumentarni film o vojnih zločincih. Scenarij in režija France Štiglic. Snemala Anton Smeh in Ivan Marinček. Proizvodnja: Državno filmsko podjetje.
- 1946 — PET LET OSVOBODILNE FRONTE — dokumentarni film. Scenarij in režija France Štiglic. Snemal Ivan Marinček. Proizvodnja: Državno filmsko podjetje.
- 1946 — MLADINA GRADI — dokumentarni film o mladinskih akcijah na progi Brčko—Banovići. Scenarij in režija France Štiglic. Snemal Metod Badjura, France Cerar, Ivan Marinček, Anton Smeh. Proizvodnja: Državno filmsko podjetje.
- 1947 — NA SVOJI ZEMLJI. Scenarij po noveli Cirila Kosmača napisal Ciril Kosmač. Režija France Štiglic. Snemal Ivan Marinček. Glasba Marjan Kozina. Igrali: Stane Sever, Lojze Potokar, Mileva Zakrajškova, Štefka Drolčeva, France Presetnik, Majda Potokar, Miro Kopač. Proizvodnja: »Triglav film«, Ljubljana.
- Film zajema odlomek iz narodnoosvobodilne borbe v zadnjem letu vojne in v času sovražnikove kapitulacije. Dogajanje je postavljeno v Baško grapo.
- 1950 — TRST (Se bo kdaj pomlad). Scenarij napisal France Bevč. Režija France Štiglic. Snemal Rudi Vavpotič. Glasba Marjan Lipovšek. Igrali: Stane Sever, Lojze Potokar, Stane Potokar, Vladimir Skrbinšek, Anica Kužnik. Proizvodnja: »Triglav film«, Ljubljana.
- Odlomek iz narodnoosvobodilne borbe v Trstu, v kateri so se povezali Slovenci in napredni Italijani. Zadnji dnevi pred osvoboditvijo Trsta.

vih spominih še vedno živ. »Vsi mladi smo se zbrali okoli tega lepo zamišljenega gledališča...« se vrača v pomenku v zadnja leta pred drugo svetovno vojno. Ko ga vprašujem po ljudeh, ki so se zbrali okoli Gledališča mladih, se ustaviva ob režiserju Zvonetu Sintiču (tudi njega je po drugi svetovni vojni pritegnil film in nekaj slovenskih najboljših dokumentarnih filmov nosi njegovo ime) in ob igralcih Tiranu, Kačičevi, Raztresenu, Milčinskem, pokojnem Dragu Blanču in drugih. Težnje so bile pozitivne in bolj kot pomanjkanje prizadevnega idealizma so razmere v Ljubljani neposredno pred drugo svetovno vojno, ko je bilo resda treba dan za dnem premagovati težave, razbijati predsodke in odstranjevati nezaupanje do vsega, kar ni bilo slepo podrejeno tedaj priznanim formam in interesnim krogom, pripeljale do zaprek, ki so venomer bolj izpodkopavale obetajoče zasnove. Vendar je Stiglic ostal igralec v ansamblu Gledališča mladih vse do začetka okupacije. Tedaj ga je zanesla pot spet nazaj v rodni Kranj in za lep čas se je moral odpovedati svojim željam.

Okupacija in z njo narodnoosvobodilna borba je Franceta Stiglica popolnoma preusmerila na politično delo. Najprej v ilegalno delo v Kranju samem, nato v partizanih, na različnih mladinskih in političnih forumih. Toda vkljub resnici, da je bil vsak dan izpolnjen z zahtevnimi in pogosto tudi zelo nevarnimi nalogami, France ni pozabil na gledališče... »Ko sem prišel z Gorenjskega za nekaj časa v Belo krajino, sem se pozanimal, ali bi ne bilo tudi zame dela pri tedanjem Slovenskem narodnem gledališču v Črnomlju,« se ustavi spomin ob drobci iz partizanskih dni. Ljudje, ki so se

zbrali v Črnomlju okoli gledališča, bi ga z veseljem sprejeli, toda tovariši z Gorenjskega so ga klicali nazaj. Bolj je bil potreben tamkaj in ob težkih nalogah ni bilo časa za osebne želje in nagnjenja... Kot mladinski in politični aktivist in funkcionar se je moral ukvarjati tudi z novinarstvom. »Gorenjska mladina«, »Gorenjski glas« in tedanji »Partizanski dnevnik« (iz katerega se je pozneje razvil »Primorski dnevnik«) so časopisi, ki jih je ali samostojno urejeval ali pa pomagal urejevati.



NA SVOJI ZEMLJI (1948); Majda Potokarjeva

Namesto v gledališče ga je pot odpeljala v novinarstvo, kajti decembra 1944 je postal član uredništva »Slovenskega poročevalca« in kot novinar tudi prišel v osvobojeno Ljubljano. Ko je opazoval nekaj snemalcev, ki so pod Povhovim vodstvom tiste majske dni snemali film o prihodu partizanov v osvobojeno Ljubljano (»Ljubljana pozdravlja osvoboditelje«), si pač ni mislil, da bo že decembra 1945 do deljen tedanjemu Državnemu filmskemu podjetju.

France Presetnik

1952 — SVET NA KAJZARJU. Scenarij Ivan Potrč. Režija France Stiglic. Snemal Ivan Marinček. Glasba Ciril Cvetko. Igrali: Bert Sotlar, Miro Kopač, Vika Podgorska, Maks Furjan, Lojze Potokar, Pavle Kovič, Vida Juvanova, Vladimir Skrbinšek, Tatjana Senkova. Proizvodnja: »Triglav film«, Ljubljana.
Dnevi agrarne reforme v Halozah in začetkov organizacije vinogradniških zadrug ter spopadov z veleposestniki in hlapci nekdanjih nemških lastnikov vinogradov.

1953 — POGREB BORISA KIDRICA — dokumentarni film. Scenarij in režija France Stiglic. Snemal Ivan Marinček, France Cerar, Žaro Tušar, Milan Kumer. Proizvodnja: »Triglav film«, Ljubljana.

1955 — VOLČJA NOC. Scenarij Slavko Janevski. Režija France Stiglic. Snemal Ljube Patkovski in Branko Mihajlovski. Glasba Trajko Prokopjev. Igrali: Ilija Džuvalekovski, Petre Prličko, Trajko Čerevski, Petre Prličko, Trajko Čerevski. Proizvodnja: »Vardar film«, Skopje.

Dramatizirana in psihološko osvetljena zgodba o skupini makedonskih partizanov, ki so ostali odrezani od svoje enote.

1956 — DOLINA MIRU. Scenarij Ivan Ribič. Režija France Stiglic. Snemal Rudi Vavpotič. Glasba Marjan Kozina. Igrali: John Kitzmiller, Eveline Wohlfeiler, Tugo Stiglic. Proizvodnja: »Triglav film«, Ljubljana.

Dramatiziran in psihološko osvetljen odmev strahot vojne v dveh otrokih, ki pobegneta z večjega koroškega mesta proti goram, v katerih se drže partizani.

OD ROMMOVEGA ASISTENTA DO PREŠERNOVE NAGRADE

Štiglic od decembra 1945 ni več zapustil filma, ampak je ob njem pozabil na gledališče in igralstvo in se popolnoma posvetil oblikovanju naše domače filmske ustvarjalnosti. Tu je njegova dejavnost razdeljena v dve smeri — ustvarjalno in organizacijsko. Gotovo je, da je tako za Štiglica osebno kot za razvoj naše filma največjega pomena njegova ustvarjalna tvornost. Toda kdor vsaj malo pozna organizacijsko rast našega filma, bo pritrtil ugotovitvi, da ni skorajda nič manj pomembna njegova vnema za reševanje organizacijskih problemov domače filmske ustvarjalnosti; Štiglic namreč šteje med tiste naše ustvarjalce, ki se zavedajo, da brez njihovega ak-

tivnega dela v tej smeri ne more biti dovolj solidnih osnov in pogojev za smotrno ustvarjalno delo.

Vključitev v filmsko ustvarjalnost je za Štiglica pomenila predvsem vztrajno spoznavanje medija nove umetnosti, ki jo je dotlej poznal le kot obiskovalec filmskih predstav v kinematografih. Prvi neposredni stik s filmsko ustvarjalnostjo predstavlja asistenca sovjetskemu režiserju Rommu, ko je ta pri nas snemal film »V gorah Jugoslavije«. Štiglicu se je odkrival popolnoma nov svet in z njim — to štejem med njegove najbolj značilne osebne kvalitete — spoznanje, da ne more biti solidnega filmskega ustvarjanja brez prizadevnega študija, učenja, iskanja in nenehnega prebijanja k boljšemu delu, k boljšim rezultatom.

Ko sem skušal podrobneje raziskati Štigličevo pot v svet igranega



VOLCJA NOC (1955); Ilija Džuvalekovski

filma, nisva prišla daleč. Neprestano delo je zameglilo natančne podatke o njegovih prvih samostojnih filmih. »Kot svoje prvo samostojno filmsko delo sem napisal scenarij za dokumentarni film 'Kaznujmo in maščujmo'.« Film je tudi sam režiral in danes predstavlja dragocen dokument o vojnih zločincih. »Pogledati bo treba v arhive,« takoj pripominja Stiglic, »če nisem pred tem filmom napisal scenarija in režiral film 'Pet let OF'.« Stiglic v celoti ni režiral mnogo kratkih filmov, vendar je tudi on prešel to šolo. Podpisan je kot avtor nekaterih točk v Obzorniku »Triglav filma« (posebno se rad spominja »Trahoma v Prekmurju« in »Zime v Sloveniji«), najpomembnejši pa je gotovo film »Mladina gradi«. Naj zapišem, da ne bomo pozabili (ker se to rado dogaja), da je za film, ki ga je režiral 1946. leta, prejel leto pozneje na beneškem festivalu Bronastega leva za dokumentarni film. To je bilo prvo mednarodno priznanje jugoslovanskemu filmu. Zadnji Stigličev dokumentarni film je bil »Pogreb Borisa Kidriča«, v katerem se je odpovedal dotlej uzakonjenemu napovedovalcu in na njegovo mesto postavil odlomke iz Kidričevih govorov.

Aprila 1947 so se začele priprave za snemanje našega prvega povernega celovečernega igranega filma. Njegov naslov se je najprej glasil — »V srcu Evrope«. Za režiserja je bil predviden Bojan Stupica, a ker je odšel v Beograd h gledališču, so izbrali namesto njega Ferda Delaka. Četudi je Delak nekoliko poznal naravo filmske režije, vendarle odgovorne naloge ni prevzel. Tako je postal tehnični režiser ameriški povratnik List, Francetu Stiglicu pa so napisali dekret, da je kot režiserjev asistent »odgovoren za idejno-

1959 — VIZA ZLA. Scenarij Slavko Janevski. Režija France Stiglic. Snemal Branko Mihajlovski. Glasba Bojan Adamič. Igrali: Metka Ocvirk, Ilija Džuvalekovski, Slobodan Perović, Petre Prličko. Proizvodnja: »Vardar film«, Skopje. Filmska kriminalka, ki zajema snov iz naše sodobnosti.

1960 — DEVETI KROG. Scenarij Zora Dirnbach. Režija France Stiglic. Snemal Ivan Marinček. Glasba Branimir Sakač. Igrali: Boris Dvornik, Dušica Zegarac, Branko Tatič, Beba Lončar. Proizvodnja: »Jadran film«, Zagreb.

Dramatizirana in psihološko osvetljena zgodba o preganjanju Židov med drugo svetovno vojno v Zagrebu.

1961 — BALADA O TROBENTI IN OBLAKU. Scenarij po lastni noveli Ciril Kosmač. Režija France Stiglic. Snemal Rudi Vavpotič. Glasba Alojz Srebotnjak. Igrali: Lojze Potokar, Angelca Hlebce, Branko Miklavc, Marija Lojk, Lojze Rozman, Rudi Kosmač, Vladimir Skrbinšek, Polde Bibič, Maks Bajc. Proizvodnja: »Triglav film«, Ljubljana.

Baladna, psihološko poudarjena pripoved o odločitvi preprostega kmeta za upor proti zlu v času druge svetovne vojne.

1962 — TISTEGA LEPEGA DNE. Po istimenski noveli Cirila Kosmača. Scenarij France Stiglic in Andrej Hieng. Režija France Stiglic. Snemal Ivan Marinček. Glasba Alojz Srebotnjak. Igrali: Bert Sotlar, Duška Počkaj, Jože Zupan, Lojze Potokar, Angelca Hlebce, Arnold Tovornik, Silva Danilova, Zlatko Sugman, Lojze Rozman. Proizvodnja »Viba film«, Ljubljana.

Vedra komedija o dogodkih v manjši vipavski vasi v času italijanske okupacije Primorske.



DOLINA MIRU (1956) John Kitzmiller, Tugo Štiglic

vsebinsko plat filma«. »O Listu smo tedaj govorili marsikaj. Res je tudi, da je bil v Hollywoodu samo sceniski fotograf in da ni imel režiserskih izkušenj. Vendar moramo priznati, da nas je naučil tako imenovane scenske geografije v filmu.« Tudi List je ekipo kmalu zapustil in decembra 1947 je Štiglic končno prevzel režijo filma »Na svoji zemlji«. Januarja 1948 so začeli snemati čisto znova. »Bili smo zagnanci in do kraja pogumni!« se spominja tistih dni. »Nekaj partizanskega je bilo v nas! Hoteli smo ustvariti slovenski film o drobcu iz narodnoosvobodilne borbe in to je bilo edino, kar nam je bilo pred očmi!« Dobili smo film »Na svoji zemlji« in nič ne pretiravam, ko se spominjam solznih oči gledalcev v ljubljanskem Unionu, ko so slišali s filmskega platna našo besedo in ko so pred

njimi zaživelci nam še danes tako ljubi liki.

»Na svoji zemlji« je brez dvoma uspeh vseh, ki so sodelovali pri realizaciji filma. Nesporen uspeh tudi za režiserja Štiglica. Nato pa se je začela pot rasti, ki je hkrati pot učenja. Štiglic mi je dejal, da se je šele po filmu »Na svoji zemlji« zavedel, kako velika je odgovornost režirati film. To spoznanje jasno začitimo v filmih »Trst« (sprva se je imenoval »Še bo kdaj pomlad«) in »Svet na Kajžarju«. Oba nosita v sebi napako slabega, predvsem pa nefilmskega scenarija, v obeh, zlasti v »Svetu na Kajžarju« pa je nekaj drobcev, ki so še danes lepi in značilni za Štiglica. Mislim namreč tisto posebno lirično komponento Štiglica-ustvarjalca.

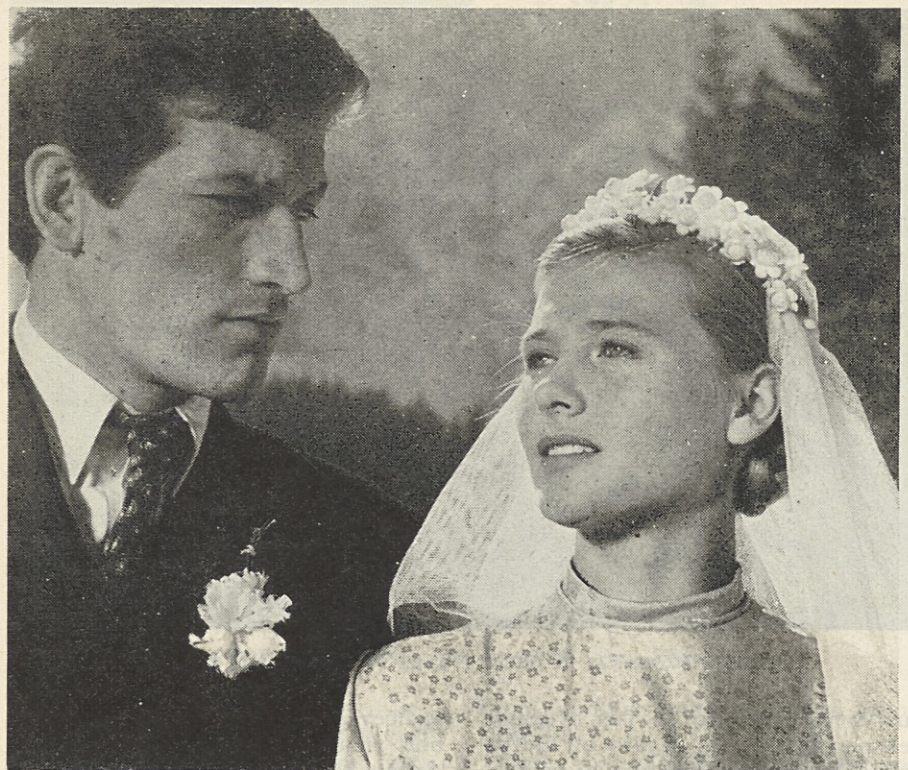
Po obeh filmih je Štiglic kar štiri leta odsoten v slovenski filmski



BALADA O TROBENTI IN OBLAKU; Lojze Potokar, Angelca Hlebčetova

ustvarjalnosti. To je čas tveganih eksperimentov, ki segajo od Bolvarija do Čapa. V želji, da bi vendarle delal, je 1955. prevzel režijo »Volčje noči« v Makedoniji. Film ni zanimiv samo zaradi prvega poskusa psihološke obravnave elementov iz narodnoosvobodilne borbe v našem filmu, temveč tudi kot prva Štigličeva usmeritev k trilogiji na temo NOB, ki je v njegovem dosedanem delu najpomembnejši prispevek rasti našega filma. »Dolina miru«, »Deveti krog« (nominiran za Oscarja) in »Balada o trobenti in oblaku« so po mojem občutku filmi, ki smotno, vsebinsko in oblikovno poglobljajo našo filmsko ustvarjalnost in so bistven prispevek k oblikovanju tipično slovenskega filma. Nič se nisem čudil znanemu ameriško-japonskemu filmskemu teoretiku Richieju, ko je prav prva dva filma poleg Po-

gačičevega »Sam« proglasil za najbolj značilne in najbolj zrele jugoslovanske filme. V Štigličevi trilogiji smo na ravni evropskega filma v resnici prvič povedali svetu psihološko poglobljeno in umetniško polnokrvno resnico o nas. Zato me ni presenetila niti nagrada Kitzmillerju v Cannesu (to je bilo mišljeno kot nagrada našemu filmu) niti nominacija »Devetega kroga« za Oscarja in ne nagrada japonskega ministrstva za prosveto »Dolini miru«. Ker поблиže poznam svet vsakoletnega Cannesu, nič ne pretiravam, ko ugotavljam, da ta svet pozna jugoslovanski film predvsem po Štiglicu. V tem okviru ne morem ponavljati mnenj najuglednejših evropskih filmskih kritikov, ki so — razumljivo — v Štigličevih filmih še našli pomanjkljivosti, a so vseeno izrekli priznanja »Dolini miru«



BALADA O TROBENTI IN OBLAKU (1961); Rudi Kosmač, Marija Lojtk

in »Devetemu krogu«. Mislim, da smo naredili hud spodrselj, ko nismo letos v Cannesu poglobili in utrdili tega ugleda z »Balado o trobenti in oblaku«, ki je po mojem mnenju najbolj zrelo in najbolj tehtno Štigličevo filmsko delo.

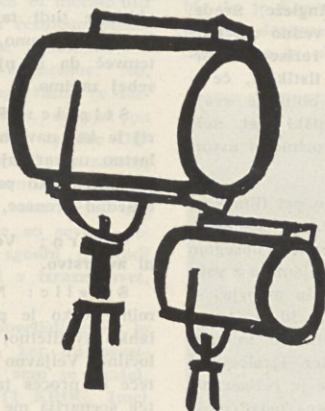
Osebnost me na Štigličevi ustvarjalni poti moti samo skok v filmsko kriminalno »Viza zla«, film, ki ga je režiral v Makedoniji. To ni Štigličev svet. O njegovem zadnjem filmu »Tistega lepega dne« bomo lahko prebrali kritiko na drugem mestu. Ob njem se mi vsiljuje vtis, da Štiglic potrebuje ob sebi scenarista širokega obsega (kakršen je

Ciril Kosmač), da v sodelovanju z njim zazvenijo vse tiste strune plemenite lirike in posluha za človeka v izjemnih situacijah, ki so tako značilne kvalitete Štiglica - režiserja.

Okvir te portretne skice bi preseglo navajanje Štigličeve organizacijske prizadevnosti v našem filmu. Omeniti pa jo moram, saj bi brez omenbe okrnili podobo Franceta Štiglica. Na tej poti dela za slovenski in jugoslovanski film so najpomembnejša nekatera važna dejstva: zavzetost za status filmske ustvarjalnosti v našem kulturnem življenju; zahteva po neprestanem izpopolnjevanju vseh, ki kakorkoli nastopajo v našem filmu.

RAZGOVOR V TRIKOTNIKU

AVTORSTVO V FILMU



Pričujoči razgovor v uredništvu »Ekrana 62« je prvi v seriji razgovorov o najrazličnejših problemih filmskega ustvarjanja. Gostje uredništva bodo — v okviru možnosti — vidni domači in tuji ustvarjalci. Prvi razgovor je bil splošnejši, posvečen izključno ustvarjanju in osebnosti režiserja Franceta Štiglicja. Razen gosta so v razgovoru sodelovali tudi člani uredništva Vitko Musek, Božidar Okorn in Toni Tršar.

VABIMO VAS NA PREDSTAVO
PRVEGA SLOVENSKEGA UMETNIŠKEGA FILMA

„NA SVOJI ZEMLJI“

KI BO V SOBOTO DNE 20. NOVEMBRA 1948 OB 16. URI
V UNIONSKI DVORANI

VABILO VILJA KOT VSTOPNICA

KOMISIJA ZA KINEMATOGRAFIJO PRI VLADI LRS

Castna vstopnica
za premiero prvega
slovenskega filma

Musek: Ko danes spremljamo filmsko ustvarjalnost v svetu, ugotavljamo, da sta se v ustvarjalni praksi izoblikovala dva pogleda na vlogi režiserja v filmu. Filmska teorija je že prej dokazovala, da je režiserjeva ustvarjalna vloga mnogo obsežnejša in bolj odgovorna in se ne omejuje zgolj na snemanje filma po nekem scenariju. Oblikovanje te vrste pa se je moralo v svetovni filmski praksi pogosto podrežati vplivom neumetniškega in neustvarjalnega značaja (npr. zahtevam producenta, pogojem distributerja, igralcev-zvezdnikov itd.). Zlasti sodobni evropski film — naj omenim Francoze, Poljake, Angleže, Švede, Italijane — pa tudi v praksi vedno močnejše uveljavlja prepričanje, da je režiser ustvarjalec v pravem smislu šele tistikrat, če v resnici popolnoma svobodno oblikuje svoje delo in izpoveduje svoj umetniški svet. Šele v takšnem primeru lahko govorimo o avtorstvu.

Stiglic: Režiserjev pomen pri filmskem ustvarjanju lahko omeji že sistem proizvodnje, lahko pa si ga opredeli sam z obsegom svoje ustvarjalne ambicije. Strinjam se z vašo definicijo režiserja ustvarjalca in avtorja. — Vsekakor je prvotno avtorstvo ideje, teme, scenarija, potem pa so umetniške in tudi tehnične stvaritve, ki so delež igralcev in režiserjevih sodelavcev. Vendar je režiser avtor filma kot celote. Ves proces ustvarjanja je in mora biti podrejen njegovi koncepciji izpovedi, njegovemu ustvarjalnemu izrazu. Tak režiser mora biti seveda dovolj močna ustvarjalna osebnost; če ni, je močnejši predvsem scenarist, lahko pa tudi snemalec.

Razprava: Bistvo vprašanja je, kdo pravzaprav izpoveduje svet.

Stiglic: Najprej scenarist. Vsaj idejo. Razgovor bo nekoliko omejen, kajti iz lastnih izkušenj lahko rečem, da še nisem dobil v

roke scenarija, ki bi v celoti zaslužil to ime. V glavnem so bile to povesti za film, ideje, motivi, osnutki. S tem ne zanikam njihove vrednosti, vendar težko govorim o scenaristu in scenariju v polnem pomenu besede. Kot režiser sem bil prisiljen začeti že pri scenariju, zaradi tega, ker je bilo to nujno potrebno zavoljo njega samega. Zdaj že ne govorim o tem, da je to tudi moja ambicija, ker hočem prevzeti v svojo koncepcijo film že od začetka.

Okorn: Temo, ki je v literarni zvrsti že popolnoma obdelana, lahko filmski avtor oblikuje tudi tako, da jo vseskozi pečati. Ne mislim samo, da jo filmsko preoblikuje, temveč da iz nje izbere tisto, kar ga posebej zanima.

Stiglic: Režiser lahko smatra scenarij le kot navdih, kot umetniški material za lastno ustvarjanje in z njimi suvereno razpolaga. Lahko pa se mu podredi in ga dobesedno prenese, ilustrira za filmsko platno.

Okorn: Vendar to drugo po mojem ni avtorstvo.

Stiglic: Ni. No, govorimo o ekstremih. Težko je postavljati pravila. Oboje je lahko kvalitetno, in to je konec koncev odločilno. Veljavno je, kar je dobro. Pri meni teče ta proces takole: ideja, tema ali osnutek scenarija me pritegne, vzpodbudi. Na tej osnovi svobodno razmišljam in se navdušujem. Skušam ostati v mejah scenarija, če je pisec dovolj jasno izpovedal idejo, človeka, karakter, ambient in če mi je njegova izpoved všeč. Vsekakor pa iz tega gradim lastno zamisel na osnovi elementov, ki zanimajo mene in ki hkrati odpirajo vrata mojemu filmskemu izraznemu svetu. Zavestno gradim na vrednostih in jih ne zanikam, čeprav jih včasih spreminjam, razširjam in dopolnujem. Vodilo ni več osnutek ali sce-

narij, marveč moja predstava, moje hotenje — koncepcija, kot pravimo. Ob filmih, ki sem jih delal, lahko ugotovim, da so bili vselej boljši, kadar sem vztrajal v tem procesu, in slabši, če sem bil kompromisarski.

Musek: Prav to me zanima, zdaj ko smo se že dotaknili tega. Kje na primer je bil odnos najbolj zaostren?

Stiglic: Prav gotovo pri DEVETEM KROGU. Moj poseg v temo je bil že v osnovi odločilen za končno podobo filma.

Tršar: Morda bi bilo zanimivo vsaj na kratko nakazati razlike, ki so nastale po vaši adaptaciji.

Stiglic: Scenarij Zore Dirnbach je iz ekspozicije, kakršna je tudi v filmu, razvijal filmsko zgodbo, ki je našla svoje bistvo šele v dogajanju po vojni. Ivo je v zapletu dejanja odšel v ustaško vojsko in nazadnje v partizane. Kakor se je prej izmikal domu, je po vojni prav v njem iskal rešitev. Nasprotno je Rut, zaprta ves čas vojne med štiri stene, po vojni hotela živeti sproščeno in nevezano. Ne odrekam zanimivosti temu problemu; vendar bi moral biti scenarij formiran povsem drugače, težjšče bi moralo biti v času po vojni, za pravo in resnično psihologijo končnega konflikta je problematična tudi vrednost poprejšnjih elementov. No, Jadran filmu ni bilo do takega filma (v scenariju ni videl garancije zanj), strinjal pa se je z mojo zamisljivo filmske zgodbe DEVETI KROG, ki sem jo zgradil na začetni ekspoziciji in iz njenih osnovnih elementov, in izpovedal tisto, kar me je tako idejno kot ustvarjalno zanimalo. Nastale so seveda velike spremembe v filmski zgodbi pa tudi v fakturi, ker sem pač silil v izrazni svet, ki mi je bil blizu.

Musek: To, kar ste povedali zdaj, je zanimivo ravno zaradi tega, ker mi osvetljuje problem, pred katerim sem se znašel, kadarkoli sem gledal DEVETI KROG. Imel sem namreč vtis, da film razpada v dva dela, ki nista stilno enotna in tudi po dramski intenzivnosti zelo raznolika. Druga polovica, posebno še prizori v taborišču, se tako močno dviga v svoji dramski intenzivnosti, da včasih vzbuja vtis, kot da ni delo istega avtorja. Mislim, da je vaša informacija zelo dragocena, ker, kot pravi Tršar, tega do zdaj nismo nikjer zapisali in povedali.

Stiglic: Ob takem obsežnem posegu v temo nisem mogel razmisliti vsega, kakor

bi bilo treba. Bolj sem bil doma v drugem delu filma, zato je morda začetek drugačen in lahko ugotavljate stilno neenotnost.

No, hotel sem povedati, da se s sodelovanjem pri scenariju ne trudim samo za zrelost te faze filmskega ustvarjanja, marveč da mi že delo pomeni režiserja, ustvarjalca in avtorja.

Tej režiserjevi ambiciji in aktivnosti je težko postavljati kalupe. Običajno se »ujamem« na ton zgodbe, na humanost ideje, često na detajl, okrog katerega šele začne spleitati fantazija. Če v predstavi že vidim ali slutim recimo pet velikih sekvenc, začnem od začetka — filmska zgodba, dramaturgija itd. — filmsko zgodbo gnetem v svet svojega filmskega izraza.

Musek: To sem ravno hotel pristaviti. Zagovarjam namreč mnenje, da je v vašem ustvarjalnem delu zelo zanimivo ravno sodelovanje z avtorjem, s pisateljem.

Zdi se mi, da sta se od vseh scenaristov oziroma pisateljev, s katerimi ste sodelovali, najbolje ujela s Cirilom Kosmačem. Morda res na osnovi ostrih račiščevanj, nepopustljivosti in medsebojnega prepričevanja; rekel bi, da je Kosmač z določeno mero posluha za film dostopen za plodno sodelovanje med režiserjem in pisateljem.



DEVETI KROG (1960); France Stiglic in direktor fotografije Ivan Marinček

Stiglic: Sodelovanje scenarista in režiserja je neke vrste »prijateljsko prepričevanje«. Avtorstvo je hudo občutljiva zadeva. Nekaj napišeš in že to kot avtor tudi trdovratno braniš. Tak je scenarist, režiser ali pa dramaturg. No, pravo sodelovanje prenese tudi take težave, velja pač tisto, kar je najboljšo. Prepričan sem, da tudi pri filmu več glav več ve. Treba je mnogo razmišljati, tisoč idej dá samo nekaj pravih. Seveda morajo vsi razmišljati v eno smer, režiser pa izbira, presoja, ali so ideje, spremembne, prizori v skladu z njegovo koncepcijo ali ne. Zelim delati s piscem, vendar vem, da je zato potreben osnovni sporazum. Sicer se je pametneje temi odreči ali se dogovoriti za njeno obravnavo na drugi osnovi.

VLOGA SCENARIJA

Musek: Posredno smo se pravzaprav dotaknili problema, ki je po mojem mnenju zelo važen. Značaj pisateljevega dela pri sodelovanju z režiserjem namreč po mojem ni več literarno, temveč izrazito filmsko ustvarjanje. Se pravi, da se odpira vprašanje teorije o scenariju. Menim, da glede teoretične



VOLČJA NOČ (1955); scenarist Slavko Janevski in France Stiglic na Ohridu

opredelitve scenarija — in seveda še bolj glede na kasnejšo prakso — še vedno nihamo med teorijo o literarnem značaju scenaristike in teorije o filmski naravi tega ustvarjanja.

Tršar: Zdi se mi, da bi bilo dobro načeti to vprašanje globlje, če že govorimo o problemu scenarija. Menim, da bi bilo dragoceno razčistiti vprašanje, all je scenarij literarna zvrst v istem smislu, kot je denimo črtica, novela ali roman. Mislim, da ni! Pojem roman vsebuje predstavo o zaključni ustvarjalni celoti. V našem primeru pa je rezultat ustvarjalnega procesa film. Scenarij je potemtakem samo ena izmed stopenj — najpomembnejša sicer — v zapletenem ustvarjalnem procesu, ki rodi organsko celoto — film. Scenarist se resda izraža s sredstvi literature, narava njegovega dela pa naravnost odklanja nekatere elemente, ki jim literarna teorija pripisuje velik pomen: stil, bogastvo jezika, metaforo; nikakor nočem trditi, da scenarij zavrača metaforo, nasprotno, le literarna metafora je v scenariju največkrat slepilo. Sicer pa je problem zanimivejši s teoretične plati, kajti v praksi je marsikdaj drugače zaradi najrazličnejših vzrokov.

Stiglic: Scenarij je zapisana ideja, je tema, je motiv, konflikt, so karakterji, so dialogi, je filmska zgodba — vsi ti elementi pa morajo biti doma v izraznem svetu filma. Ne zanima me, kako se scenarij bere, kar je bistveno za literaturo. Namen scenarija ni čitanje, marveč filmska realizacija. Osnova ni beseda, marveč pojem, ki pomeni filmski izraz. V filmskem ustvarjanju nastopajo faktorji, ki so nujni, in ki jih vrednotimo kot umetniške, filmske, ne pa literarne vrednote. Scenarij ne pomeni nič, dokler ni filma. Njegova vrednost je neoprijemljiva, dokler je ni določil in izrazil režiser.

Tršar: Scenarij je lahko literarno celo dovršeno napisan, pa to nikogar ne zanima, nikomur ne pride na misel, da bi ocenjeval, ali je scenarij dober kot literatura. Za nas je pomembno le, v kolikšni meri je bil dobra osnova nadgradnji, ki jo mora prispevati režiser. Pri tem so upoštevana merila izraznih možnosti filma in ne literature.

Stiglic: Te pojme je težko razmejiti. Nisem filmski teoretik in mi je navsezadnje vseeno za terminuse. Temo je mogoče obdelati literarno, muzikalno, likovno in tudi



Spomin iz intimnega albuma: ob tisočem posnetku prvega slovenskega celovečernega filma — 14. aprila 1948 — ekipa čestita režiserju

filmsko. Če jemljemo pojem »filmsko« suvereno, potem je jasno, da to ni literatura. Ker je literatura starejša in so nekateri elementi zanjo najbolj značilni, naša zavest zato registrira scenarij kot literaturo. Recimo: tako imenovana sekvence Sončna planjava v *BALADI* v scenariju ni bila zapisana taka, kot je v filmu. Nastala je kot čista režijska zamisel dane situacije. Temnikar hodi po snegu in se poslavlja od svojega življenja. To slovo je našlo izraz v oživitvi poletnega dneva na zasneženem travniku, sekvence je v prvi vrsti grajena z zvokom. Pa vendar lahko to sceno, potem ko je bila posneta, zapišeš in bralec bo rekel — literatura!

Izhodišče je filmski izrazni svet, od kje in kakšne so vrednote v svoji osnovi, me ne zanima, zame so filmske.

Tršar: Po mojem mnenju izraz »literatura« pri obravnavanju filma ni razčiščen. Če »literarno« v filmu označuje predvsem prizore, v katerih čutimo pečat ustvarjalnosti, in potem ne vidim razloga, da bi morali izraz negovati in upoštevati, ker zavaja. Zame-

njuje »umetniško« z »literarnim«. Umetniško pa ni zgolj lastnost literature . .

Stiglic: Kot uporabljamo izraz »literatura« v pozitivnem smislu, filmski ustvarjalci pogosto pojmujejo »literarnost« kot slabost. Dialog bereš in se ti zdi dober. Ko ga izgovori igralec, vidiš, da je slab. Bereš opis narave, v njem misel. Lepo. Za film slabo. Takrat pravimo, da je to literatura, vendar v slabem pomenu.

FILM NE PRENESE NARATIVNOSTI

Okorn: V začetku smo govorili o odnosu literatura — film. V tej zvezi me zanima, kje ste v svoji praksi videli razlike med delom pisatelja in vašim delom. Kje so tista izhodišča, kjer se razhajajo odnosi do filma.

Stiglic: Izhodišče filma je drugo kot v literaturi. Najprej je slika in njeni elementi. Povezava posnetkov ustvarja novo vrednost. Hkrati nastopajo zvočni elementi.

Ni opisovanja, ni besede in njenega pomena, je neprestano združevanje posameznih filmskih izrazov. Poreklo teh izrazov ne govori samo zase, ker nastopajo v povsem drugem pomenu. Morda po pomembnosti uporabe lahko govorimo o filmu slike, dialoga, muzike, razpoloženja... Toda vselej najprej o filmu!

O korn: Dialog je že element te razliknosti. Kateri elementi so še tisti, ki se pojavljajo redno? Manjša ali večja zmožnost fabuliranja pisatelja igra veliko vlogo. To pa je že drugi element — vizualna stran. Potem se mi zdi za film važno, da je pisatelj ali pisec scenarija dober...

Stiglic: Predvsem film ne prenese narativnosti. Ta je zanj smrt. Ruši osnovni filmski izraz, ki nastaja v združevanju in stopnjevanju posnetkov.

O korn: To se pravi, da je različnost dramaturške gradnje zelo pomembna.

Stiglic: Dramaturgija v filmu je lahko različna. Je, recimo, klasična, je pa lahko povsem drugačna. Tudi antidramaturgija je. Vselej filmska. Posebne, filmske so asociacije, metafore, parabole...

O korn: Zdi se mi, da je v vaših delih vedno v ozadju literatura. Celo prepričan sem, da boste tudi v prihodnje iskali izhodišča v njej. Bolj bistveno od vaše naslovnitve na literaturo in od omenjenih razlik med literaturo in filmom se mi zdi vprašanje režiserjevega odnosa do snovi.

Vaši lirični poudarki, o katerih bi bilo vredno govoriti, tudi slonijo na literaturi. Zanima me, če imate v domači ali tuji književnosti vzornike?

Stiglic: Rekel sem, da me zanimajo umetniške vrednote, ne pa njihovo poreklo. Vrednote, ki vzpodbujajo filmsko ustvarjalnost. Sem iz generacije, na katero je še močno vplival Cankar, simbolisti in pozneje surrealisti. Izogibam se nerativnosti, rad imam liriko. Blizje so mi stvari, ki jih je mogoče obravnavati v premaknjenih dimenzijah. Sicer pa nisem razmišljal o tem, kako in kje se je v meni zbral vpliv literature.

O korn: Pobude so nedvomno tudi v vašem karakterju.

Zanima me na primer pretresljiv prizor sezuvanja talcev v filmu NA SVOJI ZEMLJI. Od kod izvira ideja za omenjeno sešvenco? Ali je rezultat opisa v scenariju ali plod režiserjeve ustvarjalnosti?

Stiglic: Morda prav ta sekvenca, in v njej detajl, pojasnjuje, kako se teme lotim. Opisana je bila situacija, sekvenca izbiranja talcev. In dialog Angele Gradnik: »Sezula se bom, ker grem poslednjič po našo zemljo...« Menda so te besede originalne, resnično jih je povedal slovenski talec. Opisane so boste noge, ki se med streli krčevito prijemajo zemlje in trave.

Ko sekvenca zaživi v predstavi, išče fantazija tisti vrh, zame detajl, ki lahko največ in na poseben način pove, zavpije, pretrese. Detajl, ki mora biti zame nujno asociacija, metafora, ne pa realno, fizično dejstvo. Moja predstava se je ustavila na čevlji, ki ostanejo na praznem prostoru sredi trga. Prišli so v snemalno knjigo in v film. Težko je zdaj postavljati metodo. Do detajla sem prišel po premisah čistega filmskega ustvarjanja.

IMPROVIZACIJA

O korn: Naš pogovor bi skušal premakniti še drugam. Prepričan sem, da film trdno pripravite s snemalno knjigo. Zanima me, ali kdaj improvizirate in kakšna je ta improvizacija. Ali je to improvizacija v okviru snemalne knjige ali celo prehaja te okvire.

Stiglic: Prehaja jih. Včasih celo preveč.

O korn: Zanima me še: improvizacija je odvisna od umetniške potence režiserja. V koliko je odvisna od tehnične sposobnosti ekipe?

Stiglic: Najbrž ni odvisna od režiserjeve umetniške zmogljivosti, marveč od njegovega načina ustvarjanja. Vzroki za improvizacijo so lahko različni. Lahko je odvisna tudi od tehnične ekipe, bolje od tehničnih pogojev za realizacijo.

Mislím, da izvira improvizacija, vsaj pri meni, od tod, ker je situacija pri snemanju zrelejša kot pa v snemalni knjigi in odpira razmišljanju in domišljiji nove poti. Včasih kako stvar zavestno prepustiš improvizaciji, ker jo je težko opredeliti v snemalni knjigi. Včasih pa preprosto moraš improvizirati. Prideš na sceno in začutiš, da domišljija vibrira drugače, kakor v prejšnji predstavi. To je velika muka. Snemaš najprej nevtralne

Academy of Motion Picture Arts and Sciences
 CERTIFICATE
 OF
 NOMINATION FOR AWARD

Best known that-

“The Ninth Circle”

*was nominated for an Academy Award of Merit
 for Outstanding Achievement*

Best Foreign Language Film of 1960

Jadran Film Production

*This judgment being rendered with reference to
 Motion Pictures first Regularly Exhibited in
 the Los Angeles district during the
 year ending December 31, 1960*



Hal Elias

DEVETI KROG (1960): fotokopija dokumenta, s katerim ameriška Akademija za filmsko umetnost in znanost obvešča producenta (JADRAN-FILM), da je jugoslovanski kandidat za Oscarja DEVETI KROG prišel v izbor najboljših petih tujih filmov

posnetke, za katere veš, da jih sekvenca mora imeti. Medtem navadno najdeš tisto, kar si iskal in misliš, da je boljše, kot je v snemalni knjigi. Zgodi se, da posnameš nekaj povsem novega, kar je vsekakor veliko zadovoljstvo. Zgodi pa se seveda tudi, da ne uspeš. Potem to pač ni zadovoljstvo.

Včasih je vzrok improvizacije tudi nedogmanost snemalne knjige, ker imamo pri nas za to bistveno ustvarjalno delo še vedno premalo časa. Vendar mislim, da je improvizacija, če mislimo pravo in ne tisto iz zadrege, v osnovi stvar narave ustvarjalca in načina njegovega iskanja in ustvarjanja.

Tršar: Meni se zdi, da improvizacijo včasih pogojuje tudi tisti živi stik z okoljem.

Stiglic: Prav gotovo. Z okoljem, posebno pa z igralcem...

MIZANSCENA, IGRALCI

Okorn: Se vprašanje v zvezi s snemalno knjigo. Ali še vedno pripravljate poleg vizualno podobo bodočega filma tako kot recimo za film TRST?

Stiglic: Take snemalne knjige pozneje nisem več delal. Takrat mi je pomenila dobro šolo, dasiravno je kot srebrna vaza, v kateri so suhe rože. Nasploh pa pri filmu veliko rišemo. Ne gre zato, kako narišeš, marveč, kaj ti sklica pomeni. Ob snemalni knjigi rišem mizansceno, ki pa je ne jemljem obvezno in je tudi ne določim dokončno.

Okorn: Se nekaj v zvezi z risanjem kadrov. So režiserji, ki tako pripravljajo mizanscenske rešitve.

Stiglic: Povedal sem, kako je pri meni z mizansceno. Posnetka ne rišem zato, da bi določil slikovno kompozicijo. Zanima me predvsem, kako se dva posnetka spajata v tretjega, iščem grafično ponazoritev tega novega valerja. Ta valer je lahko v mizansceni, je v posameznem posnetku, je v detajlu. Lahko bi rekel, da rišem dramaturgijo.

Tršar: To se pravi, da rišete v bistvu sekvenco, da montirate.

Stiglic: Da. Rišem sekvenco, montiram. Pri tem ne mislim na filmske zakone, prepuščam se občutku.

Tršar: Težnja nekaterih, posebno mladih režiserjev v svetu je, pustiti prav v mizanscenci precej svobode igralcu...

Okorn: To ni tako nevarno. Losey ali Hitchcock pripravljata snemanje tako, da so izhodišča njunih bodočih kadrov pravzaprav mizanscenske rešitve. Moderni film težji k temu. Ni mu več važno, da sta izrez ali končna montaža pravilna po utrjenih postavkah.

Tršar: Vprašanje mizanscene je danes nenavadno zanimivo, kajti nikakega dvoma ni več, da moderni film zanemarja kompozicijo kadra; režiserju ne gre več za likovni učinek izreza, marveč predvsem za izrazno vrednost kadra, za odnos igralcev med seboj in na drugi strani za odnos ka-

mere do igralcev. V zvezi s tem me zanima, če vi že za mizo, torej takrat, ko pripravljate snemalno knjigo, točno določite vse vožnje, zasuke, tudi dolžine posameznih prizorov in seveda posamezne plane.

Stiglic: Vse to je predvideno v snemalni knjigi, je opisano. Vendar sem rekel, da tega ne jemljem strogo obvezno. Predvsem pozneje izpuščam vse narativne elemente.

Okorn: Kako delate z igralci?

Stiglic: To zavisi od igralca. Prvemu moraš temeljito razložiti njegov lik, drugemu počasni položaj in mu poveš, kaj hočeš, tretji pa kar sam najde, kar je potrebno. Vsi trije postopki so enakovredni, poglavitni je rezultat. Mislim, da se z igralci malo pogovarjam, razen, kadar je to res potrebno. Menim, da me bolj čutijo. Ko so pred kamero, živim z njimi.

Okorn: Mislim predvsem, ali se z njimi pogovarjate pred snemanjem ali na prizorišču samem.

Stiglic: Nisem privrženec dolgih razgovorov pred snemanjem. Brž ko začutim, da igralec ve, kaj je njegov lik, ga pustim, da dela sam.

Okorn: To se pravi, da puščate igralcu na sceni čimveč svobode, seveda v okviru svoje predstave.

Stiglic: Tako je. Kot sem rekel, morava imeti oba z igralcem dober občutek. Predvsem ga moram imeti jaz. Brž ko tega ni, je treba posredovati in vzpostaviti soglasje. Drugače je, kadar pred kamero ne stoji poklicni igralec. Takrat igram pravzaprav sam in s svojo igro, pripovedovanjem, forsiranjem vzpodbujam in vodim, včasih prav stiskam iz človeka tisto, kar hočem. Navadno ta neigralec, če je sproščen in čustveno razgiban doprinese še svoj del, ki je najbolj dragocen, je enkrat in nekontrolliran. Seveda mora biti v skladu z mojim občutkom, sicer ga takoj ustavim in začnem znova. Zanimivo je, da tak človek takoj, ko izgubi stik z režiserjem, obstane — kakor da bi mu spodmaknil roko, na kateri ga držiš.

Okorn: Videl sem že več načinov. Delo Juliena Duviera je tiransko. Igralec ne sme dvigniti niti roke...

Stiglic: Včasih že. Kadar ta roka igra sama in ima odločilen pomen. Sicer pa



DEVETI KROG (1960); tiskovna konferenca na festivalu v Cannesu maja 1961 — Beba Lončar, France Štiglic, Dušica Žegarac

me ne briga, kaj igralec z njo dela, glavno da ne moti. Izraz je treba podrediti tistemu elementu, ki igra prvo violino. Predvsem — upoštevam igralčevo osebnost, njegovo ustvarjalnost, a samo v sklopu svoje predstave filma kot celote. Tako si včasih zelo širok, včasih pa prav diktatorski.

O korn: Gledal sem Pietra Germia, ko je režiral *PREKLETO PREVARO*. Opazil sem, da se delo z igralci močno razlikuje. Germi dela tako: na prizorišču se pogovarja z njimi in jih ugreva, potem pa jih požene pred kamero. Igralci ne vedo, kdaj kamera zares teče in kdaj ne. Pri montaži ima potem režiser veliko startov igralcev, kar je seveda prednost nesinhroniziranega snemanja. Igralca popravlja med samim snemanjem.

Štiglic: Delam tako, kadar ne gre drugače. Rekel sem, da je delo z igralcem različno. Važno je, kaj hočem od njega.

Tršar: Če upoštevamo, da ste zelo veliko delali z otroki, ste pravzaprav celo morali uporabljati to metodo.

Štiglic: Mislim, da z otroki ni mogoče delati drugače. Posebno, če hočeš doseči dober rezultat. Zame je otrok pred kamero isto kot igralec. Prav toliko zahtevam od njega.

VZORI

O korn: Postavil bi še obrabljeno vprašanje: kateri filmski avtorji vam ugajajo?

Štiglic: Rad gledam Stroheima, Renoira, Claira, Bergmana...

Tršar: Kaj pa René Clément? Ob vaši *DOLINI MIRU* so številni ocenjevalci iskali sorodnost s *PREPOVEDANIMI IGRAMI*.

Štiglic: Clément me ne zanima posebno. *PREPOVEDANE IGRE* sem videl šele, ko sem že posnel *DOLINO MIRU*. Mislim, da lahko podobna tema pripelje različne ustvarjalce do podobnih rešitev, posebno v razpoloženjih ali detajlih. Zanimiv mi je Antonioni, dasiravno ga instinktivno zavračam. Čuhraj mi je blizu po emociji. Novovalovci me niso ogreli...

O korn: Za novovalovce bi lahko rekli — kar seveda ni povsem točno — da hočejo ostati objektivni v obravnavanju.

Stiglic: Medtem ko pri Antonioniju čutiš, kako ga problem muči, kako v svoji izpovedi trpi.

O korn: Govorili smo predvsem o naklonjenosti do izpovednih svetov posameznih avtorjev. Zanimajo pa me izrazne sorodnosti, izrazni vplivi, sorodnosti v slogu.

Stiglic: Generacija filmskih ustvarjalcev, kateri pripadam, ni imela časa pa tudi ne možnosti, da bi sistematično študirala svoj métier. Dolgo časa smo bili samouki, najbrž se to pozna v našem delu, ne pripadamo nobeni »šoli«. Nismo imeli mojstra, da bi ga posnemali, mislim v pozitivnem smislu. Od časa do časa smo lahko vzporejali svoje delo s tujimi filmi. Kadar delam, nikoli ne mislim, kako je to ali ono povedal kdo drug. Iščem v sebi.

MONTAŽNI RITEM

O korn: Omenili ste nekatere avtorje, ki so vam blizu. Njihova »podobnost« je morda v ritmu. Njihov ritem je umirjen. Mislim, da je tu sorodnost.

Stiglic: Mogoče je taka primerjava adekvatna. Res delam v »dolgem« ritmu.

O korn: Se nekaj me zanima. Zakaj uporabljate v TISTEGA LEPEGA DNE hitro montažo? Ali je to prilagojeno slogu filma in namenu graditi lirčno komedijo, ali je samo...

Stiglic: Samo strah pred ritmom? Morda sem ga zato tudi močno forsiral, saj mi je bil vselej problem. Hitro podležem razpoloženju — to pa je vselej v nasprotju z ritmom. Posebno pri komediji!

Tršar: Ni težko opaziti, da je ritem v vašem zadnjem filmu drugačen kot v ostalih delih. Dobil sem občutek, da vas je prav problem ritma zaposleval v tolikšni meri, da ste se že od začetka zavedali nevarnosti, da bo film ritmično šepal. Zaradi tega ste se odločili za kratke posnetke, za hitro montažo. Tu pa je nastala drugačna nevarnost. Nekateri prizori po mojem mnenju prav zaradi tega niso izzveneli v zadostni meri, niso imeli časa, da bi se razrasli, da bi dobili obseg, ki bi zagrabil gledalca. Odsekan montažni ritem jim ni dajal časa. Mislim sem,

da bi bil morda rezultat drugačen, če bi posvečali več pozornosti temu, o čemer smo govorili prej — mizansceni in montaži v kadru, skratka, večji dinamiki mizanscene...

Stiglic: Ko sem se odločil za komedijo, je bilo v snovi mnogo problemov, ki jih je bilo treba premisliti in so mi vzeli veliko časa med pripravami pa tudi pozneje. Predvsem sem težil za celoto, za skupnim imenovalcem dokaj različnih elementov, kot so: nenavadna Stefucova zgodba (pravzaprav tragična), problem Hedvike, fašisti v komediji, župnik na našem filmskem platnu, narodna zavest, ki je našla izraz v budilniški pesmi itd. Iskal sem stilni okvir za vse te mnogotere elemente, da ne govorim o drugih težavah. Mislim, da so v glavnem prav na tem propadle jugoslovanske komedije. Razumljivo, da je ostalo marsikaj, kar še moti, treba pa se je zavedati izhodišča in pretenzije. Moja ambicija je bila sicer omejena, a kljub temu zelo velika.

Tršar: Na koncu bi vas rad prosil, če bi nam hoteli sami označiti svojo ustvarjalnost; na eni strani svet, ki ga izražate v svojih delih in na drugi — svoj filmski nazor oziroma svoje dojemanje filma kot izraznega sredstva.

Stiglic: Predvsem me zanima naš človek v usodnih razmerjih in izjemnih dramskih situacijah. Zanima me njegova tragična usoda. Rad bi o tem človeku povedal kaj lepega. No, s te osnove potem izbiram teme.

Tršar: Torej, lahko bi rekli, če naj si spet pomagam literarnim izrazoslovjem, da je vaš izpovedni svet bolj pesniški kot prozni.

Stiglic: Najbrž.

Tršar: Morda bi se konkretnije dotaknil še drugega dela vprašanja, vašega filmskega nazora. Popolnoma jasno je, da se navezuje na izpovedni svet...

Stiglic: Gradim na osnovnem razpoloženju in zaostritvi dramatičnih konfliktov, ki dobe v izjemni situaciji posebno razsežnost. Izražam se najraje v širokem posnetku in v detajlu. Temo obravnavam poetično in in asociativno. Zanimarjam (morda preveč) realna dejstva. Rad sem liričen, čeprav je položaj dramatičen. Morda je pot mojega ustvarjanja najbolj vidna v filmih DOLINA MIRU, DEVETI KROG, BALADA O TROBENTI IN OBLAKU.

(Magnetofonski zapis, dne 4. novembra 1962)



TRST (SE BO KDAJ POMLAD), 1950; Andrej Kurent, Vladimir Skrbinšek



DOLINA MIRU (1956); Tugo Stiglic, John Kitzmiller, Eveline Wohlfeiler



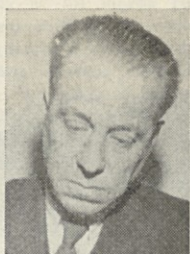
DUSAN RINK

rojen v Trstu leta 1919, ekonomist, član Izvršnega odbora Saveta za kinematografiju FLRJ, ekonomski analitik.



FRANCE ŠTIGLIC

rojen 1919. leta v Kranju, kjer je maturiral. Študiral pravo v Ljubljani in že v študentskih letih kazal izreden interes za gledališče. V partizanih se je začel ukvarjati z novinarstvom in bil od leta 1944 član uredništva »Slovenskega poročevalca«. Po vojni je režiral prvi slovenski film »Na svoji zemlji«. Eden veteranov jugoslovanskega filma. Predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev.



BRANE TUMA

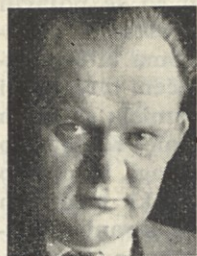
rojen v Gorici leta 1904. V kinematografiji dela od leta 1949; leto in pol v distribuciji, od novembra 1950 pa pri Triglav filmu. Po letih in po stažu najstarejši direktor producerske hiše v Jugoslaviji.



TONE HOJAN

rojen na Vrhniki, star 58 let. Pri filmu dela od l. 1952. Prej ni delal v kulturnih ustanovah. Letos je bil na predlog svobodnih filmskih delavcev imenovan za direktorja Viba-film.

JUGOSLOVANSKA KINEMATOGRAFIJA DANES



ANKETA



BENO ZUPANČIČ

rojen 1. 1925 v Sisku. Diplomiral na slavistiki, književnik (med drugim: *Stirje molčeeči*, *Mrtvo morje*, *Sedmina*). Leta 1960 je postal sekretar Sveta za kulturo in prosveto LRS, od junija letos pa je predsednik tega sveta. Scenarist filma *Veselica*

VLADIMIR KOCH

urednik revije *OBZORNİK* od leta 1946 do 1952, zadnjih deset let dramaturg *Triglava* filma. Prevajalec knjig o umetnosti (Rodin, Beethoven, Michelangelo); ukvarja se s filmsko kritiko in publicistiko; scenarist kratkih filmov in sodelavec pri adaptacijah scenarijev za celovečerne filme.

EOJAN STIH

rojen 1. 1923 v Ljubljani, diplomiral na Filozofski fakulteti, med drugim je opravljal tudi posle pomočnika predsednika Komiteta za kinematografijo vlade FLRJ in predsednika Sveta za film FLRJ; bil je umetniški direktor »Triglava« in član Zvezne komisije za pregled filmov; sedaj je direktor Drame SNG v Ljubljani; publicist, piše eseje, filmske kritike in literarno zgodovinske študije

ANKETA

ANKETA REVIJE EKTRAN

62

Redakcija »Ekrana 62« je skušala v anketi zajeti vsa tista vprašanja, ki so v zadnjem času postala predmet razgovora tudi širše javnosti. Zaradi obsežnosti smo bili prisiljeni nekatera izredno zanimiva poglavja izpustiti.

Anketo je uredil Toni TRŠAR.

1.

INTEGRACIJA KINEMATOGRAFIJE

V zadnjem času so se pojavili v dnevnem tisku sestavki, ki izražajo težnjo (oziroma informirajo javnost) po določeni integraciji kinematografije v smislu splošnih gospodarskih smernic. Kje so, po vašem mnenju, razlogi, ki dajejo pozitivno osnovo taki težnji in kateri so, na drugi strani, pomisleki, ki jih razmišljanje (in ukrepanje) v tej smeri sproži?

Bojan Štih:

Prepričan sem, da obstoje realne duhovne, finančne in materialne možnosti za ploden razvoj slovenskega filma. Centralizirana in s tem tudi zbirokratizirana filmska proizvodnja v naši državi bi pomenila oviro par excellence za naraven razvoj našega filma kot naravnega dela slovenske nacionalne kulture. Mar je razumno z raznimi pisarniškimimi dekreti (pa naj bodo še tako sramežljivo zakrinkani v forme gospodarnosti) na en mah ukiniti sedemnajstletno razvojno pot slovenskega filma, prečrtati dragocene umetniške in organizacijske izkušnje in izbrisati afirmacijo tega filma doma in na tujem? Kakor ni mogoče integrirati posameznih nacionalnih literatur v nekakšno prazno in abstraktno jugoslovansko književnost, tako tudi ni mogoče integrirati posameznih nacionalnih filmskih tradicij in poti v nekaj takega, o čemer že ob samem začetku ne bi vedeli, kaj je in čemu služi. Pri tem bi rad opozoril, da ni ne razumno ne koristno in tudi ne smotno ločiti tehnično bazo od artističnih prizadevanj v procesu proizvodnje posameznega filma. Kdor loči umetniško kreativno plat od reproduktivne, tehnične in organizacijske plati, ne pozna ali vsaj slabo pozna posebnosti filmske proizvodnje. Zato in tudi zaradi dejstva, da mora biti ustvarjena čim večja harmonija med umetniškimi in pa organizacijsko tehničnimi elementi v proizvodnji filmov, nikakor ne pride v poštev oblikovanje centraliziranih in zato tudi monopolističnih tehničnih baz in filmskih ateljejev, ki bi prodajali svoje usluge preplašenim in nedeviznim domačim filmskim ekipam. Kar pa zadeva nekakšno mehanično združevanje filmske proizvodnje, moramo videti v tovrstnih prizadevanjih le hrepenenje po starem, a verujemo, da je naša družba dovolj močna, da se bo takšni konservativni nostalgiji sposobna upreti.

Beno Zupančič:

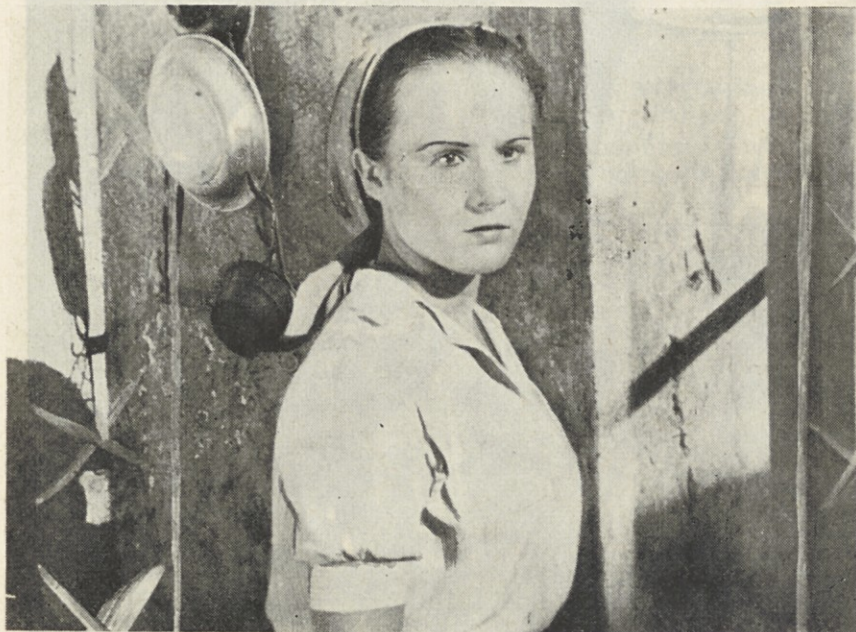
Kot je razvidno iz dnevnega tiska, se ime integracija dostikrat napak razlaga — med drugim tudi kot mehanično ali neekonomsko združevanje. Menim, da gre v našem primeru predvsem za sodelovanje in usklajevanje vseh prizadevanj na področju filmske produkcije in reprodukcije, pri

filmski proizvodnji praktično za nekakšen skupni organizem vseh prizadetih, o katerem smo že dosti razpravljali. Ob **republiškem skladu za pospeševanje proizvodnje in prikazovanja filmov**, ki bo ustanovljen, se bosta tako sodelovanje in usklajevanje vseh prizadevanj nujno morala uveljaviti, ne da bi oba taka organizma istovetili.

Druga stvar je, kakšna bo nadaljnja življenjska sposobnost posameznih podjetij. Reševati življenjsko nesposobnost enega s sposobnostjo drugega gotovo ni pot, ki bi nas lahko kam pripeljala, četudi bi jo imenovali integracija. Poleg tega utegne delovanje producentovskih skupin terjati drugačno strukturo podjetij.

Dušan Rink:

Splošne gospodarske smernice so vsekakor dale osnovo za določene težnje po integraciji v kinematografiji oziroma filmski industriji Jugoslavije. Po analizi položaja in svojevrstnih dediščin, ki so značilne za kulturne centre Beograd, Zagreb in Ljubljano, je bivši Savet filmske industrije FLRJ oziroma sedanji Savet za kinematografiju pri Zvezni gospodarski zbornici izdelal predlog za formiranje treh integracijskih področij v navedenih centrih. Pri tem je treba upoštevati postopno pritegovanje oziroma vraščanje nekaterih producentovskih hiš in tehničnih baz h gospodarskim in kulturnim centrom, h katerim težijo.



SLAVICA (Vjekoslav Afrić, Avala-film, 1946); Irena Kolesar



SVOJEGA TELESA GOSPODAR (Fedor Hanžekovič, Jadran-film, 1957); Marija Kohn

Iz tega sledi, da je absurdno govoriti o integraciji tehničnih baz v državnem merilu, saj so tehnične baze nujno potreben ekonomski in tehnični instrument nacionalne filmske dejavnosti; mišljena je torej integracija filmske dejavnosti le v republiškem oziroma nacionalnem okviru.

Nasploh pa opažam, da se pod geslom integracije (beri združitev), ki je nastala hvaležen predmet diskusije posebno v beograjskih filmskih krogih, skrivajo določene težnje po izkrivljanju tega pojma, pri čemer seveda odpadejo vse kombinacije, ki ne bi bile v skladu s specifičnimi ekonomskimi, teritorialnimi, organizacijskimi in kulturno nacionalnimi dejstvi.

Menim, da je slovenska filmsko tehnična baza nedeljiv del slovenske filmske dejavnosti in kot taka lahko v organizacijskem in ekonomskem pogledu važen faktor pri utrditvi in rasti slovenske filmske kulture. Vsekakor integracija ne sme biti aktivistična parola v slabem pomenu besede; služila naj bi združitvi potencialnih umetniških in ekonomskih faktorjev na področju naše republike v poslovno združenje s skupnim koordinacijskim organom, ki bi vsklajeval napore za skupen slovenski filmski program. Njegovo delo bi bilo, po mojem mnenju, zagotovilo za odpravo brezperspektivnosti in anemičnosti slovenskega filma.

Prepričan pa sem, da se formiranja enotnega organizacijskega telesa ne bi smeli lotiti z administrativnimi ukrepi, temveč razvojno, vsekakor pa čimprej.

France Štiglic:

Razpravljanja o problemih jugoslovanske kinematografije se počasi, a vztrajno približujejo pravemu izhodišču.

Kinematografijo je treba pojmovati in urejati kot celoto, ne pa vsako panogo njene dejavnosti zase. Njen razvoj je pogojen v kulturnem in ekonomskem potencialu vsakega naroda.

Zato je pravilna decentralizacija filmskega fonda, po katerem lahko republika ureja bistvena vprašanja tega dela svoje splošne kulture. Zato so pravilne težnje filmskih avtorjev in delavcev, da kot glavni in neposredni ustvarjalci in realizatorji filma prevzamejo moralno in ekonomsko odgovornost v filmski proizvodnji. Ekonomske enote, čeprav mehanično prenesene iz industrije, s svojimi izkušnjami nujno vodijo v ustvarjalne in producerske grupe. To pa v osnovi spreminja birokratizem dosedanjega producerskega sistema.

Informacija, boljše dezinformacija o integraciji ne pove, če je projeta iz navedenih prizadevanj. Morda je bolj pogojena iz drugih akcijskih teženj, morda je njen namen zagotoviti gospodarsko izvršitev postavljenega plana tehničnih uslug inozemskim partnerjem.

Predvsem pa ta informacija ni izšla iz ustvarjalnega, kulturnega jedra kinematografije, marveč iz Saveta filmske industrije, ki je ostal vsekakor zvest svojemu imenu in dosedanjemu delu. Odklanjam vsako informacijo, predpis, ukrep ali zakon v področju kinematografije, pri katerem nisem bil (govorim za vse) kot filmski ustvarjalec in proizvajalec soudeležen.

2.

USLUGE TUJIM PRODUCENTOM

Predstavniki Sveta filmske industrije so v zadnjem času dali več izjav o programih izvoza uslug. Tudi sicer je razpravljanje o jugoslovanski kinematografiji osredotočeno predvsem na razpravljanje o sredstvih in načrtih v prvi vrsti tehničnih baz, deloma pa tudi podjetij za izvoz filmov. Torej govora je predvsem o gospodarski dejavnosti podjetij, o ostalih (imenujmo jih notranje probleme kinematografije) pa skoraj ne govorimo.

Beno Zupančič:

To se mi zdi naravno. Tako imenovani notranji problemi kinematografije so že pretežno stvar republik, njihove kulturne politike in njihovih gospodarskih in umetniških zmogljivosti.

Tako imenovane tehnične baze zaslužijo kritiko, če slabo delajo, če ne izpolnjujejo svojih nalog, skupna stvar vseh, ki se kakor koli ukvarjajo s filmom, pa je, koliko in kako so pripravljeni podpirati domačo filmsko proizvodnjo, oziroma koliko smo vsi skupaj sposobni takšno pomoč praktično uresničevati.

Dušan Rink:

Dejstvo je, da o notranjih problemih kinematografije, tako v državnem kot v republiškem merilu, skoraj ne govorimo; diskusija se v glavnem omejuje na razpravljanje o sredstvih in načrtih tehničnih baz in o programih izvoza uslug. Menim, da sta za to dva vzroka. Prvi je vključitev filmske industrije v izvozno dejavnost, pri čemer znaša izvoz tehničnih uslug štiri petine in eno petino dokončanih filmov. Vsekakor je to pomemben doprinos filmske industrije k naši izvozni politiki. Drugi vzrok, da se tako malo govori o problemih filmske proizvodnje, posebno s stališča domačih producentov, pa je po mojem mnenju predvsem nesposobnost Sveta filmske industrije FLRJ, ki naj bi usmerjal domačo filmsko proizvodnjo in nakažoval rešitve perečih problemov, zaradi gornjega razloga, predvsem pa zaradi enostavnosti problematike tehničnih baz, ter njih usmerjanje v gospodarsko dejavnost. Neobvladanje problematike notranjih problemov kinematografije in dostikrat njeno nepravilno interpretiranje odgovornih forumov povzroča zastanke pri reševanju perečih problemov, ki so predvsem programskega značaja; saj bi bilo to kulturno dejavnost tudi treba dolgoročno planirati, ne pa je reševati ad hoc in zavzemati linijo najmanjšega odpora.

France Štiglic:

Predstavniki Sveta filmske industrije se nujno pogovarjajo tako, kot se. Saj so veliki in avtoritativni kombinatorji jugoslovanske kinematografije.

Tehnična podjetja so bila ustanovljena za domačo filmsko proizvodnjo. Kljub svojemu statusu gospodarskega podjetja (ta status je tako skupen za vso kinematografijo) bi morala biti pod operativno filmske kulture. Zaradi gotovih naročil domače proizvodnje, še bolj pa zaradi pretiranih ambicij in ekonomskega megalomanstva, so se nekatera tehnična podjetja sprevrgla v pretežno uslužnostna podjetja za inozemske naročnike. Za tako dejavnost so tudi dobro stimulirana in je domača proizvodnja zanje manj zanimiva. Dosedanji rezultati koprodukcij in uslug pa kažejo v glavnem ne samo moralni, marveč tudi finančni minus. Hrvatsko tehnično podjetje Dubrava-film je nekaj let s svojo uslužnostno dejavnostjo briljiralo in presenečalo. Danes ima izgubljenih nekaj milijonov dinarjev. Finančni minus, ki je po vseh letih slave finančni minus hrvatske filmske proizvodnje in naše filmske kulture sploh.

Družbena sredstva trošimo za financiranje tujih, v glavnem antikulturalnih filmov. Dejavnost, ki je prav v času Dubravinega največjega procvita našla odmev in beneškem festivalskem biltenu v takihle verzih (o italijanskih producentih):

*... Parlano di travaglio
di recenti immersioni
(compiute nella v sca da bagno)
ma hanno idee pju basse,
vogliono un minimo garantito
per un filmone di masse
ga girare nella terra di Tito...*

Filmska proizvodnja je industrija, film je roba.

Še zmeraj je naša filmska kultura žrtev tega načela.

Filmski ustvarjalci se lahko pogovarjajo o svojem delu, o tem in o onem, po zgornjem načelu pa nimajo besede niti v proizvodnji niti v tehničnih podjetjih niti v Svetu filmske industrije.

Status kinematografije, ki je v veljavi, jim je ne daje!



KRVAVA POT (R. Novaković, K. Bergström, Avala-film — Norsk-film, Oslo, 1955):
Milan Milošević

3.

STATUS FILMSKE PROIZVODNJE — ODNOS DRUŽBE DO PROIZVODNJE

Beno Zupančič:

Filmska proizvodnja je v tem pogledu — glede odnosov družbe do nje in narobe — v podobnem položaju kot druge kulturne dejavnosti (npr. založništvo). V bistvu nič ne niha sem ter tja zaradi nalog, ki ji jih družba nalaga, ker tudi ne gre za naloge, ki bi bile med seboj nasprotujoče. Večkrat gre le za naloge, ki jih ljudje napak razumejo. Vendar moram ob tem malo seči drugim.

Prizadevanja pri ekonomizaciji vseh naših kulturnih institucij ali dejavnosti so v bistvu prizadevanja po deetatizaciji, po demokratizaciji, prizadevanja, ki naj pripeljejo do naravnejšega odnosa družbe do njih in narobe, do dejanskega družbenega samoupravljanja, do življenjske in te-gra-cije kulturnih dejavnosti z vsem našim družbenim življenjem. To pa tudi pomeni: zoper urejanje vseh stvari v državni upravi (s proračunskim mehanizmom), zoper prenašanje pglavlitnih odgovornosti na čini-telje zunaj lastne dejavnosti ipd. Potemtakem se morata družbeno pla-čevanje opravljene dejavnosti (npr. iz sklada) oziroma družbeni interes za kulturno poslanstvo dane kulturne dejavnosti uveljavljati na ravni družbenega samoupravljanja, in sicer tako, da spodbujata potencialne ustvarjalne sile, da osvobajata dejavnost vpliva proračunskih togosti in jo neposredno povezujeta s potrebami družbenega okolja. Samo tako

Že dalj časa se kaže kot vedno pomembnejše vprašanje statusa jugoslovanske filmske proizvodnje, odnosov med posameznimi vejami kinematografije in odnosa družbe do proizvodnje in njene usmeritve. Z drugimi besedami, jugoslovanska proizvodnja niha med številnimi dolžnostmi, ki jih ji status nalaga (kulturno poslanstvo na eni strani, politično-vzgojno-propagandna vloga in spet — podrejanje osnovnim zakonom tržišča; podrejanje proizvodnje povpraševanju na filmskem trgu) in se na noben način ne more postaviti na lastne noge. Ali je zgolj odobritev filmskega sveta torej družbenega organa zadostna skrb (in v sorazmerju z industrijsko zasnovano proizvodnjo) družbe za kulturno, propagandno in vzgojno vlogo nacionalne filmske proizvodnje?

Ali ni potreben še drugačen (ekonomski) stimulans za tiste filme in zvrsti, za katere je družba — iz različnih razlogov — neposredno zainteresirana in ki niso v skladu z merili industrijske proizvodnje (problem »Samorastnikov«, npr.)? Ali lahko, če upoštevamo sedanjo organizacijsko shemo proizvodnje, kritiziramo podjetje, ki odkloni snemanje filma, za katerega verjame, da ne bo povrnil nekega minimalnega odstotka proizvodnih sredstev? (Pa čeprav bi bilo iz kulturnih, političnih ali kakšnih drugih razlogov za nas pomembno, da tak film nastane.)

je mogoče tudi filmsko proizvodnjo postaviti na »lastne noge«. Financiranje filmskih dejavnosti iz proračuna ali iz centraliziranega sklada z mehaničnim delovanjem sploh ni moglo biti takšno, da bi ga lahko imeli za »lastne noge«.

Poglejmo stvar konkretno: Republiški sklad za proizvodnjo in prikazovanje filmov bo upravljal odbor, v katerem bodo zastopani vsi prizadeji. Odbor bo razdeljeval razpoložljiva sredstva po pravilniku, ki ga bo moč hitro prilagajati potrebam in možnostim. V sklad bodo predvidoma pritekala tudi dosedanja sredstva iz proračuna (ki bodo lahko dana v celoti ali deloma namensko), poleg tega bo lahko najemal posojila. Še boljše bi bilo, ko bi namesto proračunskih dotekala v sklad sredstva iz kakšne donosne filmske dejavnosti (npr. iz tehnične baze ipd.), ki bi rasla hkrati z rastjo dejavnosti same.

Upravni odbor sklada bo torej družbeni organ, ki ne bo nad interesenti, ampak organ skupne materialne politike vseh prizadetih, pri čemer bo prišla do polne veljave tudi soodvisnost filmske produkcije in reprodukcije (kinematografske mreže, iz katere bo dobival sredstva). Ob svojih prizadevanjih po smotrnem financiranju filmske dejavnosti bo moral hočeš nočeš terjati sodelovanje in vsklajevanje prizadevanj vseh činiteljev, poleg tega pa bo lahko z različnimi oblikami pomoči (akontacije, krediti, plačila, nagrade ipd.) spodbujal dejavnost drugače,

kot sta jo mogla proračun ali centralizirani sklad. Med drugim bo lahko posebej obravnaval tiste filmske zamisli, za katerih realizacijo je naša družba še posebej zainteresirana.

V tem organu se bosta torej srečavala družbeno plačevanje za določeno filmsko dejavnost in s tem splošni družbeni interes, ne da bi se pri tem kršila ali celo onemogočila samoupravnost filmskih podjetij (delavski sveti, filmski sveti itd.). Moram reči, da je s tem skladom odpravljena osnova za administrativno pojmovanje filmske proizvodnje, izraženo v geslu: Če bo »družba« (t. j. v tem primeru proračun) dala denar, bomo domače filme delali, če ga ne bo dala, pa ne. **Dejanska odgovornost prihaja s tem na vse prizadete skupaj (ne glede na način, kako se ukvarjajo s filmom) vključno s filmskim skladom** in s tistimi, ki bodo imeli pravico in dolžnost skrbeti zanj (Svet za kulturo in prosveto). Vsi skupaj bodo med drugim morali formirati filmsko politiko predvsem na področju produkcije in reprodukcije in vsi skupaj bodo odgovorni za rezultate. Izredna družbena pomoč filmski proizvodnji bo odvisna od teh skupnih prizadevanj in ne od trenutnih zmogljivosti proračuna.

Takšna je edina pot k demokratizaciji, k osvajanju celotnega področja, k upoštevanju potreb, k osvobajanju iz togih proračunskih mehanizmov, takšna je edina pot, po kateri lahko dane zmogljivosti resnično izkoristimo in na osnovi rezultatov priborimo domačemu filmu širši življenjski prostor kot doslej.

Bojan Štih:

Status naše filmske proizvodnje je neurejen in povsem nejasen. To je nastalo zaradi tega, ker nihče ne ve ali pa noče razmišljati o poglavitnih nalogah domačega filma. Dokler ne bomo razrešili tega vprašanja na jasen in nedvoumen način, nam bo ostal nejasen tudi status domače filmske proizvodnje. Odločitev, kakšna naj bo organizacijska, finančna in gospodarska organizacija domače filmske proizvodnje, je treba iztrgati iz rok in potegniti iz pisalnih miz gospodarstvenikov, bančnikov, finančnikov in komercialistov in jo prepustiti kulturnim delavcem in ustvarjalcem. Film ni bančna ali devizna zadeva, marveč je kultura. To je osnovno načelo, ki ga moramo spoštovati. Če bomo sprejeli to načelo kot izhodišče in oporišče v obravnavi problemov domačega filma, nam bo postala jasna tudi organizacijska struktura naše filmske proizvodnje. V okviru smotrne in zdrave strukture pa bomo našli tudi dovolj sredstev za podporo resnim umetniškim stremljenjem, brez katerih si ne moremo zamisliti razvoja domačega filma. Uspešna in kvalitetna realizacija pomembne umetniške teme pa je več vredna, kakor dvomljiv priliv deviz na dolgoročnih bančnih menicah. Razprodaji naših naravnih lepot in zanimivosti se ne sme pridružiti razprodaja naših duhovnih in umetniških kvalitet. In naš film v svetu in doma bo pomenil samo toliko, kolikor bo resnično naš, se pravi, če bo rasel iz naših duhovnih, družbenih in kulturnih tal in če ne bo podlegel komercialistični hysteriji.



NE OBRACAJ SE SINKO (Branko Bauer, Jadran-film, 1956); Bert Sotlar

Naša filmska proizvodna podjetja imajo status gospodarskih organizacij, njihovi organi delavskega upravljanja so odgovorni za rentabilnost poslovanja. Rentabilnost filmskega podjetja pa je odvisna v prvi vrsti od njegovega proizvodnega programa. Zdi se torej razumljivo in logično, če odločajo o programu podjetja tisti organi, ki so odgovorni za ekonomski uspeh ali neuspeh podjetja. Takega mnenja so tudi naši filmski sveti, zato doslej pri sestavljanju in izvajanju proizvodnih programov filmskih podjetij niso uveljavljali vseh formalnih pravic, ki jim jih daje zakon. Omejili so se na izločanje družbeno škodljivih sekvenc ali celih scenarijev, nikdar pa niso diktirali snemanje nekega določenega, družbeno ali kulturno pomembnega filma, ki so ga organi delavskega upravljanja podjetja odklanjali ali njegovo realizacijo odlagali iz ekonomskih razlogov. Z neprijetnimi občutki in proti svojemv prepričanju so morali včasih pod pritiskom ekonomskih argumentov dovoljevati snemanje tako imenovanih komercialnih filmov, ki so se zdeli za družbo neškodljivi, a so bili brez sleherne umetniške in vzgojne vrednosti.

Vse povedano je videti razumljivo in logično. Toda če vemo, da daje naša skupnost razmeroma izdatna sredstva za proizvodnjo domačih filmov, se nam opisano stanje ne more zdeti niti razumljivo niti logično.

Naša družbena skupnost pravilno ocenjuje kulturno in propagandno vlogo filma, zato že od vsega začetka podpira razvoj domače filmske proizvodnje. Ugleden slovenski filmski kritik je pred kratkim javno ugotovil, da smo v sezoni med lanskim in letošnjim pulskim festivalom izdelali 29 celovečernih igranih filmov, od teh samo enega dobrega, šest za silo sprejemljivih, a 22 takih, ki niso nikomur potrebni. Tudi če se samo na pol strinjamo s strogim kritikom, moramo priznati, da smo v enem samem letu izdelali z družbenimi sredstvi enajst takih filmov, ki jih družba ne želi in ne potrebuje. In ker smo potrošili družbena sredstva za take filme, nismo mogli posneti drugih, družbeno potrebnih in kulturno pomembnih. Sredstva smo torej imeli, a smo jih nesmotrno trošili. Na pobudo filmskih ekonomistov smo uzakonili avtomatično delitev družbenega sklada za pospeševanje proizvodnje domačih filmov. Največ sredstev so dobili filmi, ki jih je gledalo največ ljudi. Uveljavljeno je bilo stimuliranje popularnih filmov, ne glede na njihovo umetniško, kulturno in družbeno vzgojno vrednost.

Zdi se, da so romani »X 100« pri nas zelo popularni in imajo več bralcev kot resna literatura. Morda je prav, da tiskamo tudi tako dušno pašo, a verjetno se vsi strinjamo, da bi bilo nesmiselno, če bi jo stimulirali iz družbenih sredstev na škodo resne literature. Zdaj, ko je sklad za pospeševanje proizvodnje domačih filmov decentraliziran, bo način razdeljevanja njegovih sredstev bistveno spremenjen. Že prihodnje leto bo dober del sklada namenjen stimuliranju družbeno potrebnih filmov in čez nekaj let, ko bodo za silo pokriti filmi, izdelani pod dosedanjim režimom, bomo lahko delili vsa filmski proizvodnji namenjena družbena sredstva izključno le po merilih umetniške, kulturne in politične propagandne vrednosti izdelanih filmov. Šele takrat bodo organi družbenega upravljanja filmske proizvodnje lahko odločilno vplivali na oblikovanje programa.

Vladimir Koch:

Jugoslovanski filmski proizvodnji bi bil nemara res potreben poseben status, nekakšna »magna charta«, v kateri bi naša družbena skupnost precizirala svoj odnos do filma, mu določila smotre in postavila meje ter mu zagotovila tudi sredstva za dosego teh — umetniških, vzgojnih, propagandnih in drugih — ciljev. Nekaj načelnih postavk je sicer zapisanih v uvodnih členih novega filmskega zakona, seveda le v splošnih, shematičnih formulacijah, kakor jih uporabljamo v juridičnih tekstih. Mogoče pa je treba začeti drugače: razviti široko seriozno razpravo, da se razčistijo nekatera osnovna stališča, to pa naj olajša fiksiranje takšnega statuta. Če bo potem, ko bo stvar jasnejša in za večino sprejemljiva, statut sploh še nujno potreben.

Nihanje med dolžnostmi, ki jih narekuje podjetjem kulturna vloga filma, in skrbjo za njegovo rentabilnost, ni nov pojav. Postal je aktualen že kmalu potem, ko je država odtegnila pokroviteljsko roko podjetjem, katera je dotlej plansko subvencionirala. Če se zdi ta problem v današnjem času bolj živ kot prej, je to pripisati okoliščini, da je javnosti šele sedaj jasno stopilo v zavest, da je domači film le redkokdaj rentabilen in zaradi tega v stalnih finančnih težavah, ki se večajo v obratnem sorazmerju s krčenjem posebnih podpor in namenskih subvencij. Kakor na drugih področjih se tudi v kinematografiji poudarja zahteva po gospodarsko solidnem poslovanju in se podjetjem natančneje določa odgovornost, če zaidejo v dolgove. Za sedanjí položaj je simptomatično, da že dalj časa nobeno jugoslovansko podjetje ni moglo mirno snemati filme, v skrbi le za umetniško in kulturno pomembnost repertoarja, ne da bi se moralo na ta ali oni način ozirati za inozemskimi partnerji, ali pa poudarjeno snemati takšne filme, ki naj bi zanesljivo zagotavljali dober obisk občinstva. Če pa je vztrajalo na serioznem repertoarju, je — kot »Triglav-film« — zašlo v finančne težave, ali pa se — kot »Jadran-film« — na koncu le moralo zateči v dajanje uslug tujcem.

Prvo, kar je treba zagotoviti, da se omogoči redna proizvodnja, mirno pripravljajno delo in dolgoročno planiranje, je zadostna stalna finančna



H-8 ... (Nikola Tanhofer, Jadran-film, 1958); B. Buzančić, Dj. Ivezić

osnova, s katero bi bilo mogoče pokriti proizvodne stroške. Ta namen ima prav decentralizacija centralnega filmskega fonda, do katere je prišlo letos. Decentralizirani fond nam omogoča jasnejši pregled nad letnimi dohodki, s tem pa tudi dovolj natančno planiranje izdatkov za proizvodnjo igranih in kratkih filmov in za druge izdatke. Zdi se, da bo mogoče prihodnje leto posneti štiri igrane filme povprečne proizvodne cene. To je že nekaj, čeprav nam mora biti jasno, da bo mogoče posneti kakšen dražji film (npr. Samorastnike) le pod pogojem, če izravna negativno razliko drug film z zelo nizko proizvodno ceno, ali pa če kakšen film za tisto leto odpade. Ekranizacija romana »Pod svobodnim soncem« bi pobrala ves enoletni znesek fonda in še je vprašanje, če bi bilo dovolj.

Odbor za delitev fonda bo imel zelo važno funkcijo, domala funkcijo programskega ustvarjalca. S svojimi odločitvami bo lahko vplival na oblikovanje repertoarja obeh proizvodnih hiš, zlasti z dodeljevanjem namenskih subvencij. Z njimi bo omogočil snemanje filmov, ki bi jih podjetja s svojimi normalnimi sredstvi ne mogla realizirati. Če takšne vnaprejšnje podpore niso predvidene, bi jih bilo treba vsekakor uvesti. Vsako podjetje bi potem lahko računalo na trojno podporo: na mehanično izračunljivi znesek po obisku filma, na morebitno vnaprejšnjo podporo za realizacijo kulturno, vsejgojno ali politično pomembnejših filmov, katerih proizvodni stroški bi presegli povprečno ceno, in na eventualno nagrado za kvalitetno realizacijo.

V tem sistemu finansiranja kinematografije bo mnogo odvisno od republiške subvencije, ki bo nekakšen variabilni del v celotnem fondu, kajti glavni del dohodkov, ki se bo po posebnem ključu stekal iz blagajn kinematografov, se ne bo dosti izpreminjal. Eno je gotovo: čim višja bo subvencija, tem hitreje bo prišla na vrsto realizacija »Visoške kronike« in drugih Tavčarjevih, Cankarjevih in Finžgarjevih del, za katere so scenariji že napisani, in tem prej bomo tudi videli filme po scenarijih Ivana Ribiča, Vitomila Zupana in drugih, ki čakajo v arhivu dramaturškega oddelka na boljše čase. Čakati pa bodo morali tudi nekateri režiserji igranih filmov — vseh je domala deset — ki pri proizvodnji štirih filmov ne bodo mogli priti na vrsto.

France Štiglič:

Status kinematografije pri nas je opredeljen s sledečo zakonsko definicijo: filmska dejavnost je industrija s posebnim kulturnim pomenom.

Težko je biti kos izvirnemu grehu, ki ga je film prinesel s svojim rojstvom.

In vendar

- je najprej umetniški navdih, je ideja, je scenarij, je režijska knjiga...
- je najprej kulturna potreba po filmu, po filmski predstavi, po dobrem repertoarju...
- je najprej film kulturna dobrina z globoko in daljnosežno naložbo.

Sedanji status pa uzakonjuje podjetnost.

Nihče do zdaj še ni opredelil gledališča za podjetje za proizvajanje iger s posebnim kulturnim pomenom. Niti filharmonije za podjetje za proizvajanje muzike s posebnim pomenom...



VLAK BREZ VOZNEGA REDA (Veljko Bulajić, Jadran-film, 1959); Inge Ilin, Milan Mitošević

Razumljivo je, da ima tudi kultura svoj ekonomski račun. Tega računa pa ni mogoče mehanično prenesti iz industrije. V filmsko kulturo je bil in je povzročil mnogotere škode — moralne in kljub svojemu imenu tudi finančne.

Republiški filmski fond pomeni v položaju, kakršen je bil, vsekakor korenito spremembo. Oprijemljiva finančna sredstva bo mogoče soočiti z družbeno potrebo po filmski kulturi. V filmski proizvodnji pa bo ta fond vsaj v osnovi omogočil repertoarno politiko in stimuliral dober program.

Vse ostalo naj bo v rokah pravih filmskih ustvarjalcev in proizvajalcev. Tudi vsa odgovornost za filme. Filmski sveti so pokazali veliko relativnosti. Odobrili so dobre scenarije, toda odobrili so tudi vse slabe. Odgovornost, ki je bila in bo vselej težko oprijemljiva.

Če smo vendarle dosegli nekatere pozitivne spremembe v obravnavanju kinematografije, zakaj v osnovi ne spremenimo njenega statusa?!

Dušan Rink:

Splošna dezorientiranost se kaže v pomanjkljivi zakonodaji s področja filma, saj status jugoslovanske filmske proizvodnje še do sedaj ni dokončno urejen, posebno glede odnosa družbe do filmske proizvodnje in odnosov med posameznimi vejami kinematografije. Zato sem mnenja, da odobritev sveta kot družbenega organa še ni zadostno zagotovilo za dokončen doprinos k rešitvi nacionalne filmske proizvodnje. To je le eden faktorjev, ki bo vsekakor pozitivno vplival na nadaljnji razvoj filmske proizvodnje, ne bo pa vplival odločilno; za tiste filme, za katere je iz kulturnih, političnovzgojnih ali propagandnih vzrokov zainteresirana, bo morala družba odrediti finančna sredstva. Vsekakor nismo upravičeni kritizirati filmsko podjetje, ki odkloni snemanje filma, za katerega verjame, da ne bo povrnil določenega odstotka proizvodnih sredstev. S tako politiko pehamo naše proizvodne hiše v gospodarsko labilnost in sčasoma, zaradi določenih ekonomskih pogojev, v zastoj. Istočasno pa jih usmerjamo na stranske dejavnosti, kot so filmsko tehnične usluge itd., pri čemer družba zopet prevzema veliko odgovornost, saj ta podjetja niso specializirana za to vrst dejavnosti.

4.

FILMSKA INDUSTRIJA

Ali sta kapaciteta naše kinematografije in interes naše skupnosti takšna, da lahko nudita osnove razvoju kinematografije kot industrije? Ali ima lahko 1,5 milijonski (oziroma 19 milijonski) narod filmsko industrijo?

Bojan Štih:

Pustimo izraz filmska industrija ob strani, zakaj prazen je, dvoumen in hkrati tudi neprimeren. Če je film kultura, potem je jasno, da ne moremo imeti industrije kulture. Umetnost ne pozna tekočega traku in ga tudi nikoli ni poznala. Industrializirati umetnost, pomeni ubiti duha in resnico v umetniških izpovedih. Veliki ustvarjalci pa niso bili knjigovodje. Če pa kdo želi industrializirati filmsko umetnost, potem bi bilo smotrno organizirati posebno filmsko proizvodnjo, s katero naj bi se ukvarjali komercialisti kot s svojim lastnim hobbyjem. Prava umetnost pa bo šla svojo pot, ne glede na to, kaj se dogaja v tej ali oni bančni glavi. Danes ne dvomimo več v to, da moramo z vsemi silami podpreti razvoj domačega filma. V njegovo tehnično in materialno bazo so bila že vložena precejšnja denarna sredstva, nastali in izoblikovali so se sposobni domači tehnični in filmski kadri, ki jim lahko zaupamo skrb za nadaljnji razvoj domačega filma. Njegov razvoj pa je odvisen tudi od višine in značaja pomoči, ki bo pritekala iz družbenih kulturnih fondov.

Tone Hojan:

S pojmom »industrija« je pravzaprav obeležen le tehnični način proizvodnje in se je povsod na svetu uveljavil tudi za filmsko proizvodnjo. Obseg nacionalnih filmskih industrij je seveda lahko večji ali manjši, odvisno predvsem od kulturne ravni in od ekonomske zmogljivosti posameznega naroda. Za filmsko proizvodnjo bi morda lahko rekli, da je industrija v službi kulturne dejavnosti.

Na vprašanje, če je interes naše družbene skupnosti takšen, da opravičuje razvijanje proizvodnje domačih filmov, je odgovor lahko samo pritrdilen, kot bi bil pritrdilen tudi odgovor na vprašanje, če je v interesu družbe, da razvija lasten televizijski program, ko bi vendar lahko prenašali samo tuje programe.

A samo negativen je lahko odgovor na vprašanje, če lahko razvijemo našo kinematografijo do takšne mere, da bi bila finančno rentabilna, da bi se lahko razvila iz subvencionirane kulturne dejavnosti v pridobitno dejavnost. Filmska proizvodnja devetnajst milijonskega naroda pod nobenim pogojem ne more izhajati brez podpore in družbenih skladov. Za



TRI ZGODBE (Kavčič, Pretnar, Kosmač, Triglav-film, 1955); Bert Sotlar (II. zgodba NA VALOVIH MURE)

sedaj je rentabilna samo filmska industrija Združenih držav Amerike, deloma zato, ker imajo njeni filmi veliko jezikovno področje, a nekaj zato, ker ZDA izkoriščajo splošno ekonomsko premoč za plasiranje svojega filma v ekonomsko odvisnih državah.

Mislím, da se noben razvit narod ne more odreči lastni, nacionalni filmski proizvodnji, seveda v obsegu, ki ustreza njegovi kulturni ravni, njegovim ustvarjalnim in ekonomskim zmogljivostim. S tem še ni rečeno, da bi moral imeti vsak narod lastne ateljeje in laboratorije. Bil bi velik gospodarski nesmisel, če bi na primer gradili v vsaki naši ljudski republikli popolna filmska mesta. Najdražje filmske naprave so lahko skupne, dosegljive po enakih pogojih vsem nacionalnim proizvodnjam.

Vladimir Koch:

Ali ima lahko Jugoslavija ali celo Slovenija svojo filmsko industrijo? Vprašanje je najbrž odveč, saj je film kot industrija že pognal korenine v štirih največjih ateljejih; v beograjskem Košutnjaku, v zagrebški Dubra-

vi, v Črnogorskem Lovčenu in v ljubljanskem Filmservisu. Kako drugače naj sicer imenujemo zaporedno snemanje velikih spektakularnih filmov, ki zaposluje veliko tehničnega in organizacijskega osebja, statistov, tehničnih sredstev, obrtnih delavnic ipd. in ki nima drugega namena kot zaslužek v tuji in domači valuti? Ta industrija je zaenkrat le uslužnostna, a vendar že pomembna, čeprav še ne pozna serijskega snemanja domačih filmov, ki bi bili namenjeni za izvoz, kakor je to v navadi v Italiji, Franciji in drugih deželah; tu vidi domačin zaradi takšne usmerjenosti njihove kinematografije le določen del tistih 100, 150 ali še več filmov, kolikor pač znaša njihova letna proizvodnja. Ostali so že vnaprej namenjeni predvsem inozemstvu; to so preprosti zabavni filmi, ki le redko sežejo v sfero prave umetniške izraznosti.

Proti takšni praksi je slišati mnogo utemeljenih in neutemeljenih pomislekov. A kdo bo ustavil stremljenje gospodarstvenikov po pridobivanju tujih deviz, kdo izpremenil družbeni plan, ki določa, da mora doseči filmska industrija v prihodnjem letu za več milijonov dolarjev prometa s tujino?

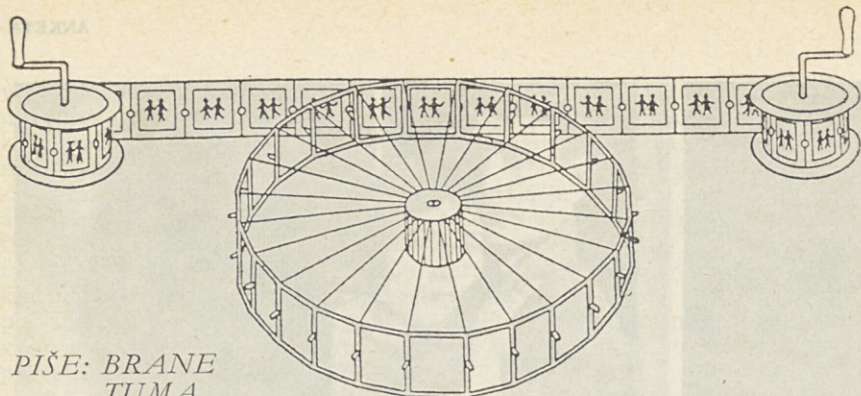
Mislím, da je to nemogoče, in vprašanje je, če je sploh smiselno. Važno je samo eno; domači film si mora v okviru te organizacijsko, tehnično in finančno dokaj pomembne aktivnosti zagotoviti svoj kos kruha — dobro tehniko, nižje cene, kreditiranje proizvodnje ipd. Mar ne bi bilo normalno, da filmska industrija, ki nudi usluge tujcem, omogoči s svojim dobičkom snemanje kakšnega domačega filma? Mogoče bi na ta način Slovenci dodali štirim že planiranim igranim filmom še petega, ne da bi ogrozili fond in spravili eno ali drugo proizvodno podjetje v finančno negotovost?

Beno Zupančič:

Dosedanji razvoj nam kaže, da lahko odgovorimo na to vprašanje pozitivno, pri čemer ostaja odprto drugo vprašanje: kaj je industrija, če namreč govorimo samo o domačem filmu. Pomembna je vsebina, ki se skriva za definicijami. V bistvu gre za to: delali bi si iluzije, če bi smatrali, da je financiranje domačega filma postavljeno na čisto ekonomsko osnovo. V bistvu so to samo instrumenti, po katerih se zbirajo sredstva v nekakšnem odnosu na reproduktivno kinematografijo, sicer bi ga bilo mogoče financirati samo neposredno proračunsko. To zadnje pa bi pomenilo povratak na administrativno vodenje in financiranje domače filmske proizvodnje, kar že poznamo in česar ni mogoče več sprejeti — kljub temu, da imamo še zmeraj administrativne predpise, ki domači film varujejo, predpisujejo kinematografom delež v programu itd. Težave, v kakršnih je filmska proizvodnja predvsem glede financiranja, je mogoče razreševati samo postopoma — za zdaj tako, kot bo malo bolj kot doslej vendarle mogoče z republiškim skladom in njegovimi sredstvi. Upoštevati moramo namreč, da je poleg drugega precej zastarela, skromna in nerazvita tudi kinematografska mreža.



V SOBOTO ZVEČER (Vladimir Pogačić, Avala-film, 1957); Radmila Radovanović,
Zoran Stijljković (I. zgodba)



PIŠE: BRANE
TUMA

Mislim, da je med postavljenimi vprašanji osnovno tisto, ki se nanaša na status jugoslovanske filmske proizvodnje. Vsa ostala so le dopolnilo prvega in je odgovor nanja možen le, če smo našli odgovor na prvo vprašanje.

Da bi bila stvar jasnejša, bi morda najprej pregledali razvoj filmske panoge pri nas.

Ustanovitev in začetek delovanja jugoslovanskega filma sta bila možna le zato, ker je skupnost prispevala potrebno osnovo in vložila v prve filme velika gmožna sredstva, ne glede na uspeh; film je pač močno vzgojno in propagandno sredstvo, brez katerega si ne moremo misliti moderne države, najmanj pa take, ki si utira pot v novo obdobje človeške zgodovine.

Do leta 1952, ko se je uveljavil Zakon o delavskih svetih, je film živel izključno od dotacij skupnosti iz zveznih in republiških virov, ki so v celoti pokrivalo proizvodne in prodajne stroške filmov. Tedaj smo snemali le filme vzgojne in umetniške vrednosti in je bilo vprašanje rentabilnosti poslovanja! kar seveda ne gre zamenjati s strumno in varčno organizacijo takrat-

ne proizvodnje) le postranskega pomena!

Po letu 1952, letu temeljnih družbenih in ekonomskih sprememb, je morala tudi naša panoga sprejeti načela gospodarskega računa. Odpadle so dotacije, s katerimi smo krili vse stroške, večina filmskih delavcev je morala v proste poklice, pokazala se je potreba po boljšem izkoriščanju v filmsko industrijo vloženi sredstev (tehnike, ateljejev, kreditov itd.), odprla se je pot na inozemske trge. Do sedaj veljavna, izključno kulturno-vzgojna merila so se morala v realnem življenju bolj in bolj umikati ekonomskim zahtevam, da bi se proizvodnja lahko razvijala in sploh obdržala. Kakor vse ostale gospodarske in kulturne dejavnosti se je tudi naša panoga morala vključiti v istorodno dejavnost v ostalem svetu, da bi kot delček izpolnjevala celoto in prispevala k splošnemu napredku svetovnega razvoja. Ob koncu tega obdobja je ekonomski vpliv celo ogrozil vzgojnokulturne naloge filma in se je kmalu pokazala potreba po sistematični podpori domačemu filmu. Že leta 1957 so ustanovili Centralni filmski fond (CFF), ki naj bi domačemu filmu zagotovil vsaj osnovno materialno bazo, da bi se film obdržal na ravni, ki je bila približno v skladu z zahtevami skupnosti. Nemogoče je

Prispevek Braneta Tume objavljamo posebej zaradi tega, ker je nakazal razvoj organizacije kinematografije od začetkov, kar utegne zanimati marsikaterega bralca.

ADD.

SKICE RAZVOJNIH FAZ ORGANIZACIJE FILMSKE PROIZVODNJE

namreč pričakovati od normalno delujoče gospodarske organizacije, da jemlje nase izredne žrtve in celo riziko propada podjetja zaradi izpolnjevanja določenih kulturnih nalog. To je konec koncev stvar skupnosti.

Potem je prišlo še do ločitve tehničnih baz od proizvodnje, češ da bomo le tako omogočili svobodno konkurenco enakopravnih proizvajalcev, ki naj bi imeli enak vpliv na možnosti izkoriščanja tehničnih sredstev.

Centralni filmski fond je izredno ugodno vplival na proizvodnjo domačega filma. Zaradi perspektiv, ki jih je odpiral, je število domačih filmov pognalo nad 30 letno. Vzporedno s tem se je mogočno razmahnila dejavnost samostojnih tehničnih baz, ki so lahko nudile razne ugodnosti tujim producentom, tako da se je promet tudi pri teh sunkovito dvignil na milijarde številke.

Materialna baza domačega filma pa se ni tako hitro dvignila kakor njegova proizvodnja. Nastajala je zmeraj širša razpoka med stroški in dohodki, ki jo CFF ni mogel več zamašiti. Po sledice so bile dvojne:

CFF, ki je deloval na osnovi avtomatične delitve zbranih sredstev po številu obiskovalcev filma, je dal povod enemu delu domačih proizvajal-

cev, da so se posvetili predvsem proizvodnji takih filmov, ki naj bi pri domačih kinoobiskovalcih dosegli čim večji obisk. Na ta način so računali, da prejmejo iz CFF, sicer na škodo ostalih manj uspešnih filmov, ne samo v te filme vložena sredstva, temveč še nekaj dobička, ki bi jim pokrival morebitne zgube pri manj popularnih filmih. To se je deloma uresničilo, le da uspeh ni bil trajen, ker se je ta zvrst proizvodnje preveč posplošila, hkrati pa je proizvodnja domačega filma s tem zašla v nasprotje z nameni, ki so botrovali nastajanju domačega filma. Zagovorniki tega prvotnega in brez dvoma tehtnega stališča glede osnovne naloge domačega filma so zašli v ostra nasprotja z veljavno ekonomiko, ki je filmska podjetja neizprosno silila v rentabilno poslovanje, saj je vsaka druga pot vodila le v propad podjetja!

Hkrati je postalo sodelovanje s tujino imperativ ne samo za tehnične baze, ki so morale izkoriščati svoje svobodne zmogljivosti, da bi poslovale rentabilno, temveč tudi za producente, ki so iskali dodatne vire dohodkov in pa dobre zveze za plasma svojih domačih filmov. Če kje, potem v prvi vrsti velja za film, da so zveze glavni pogoj za uspeh na svetovnem trgu. Popularizacija naše države na področju

filma, uveljavljanje naših igralcev in filmskih delavcev so bili olajšani s povezavo naše proizvodnje s tujo produkcijo in tako smo se korak za korakom vključili v mednarodno filmsko življenje. Seveda smo to šolo drago plačali, a mislim da nič dražje, kot smo plačali uveljavitev marsikaterega našega čisto trgovskega blaga na mednarodnem trgu. Vključitev v mednarodno filmsko dogajanje je bila glede na doseženi splošni ekonomski razvoj in splošno vključitev naše države v mednarodno življenje neizogibna in mislim, da ne samo potrebna, ampak tudi zaželena. Film ni in ne more biti izjema, saj je po svojem bistvu uspešen le, če je vsem razumljiv in dostopen.

Vsa ta nasprotja, ki jih nikoli jasno ne analiziramo, so privedla do novih organizacijskih oblik: decentralizacije filmskega fonda, pritegnitve dela dobička distribucijskih podjetij v novi zvezni fond za podpiranje kvalitete domačega filma, integracije podjetij itd.

Decentralizacija filmskega fonda naj bi zagotovila stabilnost proizvodnje v tistih republikah, ki si lahko ustvarijo zadovoljiv filmski fond z lastnega področja. Hkrati naj bi to omogočilo večji vpliv javnosti na proizvodni program in omejilo tekmovanje s »komercialnimi« filmi v slabem pomenu te besede za dohodki iz CFF. Ob zveznem fondu naj bi na kvaliteto filmov spodbujajoče vplival tudi posebni republiški dotacijski fond, ki je v nekaterih republikah obstajal že vsa zadnja leta.

Integracija podjetij naj bi poenostavila in pocenila poslovanje s spajanjem raznih podjetij in odgovarjajočo redukcijo osebja in režije, z bolj racionalnim izkoriščanjem tehničnih sredstev in s sistematično, koordinirano zaposlitvijo tehnične baze.

Kakor je bila neizogibna prva, administrativna faza filmske proizvodnje s polno dotacijo za kritje stroškov vseh domačih filmov, da je film sploh lah-

ko zaživel, tako je verjetno ugodno vplivala poznejša prisilna ločitev tehničnih sredstev od proizvodnje in s tem dosežena specializacija, da se je film hitreje razvijal. Za splošni razmah filma je imel CFF velike zasluge, ker je vsakemu jugoslovanskemu producentu omogočil, da je lahko računal na zelo velika, iz vse države pritekajoča sredstva, če bi izdelal film, ki bi si ga jugoslovanska publika rada ogledala. Protiutež avtomatizmu CFF v korist plehkkih filmov naj bi bili republiški fondi. Producenti bodo poslej točno vedeli, na kaj smejo računati in ne bodo prisiljeni izdelovati »konkurenčnih« filmov. Za slovensko produkcijo lahko pomeni republiški fond dvakrat večjo subvencijo iz javnih virov, kot nam jih je dajal CFF, ker smo pod vplivom naše kulturne sredine obdržali program na zelo ambiciozni višini!

Mislim, da je integracija vseh filmskih podjetij, kakor se je izvršila v Beogradu, prezgodnja. Prav tam, kjer je ležalo proizvodno središče za štiri republike (Srbijo, Makedonijo, Bosno-Hercegovino in Črno goro), ki je hkrati bilo tudi središče filmske industrije za vsa državo (edini laboratorij za barvne filme), se je vse združilo v eno podjetje z drugačnimi interesi, kot so jih imela prejšnja samostojna podjetja. Deset filmov, ki jih bo letno izdeloval »Beograd-film« za svoje podjetje, bo prispevalo komaj 250 milijonov za tehnično bazo. Ta pa potrebuje za reden obstoj vsaj šestkrat toliko prometa in vodstvo novega podjetja se bo prisiljeno posvetiti akviziciji tujih poslov. Ker pa so tuji filmi glede na roke zahtevnejši in bolj tvegani, se bo moral domači film podrediti tujemu, ker bo to zahteval zakon donosnosti. Odprto je tudi vprašanje, če bo tako velepodjetje lahko racionaliziralo svojo proizvodnjo tako, da se bodo izdelki pocenili.

Pocenitev uslug tehničnih baz za domače filme po mojem mnenju ne leži v splošnem znižanju cen zaradi integracije podjetij, ker za to ni posebnih razlogov. V naši panogi so prve integracije sprožile bolj težave v koordiniranju proizvodnje tujih in domačih filmov, kot pa potreba po racionalizaciji, ker je specializacija že dosegla svoj višek z ločitvijo tehnike od proizvodnje. Lahko pa bi imeli obe strani, producenti in tehnične baze, koristi od tesnejše povezave in koordinacije proizvodnje, posebno pa še od elastičnega dopolnjevanja organizacijskega in tehničnega kadra. Mislim, da je prvi korak v smeri racionalizacije in pocenitve produkcije, posebno pa še pametnega favoriziranja domačega filma, v tem, da se ustvari poslovno združenje, ki bi pozneje, po postopni spojitvi in

prilagoditvi danes morda še preveč navzkrižnih interesov in stališč, preraslo v višje oblike združevanja.

Do sedaj sem navajal dejstva, ki smo jih doživljali doma. Nič drugače pa ne govore pojavi v svetu, kjer imajo že šestdesetletno tradicijo in kjer so se produkcije zaradi golega boja za obstoj prisiljene stalno prilagajati zakononom trga in stremeti za tem, da poslujejo čim racionalneje, čim ceneje in čim rentabilneje.

V svetovnem merilu se sedaj vrši decentralizacija filmske industrije (Hollywood, Rim, Pariz). Ustvarjajo se manjša, okretnejša podjetja. Tehnične baze so večinoma samostojna podjetja, okrog katerih je na stotine producentov, ki film pripravljajo in ga potem z najeto tehniko in delovno silo



PET MINUT RAJA (Igor Pretnar, Bosna-film, 1959); Stevo Žigon, Lojze Rozman

realizirajo. To postaja najokretnejša, najracionalnejša in najcenejša oblika proizvodnje.

Vsepovsod v kapitalističnem svetu je tudi tipično, da so tehnične baze normalna, solidna industrijska podjetja, ki ves riziko izgube, hkrati pa tudi možnosti izredno visokih dobičkov prenesejo na producente. Ti morajo biti iznajdljivejši, okretnejši, poznati morajo zahteve in nihanje filmskega trga, iskati morajo ugodne prilike in vzdrževati dobre osebne zveze s prodajalci in kupci vsega sveta. Nasprotno pa se tehnične baze posvečajo popolnoma organizacijskim in tehničnim problemom proizvodnje, ker jim je to pogoj za uspeh. Če pa sta združena ta dva faktorja, a to je le redkokje, potem sta združena le v tem smislu, da si producent nabavi toliko tehnike, kolikor jo potrebuje za lastno produkcijo. Prihod ameriških produkcij v evropske tehnične baze in sedaj tujih producentov k nam, to samo potrjuje: ne iščejo velepodjetij s koncentriranimi finančnimi sredstvi, temveč najokretnejše, v predpisih in pogojih svobodnejše sodelavce, ki lahko hitro in ceneno realizirajo film.

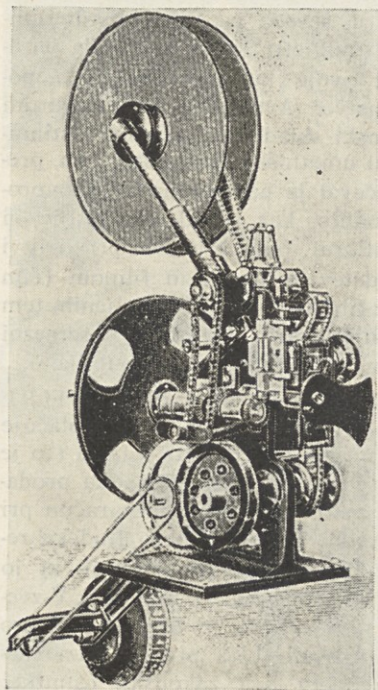
Prav tako moram ugotoviti, da je v svetovnem merilu film z večjimi umetniškimi ambicijami skoraj brez izjeme plod individualne podjetnosti, četudi je zaradi ekonomske nuje naslonjena na kakšno veliko distributersko podjetje. Velika filmska industrija (ameriške »major« kompanije) ima v svoji produkciji le serijske zabavne filme brez umetniških pretenzij, a z brezpogojno zahtevo po dobrem obisku na vsem svetu.

Nekaj besed o programu. Sistematično oblikovanje oziroma usmerjanje programa domačega filma je kočljiva

zadeva. Razlogov je več. Najprej glavni: če ni rešeno vprašanje kritja negativne razlike zahtevnejših filmov, potem je osnova zožena prav na tisti točki, ki je za skupnost najzanimivejša. Razen tega pa je še vprašanje avtorjev, ki bi pravočasno dobavili ali pa tudi samo obdelali temo po nekem načrtu. Obstaja še možnost, da sestavimo program iz že napisanih dobrih scenarijev, kar pa je skoraj nemogoče, ker je pomanjkanje te surovine tako pereče, da gre vsak količkaj uporaben scenarij takoj v delo.

Naše podjetje je v 10 letih žrtvovalo ogromne vsote, da je pridobilo za pisanje scenarijev nekaj stanih sodelavcev, ki sedaj koristijo tudi ostalim filmskim proizvajalcem v državi. Pred desetimi leti se praktično nihče ni zanimal za to delo, ki zahteva večletno specializacijo; morali smo izbrati to najdražjo obliko šolanja kadrov, da se je to vprašanje sploh premaknilo z mrtve točke! Isto velja za ostale filmske ustvarjalce. Šolali so se v vsakdanji praksi, na stroške proizvodnje! Učili so se iz napak svojih prejšnjih filmov; ni čudno, če pri nas režiser — kljub temu, da ni uspel s prvim filmom — dobi še drugega in tretjega, ker nam je praksa pokazala, da smo tako prišli tudi do tistih režiserjev, ki danes že nekaj pomenijo, tudi če jih merimo z mednarodnimi merili! Drugih receptov ni bilo in jih še ni! Ne trdim, da je to najracionalnejši in najdalekovidnejši postopek; izključujem pa, da bi posamezno podjetje lahko storilo to, kar je v svetu marsikje storila specializirana šola in pa — ne pozabljajmo tega — dolgoletna tradicija in generacije, ki so film oblikovale in se ob njem same izoblikovale!

NOVI ZAKON



O VARSTVU
DOMAČEGA FILMA
IN PRENOVLJENA
UREDBA
O OBDAVČENJU
KINEMATOGRAFOV
IN O DELITVI
Z OBDAVČENJEM
PRIDOBLJENIH
SREDSTEV

BREDA VRHOVEC

Kakor povsod na svetu uživa tudi v naši državi domači film posebno skrb in zaščito. Podjetja za promet s filmi skrbijo, da je domači film čimbolj dostopen občinstvu, kinematografi pa so »dolžni pod najugodnejšimi pogoji predvajati vsaj tisto minimalno število domačih filmov, ki jim jih določa poseben predpis«. O vsem tem je govoril že stari Zakon o filmu iz leta 1956, ki

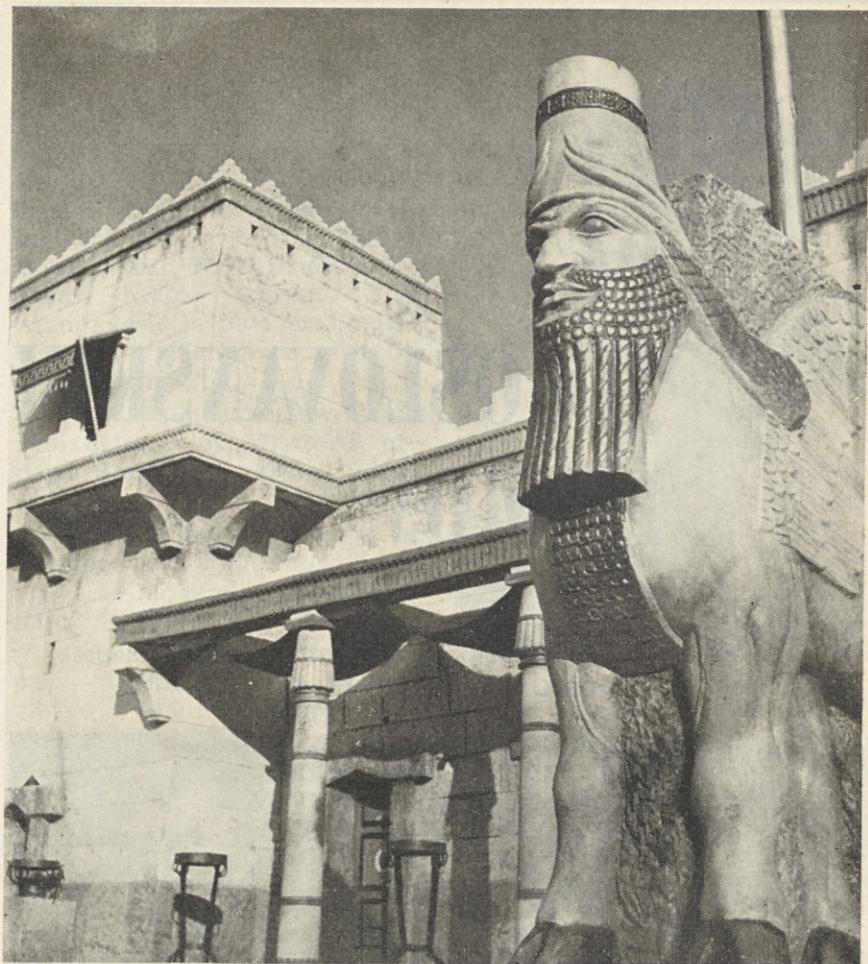
je veljal vse do sredine letošnjega leta. Sedanji zakon o varstvu domačega filma upošteva predvsem nove smeri splošne decentralizacije in demokratizacije. Tako lahko npr. filmsko podjetje samo distribuira svoj film, če se mu zdi taka pot ugodnejša, prav tako se lahko tudi kinematografsko podjetje ukvarja s prometom filmov, podjetje za tehnično obdelavo in izdelavo filmov

lahko samostojno napravi film itd. — skratka — meje med posameznimi podjetji, ki se na ta ali oni način ukvarjajo s filmom, so dokaj zabrisane, edini pogoj je samo ta, da ima podjetje tudi ustrezen organ družbenega upravljanja; podjetje, ki izdelava film, mora imeti svoj filmski svet, podjetje, ki distribuira film, mora imeti svoj svet za izbor filmov, kinematograf mora imeti svoj programski svet. Po novem zakonu pa lahko nastajajo filmi tudi izven filmskih podjetij, to se pravi, da lahko film naredi posameznik ali skupina svobodnih filmskih delavcev. Potemtakem lahko v najkrajšem času pričakujemo presenetljivih novosti, ki bodo, upajmo, zaradi svobodnejšega ustvarjanja in okretnejših organizacijskih oblik tudi družbeno in kulturno zanimive in pomembne.

Druga novost v naši zakonodaji pa se tiče finansiranja filmske proizvodnje in v zvezi s tem novega obdavčenja kinematografov. Do sedaj je bil vsak kinematograf dolžan prispevati v Centralni filmski sklad 20 odstotkov od bruto prometa prodanih vstopnic, iz tega sklada pa so filmska podjetja dobivala tolikšna denarna sredstva, ki so bila v sorazmerju s številom obiskovalcev posameznega njihovega filma. Tak način delitve sredstev je marsikdaj privedel do neprijetnih anomalij: film, ki je imel velik komercialni uspeh, pa je bil umetniško in družbeno nepomemben ali celo škodljiv, je dobil iz Centralnega filmskega sklada npr. dvakrat večjo vsoto kot neki resnejši film z umetniškimi ambicijami, ki pa se v realizaciji ni do

kraja posrečil in zato tudi ni privabil večjega števila obiskovalcev. Rezultat take delitve sredstev sklada je bila preusmeritev prenekaterega filmskega podjetja k izključno lažjemu in površnejšemu filmskemu žanru, seveda na škodo tistih filmskih podjetij, ki so se trudila ohraniti svoje kulturno-umetniško poslanstvo. Avtomatizirani Centralni filmski sklad torej ni vselej stimuiliral umetniške vrednosti filma, preprečeval je načrtnejšo filmsko proizvodnjo, ker je bil nezanesljiv in dostikrat tudi krivičen pri delitvi sredstev posameznim filmom (čim več filmov je bilo napravljenih, tem manjšo vsoto je dobil posamezni film) in posameznim republikam.

Nova zvezna uredba (Ur. l. FLRJ, št. 32-493/62) pravi, da se plačuje prispevek od prometa s filmi (to je prispevek od bruto dohodka prodanih vstopnic) na poseben račun pri Narodni banki v dobro ljudske republike in sicer po stopnji, ki jo določi republiški Izvršni svet. V zvezi s to uredbo je Svet za kulturo in prosveto LRS predložil Izvršnemu svetu dva zakonska osnutka: osnutek odloka o stopnji prispevka od prometa s filmi in osnutek zakona o Skladu LRS za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov. Osnutek odloka o stopnji prispevka od prometa s filmi je najprej upošteval progresivno lestvico obdavčenja (manjši kinematografi naj bi plačali manj kot 20 odstotkov od bruto dohodka prodanih vstopnic, večji kinematografi pa več), vendar se je ta osnutek na osnovi pogovorov z gospodarstveniki spremenil toliko, da bi sedanja enotna obdav-



Scenografija ing. arh. Nika Matula za italijanski psevd-zgodovinski spektakl LETO 79, za katerega nudi usluge ljubljanski Film servis

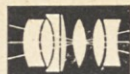
čitev 10 odstotkov še naprej veljala. Sklad LRS za proizvodnjo in predvajanje filmov pa bi na osnovi participacije občin direktno denarno podpiral nekatere manjše slovenske kinematografe. Osnutek odloka je še v razpravi.

1 74 odstotkov sklada je bilo razdeljenih podjetjem za snemanje filmov,

10 odstotkov sklada podjetjem za predvajanje filmov (v sorazmerju z uspehom pri številu obiskovalcev),

8 odstotkov sklada »Filmskim novostim«,

8 odstotkov jugoslovanskemu Rdečemu križu



NOVO:

PET JUGOSLOVANSKIH FILMOV

JUGOSLOVANSKI PRODUCENTI
SNEMAJO TAČAS VEČJE ŠTE-
VILO FILMOV, ZA KATERE
VLADA PRECEJŠNJE ZANIMA-
NJE. SPRIČO TEGA ŽELIMO
BRALCE VSAJ NA KRATKO IN-
FORMIRATI O NOVOSTIH V JU-
GOSLOVANSKI PROIZVODNJI.



DNEVI; režiser Aleksandar Petrović (Dva) je posnel svoj drugi celovečerni film Dnevi. Režiser je tudi scenarist, kamera je (dobe- sedno) v rokah Aleksandra Petkovića, v glavni vlogi pa nastopa Olga Vujadinović, ki je z velikim uspehom nastopila v tretji zgodbi ama- terskega omnibusa Kaplje, vode, bojevniki.

Tema: ljubezen v relativnosti časa.

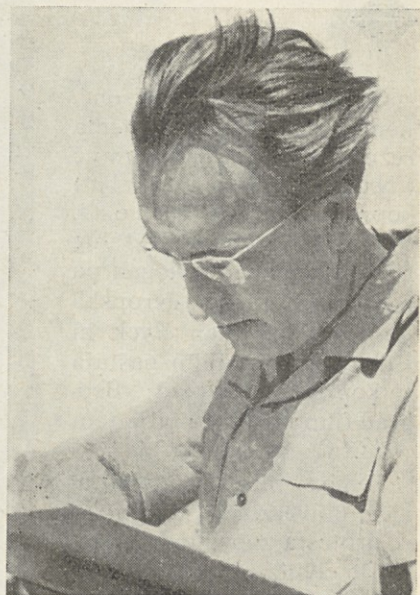
Posebna značilnost: režiser preizkuša metode snemanja s skrito kamero (tako skrito, da za naš »Ekran 62« nikakor nismo mogli do- biti fotografije).



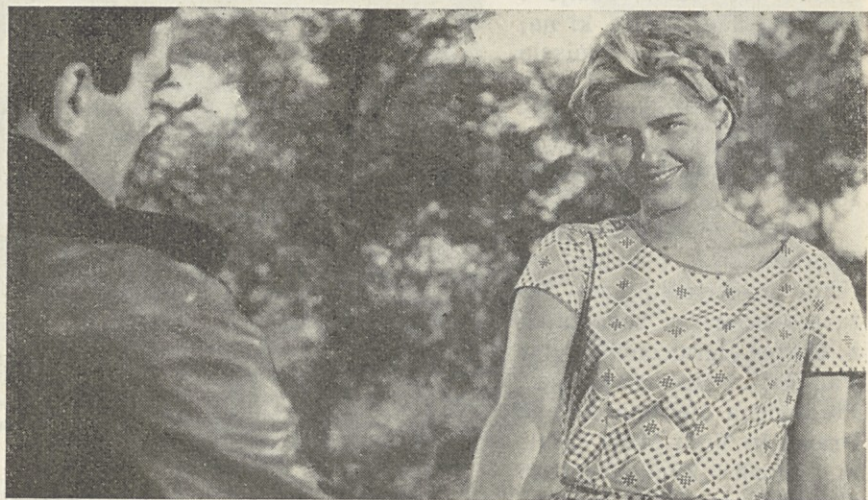
BOG SE JE RODIL V KORUZI; po scenariju novinarjev Dušana Savkovića in Dragoljuba Golubovića režira Andrić; igrajo: Beba Lončar, Boris Dvornik, Eva Balaš, Nikola Popović, Stole Arandjelović in Bata Živojinović; kamera: Vladeta Lukić; glasba: Bojan Adamič.

Tema: skupina kmetov, sezonskih delavcev iz hribovitih predelov Bosne hodi vsako leto obirat koruzo na rodovitna polja Baške. Konflikt nastane zaradi dileme: ostati v novem okolju ali vrniti se na zemljo, ki ji pripadajo.

Posebna značilnost: Beba Lončar — kmetica!



Režiser Zdravko Andrić



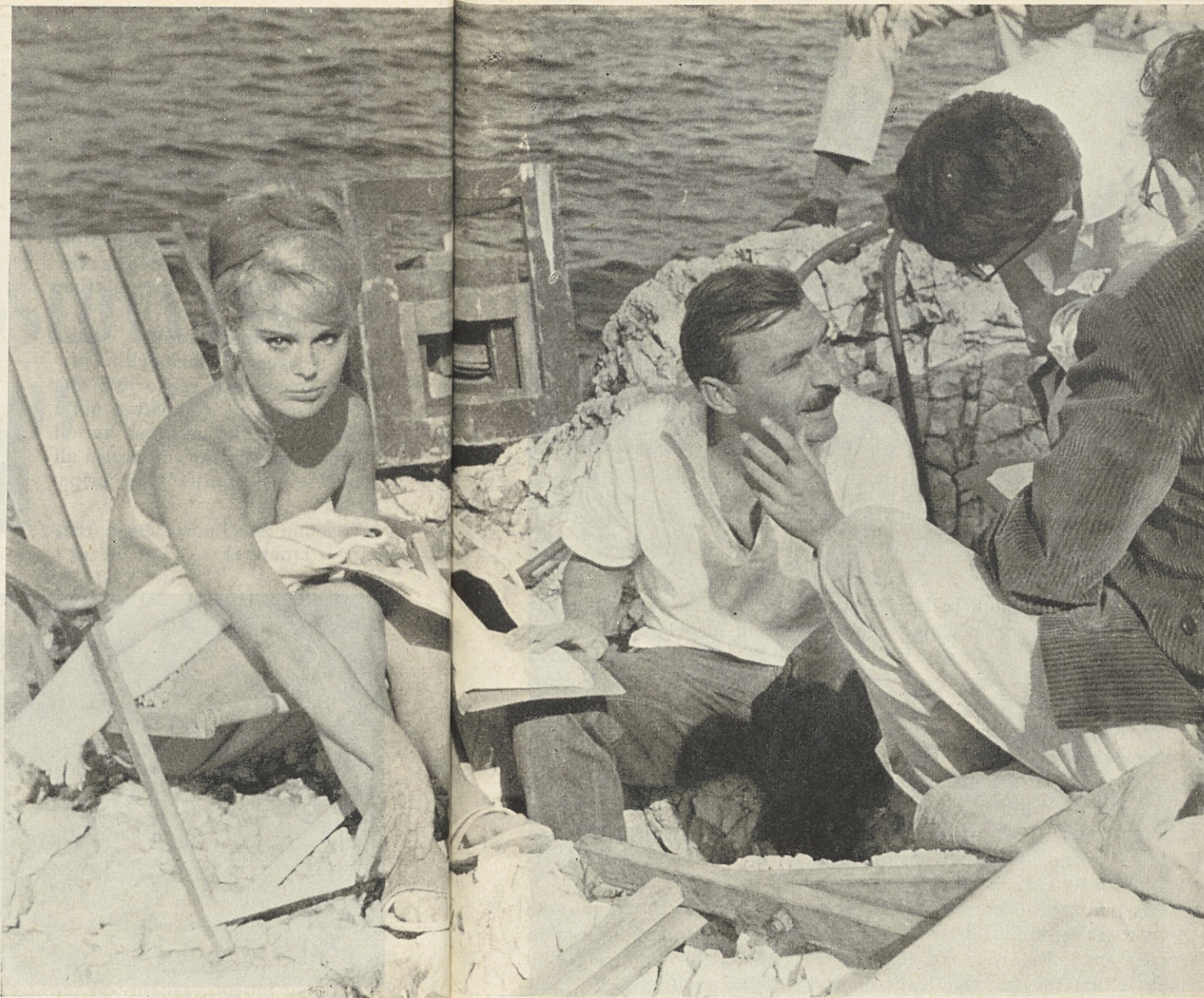
BOG SE JE RODIL V KORUZI; Beba Lončar



OTOKI; na »večno sončnem« otoku Hvaru snema režiser Jovan Živanović (Nenavadno dekle) koprodukcijski film O t o k i. Scenarist je tudi tokrat Jug Grizelj, v glavnih vlogah pa nastopata znana evropska igralca Peter Van Eyck in Elke Sommer. Film nastaja v koprodukciji med »Beograd-filmom« in podjetjem »C. C. C.« iz Berlina.

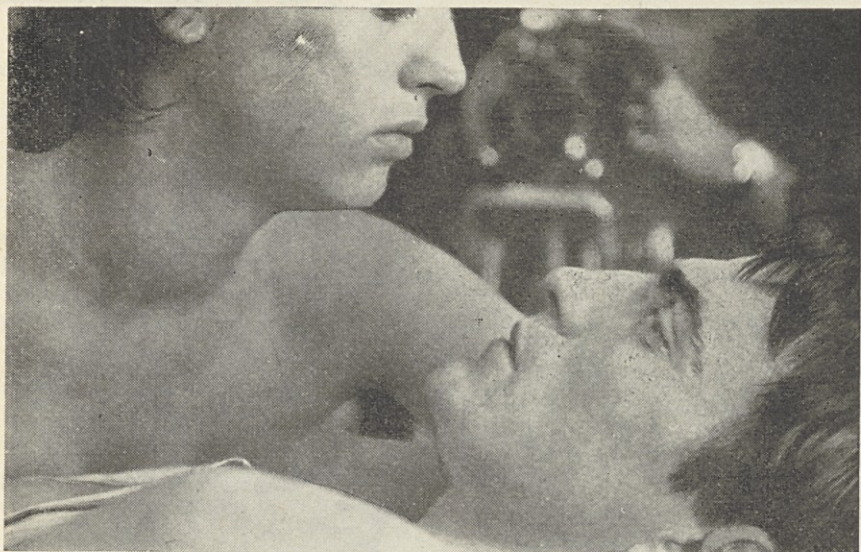
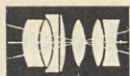
Tema: mlajši intelektualec, univerzitetni docent se iz protesta zoper dehumanizacijo civilizacije umakne na samotne otoke. Njegova mati, v bojazni, da ne bo sina nikdar več videla, pošlje v samoto mlado dekle, ki naj ga prepriča, kako nesmiseln je njegov korak. Med Adamom in Evo vzplamti ljubezen. Dekletu je uspelo vrniti Adama družbi — toda zase.

Posebne značilnosti: prva koprodukcija, v kateri sta režija in scenarij naša. Težava: režiser ni zadovoljen z obema igralcema. Peter Van Eyck se mu zdi prestar. Predvidena sta bila Milena Dravić in Voja Mirić (glavni junak Živanovićevega predhodnega filma Nenavadno dekle).



OTOKI; Elke Sommer, režiser Jovan

Živanović (foto: D. Janković)



MESTO



MESTO; trije mladi režiserji, ki so osvojili simpatije kritike (in poslušali žvižganje tisočglave publike) zaradi uspelega omnibusa *Kaplje, vode, bojevniki* — Živojin Pavlović, Marko Babac in Kokan Rakonjac — končujejo že drugi omnibus: *Mesto*. Naslovi posameznih epizod *Krog* (Živojin Pavlović), *Srce* (Marko Babac) in *Mi* (Kokan Rakonjac). Proizvodnja: amaterski film v sodelovanju s sarajevsko »Sutjesko«. V filmu nastopa vrsta znanih igralcev: Stole Arandjelović, Slavko Simić, Rastko Tadić, Dušan Bulajić, Ivan Janoš, Mihailo Kostić, Ljiljana Šljapić in študentka umetnostne zgodovine (ki je nastopila že v več amaterskih filmih) Branka Jovanović.

Tema: označuje jo že naslov sam. Utrip vsakdanjega življenja v nekem mestu.

Posebna značilnost: če odštejemo okoliščine, da je film amaterski (ne vemo sicer, zakaj toliko vztrajamo na tem, da je prvi film mladih avtorjev amaterski film, ko je to predvsem — dober film) potem ostane le še: vse tri zgodbe bo posnel odlični amaterski(!!!) snemalac Aleksandar Petković.

Umetnostna zgodovina, št. 1, 1978, str. 250



OPERACIJA TIZIAN (prvotni naslov: *Pridi in vzemi*), scenarij Vlastimir Radovanović, režija Radoš Novaković, igrajo: William Campbell, Patrick Mc Gee, Miha Baloh, Manja Golec, Irena Prosen, Rade Marković, Vjekoslav Afrić, Dragomir Felba; proizvodnja »Beograd-film« v kooperaciji z Američani.

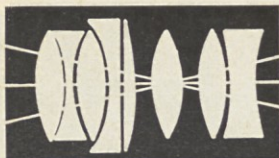
Kraj snemanja: Dubrovnik

Tema: dragocena Tizianova slika (ki jo hrani dubrovniški muzej) skrivnostno izgine. Novakovićeva kriminalka si je zadala nalogo, da ta problem reši.

Posebna značilnost: v filmu nastopa režiser prvega jugoslovankega celovečernega filma (Slavica) Vjekoslav Afrić.



OPERACIJA TIZIAN; Vjekoslav Afrić



VOJNA IN MIR: Nataša — Ljudmila Saveljčeva, članica leningrajskega gledališča S. M. Kirova

ŠE ENKRAT: VOJNA IN MIR

V Sovjetski zvezi končujejo enega največjih filmskih projektov v zadnjih letih: filmsko verzijo znamenitega Tolstojevega romana *Vojna in mir*. Filmsko upodobitev tega dela smo že videli pred nekaj leti, posneli so jo Američani, s svojimi najpriljubljenejšimi igralci (Audrey Hepburn, Mel Ferrer). Letos se je tega obsežnega in odgovornega dela lotil znani sovjetski igralec in režiser (Človekova usoda) Sergej Bondarčuk.

Bondarčuk je zbral okoli sebe velikanski štab ljudi, ki naj mu pomagajo pri realizaciji zahtevne naloge. Povejmo, za ilustracijo samo, da je scenarij predvideval okoli osemsto vlog, od tega kar dvesto večjih in pomembnejših. Že samo ta podatek priča, da bo Bondarčuk skušal biti čim zvestejši velikemu ruskemu klasiku. Ožja ekipa je pripravljala scenarij in smemalno knjigo nekaj let, ne toliko zaradi tehničnih problemov, kolikor zaradi umetniških. Bondarčuk in njegovi

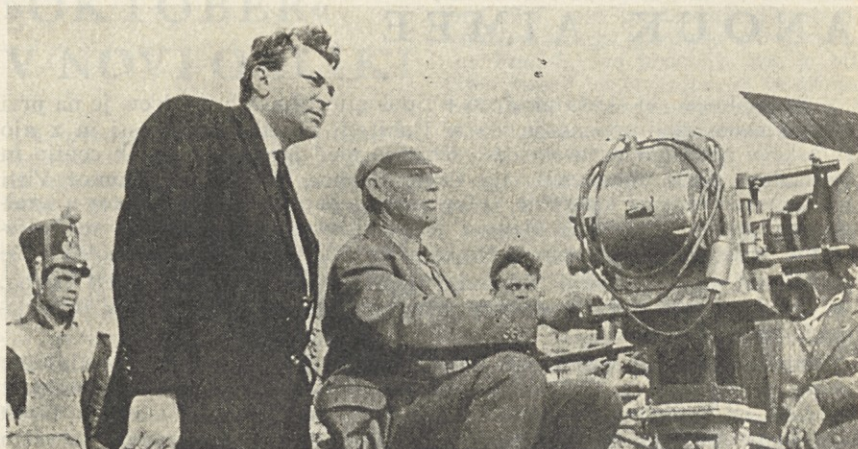
TELEOBJEKTIV

sodelavci so stali pred problemom, kako strniti poldrugi tisoč strani romana na »pičlih« 300 do 400 strani scenarija. Drugi problem, pred katerim so stali avtorji novega filma, se je pravzaprav navezoval na prvega: kako izraziti v filmu to veliko zgodovinsko epopejo? Pri tem je Bondarčuk v veliki meri pomagal Tolstoj sam: »Tolstojevi romani so skoraj učbeniki za filmske ustvarjalce«, je navdušen izjavil pozneje že med snemanjem filma.

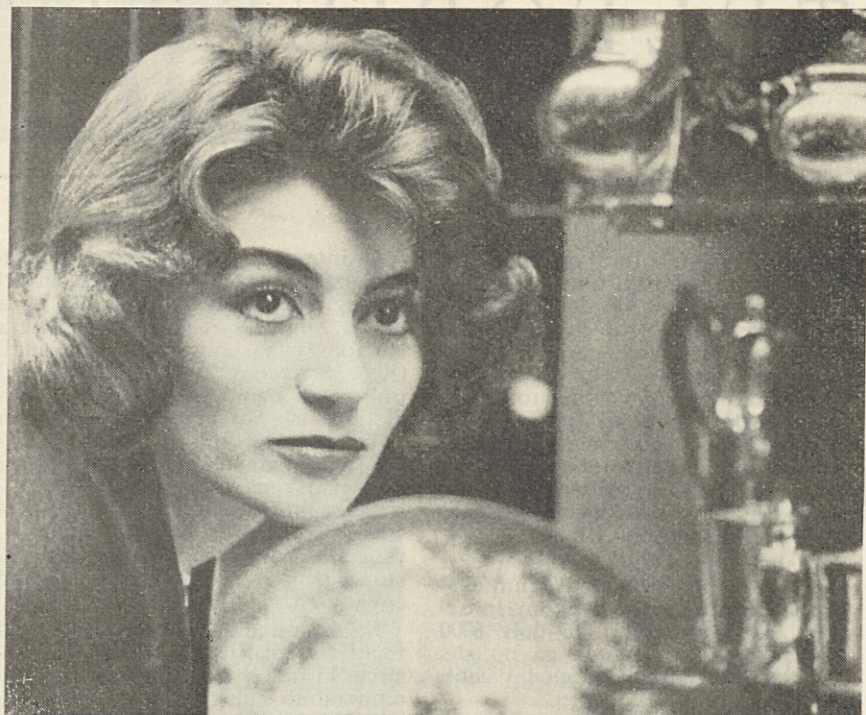
Ruska verzija *Vojne in miru* bo posneta na širokem 70 mm traku, s stereofonskim zvokom in seveda, v barvah. Film bo dolg 8000 metrov, kar pomeni, da ga bo gledalec v kinematografu gledal celih pet ur.

Za interprete glavnih vlog je Bondarčuk izbral nekatere znane sovjetske igralce, vlogo Piera Bezuhova pa bo zaigral sam. V vlogi Andreja Bolkonskega bomo lahko gledali Olega Striženova, ki se je uveljavil tudi izven meja SZ z vlogo belogardiščnega častnika v odličnem Čuhrajevem filmu *Enainštirideseti*. Natašo bo zaigrala članica leningrajskega gledališča S. M. Kirova Ljudmila Saveljevova. Kutuzova bo upodobil igralec N. Simonov, v ostalih pomembnih vlogah pa nastopajo predvsem igralci uglednih sovjetskih gledališč.

Na koncu naj omenimo še direktorja fotografije Aleksandra Selenkova, ki ima v novem filmu izredno pomembno nalogo.



VOJNA IN MIR: delovni posnetek (režija Sergej Bondarčuk, fotografija Aleksander Selenkov)



ANOUK AIMÉE

Za vsakogar, ki skuša prodreti v tipologijo filmskih igralcev, je na prvi pogled nenavadno spoznanje, da si ljubitelji filmske umetnosti in z njo filmskega igraltva v našem času izbirajo med igralkami, ki jih cenijo in spoštujejo, tako imenovani »tip Grete Garbo«. Primerjava Monice Vitti z božansko Greto ni leporečje. Odkrivanje nekaterih Gretinih potez v igralski ustvarjalnosti Jeanne Moreau je približevanje kreativnosti te svojevrstne igralske potence. Anouk Aimée pa je med igralkami verjetno najbliže podobi, ki je v zgodovini filmskega igraltva poseobljena v Greti Garbo. Še bi lahko našli nekaj podobnih primerov, npr. Ingrid Thulin v Bergmanovih zadnjih filmih.

Anouk Aimée je 1947 prvič vstopila v svet filmske ustvarjalnosti. Njen vstop je povezan s Calefovim filmom »Hiša ob morju«. Nenavadnost igralske osebnosti sta živo občutila Prévert in Carné, ki sta ji v filmu »La fleur de l'age« želela pripraviti priložnost, da bi se mogla v vsem obsegu razživeti. Kaže, da je bil čas tedaj še nepripravljen za igralko njene kvalitete. Res je, da je s svojo navzočnostjo zaznamovala Cayattov film

»Ljubimca iz Verone«, vendar le toliko, kolikor ji je to priboril scenarist Prévert, ki je bolj kot Cayatte občutil lepoto, intelekt, nenavadnost, predvsem pa notranji igralski žar mladega dekleta. V »Otrocih paradiza« pravi Garance nekje: »Ljubezen je tako preprosta stvar,« tako preprosta, da te popolnoma prevzame in vodi v dejanja, ki dobivajo svoj smisel samo zaradi nje. Kadar je Anouk Aimée lahko upodobila takšne ženske like, je zaživela v polnem elementu in bila tako svojevrstna, da čas filmov »Ljubimca iz Verone« in »Zla srečanja« še ni bil zrel za njen sprejem. Šele »Montparnasse 19« je nastal v času, ko so gledalci — in ne samo veliki ustvarjalci — zahtevali od igralko na filmskem platnu nekaj več kot samo telesno lepoto, ko so zahtevali predvsem intelekt in globoko emotivnost. Georgia iz »Ljubimcev iz Verone« ni nič drugačna, kot je Jeanne Hébuterne v »Montparnassu 19«, in vendar, kolikšna razlika v odmevu enega in drugega lika, ki ju je ustvarila ista Anouk Aimée, pri ljubiteljih filma. Hočem reči: pogosto ni dovolj samo igralska potencia, temveč je odločilnejša zrelost časa in ljudi za sprejem tako svojevrstne in bogate ustvarjalnosti, kot je tista, ki nam jo daje Anouk. V to premiso tembolj verjamem, ker ni bila samo Anouk Aimée prisiljena vkljub odličnim kreacijam v svojih prvih filmih čakati na naš čas, da jo je doumel, sprejel in z njo zaživel; isto je doživljala v krogu francoskih igralcev še vsaj Jeanne Moreau ali Simone Signoret. In ali ni prav večja pripravljenost za sprejemanje izredno psihološko, emotivno in tudi intelektualno niansiranega igranja prekvalificirala zvezdnici, kot sta Brigitte Bardot in Sophia Loren? Samo tako je mogoče do kraja razvozlati navidezno uganko nenadnega uspeha, predvsem pa popularnosti vsaj dveh novejših likov Anouk Aimée, namreč tistega iz Fellinijevega »Sladkega življenja« in še verjetno lepšega, predvsem pa bolj celovitega v Demyjevem filmu »Lola«.

Mkv.

»OKTOBER« V NOVI OBLIKI

Na predvečer 45. obletnice oktobrske socialistične revolucije je skupina uglednih sovjetskih filmskih delavcev začela z delom, da bi obnovila film »Oktober« v njegovi prvotni obliki. Dopisnik »Izvestij« M. Dolgopolov je obiskal studije »Mosfilma« in se pogovarjal z enim izmed avtorjev scenarija in korežiserjem tega filma, z ljudskim umetnikom ZSSR G. V. Aleksandrovom. Povzemamo misli G. V. Aleksandrova o delu pri tem filmu:

»Leta 1926 so v sejno dvorano Sovnarkoma povabili S. Eizensteina in mene. Tu sta bila M. I. Kalinin

in N. I. Podvojskij, ki je bil oktobra 1917. leta predsednik Vojno-revolucionarnega komiteja v Petrogradu. Postala sva pozorna, ker je bil eden izmed naslanjačev, ki je bil na čelu mize, prevezan s trakom. Ko sta opazila najine začudene poglede, je M. I. Kalinin dejal:

»To je predsedniški naslanjač Vladimirja Iljiča.«

Mihail Ivanovič nama je pokazal knjigo. Bila je knjiga Johna Reeda »Deset dni, ki so pretresli svet«.

»Vladimir Iljič je želel, da bi ustvarili takšne vrste film, kot je ta knjiga,« je poudaril Mihail Ivanovič in dodal:

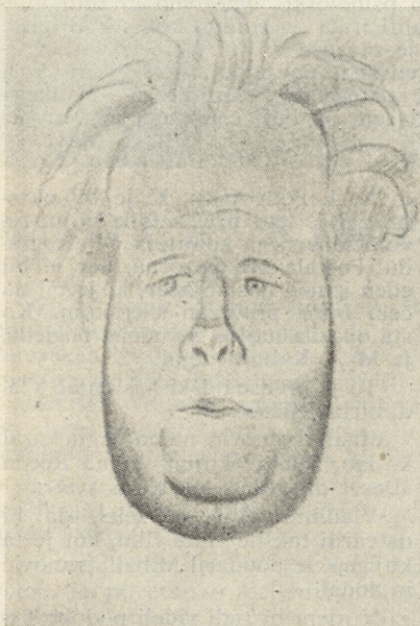
»V njem bi radi videli podobo Lenina, voditelja socialistične revolucije in ustanovitelja sovjetske države.«



Mihail Ivanovič nama je razložil nalogo oktobrske jubilejne komisije pri prezidiju CIK ZSSR in rekel, da nam v pomoč za svetovalca imenujejo N. I. Podvojskega.

Morali smo prebrskati gore dokumentarnega gradiva in izbrati najpomembnejše in najbolj značilne materiale. Zelo tesno sta z nami sodelovali N. K. Krupskaja in M. I. Uljanova. V komisiji smo našli že okrog petdeset udeležencev oktobrske revolucije.

Okviri knjige »Deset dni, ki so pretresli svet« so se že pomembno razširili. In tisto, česar ni mogel videti John Reed, so dopolnjevali z različnimi potezami ljudje, ki so bili vodili oktobrski prevrat in sodelovali pri napadu na Zimski dvorec.



Eizenštejnov portret (delo mehiškega slikarja Adolfa B. Mojarja)

Film je nastajal z neposredno pomočjo moskovske in leningrajske partijske organizacije. Vanj so bili vključeni prizori uničenja carizma, februarske revolucije, Leninovega prihoda v Rusijo in vsi pomembnejši dogodki 1917. leta tik do oktobrskih dni. Svetovalci so nam vneto prigovaljali, naj damo filmu naslov »Oktober«.

Pred nami je bila zelo odgovorna in nenavadna naloga — prikazati na platnu podobo V. I. Lenina. Že samo misel je povzročala burne razprave. Saj niso minila niti tri leta od dneva smrti Vladimirja Iljiča in upodobitev njegovega lika v umetniškem filmu so takrat smatrali za predrznost in nedopustnost. Vladimir Majakovski je na sestankih nasprotoval tej nameri. Vznemirjalo ga je namreč to, da bomo morali za vlogo Lenina uporabiti igralca. In tedaj smo sklenili, da bomo poiskali človeka, ki bo tako podoben V. I. Leninu, da bo lahko nastopal v filmu brez maske. Toda kljub prizadevanjem filmskega studija se nam takšnega človeka ni posrečilo odkriti, čeprav smo se seznanili s stotinami ljudi in si ogledali na tisoče fotografij. Končno so nam tovariši svetovali, naj pokličemo strojnika trgovske ladje S. Nikandrova, ki je delal v novorosijskem pristanišču. V filmskem studiju smo Nikandrova posneli na trak in poskusne posnetke pokazali N. K. Krupski in M. I. Uljanovi. Strinjali sta se.

Pri ustvarjanju filma je sodelovalo zelo malo igralcev. Prizadevali smo si pripeljati pred kamero tiste ljudi, ki so sami jurišali na Zimski dvorec in bili delegati drugega zasedanja Sovjetov. Vlogo načelnika štaba za napad na Zimski dvorec N. I. Podvojskega je igral sam Podvojski. Znamenje za napad na Zimski dvorec je dal med snemanjem filma isti mornar, ki je bil to storil v oni zgodovinski oktobrski noči.



Eizenštejn in igralka Kavaradzaki iz gledališča K a b u k i

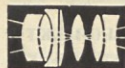


OKTOBER; scenarij in režija: S. M. Eizenštejn in G. Aleksandrov, fotografija: E. Tisse

V množičnih scenah, ki jih je čudovito posnel snemalec Edvard Tisse, so sodelovali resnični rdečearmejci in njihovi poveljniki, ki so juršali na Zimski dvorec, resnični stražarji, ki so stražili Smolni in Iljičev kabinet. Nismo si prizadevali samo čimbolj skrbno obnoviti zgodovinskih dogodkov, temveč tudi položaj in kraje dogajanja. Na primer, igralec, ki je igral vlogo Kerenškega, se je odpeljal z istim avtomobilom, s katerim jo je svoječasno popihal nesrečni »vrhovni poveljnik«.

Leningrad se takrat, ko smo snemali, ni skoraj nič spremenil v primerjavi s Petrogradom iz oktobrskih dni 1917. leta. Zimski dvorec še ni bil prenovljen in je imel še vedno tisto temnokravo barvo kot pod Nikolajem II. Prodniki in ne asfalt so pokrivali Dvorni trg, na Nevskem prospektu pa je bil še vedno lesen tlak.

Oktoberja 1927. leta smo se vrnili iz Leningrada v Moskvo in v upravi Goskina film montirali. Hiteli smo, da bi ga dokončali do desete obletnice velikega oktobra, da bi ga predvajali udeležencem slavnostnega zborovanja v Boljšom teatru. Delo je bilo zelo naporno. 7. novembra smo montirali poslednje kadre. Takrat pa je popoldne nepričakovano prišel v montažni oddelek Stalin, ki ga je spremljalo nekaj ljudi. Prosil nas je, naj mu predvajamo skrajno dovršeni film in med ogledom je predlagal, naj izrežemo vrsto daljših epizod, ki so nanesle skupaj več kot 900 metrov filma. V glavnem je bilo odstranjenih nekaj epizod, v katerih je nastopal V. I. Lenin, skrajšan pa je bil tudi zaključek filma — nastop Vladimira Iljiča na drugem zasedanju sovjetov v Smolnem. Ko sva z Eizenštejnem vprašala, zakaj je potrebno izrezati tako mogočen finale, je Stalin zvito



odgovoril: »Ne veste, kaj se bo še zgodilo. Leninov liberalizem zdaj ne ustreza več času...«

Zvečer po slavnostnem zasedanju v Velikem teatru so v resnici predvajali samo fragmente našega filma. Čez nekaj časa smo zijajoče praznine v filmu nadomestili z drugimi kadri in 14. oktobra 1928. leta smo film »Oktober« predvajali v Boljšom teatru. Toda v tej obliki film ni ustrežal naši prvotni ustvarjalni zamisli.

Sedaj so sodelavci Državnega filmskega arhiva preiskali in obnovili številne pomembne kadre, ki smo jih bili za naš film takrat posneli. Žal pa se niso ohranili vsi kadri. Prišel je čas, da v celoti obnovimo film »Oktober«. Za to nas prosijo tudi številni udeleženci velike oktorske socialistične revolucije. Sklenili smo obnoviti film »Oktober« in sicer ne v nemi varianti, temveč z ustreznim spremnim besedilom; znova bomo posneli nekatere manjkajoče epizode, napisali glasbo in tako na novo predvajali film »Oktober« na platnih sveta.

(Prevedel D. Ž.)

FILM V ŠTEVILKAH

UNESCO je nedavno objavil statistični pregled ekonomskega razvoja filma v svetu. Iz tega povzemamo nekaj najbolj zanimivih podatkov.

Razvoj filma v svetu je temeljil vključno z letom 1961 na naslednjih številkah: število prebivalcev 2 milijardi 840.650.000; število aktivnih kinematografov 214.781; število sedežev 75.971.719; število gledalcev 17 milijard 370 milijonov; povprečno je bil vsak prebivalec na svetu 7-

krat na leto v kinu; število posnetih filmov 2.762; število filmov v distribuciji 38.982; 5 in pol milijarde dolarjev je bilo vloženi v kinematografijo.

Podrobnejša analiza zatrjuje, da Evropa, kjer je vključena tudi SZ, sodeluje pri tej razdelitvi takole:

- prebivalcev 645.800.000,
- kinematografov 158.347,
- sedežev 42.761.000,
- gledalcev 7.534.200.000,
- povprečno je bil vsak prebivalec Evrope 8-krat na leto v kinu,
- posnetih filmov 977.

Naša država ima naslednje karakteristike:

- prebivalcev 18.500.000,
- kinematografov 1.510,
- sedežev 490.000,
- gledalcev 105.000.000,
- povprečno je bil vsak Jugoslovan 5-krat na leto v kinu,
- filmov v distribuciji 378,
- televizorjev 45.000.

Za nas je zanimivo, da je število gledalcev od leta 1956 rahlo naraščalo do lanskega največjega števila (leta 1956 je bilo 85 milijonov gledalcev). Isto naraščanje je opazno še v SZ in vzhodnih deželah, medtem ko je v vsej ostali Evropi obisk kinematografov v stalnem upadanju. Število televizorjev pa hitro narašča. Tako ima Velika Britanija že 12.500.000 televizorjev, Francija 2.800.000, Zahodna Nemčija 6.300.000, Švedska 1.260.000, Italija 2.800.000 in Sovjetska zveza 8.000.000.

V ZDA je obisk v kinematografih lani padel na najnižje število 2 milijardi 165 milijonov gledalcev. Tam je zdaj 17.500 kinematografov, število televizorjev pa je doseglo že številko 58.000.000.

V SZ število gledalcev iz leta v leto raste. Lani jih je bilo 3 milijarde 700 milijonov. Kinematograf je že 105.000 s 17.000.000 sedeži.



MIK IN STRAH VELIKE SLAVE; zvezdnica Kim Novak naj bi s posredovanjem producentov postala naslednica (točneje: nadomestek) pokojne Marilyn Monroe. Znana igralka pa se boji, da bi jo v celoti zadela usoda priljubljene predhodnice

Iz podatkov je razvidno, da se je boj med filmom in televizijo ustalil: film je zavzel nova razmerja (število kinematografov in gledalcev se je zmanjšalo po vsem svetu, razen v SZ in ostalih vzhodnih deželah ter v nekaterih manj razvitih državah), televizija pa nenehno prodira prav povsod.

Analiza predvajanih filmov v lanskem letu dokazuje, da so bili tako le razvrščeni po nacionalni pripadnosti (v odstotkih):

- ameriški 40,26 %,
- italijanski 8,15 %,
- francoski 8,85 %,
- zahodnonemški 4,92 %,
- angleški 9,27 %,
- ostali 28,55 %.

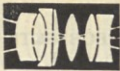
Zanimanje v svetu je naraslo za italijanski, francoski in angleški

film, medtem ko je vpliv ameriškega in zahodnonemškega filma znova zmanjšan.

Azija je izredno zanimivo filmsko področje. Posebej moramo omeniti Japonsko, Indijo in LR Kitajsko.

Na Japonskem je proizvodnja filmov zelo močna, vendar kažejo podatki, da se je šele lani ustalila. Število filmov je iz leta v leto naraščalo: leta 1960 so tam posneli kar 547 filmov. Lani se je število zmanjšalo na 510. Japonska je imela lani 7.500 kinematografov s 3.320.000 sedeži in 980.000.000 gledalci. Obisk se iz leta v leto manjša (leta 1958 je bilo 1 milijardo 127 milijonov gledalcev). Število televizorjev pa narašča. Lani jih je bilo 8.700.000.

V Indiji so lani posneli okoli 250 filmov. Kinematografov je bilo lani 4.000 s 1.600.000 sedeži. Število gledalcev je že dve leti enako: 1 mili-



jardo 500 milijonov. Televizorjev pa ima Indija 600.000.

V LR Kitajski so lani posneli okoli 40 filmov. Kinematografov ima ta obsežna dežela 4.000 z 2 milijona sedeži. Stevilo gledalcev pa je že tri leta enako: 2 milijardi obiskovalcev. Kitajska ima po teh podatkih 50.000 televizorjev.

Po podatkih, ki smo jih dobili pri republiškem zavodu za statistiko, nam je bilo mogoče na koncu še pripraviti zanimivo primerjavo s položajem filma v naši ožji domovini, republiki Sloveniji.

Po teh podatkih je imela Slovenija z decembrom leta 1961:

- 1,698.699 prebivalcev,
- 259 kinematografov (243 stalnih, + 8 letnih, + 8 potujočih),
- 79.447 kino predstav letno,
- 16,519.171 gledalcev letno.

Izračun pove, da je bil vsak prebivalec Slovenije skoraj 10-krat na leto v kinu.

V primerjavi z obiskom v svetu se Slovenija uvršča med dežele z velikim številom gledalcev in zavzema približno 15. mesto.

Največji obisk ima SZ (16-krat na leto), Italija (15), Avstralija (15), Nova Zelandija (15), Avstrija (15), Zahodna Nemčija (12), Kanada (12), ZDA (12), Vzhodna Nemčija (11), Kolumbija (11), Norveška (11), itd.

PROTISLOVJA CENZURE

Jean-Luc Godard sodi med največje talente francoskega novega vala. S filmom »Do zadnjega diha« je vznemiril kalne vode malomeščan-

ske samozadovoljnosti. Ko je želel javno prikazati svoj drugi film, »Mali vojak«, ga je francoska cenzura prepovedala. V Franciji leta 1960 in 1961 ni bilo dovoljeno izreči trezne besede o Alžiriji, ne o podtalnih tokovih, ki so se pod krinko domoljubja že tedaj zbiral, se skrivali v padalskih uniformah in pomagali »izpopolnjevati« metode torture (in cenzure)... Sicer pa se je začelo v francoskem filmu že mnogo prej...

Christianne Rochefort, avtorica romana »Bojevnikov počitek«, mi je pred leti z vprašanjem, če bi želel videti najboljše francoske kratke filme, odprla vstop v krog mladih ustvarjalcev in kritikov, ki danes večinoma pripadajo novovalovcem. Najboljši francoski kratki filmi tistega časa so bili hkrati tudi prepovedani za javno prikazovanje. Najbolj se spominjam Resnaisovih dveh mojstrov — »Guernica« in »Tudi kipi umirajo«. Resnais je trenutno najbolj ugledno ime sodobnega francoskega filma. Navkljub filmoma »Hirošima, moja ljubezen«, »Lani v Marienbadu« in s spoštovanjem intoniranim napovedim o nje-govem tretjem filmu »Muriel« (prvič v barvah) sta filma »Guernica« in »Tudi kipi umirajo« še vedno prepovedana za javno prikazovanje... Četudi pošilja »Center national du cinéma« Godarda na najbolj zahtevne festivale, da bi tam s svojimi deli branil prestiž francoskega filma v svetu, in navkljub francoski uradni politiki do svobodne Alžirije, je »Mali vojak« še vedno prepovedan za javno prikazovanje. Zakaj? Ker je ogorčen protest proti nasilju, proti poniževanju človeka, proti torturi... Resnais in Godard pa nista edina med sodobnimi francoskimi ustvarjalci, ki vznemirjata uradno cenzuro.

Pagliero je doživel najprej boj — kot meščanskih sindikatov, ker je v filmu »Mož stopa po mestu« od-

krito govoril o položaju francoskega delavca, nato pa je amputirala film še cenzura... Bonnardot in Gatti sta obiskala Korejo in sad njunega obiska je bil film »Morambong«. Kaže, da javnost ne bo imela nikoli priložnosti videti tega pogumnega dela... Po lanskem beneškem festivalu je Claude Autant-Lara po težki bitki komajda dobil dovoljenje za javno prikazovanje pri nas posnete-ga filma »Ne ubijaj«... Čeprav je Jean Herman prejel nekaj francoskih državnih in mednarodnih nagrad za svoje kratke filme (npr. eden izmed najboljših je sloviti »Actua-Tilt«), njegov celovečerni film »Zrel za meščansko življenje« vkljub protestom tako rekoč celokupne francoske filmske kritike ni dobil vize za javno prikazovanje...

Zakaj izvaja francoska državna cenzura tako ostre represalije proti francoskim mladim (omenil sem samo nekatere najbolj zgovorne primere)? Gotovo ne zaradi odgovora, ki sem ga pri nas bral na vprašanje »Kaj je to: novi val?«. Ta se namreč glasi: »Izmišljotina filmskih kupcev, da bi pod novim reklamnim geslom bolje prodajali svoje izdelke? Ali pa je to vsebinsko estetski odsev najbolj nazadnjaških ekscesov v novodobni francoski družbi, za čemer naj bi bil s svojo ideologijo 'pougeadizem' in v zadnjem nasledku OAS?«... Morebiti pa le zaradi tega, ker so posebno novovalovci glasniki odpora proti vsemu, kar je v družbi, kateri pripadajo, pokvarjenega, zlaganega, človeka nedostojnega...

Sicer pa problem cenzure in njenih anomalij ni pereč samo v Franciji. Naši prijatelji, ki izdajajo v Milanu revijo »Cinema nuovo«, so nedavno objavili knjigo »La porpora e il nero«, ki je ogorčen protest proti italijanski cenzuri, posebno proti postopku z ustvarjalci, kot so Visconti, Antonioni, Rosi, Pasolini itd.

Amputacije, ki so jih cenzurske škarje zagrešile nad »Rocom in njegovimi brati«, so milo rečeno kulturni škandal. Na isti liniji je tisti, ki ga je povzročil letos na beneškem festivalu karabinjerski poveljnik Benetk, ko je po svečani projekciji Pasolinijevega filma »Mamma Roma« v javnem pismu zahteval od notranjega ministra, da prepove javno prikazovanje filma. In minister je prepovedal film, ker bolj zaupa svojemu karabinjerju kot filmski kritiki... Prepovedi, amputacije in podobni posegi so ena podoba cenzure. Druga podoba istega pojava pa so različni karabinjerski poveljniki, padalski polkovniki, župniki in kanoniki, lige dostojnosti in ne vem, kaj še. Pojav pa preprosto imenujemo — omejevanje ustvarjalne svobode...

(mkv)



Protislovja cenzure



DILEMA (Henning Carlssen) — najboljši v Mannheimu; film je znan tudi pod naslovom SVET TUJCEV (A World of Strangers)

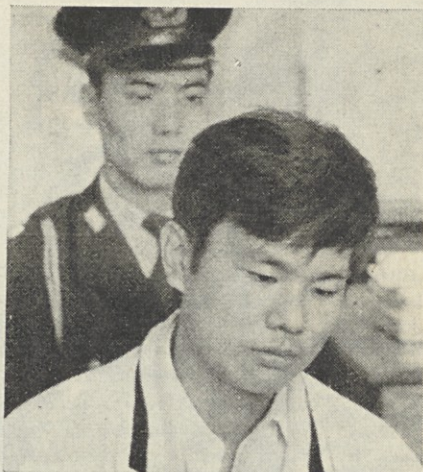
NOVA FORMULA

Še pred dvema letoma je bil filmski festival v Mannheimu tematsko omejen že s samim nazivom — »Mednarodni teden kulturnih in dokumentarnih filmov«. Sedanji naslov, »Mednarodni filmski teden«, je veliko bolj elastičen in daje precej več možnosti za najrazličnejše manevre. Dandanes, v času izredne festivalomanije, ko se festivali bolj bolj in bolj drobijo, ne več le po žanrih, marveč celo po državah (npr. Sestri Levante v Italiji, festival latinskoameriške kinematografije), vznikajo pa še posebni festivali: festivali filmov, nagrajenih na ostalih festivalih, so takšne možnosti potrebne. S stališča spodbujanja med-

narodnih sestankov tej strasti ni kaj očitati, ker je koeksistentna, le da zaradi nje izginja poudarek na pojmu »festival«, festivali namreč postajajo sejmi vsega mogočega. Vendar pa so za filmskega kritika in zgodovinarja v vsakem primeru zaželeni in koristni, četudi se niti ne poskušamo nasloniti na resnico, da je v vsakem filmu vendarle mogoče najti kakšno minuto pravega filma.

Tako je letošnjemu festivalu v Mannheimu že drugič v novi obleki (prirejajo ga ne več v maju, ampak v oktobru), uspelo s formulo o nastopu režiserjev kratkometražnih filmov s svojimi prvimi celovečernimi

FESTIVALI



SLABI FANTJE (Susumi Hani)

POSEBEJ
ZA
EKRAN 62

RUDOLF
SREMAC

MANNHHEIMA

igranimi filmi, vbrizgati injekcijo sveže krvi pogosto utrudljivim litinijam povprečnih filmov. Prav to pa je bilo letos odločilno, kar dokazujejo tudi sklepi uradne žirije, ki je večino nagrad podelila filmskim prvincem, igranim filmom režiserjev debutantov. V obrazložitvi svojih odločitev pa je žirija izrazila obžalovanje zaradi povprečne ravni kratkometražnih filmov, kar nikakor ni daleč od resnice.

Kakor se pogosto dogaja, so največ duha, bobneče satire, ironije in humorja ter filmske poezije vsebovali risani filmi, posebej še angleški. Norčevali so se iz bedaste filmske reklame (Vodič za malega

človeka), iz nagona po ljubezni (Ljubi me, ljubi me), človeške hinavščine in kratke pameti (Predavanje o človeku).

Francoski risani film *Kje so nekdanji Črnci* zasmehuje preživele kategorije kolonializma (naslov je duhovita besedna igra: »Où sont les nègres d'antant« vzporedno z znano frazo »les neiges d'antant« — lanski sneg oziroma dobri, stari časi). Drugi francoski risani film 14. julija pa v groteski drhtečih linij razlaga krilatico, da revolucija žre svoje najboljše sinove. Vedno znova, kadar le začutimo samokritiko nemškega gospodarskega čudeža, napnemo ušesa;



VERNE DUŠE (Tadeusz Konwicki)

zaradi tega je zahodnonemški risani film *Dvojni saldo*, o zvutih metodah businessmana in malomeščana, da bi obogatela — dokaz o živi potrebi spoznavanja lastnih slabosti.

Kratkometražni ali celovečerni dokumentarni filmi so se gibali na širokem področju — od objestnega namigovanja na najrazličnejše erotične trenutke (francoski film *Postelja*), do najhujših obtožb, kakršna je francoski film *Čas geta* (režija Frederic Rossif), v katerem so avtorji uporabili dotlej nepoznane filmske posnetke Goebbelsovega arhiva. Med tema skrajnostma so se vrstili tematsko zanimivi, formalno uglajeni, vendar pa v obdelavi

premalo zagreti, kreativni ali vsaj pogumni filmi skupine »Mladega nemškega filma« (žejja, Ključ, Tevtonci prihajajo, Zadnja postaja), medtem ko se je film *Maniac*, prav tako zahodnonemški, dotaknil dileme: ali kaže na sovražnika izstreliti atomsko bombo, brez strasti, kot da mu je to bolj hazardna igra prestiža, kakor apokaliptična pretnja. Zapažen je bil zahodnonemški dolgometražni dokumentarni film *Alvorado* — preobrat v Braziliji, s posameznimi dobro ritmiziranimi sekvencami in drznostjo, s staromodnimi sredstvi na gosto nakopičenih kratkih filmov pričarati duha in utrip ljudstva, ki se vzpenja iz za-

ostalosti do velikih sintez novega velemesta Brasilie.

Toda, tudi tu je ponekod čutiti pomanjkanje kreativne discipline, tako da ritem prehiteva in zaostaja. Pri tem je menda najbolj grešil sicer zanimiv angleški dokumentarni film *Ulica, ki izginja*, ki na različnih mestih ponavlja iste posnetke in zelo podobne ritmične celote informativnega značaja.

Videli smo tudi filmske biografije, aranžirane dokumentarce, v katerih dokumentarni elementi ovirajo igrane (francoski *Marseille brez sonca*) ali narobe — igrani dokumentarne (ameriški *Ne pozabi me*). Belgijski dolgometražni dokumentarni film znanega dokumentarista Paula Meyera *Suhi cvet* že odpada je po nepotrebnem predolg, z nalašč prirejenimi kadri pa preveč vztraja pri motivih, ki so v tem filmu že dosegli svoj učinek. Tuji delavci v belgijskem rudniku *Borinage* — to je tema filma, ki se suče med nadarjenimi kritičnimi zapažanji in melanholičnimi posnetki blodenja in neznajdljivosti teh ljudi, izkoreninjenih, vedno tujih.

Moramo se strinjati z odločitvijo žirije, da je najboljši film festivala danski film *Dilema* Henninga Carlssena. To delo s številnimi dokumentarnimi elementi odlikuje moderen jezik, občutek za mero in ritmično ravnotežje dveh tem: beli človek med belimi in med črnimi v Južni Afriki. Obe temi se splemeta v dilemo: ne samo, da ne ve, s kakšno žensko bo hodil, z njo spal, ne ve tudi, pred katerim od nasprotnikov se bo resnično — moralno in intelektualno — upognil, pred belim ali črnim, za ali proti. Film se konča, glavni junak pa hodi razdvojen po ulicah Johannesburga, odločiti

se mora, dogodki so ga postavili pred zid.

Igrani film Francoza Jacquesa Roziera *Z bogom, Philippine*, predolgo in filmsko jecljajoče delo je opozorilo na komedijske poteze avtorjevega talenta. Filmska anketa, dokumentarno rekonstruirana, deloma pa tudi igrana, o italijanski mladini *Novi angeli* Uga Gregorettija, je dala sijajen vpogled v razprtije med Jugom in Severom, starimi in mladimi, med novo in staro moralo oziroma »moralo«, skratka podala je analizo mladine v socialnem in modernem kontekstu sprememb v današnji Italiji. Japonski dolgometražni dokumentarni film *Slabi fantje*, o mladih, ki jih prevzgaajo v zaporih, ni bil dovolj zgovoren, da bi nas prepričal v odrešilno vzgojno moč zapora. Režiser je debutant Susumi Hani. Med nagrajenci velja omeniti razen filma *Čas geta* tudi poljski igrani film Tadeusza Konwickega *Verne duše*, film o psihičnih travmah dveh mladih, ki jima spomin na partizanske dni in povojne boje z nacionalisti ne dopuščajo, da bi svojo ljubezen izpolnila s soncem in radostjo. Jesenski deževni dnevi, v popolnem sozvočju z njunim razpoloženjem, deževni, otožni kadri dolgih praznih alej in revnih predmestij, vnašajo v film lirične elemente, za katere je mogoče trditi, da so literarnega porekla v taki meri, kot je rezultat filmski.

Naš risani film *Bela miška* Iva Vrbanića je publika sprejela s ploskanjem, kritika mu je bila naklonjena, medtem ko so film *Nasmeh* 61 Dušana Makavejeva sprejeli rezervirano, celo hladno, eni in drugi. Vendar pa to temu dobremu filmu ne jemlje vrednosti, le — ne bi ga bilo treba pošiljati na ta festival.

ROCCO IN NJEGOVI BRATJE

Rocco e i suoi fratelli. Italijanski film. Scenarij: Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa, Campanile, M. Franciosa, Enrico Medioli. Fotografija: Giuseppe Rotunno. Glasba: Nino Rota. Režiser: Luchino VISCONTI. Igrajo: Alain DELON, Katina PAXINO, Renato SALVATORI, Annie GIRARDOT, Roger HANIN. Producent: Goffredo Lombardo. Proizvodnja: Titanus-Marceau-Cocinor, 1961. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Obširno Viscontijevo delo »Rocco in njegovi bratje«, enovito po svojih stremljenjih in mozaično sestavljeno po človeških in družbeno-socialnih analizah, zahteva temeljite razprave. Kljub temu se omejujem samo na nekaj misli, v prepričanju, da bo ob »Roccu« še več napisanega.

Z »Rocom« se Visconti vrača k problemom ljudi italijanskega juga. Skrajna zaostalost, človeška beda, ki je najbolj tragična v nezavednem životarjenju sicilskih ribičev, je velika tema njegovega neorealističnega filma »Zemlja drhti«. Film, ki ga celo Italija pozna slabo ali samo v skrajšani verziji več kot tri ure niza monotono, ubijajoče življenje v sicilski ribiški vasi, dosledno rekonstruira enostavno življenje, iz

dneva v dan, od sončnega vzhoda, ko sonce zažari nad morsko gladino, do trenutka, ko v kolibah zagore lojenke. Spremlja vsakodnevno delo mož in žena, njihovo vdanost in topost, tragično zaostalost, ki ni tako tragična v materialni revščini, kot v njihovi neprebujenosti, v njihovi osebni in družbeni neaktivnosti v odnosu do življenja, ki ga živijo. Ta kolektivna travma je tudi drama Viscontijevega dela. Ko se v vasi sproži val zavesti, sprva v dejanjih mladega ribiča, kasneje pa zajame vse, se zaključi Viscontijeva podoba italijanskega juga: človeško dostojanstvo in družbena zavest prevzema tudi te ljudi, ki so že stoletja cenjeni slabše kot živali in nesramno izkoriščani. Ta široka, epska podoba, kjer so osebne usode podrejene neorealističnemu slikanju predvsem socialnih in družbenih dogodkov celotne vasi, je nekaj najlepšega, kar je neorealizem dal italijanskemu filmu.

»Rocco« je povsem drugačen. Govori sicer o socialnih problemih ljudi z juga, toda tokrat o emigrantih, o družini, ki je zapustila revno zemljo in se preselila na bogati sever. O teh izkoreninjenih, pahnenih v novo okolje, v moderno džunglo, govori Visconti v nizanjem osebni usod, z mozaično analizo svojih junakov. Ta metoda (če jo tako imenujem) je ohranila le malo neorealističnih značilnosti; zdi se mi, da se je omejila le na socialno prizadetost, ki je značilna za neorealistično obdobje. Vse ostalo je v skladu z režiserjevimi zdajšnjimi namerami in stremljenji. Človek, ki je v neorealističnem filmu vse prevečkrat postajal objekt in žrtev zunanjih dogodkov, je zdaj primaren, izhodišče za osebne in širše družbene analize.

KRITIKE

»Rocco« je naslonjen na literaturo. Podobnosti bi lahko iskali v delih Dostojevskega, Verge, Thomasa Manna ali celo v bibliji. Toda ta vpliv ne gre na škodo filmskega dela. Visconti znova dokazuje, da je velik filmski avtor: vse, kar bi lahko imenovali »literarno« ali »gledališko«, preoblikuje s svojim velikim znanjem, še bolj pa s čutom, v novo vsebino.

Elementi melodrame so morda Viscontijeva slabost. Toda nikdar ni, vsaj kolikor je meni znano, zapadel v melodramo. Gradnja »Sensa« v okviru melodrame je namerna, povsod drugje pa gre bolj za nerazumevanje avtorjevih namer in njegovih junakov, kot za melodramatične slabosti.

Tudi v »Roccu« se na videz pletejo okoli likov Rocca, Simona in Nadie melodramatični odnosi. Toda pravilno razumevanje teh junakov in njihova simbolična vloga daje vsemu temu novo vrednost in enotno smer: realistično oblikovati dramo južnjaške družine, ki jo novo okolje in človeške slabosti tako ali drugače preoblikujejo. Ta preobrazba, ki razredči družino, sloni v glavnem na dveh junakih, na dveh nasprotjih: Roccu in Simonu. Prvi je Dobro, drugi je Zlo. Rocco je lep, bel in svetniški, Simone je krut, neustavljiv v svojih namerah. Oba sta skrajnosti, ki sta po Viscontijevem tolmačenju nepotrebni v današnjem družbi: svetniška dobrota Rocca je prav tako negativna kot Simonovo zlo. V svetu, v katerem živimo, ni prostora za svetnike. Njihova usmiljenje, njihova dobrota prinašata razdor.

V tem se Visconti neverjetno približuje Buñuelovi podobi NAZARINA. Tam, v Nazarinovem razgovoru z zločincem v ječi, se Buñuelov junak prvič spogleda z resnico: s svojo dobroto, s svetniškim življenjem je sejal prav takšno zlo kot zakrknjeni zločinec.

Viscontijevo upanje in optimistični zaključek sloni na Ciru, mladem delavcu v avtomobilski tovarni. Ta s pravo mero sprejema življenje in pred nami dozori v modernega proletarca. (ob)

NEDOLŽNI ČAROVNIKI SAMSON

Niewinni czarodziej. Scenarij: Jerzy Andrzejewski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Wajda. Režija: Andrzej WAJDA. Fotografija: Krzysztof Winiewicz. Igrajo: Tadeusz LOMNICKI, Krystyna STYPULKOWSKA, Zbigniew CYBULSKI, Wanda KOCZESKA. Proizvodnja: Film Polski-Zespol KADR, 1960. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana. Film traja 86 minut.

SAMSON. Scenarij: Kazimierz Brandys, Andrzej Wajda. Režija: Andrzej WAJDA. Fotografija: Wiesław Zdort. Glasba: Tadeusz Baird. Igrajo: Serge MERLIN, Alina JANOWSKA, Elżbieta KEPINSKA, Beata TYSZKIEWICZ. Proizvodnja: Film Polski-Zespol KADR in DROGA, 1961. Distribucija: »Zeta film«, Budva.

V nekem razgovoru je Andrzej Wajda dejal, da bi peš romal v Pariz, če bi vedel, da se tam lahko sreča z Luisom Buñuelom. Hkrati je povedal, da je videl samo Buñuelovo Zlato dobo in bral o njegovih zadnjih filmih. Wajdovo navdušenje za Buñuela ni neutemeljeno, kajti tudi njega privlačijo psihe

nenavadnih ljudi in njihova dejanja v nenavadnih situacijah. Poleg tega za Wajdo velja, da je tudi po oblikovni plati tesno povezal poljsko sodobno filmsko ustvarjalnost z današnjimi najpomembnejšimi zahodnoevropskimi tokovi. Psihologija, ob njej pa v enaki meri emocionalno življenje človeka, je vtisnila neizbrisno znamenje že njegovim prvim filmom (Pokolenje, Kanal, Pepel in diamant), ki so Wajdi omogočili neposreden stik z mlajšimi generacijami, posebno v Franciji. Pozitiven rezultat teh srečanj (ki so dosegla ustvarjalno sodelovanje s Truffautom, Rossellinijem mlajšim, in Ophülsom mlajšim v filmu »Ljubezen pri dvajsetih letih«) je predvsem odmik od klasičnega oblika filmske dramaturgije in pripovedovanja in usmeritev k temu, ki jih ponuja ustvarjalcu današnji čas. Zgovoren primer je delo »Nedolžni čarovniki«.

Mlad zdravnik po naključju sreča lepo dekle. Nič ne vesta drug o drugem, le to, da bosta noč preživela skupaj. Ta noč ne bi bila nič nenavadnega, če bi ne bila oba do neke mere cinika, hkrati pa intelektualca, ki sta slučajno srečanje s popolno ma banalnim ciljem s svojim premišljevanjem o smislu vsega, kar sta od te noči pričakovala, spremenila v iskanje odgovora o smislu, ki bi bil kaj drugega, kakor zadovoljitev slučajno prebujene želje po kratki avanturi. In tedaj se zgodi nekaj, česar nista pričakovala. Tihó se začne prebujati simpatija in z njo ljubezen, ki jo skrivata za narajeno brezbriznost, kakor da bi ju bilo sram priznati porajajoče se ču-

stvo. Noč prikrivanja, vedno bolj neuspešnega zatekanja v cinizem in igranja je za njima... in morebiti je ljubezen navkljub vsemu premagala omahovanje, osamelost, cinizem...

Iz dveh Wajdovih pogovorov o »Nedolžnih čarovnikih« vemo, da je moral zgodbo močno popraviti, saj je najprej napotil slučajna znanca v hotelsko sobo s popolnoma jasnim namenom po skupni avanturi. Tudi konec srečanja, v katerem se je prebudilo tipajoče in boječe čustvo, je izpremenil; v sedanji verziji filma se dekle vrne k zdravniku v njegovo bohemsko neurejeno sobico, v prvi inačici pa jo zdravnik brez uspeha išče, nam pa je režiser odkril, da je bilo dekle gimnazijka, ki se po nenavadni noči zjutraj sama vrača v gimnazijo.

Wajda ni optimist, in »Nedolžni čarovniki« nam še bolj kot »Samson« razodevajo njegov bojazen, da okolje, ki obdaja mlade ljudi, danes ni naklonjeno njihovemu čustvenemu življenju in notranji sproščenosti. Torej tema, ki se pojavlja v različnih podobah pri vseh najvidnejših ustvarjalcih filma v našem času. Wajdo loči od nekaterih drugih predvsem njegov izraziti lirični značaj. Temu se ni mogel izneveriti niti v tako krutih dogajanjih, kot so tista iz »Pokolenja«, »Kanal« ter »Pepela in diamanta« pa tudi ne v »Samsonu«. »Nedolžni čarovniki« pa so mu ponudili priložnost, da se tako rekoč do kraja izpoje. Sicer pa se lirični motiv venomer ponavlja tudi v »Samsonu«, ki je sledil »Nedolžnim čarovnikom.«

V »Samsonu« nam pripoveduje o Židu-intelektualcu, ki je v času sistematičnega uničevanja varšavskega geta pobegnil preko zidov obsojenega mesta in se zatekel k neznanim ljudem izven židovskega dela mesta. Srečanja z ljudmi, ki jim resda ni treba nositi rumene Davidove zvezde, vedno močneje odpirajo mladeniču drugačne poglede na

KRITIKE

njegovo osebno usodo in usodo njegovih rojakov; vendar je spoznanje, da je rešitev samo v aktivnem uporu proti grožnji smrti, zanj naporen notranji proces.

Wajda se v »Samsonu« sicer vrača k temam, ki jih je večinoma obravnaval doslej, vendar na povsem novi ravlini, ko se nenavadnost in celo izjemnost junakove situacije venomer prepleta s skalo emocionalnih reakcij, od strahu preko plahih utripov ljubezni do odločitve za dejavnost. V »Samsonu« in tudi v »Nedolžnih čarovnikih« ni več važen klasični zunanji razplet dogajanja. Težišče je pomaknjeno v človeka in v njegovi notranjosti se razpletajo in tudi rešujejo problemi.

Tako se srečujemo zdaj z dvema filmoma, ki sta zelo pomembna za razumevanje umetniškega nazora in ustvarjalne ravnine Andrzeja Wajde, ki v sodobnem poljskem filmu predstavlja enega viškov subjektivnega realizma.

mkv.

AVANTURA

(L'Avventura), italijanski film. Scenarij: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Fotografija: Aldo Scavarda. Režija: Michelangelo ANTONIONI. Igrajo: Monica VITTI, Gabriele FERZETTI, Lea MASSARI, Dominique BLANCHARD, Renzo RICCI, James ADDAMS. Proizvodnja: Cino Del Duca, 1960.

SANDRO

Claudijin in Sandrovi razvoj proti istemu cilju — medsebojnemu usmiljenju — je že v zasnovi različen.

Claudia naredi pred našimi očmi pot, ki jo je Sandro že prehodil. Claudia je na koncu Avantage tam, kjer je bil Sandro že na začetku. Morda ne povsem, toda načeta je...

Sandro je najbližje temu, kar imenujemo slabič. Določen družbeni defekt (konjunktura) je samo olje na ogenj njegovemu človeškemu defektu — pomanjkanju energije, volje. Sandro je arhitekt. Bil je arhitekt z ambicijami in prihodnostjo. Nekega dne, ko se je zavedel, da lahko z neustvarjalnim, manj zahtevnim delom več zasluži, se je zaradi lagodnosti odpovedal ustvarjanju, ki vodi k spoznanju, in se pasiviziral. Sandrove manifestacije so zgolj zunanje. Okolje, v katerem se giblje, vse to samo pospešuje. Edino čustvo, ki ga prevzema je — brezčutnost, osamljenost, brezupna, tesnoba. Zaradi tega vsak najmanjši erotični impulz enači s čustvom, ljubeznijo; ker ljubezen aktivira, je nasprotje brezčutnosti, rešitev iz osamljenosti.

Tak je Sandrovi odnos do Anne. Površen, ker drugačen biti ne more. Negacija ljubezni. Ne aktivira, ne rešuje iz osamljenosti, ker je odnos, razmerje, ne ljubezen. Zaradi tega se Sandro lahko odzove novemu impulzu med iskanjem izginule zaročenke. Ker čustvenega odnosa med njim in izginulo Anno že dolgo ni bilo, ker je bila vsa ljubezen kratek impulz, površen, ki je ohranil razmerje, mučen odnos dveh ljudi, zlagan, zunanji, brezizhodni status quo.

Tak je Sandro na začetku filma. Za nas je pomembnejši od trenutka, ko nastane v njem določena vibracija do Claudie pa do konca na tisti klopi s sivim, odpadajočim zidom v ozadju.

Vse do trenutka, ko se Sandro zave, da Claudie nima rad, mu Antonioni daje vse možnosti, da uide iz začaranega kroga, da se aktivira. Sandro precej časa veruje v to, da Claudio ljubi. V prizoru z zvonovi



Luchino Visconti: ROCCO IN NJEGOVI BRATJE — Nadia (Annie Girardot)

ji začne celo govoriti o svojih ambicijah, o arhitekturi, o nesmislu sedanjega početja. Sandro postaja aktiven.

Toda beg je nemogoč. Otopelost je močnejša. Sandrova sposobnost čustvovanja je preskromna, preveč površna, zunanja. V izvrstno grajeni sekvenci sprehoda nam Antonioni

na pretresljivo skop in sugestiven način pokoplje svojega junaka (kolkor ga lahko imenujemo junaka). Sandro gleda risbo mladega arhitekta. Veliki posnetek Ferzettijevega obraza in njegov zasuk proti portalu, ki ga je mladenič upodabljal, je pretresljiva agonija. Trenutek nato Sandro polije črn tuš čez skrbno in s trudom narisano skico. Izgovorjena ni bila niti ena sama beseda. Šele potem se prične prepir, ki je zgolj ilustrativnega pomena. Intenziteta tišine je Antonionijevo najbolj zgovorno sredstvo (tišina na otoku, ko skupina išče izginulo Anno

KRITIKE

učinkuje kot mala introspekcija v portrete junakov nekega večnega tavanja v krogu).

Sandro ostane pasiven, kolikor je ta pojem zdaj sploh še na mestu. Claudia je avantura, kot je bila Anna avantura in kot je bila prostitutka na zabavi avantura. Avantura za nas izven Sandrovega začaranega kroga. Sicer pa: poskus, hlastanje, želja, hotenje, beg iz brezupne osamljenosti. Razlika med posameznimi avanturami je zgolj v tem, da se Sandro ob Claudii zave, da beg iz kroga ni mogoč. Zaradi tega solze na Sandrovem obrazu na koncu filma niso melodramatske; prav tako Claudina roka v njegovih laseh ne pomeni sprave in happy-enda. Gre zgolj za ekspresijo čustva, ki v tistem trenutku navdaja oba: usmiljenje.

Hkrati pa za ustoličenje odnosa, razmerja na mestu, ki naj bi pripadalo ljubezni.

Bral sem nekje, da je *Avantura* optimističen film. Zame prav gotovo ni! (tt)

TISTEGA LEPEGA DNE

Po istoimenski noveli Cirila Kosmača priredila scenarij Andrej Hieng in France Štiglic. Režija: France ŠTIGLIC. Direktor fotografije: Ivan MARINČEK. Glasba: Alojz SREBOTNJAK. Igrajo: Bert SOTLAR, Duška POČKAJ, Jože ZUPAN, Lojze ROZMAN. Produkcija: »Viba film«, Ljubljana, 1962. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Primorski kraji — po Štigličevi in Hiengovi adaptaciji Kosmačeve novele, Vipavska dolina — pod italijansko okupacijo okoli 1930. Iz tistega časa vemo, da so bila to leta, ko so skušali izbrisati nacionalni karakter teh naših krajev. Ukrepi, ki

jih je vsiljevala fašistična nestrpnost in napadalnost, so prebujali in vzpodbujali v ljudeh reakcije, v katerih je očitna plemenitost primorskega ljudstva in njegova ljubezen do svojega nacionalnega in kulturnega življenja. Preprosto bi jih lahko imenovali nacionalna samoobramba, iz katere se je v vsej življenjskosti in hkrati pretresljivosti poleg drugih rodil tudi že skoraj legendarni lik Martina Cedermaca. Če je Bevk v njem upodobil resnost in tragičnost boja za nacionalni obstanek, ni Ciril Kosmač z žarkom vedrine nič zmanjševal pravkar označenih vrednot naših ljudi na Primorskem v tistem času.

Dobili smo film, ki poganja korenine sicer iz Kosmačeve novele, ga je pa v nastajanju vsaj deloma spremljala misel na Cedermaca. Namen je bil od vsega začetka jasen. Ob vsekakor resni problematiki, ta sloni na vedrih, pogumnih in bistrih ljudeh teh naših krajev, ustvariti veder film, optimistično pripoved, ki naj bi skozi veselo razpoloženje obudila spomin na čas, dogodke in ljudi, kateri so navkljub vsem težkim doživetjem ostali enako vedri, pogumni in bistri. Namen je bil torej ustvariti komedijo ali vsaj veseloigro, ki bi dihala po naše. Že sam namen je pozitiven, kajti v njem (brez upoštevanja njegove realizacije) je že zavesten upor proti koketiranju z nekakšnimi kozmopolitskimi komedijami po vzorcu tujih filmskih produkcij, ki so jih filmski producenti v Jugoslaviji zadnji dve leti tako brezglavo forsirali.

In zdaj rezultat. Na kratko bi ga rad ocenil z dveh aspektov. Najprej sem prepričan, da v domači filmski ustvarjalnosti film »Tistega lepega dne« pomeni razveseljiv uspeh. Morebiti sem bolj kot drugi ocenjevalci občutljiv za neprestano in vztrajno navzočnost prizadevanj po oblikovanju našega filma v domači filmski ustvarjalnosti. S tega stališča pomeni novo Štigličevo delo za slovenski in jugoslovanski film nezopodbiten dokaz, da se ni treba

vzgledovati po tujih vzorcih in da lahko iz domačega humusa brez vnašanja nam tujih elementov zaživi naša filmska komedija, v kateri bo odmevala pestrost našega življenja in bo v njej živel v vsem bogastvu naš človek. Nikoli ne bi smeli pozabiti, da bo samo v tem primeru film doživel ugoden sprejem pri gledalcih doma in da bo hkrati zanimiv za svet. Stiglic je v tem pogledu naredil krepak korak naprej.

Resnica, da nosi film »Tistega lepega dne« v sebi nekaj pomanjkljivosti, na katere mora filmska kritika opozoriti, pa ne zmanjšuje pomembnosti tega dejanja. To tembolj, ker bi bila pomembnost filma v prej nakazanem smislu mnogo večja, če bi do spodrsrljavev ne prišlo.

V filmu »Tistega lepega dne« me moti predvsem stilna neenotnost. V prvem delu namreč zgradba filma odgovarja principom filmske komedije in ne oblikuje smotno samo razpleta zgodbe, temveč tudi oblikuje značaje in jih vključuje v dogajanje. Morebiti nekoliko moti delno pretiravanje v karikiranju skupine fašistov, zdi se mi pa, da je bilo to namerno; vendar pa bi človek želel tudi v karikiranju več mere. Nasprotno pa je z drugim, posebno z zaključnim delom filma. Prirediteljema Kosmačeve novele je snov namah zdrknila v burko, ki podira obetajočo začetno gradnjo, neprijetno moti in zmanjšuje izpovednost filma. Vprašujem se, kaj je prirediteljema narekovalo takšen preobrat, ki pomeni kvaliteten padec. Odgovora nisem našel; morebiti pa je treba iskati odgovor v Kosmačevi odsotnosti pri priredbi njegove novele za potrebe filma? Osebnost se nagibam k tej misli, ker mi je venomer v spominu stilistična enotnost in harmonična impresivnost »Balade o trobenti in oblaku«.

Želel bi si tudi manj fragmentarnosti v razvoju dogajanja. Del filmske kritike je že opozoril na neprijeten vtis, da v »Tistem lepem dnevu« posamezne sekvence ne izzvenijo in se organsko ne vrastejo v naslednjo sekvenco. To je posebno važno za tiste prizore, ki dajejo (in bi morali še mnogo bolj dajati) filmu podtekst. Naj za ilustracijo navedem samo odlično zastavljeni prizor pevske vaje, katerega globoka misel bi morala zveneti skozi ves film in bi se lahko nato še mnogo bolj organsko pojavila v prizoru poročnega obreda v cerkvi in padarjevega eksercira s tremi domačimi fašisti. Tudi ideja bi bila verjetno v tem primeru bolj poudarjena in čista.

Stiglic nam je odkril nekaj igralcev, ki jih v smislu filmskega igrstva skorajda nismo poznali. Ne bom se posebej ustavljal ob »ponovnem odkritju« Berta Sotlarja. Reči hočem samo, da se je pokazalo, kje bi se Sotlarju lahko odprl prostor uspešnega igralskega ustvarjanja. Mislim bolj na odličnega Jožeta Zupana, ki je že z drobno epizodo v »Ogradi« razodel kvalitetne elemente filmske igre. Poslej bo težko mimo njega. Enako sta me ogrela Jože Tovornik kot gostilničar »Moj Jezus« in Lojze Šugman kot organist. Silva Danilova je svojo epizodno vlogo napolnila s tolikšno neposrednostjo in polnokrvnostjo, da v enaki meri pomeni odkritje. Navkljub mojemu osebnemu vtisu, da osebnost Hedvike ni značaj, ki bi najbolj odgovarjal potencialu Duše Počkajeve, njeno oblikovanje tega lika vendarle močno popravlja vtis nepotrebnega tratenja talenta v »Minuti za umor«.

Ponavljam: četudi nosi film »Tistega lepega dne« v sebi nekaj hib, izmed katerih sem na dve, po mojem mnenju najbolj nevarni, skušal opozoriti, pomeni v našem sedanjem filmskem položaju novi Stigličev film pozitiven prispevek k reševanju krize našega domačega filma.

mkv.

KRITIKE



ROCCO IN NJEGOVI BRATJE: družina (mati — Katina Paxinou)



ROCCO IN NJEGOVI BRATJE: Ciro (Max Cartier)

STRANPOT*

La Viaccia. Scenarij po Maria Pratesia romanu »Dediščina«: Vasco Pratolini, Pasquale Festa-Campanile, Massimo Franciosa, Mauro Bolognini. Režija: Mauro BOLOGNINI. Kamera: Leonida BARBONI. Scenografija in kostumografija: Piero Tosi. Igrajo: Jean-Paul BELMONDO, Claudia CARDINALE, Pietro GERMI, Paul FRANKEUR. Proizvodnja: Cineriz, Roma, 1961. Distribucija: »Croatia film«, Zagreb.

KRITIKE

Pravzaprav je težko povzeti zgodbo Bologninijevega filma, kajti v bistvu je tako banalna, da človek komajda verjame, da je bilo mogoče ob njej zgraditi film, kateremu ne moremo odrekati določenih kvalitiet. Zato čisto na kratko. Dvajsetletni kmečki sin, ki ni tako obseden od želje po lastništvu zemlje kot njegovi starši in sorodniki, pride v mesto, da bi delal v kavarnici svojega strica. Toda službo mora kaj hitro pustiti. Ko je namreč nekega dne ugledal na ulici lepo prostitutko, je vlomil v stričevo blagajno in si tam vzel toliko denarja, da si je lahko plačal noč pri lepotici. Brez zaposlitve se je zatekel v javno hišo in tam se ga je usmilila gospodinja ter ga postavila za vratarja. Mladeniško zatreskan v mlado prostitutko ji postane s svojo vsiljivostjo in ljubosumnostjo tako odvraten, da ga ta začne odbijati. Ker ga vse težave z nesojeno ljubico ne spametujejo, obračuna z njim novi ljubimec

njegove izvoljenke. Sunek z nožem v pretepu je bil tako močan, da se je komaj še vrnil v rodno vas umret.

Verjetno je sodelovanje znanega pisatelja Vasca Pratolinija pri pisanju scenarija vtisnilo tej naivni melodramatični zgodbi nekaj družbenokritičnih poudarkov. Dogajanje je namreč postavljeno v čas okoli 1890 in se bolj intenzivno dotika ekonomskega položaja severnoitalijanskih kmetov in poljedelcev, mi-mogrede (nekateri menijo celo, da se je to zgodilo zaradi »dekorativne angažiranosti« filma) pa nakazuje pojav socialističnega političnega gibanja v deželi. Sociološka in idejna angažiranost filma res ni njegova odlika, četudi je Bolognini vsaj deloma skušal tako motivirati prelom mladega junaka z okoljem, v katerem je doraščal. Brez globljih utemeljitev nas skuša prepričati, da je bilo spoznanje o nesmislu brezglavega in ponižujočega pehanja za zemljo vzrok mladeničevega nezadovoljstva in hrepenenja po drugačnem življenju. Razredno se kljub kontaktu s socialističnimi aktivisti fant ne orientira, zato pa njegova pubertetniška zatelebanost v prikupno prostitutko celo smeši nespretno vpletanje prebujajočega se socialističnega političnega gibanja v melodramo o prostitutki in zaljubljenca, ki ga je ta uničila.

Osnovna kvaliteta »Stranpoti« je njegova likovna plat, ki je naravnost blesteča. Največ je pripomogel k temu scenograf in kostumograf Piero Tosi, ki se ga bo morebiti kdo spominjal, saj je redno Viscontijev sodelavec. Njegova scenografija in kostumi, ki jih je zasnoval, so na ravni likovnega sijaja Viscontijevega »Sensa«. Le malokdaj je mogoče doživeti tako funkcionalno scenografijo in kostumografijo, ki nam razkošno pričara obdobje proti koncu 19. stoletja. V nič manjši meri ni prispeval deleža snemalec Leonida Barboni, ki je svojo fotografijo tako po osvetlitvi kot po kompoziciji izredno uspešno vskladil s scenografijo. Dogodilo se je, da dve izraziti

vizualni komponenti skladno zaigrata tako impresivno, da prekrijeta slabosti scenarija in gledalcu posredujejo ugoden vtis o celotnem delu. Bologniniju sta do uspeha njegove »Stranpoti« pomagala vsaj deloma še Jean-Paul Belmondo, ki je tokrat bolj Italijan, kot bi človek lahko pričakoval, in lepa Claudia Cardinale, ki je sicer v nekaterih filmih zaigrala mnogo bolje kot tokrat, pa ji vendarle tudi ob tej vlogi ne moremo odrekati igralske nadarjenosti. Končno daje vsaj tistemu delu filma, ki se odigrava v vasi, svojevrstni naglas tudi Germijeva kreacija.

mkv.

* Film predvajajo tudi pod naslovom »Zavozeno življenje«.

NENADOMA V LANSKEM POLETJU

(Suddenly last summer). Ameriški film po istoimenski drami Tennesseeja Williamsa. Režija: Joseph L. MANKIEWICZ. Igrajo: Katarine HEPBURN, Montgomery CLIFT, Elizabeth TAYLOR.

Filmska priredba Williamsove drame »Suddenly Last Summer« zapušča mislečega gledalca in ocenjevalca v dvomih in negotovosti. Pred nami je namreč eno redkih filmskih del, kjer se splošni vtis zaključuje v neizrazito in megleno podobo. Prav ta usedlina po gledanju filma pa nas lahko zapelje v prehitro, po-



ROCCO IN NJEGOVI BRATJE: Rocco (Alain Delon)

vršno presojo. Mikavnost in čar Mankiewiczovega filma sta veliki vrednoti, ki ju je treba prav tako ceniti, kot je potrebno govoriti o tistem odbijajočem v filmu, kar mu prinaša odklonilna mnenja. Gre za dokaj očiten prepad med realizacijo filma in njegovo vsebino, njegovo miselno osnovo.

Če govorimo o očitnem propadu med vsebino in obliko Mankiewiczovega filma, pri tem ne mislim na preprosto in hitro razmejitev (po principu: literarna osnova in realizacija), temveč bolj na srečanje dveh avtorjev: dramatika Tennesseeja Williamsa in filmskega režiserja Josepha Mankiewicza. Prvi je nedvomno resnični in edini avtor tudi v filmski priredbi, zakaj Mankiewiczev prenos, naj si bo še tako svojstveno zaznamovan, je vendarle zvesta in dosledna filmska podoba

Williamsovih prizadevanj. Režiser morda ni povsem zvest dramskemu delu (drame ne poznam), vendar je do danes edini, ki mu je uspelo tudi v filmu prikazati svojstveni Williamsov svet, njegove junake in njihova prizadevanja. Mankiewicz je ustvarjalec, ki je vedno naslonjen na literaturo; oblikovalec, ki vselej išče močne opore in ki uporablja za svoja dela polnoštevilen orkester (če ga primerjam z dirigentom). Pri njem je vselej očita odrska izobrazbenost in njena uporaba. To ni vedno pohvalno, toda v primeru Williamsove drame se mi zdi edino možno in zares kvalitetno. Osnovne vrednote črpa režiser v igri glavnih igralcev. Katherine Hepburn in Montgomery Clift sta izredna, še celo Elizabeth Taylor odgovarja liku Williamsove junakinje. Močna opora filmu je tudi scenografija Olivera Messela, ki je čudovito upodobil grozljivi svet džungelske zamotanosti in lepljivo pokvarjenost dekadentne družine.

Dvomi in negotovost se pojavljajo ob vsebini, zgodbi in željah Williamsove drame. Kaj nam hoče av-

KRITIKE

tor povedati? Ali je zamotana skrivnost dogodka v »lanskem poletju« nekaj novega za slavnega dramatika, morda celo stranpot v njegovem opusu? Kolikor poznam njegova dela, je prav povsod očitna vztrajnost v izkoriščanju duševnega sveta živčno razrvane sodobne ženske. Psihične motnje, največkrat v tesni povezanosti z erotičnim, še posebej seksualnim življenjem, se pri Williamsovih junakinjah vedno manifestirajo kot prvenstvene. To temo uprablja dramatik za čustvene in udarno senzacionalistične situacije, da bi vselej govoril o tem, kako je vsako človeško bitje skrivnost zase. Tako razpravlja v delih »Tramvaj Poželenje«, »Mačka na vroči pločevinasti strehi«, »Rimska pomlad g. Stone«, »Poletje in dim« in »Orfej se spušča«. Razen v »Tramvaju« in deloma v »Mački« ne govori o drugih, morda pomembnejših stvareh, temveč se ustavlja in naseda svoji lastni obsesiji, ki je hkrati last njegovih junakov. Williams nima izrazite originalne filozofije. Celo sam zatrjuje, da je »skromno nadarjen«, vendar svoje skromnosti ne kaže v modnem pretresanju svojih rojakov, ki jih puritanizem sili, da ob njegovih dramah doživljajo čustvene in moralne udarce. Skoraj vedno pa je Williams mojster gradnje, spreten oblikovalec kompozicije dramskega dela in bogat v uporabi učinkovitih dialogov. S ponavljanjem posameznih besed in stavkov ustvarja tragične in poetične poudarke. Vedno znova dokazuje, da je dramatik sugestivne moči in ustvarjalnosti, toda razpet v ponavljanju prizadevanj na razdalji življenje—seksualnost. Vse prevečkrat se izneveri svojemu manifestu, ki ga je dal ob lastni režiji »Mačke«: »Dramatik je dolžan, da po svojih najboljših močeh čim jasneje in čim globlje opazuje in poustvarja; toda bežati mora od neodločnih zaključkov in lahkih razrešitev, ki iz igre naredo le igro, ne pa vztrajno iskanje resnice v človeških izkušnjah.«

(ob)

OBSEDENA ŽENSKA (Obsessed Woman), ameriški barvni film, režija: Henry HATHAWAY, igrajo: Susan HAYWARD, Stephen BOYD.

Zvrst, o kateri je že v naprej vse znano. Trajanje snemanja: 14 do 21 dni, nastopata: znana igralca, režira: spreten režiser, dramaturška obdelava: do milimetra natančna, poseben dramaturški element: deček (plus) psihoanaliza (prosto po Freudu za vsakdanjo rabo); zgodba: ona izgubi moža in ostane sama s štiriletnim sinom. Divjina, najbližji sosed nekaj deset kilometrov. Na pomlad, ko je treba poskrbeti za živeč za čez zimo, pride mlad, krepak mladenič. Zaposli se kot delavec, pozneje pa se tako naveže na gospodarico (in ona nanj), da se z njo poroči. Toda, zakon obvisi na nitki zaradi malega fantka, ki se boji krvi . . . Na koncu se vse uredi.

KDO STE GOSPOD SORGE (Qui etez M. Sorge), francosko-italijansko-japonski film, režija: Yves CIAMPI, igrajo: Thomas HOLZMANN, Keiko KISHI, Mario ADORF, Jacques BERTHIER.

Zgodba o vohunu, ki je pred začetkom II. svetovne vojne in vse do japonskega napada na Pearl Harbour odigral izredno pomembno vlogo; s svojo vohunsko dejavnostjo v Tokiu in na Daljnem vzhodu sploh je omogočil Sovjetski zvezi in zaveznikom, da so predvideli marsikatero taktično potezo »sil osi«.

Ciampi se je natanko zavedal, kaj mu zgodba nudi. Trudil se je, da doseže vtis avtentičnosti, kar mu je s sodelovanjem pestre mednarodne ekipe v veliki meri uspelo. Film je v celoti dovolj dinamičen in napet, da bo ljubiteljem tega žanra gotovo ugajal. Posebno pozornost v filmu zaslužijo igralci, ki jim gre v precejšnji meri zasluga za uspeh tega ne posebno pretencioznega dela. Predvsem nosilec naslovne vloge dr. Sorgea, nemški igralec Thomas Holzmann, ki pomeni za naše občinstvo pravo presenečenje. Njegov Sorge ni samo dobro zaigran, Holzmann je uspel že s svojo fizično pojavo in nastopom ustvariti vzdušje, brez katerega bi bil film precej revnejši.

NEPREDVIDENO (L'Imprevu), francosko-italijanski film, režija: Alberto LATTUADA, igrajo: Anouk AIMÉE, Raymond Pellegrin, Thomas MILLIAN, Jeanne VALÉRIE; (nagrada za režijo na festivalu v San Sebastianu).

Thriller nekdanjega neorealističnega mojstra je dobro režirano delo. Bolje: spretno režirano. Sicer pa je marsikaj v filmu takega, da se človek ne more posebno zagreti. Delo je prav gotovo inspirirala ugrabitev otroka znanega francoskega industrialca Peugeotta, ki ji je tisk pred leti posvetil izjemno veliko prostora. Lattuada in sodelavci so hoteli prodreti v jedro dogodka in poiskati razloge, ki so pripeljali ugrabitelje do tega, da so svoj sklep realizirali. Tu pa se moramo z intencijami avtorjev raziti. Ne zaradi tega, ker bi nas razlogi, ki so jih našli, motili, predvsem zategadelj, ker so neprepričljivi, v taki meri izjemni in po sili konstruirani, da je napetost filma resnično samo površinska, njegovi globlji idejni temelji pa močno konvencionalni, popolnoma v mejah standardne miselnosti meščanske melodrame. Torej, dobri igralci, napeta zgodba in — nič več.

NURNBERSKI PROCES, zahodnonemški montažni film, režija: Felix PODMANITZKY; uporabljeni so posnetki iz zavezniških in nacističnih vojaških arhivov; film je sinhroniziran v srbohrvaščino.

Film o največjem sodnem procesu našega stoletja, ko so ob koncu II. svetovne vojne zavezniški sodniki sodili vojnim zločincem, preživelim veličinam Tretjega Reicha, ima dva namena: spomniti ljudi na dogodke, ki jih preradi pozabljajo (film je namenjen v prvi vrsti nemškemu občinstvu) in prikazati potek in atmosfero sodnega procesa, ki se je bil raztegnil na celih deset mesecev.

KRITIKE

V tej številki so ocenjevali: Vitko Musek, Božidar Okorn, Toni Tršar.

Prvi namen sestavljalcev je uspel in to predvsem zaradi dovolj zgovornega avtentičnega gradiva. Drugi namen pa je ostal zgolj samo to, ker Podmanitzky in sodelavci niso izbrali najsrečnejše poti: njihov film je preveč fragmentaren, preveč (novinarsko) reportažen; časovni prehodi iz sedanjosti (proces) v preteklost (rast, slava in propad nacistične države) so prehitri, velikokrat povzročajo zmedo. Posegi v preteklost so največkrat celo preveč tendenciozen kontrast ali komentar ciničnim in grotesknim zagovorom obtožencev. Avtorji bi nemara dosegli boljši učinek, če bi jim uspelo s samo montažo zagovorov v nürnberški sodni dvorani ustvariti komentar, ki bi bil dovolj zgovoren in pristnejši od ilustrativnega in šablonskega komentarja, ki ga govori spiker.

Film je očitno naknadno rezan.

TIGRI POTUJEJO, sovjetski barvni film. Režija: V. FETIM. Igrajo: tigri kijevskega živalskega vrta in znana sovjetska krotiteljica divjih zveri Margarita NAZAROVA.

Komedija, kjer si avtorji pomagajo z ladjo, na kateri potujejo tigri, nespretnim krotiteljem in zapleti, ki deloma koketirajo z mehničnim humorjem nemega filma, deloma pa temeljijo na najbolj izrabljenih šablonah tega žanra.

Film zasluži komajda naziv burka.

Drugo vprašanje je, kaj si o junakih, ki jih ta film prikazuje, mislijo mladi ljudje, o katerih je v filmu govora.

DVE URI
NA
TEDEN

FILM
ŠOLA
KLUBI

DVE URI NA TEDEN

*NORMAN
FRUCHTER*



NAPAD NA VLAK (Edwin S. Porter, 1903): začetek westerna

NORMAN FRUCHTER

Norman Fruchter, mlad Američan, ki je pred nedavnim objavil svoj prvi roman, je v dveh letih, ko je poučeval na oddelku za študij angleščine in družbenih ved na Kingswayevi dnevni šoli v Londonu, vodil šest filmskih tečajev. »Predavati in takile dnevni šoli o temah, ki niso v učnem načrtu,« pravi Fruchter, »je resno in zahtevno delo: študentje prihajajo samo za dve uri na teden, po pravilih šole doma ni mogoče uporabljati nikakršnih tekstov in knjig, šestdnevni presledek med posameznimi predavanji pa pomeni, da mora biti vsaka ura zaključena celota. Večina študentov, ki pridejo k nam, komaj čaka, da lahko zapusti šolo; nekako zamalo se jim zdi, ko odkrijejo, da zahteva njihov poklic nadaljnje šolanje (večinoma prihajajo iz podjetij ali od delodajalcev, pri katerih je obiskovanje dnevne šole obvezno), razen tega pa dvomijo o koristnosti vsakega tečaja, ki ni izrecno strokoven (gospodarska matematika ali angleščina, stenografija, strojepisje, pisarniška praksa). Pričujoči članek je pregled in ocenitev tečajev o filmu, ki sem jih poskusil z nekaterimi študenti na Kingswayevi šoli. Nisem ga napisal zato, ker bi mislil, da je bilo bodisi moje delo bodisi moji študentje nekaj edinstvenega, temveč zato, ker utegne biti to, kar sem poskušal jaz, nekaterim bralcem dobro znano, in moje izkušnje koristne.

S prvim filmskim tečajem sem pričel slučajno. V času vrste neoficialnih stavk kmalu po razsodbi Vrhovnega sodišča v zadevi ETU², sem razpravljal o delavskih sindikatih z razredom policijskih kadetov v oddelku za študij angleščine in družbenih ved. Vprašal sem, če je kdo videl film *The Angry Silence* (Jezni molk).

»Kdo je igral?« Našel sem nekaj imen. Kadet je odkimal. »Ne. Ze ni mogel biti dober film. Ni bilo zvezd.«

Vprašal sem, kaj naredi film dober. Večina kadetov je trdila, da napravijo film zvezde; nekaj jih je bilo mnenja, da je važnejša zgodba. Vsi pa so govorili o filmu kot o nečem, kar se je res zgodilo, prav tam, na platnu. Niso imeli pojma o tem, da oblikuje

film zavesten izbor producenta in režiserja, ki film naredita in prodasta kakor vsak drug proizvod. Niso znali imenovati niti enega režiserja in niti eden ni prepoznal pol ducata imen, ki sem jim jih nametal. Gledali so filme kot dejstva, kot dogodke, ki so jim ugajali ali pa jim niso ugajali.

Ure je bilo konec in premišljeval sem o njihovih besedah ter se skušal spomniti, kako sem sam gledal filme, ko mi je bilo sedemnajst ali osemnajst let. Zdi se mi, da sem gledal precej tako, kot so mi pripovedovali kadeti — film me je pritegnil ali pa ne, sodeloval sem z njim ali pa tudi ne. Nikoli nisem razmišljal o ljudeh, ki so naredili film, o tem, kako je bil narejen, ali morda celo o tem, kako se je razlikoval od tistega, ki sem ga videl prejšnji teden. Premišljeval sem, kako bi bil reagiral, če bi mi bil kdo dejal, naj filme študiram, namesto, da jih hodim samo gledat; in sklenil sem, da bom v zadnjih štirih tednih poizkusil s tečajem o filmu.

Naredil sem — upam — največje možno število napak. Mislim sem, da moram začeti s poučevanjem, formalistično, z izrazi kakor dolgi posnetek, bližinski posnetek, zatemi-
te, rez, preliv, ki bi jih po mojem razred moral poznati, preden bi se lahko prav pogovarjal o filmu. Iz Britanskega filmskega inštituta sem dobil lepo zbirko odlomkov iz filmov ter nasvet, kako naj pričnem, nasvet, ki bi mi bil prihranil lepo število ur, če bi ga bil ubogal. Jaz pa sem pokazal dosti preveč filma in pustil premalo časa za razgovor. Prvi teden sem predvajal *The Great Train Robbery* (Napad na vlak) pa odlomke iz Clouzotovega *Piačila* za strah in Reedovega *Tretjega človeka* ter še celotni Reiszov in Richardso-
nov film *Mamma Don't Allow* (Mamica ne dovoli) — oseminpetdeset minut predvajanja od skupno devetdesetih minut naše učne ure. Naslednji teden sem se še bolj zaletel: dvainšestdeset minut filma. Tisti nekaj stvari, ki sem jih utegnil povedati, je bilo raztresenih in izrečenih v naglici; tako je bilo le malo možnosti za diskusijo in skoraj nobene priliko, da bi se

DVE URI NA TEDEN

NORMAN
FRUCHTER

študentje česa naučili. Tretji teden sem poskusil s celovečernim umetniškim filmom, s Kubrickovimi *Ste z a m i s l a v e* (*Paths of Glory*); kadetom je bil všeč, čeprav se mnogi med njimi niso strinjali z njegovo (protivojno, op. prev.) usmerjenostjo. Pomembnejše je bilo to, da so pričeli govoriti — v ustreznih izrazih — o tistem, kar so videli na platnu, rajši kot da bi registrirali svoje odzive na film. Spoznal sem, da lahko namesto »Ali vam je bilo všeč?« vprašam: »Kako deluje ta prizor?« Zadnji teden v tem semestru sem predvajal film Karla Reisz *We are the Lambeth Boys* (Mi smo Lambethovi fantje), ki je zanimal burno debato, kajti mnogi izmed kadetov so poznali tako mladinski klub kot tudi področje, ki ju slika film, in so čutili, da je Reisz izmahljal teenagerje, ko je prezrl vso umazanost, začetke nasilja, seks in razdvojenost, ki so bili ponavadi del njihovega življenja.

Za prihodnji semester sem naredil načrt za tečaj, ki naj bi trajal celih enajst tednov, zagotovil sem redno uporabo projektorja in zalogo kratkih ter odlomkov celovečernih filmov. Ker sem se zavedal, da se nismo nikoli dotaknili področja režiserjevega izbora pri nekem filmu in vprašanja, v kolikšni meri lahko način režiserjevega pogleda na neko stvar zaživi v njegovem delu, sem začel tečaj z dvema dolgima predavanjema o zgodovini umetnosti; skušal sem v grobih obrisih pojasniti, kako so razne kulture gledale in interpretirale življenje in kako je njihova umetnost ta način gledanja odsevala. Stavil sem s svojimi študenti, da mi ne bodo ves čas sledili, posrečilo pa se mi je, da sem ustvaril napeto vzdušje in jih tako vodil štiri ure. Ugotovitev, do katerih sem jih pripeljal in jim jih vtepel v glavo — da doživetja zaznavamo vsi in jih v svoj notranjosti različno urejujemo, da je umetnina ureditev doživetij in da lahko iz odtisa *r a z b e r e m o*, kako umetnik vidi in kako se njegov pogled razlikuje od našega — so se prijele nekaterih kadetov za ves semester. Toda le nekaterih. Če bi bila predavanja v kasnejših urah, bi morda nikoli ne speljal teh štirih ur. Vse, kar sem storil, je bilo to, da sem vsilil ne-

kakšno ogrodje, v katerem naj bi ugotovitev, ki sem jih bil že izpeljal, postale razumljive; menil sem, da jih bodo kadeti potrebovali pri delu v tečaju. Vendar jih niso: izraze in ugotovitve, katerih sem jih bil naučil, so uporabljali le, če sem vprašal po njih.

Tretji teden smo pričeli z že predvajanim odlomkom iz *Plačila za strah*, le da sem tokrat skušal doseči preprost opis: »Kaj se zgodi?« Predvajal sem odlomek trikrat, dokler nismo čitali filma kot nekakšen tekst; diskusija je dobila takole obliko: Moje vprašanje — »In potem?« — in nato razred, ki je opisoval, kaj se je bilo pripetilo na platnu. Ko smo dognali, kaj se je zgodilo, sem vprašal, zakaj: zakaj se je režiser odločil posneti ta prizor na tak način, zakaj je z ostrim rezom preskočil od tega posnetka k onemu, čemu je tako naglo prešel to področje? Kaj je skušal doseči? V našem primeru je bilo na ta vprašanja lahko odgovoriti, saj je bil glavni namen filma ustvariti negotovost, napetost in vznemirjenost. V naslednjih tednih sem uporabljal dvojico posebej izbranih nasprotujočih si odlomkov iz celovečernih filmov, da smo lahko proučevali različno obravnavanje podobnih tem in debatirali o različnih odnosih do ljudi, ki se pojavljajo na filmskem platnu. Če sta oba odlomka obravnavala podobni temi na zelo različen način (sekvence z množico v Eisensteinovem *O k t o b r u* in v Langovem *M e t r o p o l i s u*), se je rodila pametna diskusija. Sčasoma je postajalo vedno lažje dobiti opise dogajanja na platnu, tako da je razred sam popravljal svoje prve vtise. Če pa sta se oba odlomka slabo skladala ali pa sta bila nezanimiva, je debata zašepala, zanimanje je namdomestilo zgolj »prenašanje« mojeg neskončnega »In kaj se je zgodilo potem?«

Po dveh semestrih sem naredil obračun. Vse, na kar sem se lahko zanesel, je bilo močno in pristno zanimanje za film, pripravljenost pazljivo opazovati odlomek in se potem razgovarjati o njem s precejšnjo mero natančnosti in spretnosti. Se vedno pa sem le malo vedel, do kod je bila to le šolska aktivnost in koliko se je resnično dotaknila

procesa dojemanja filma v vsakem kadetu in ali je sploh povzročila kakšno razliko.

Sklenil sem, da se bom v letnem semestru osredotočil na kratke dokumentarce, da bi tako imeli za obdelavo več materiala, ki bi bil tudi snovno bližji izkustvu študentov. Začel sem s tremi kratkimi eksperimentalnimi filmi, ki so razred prisilili, da je razsojal ne le o njihovem učinkovanju, temveč tudi o vprašanju, za kaj je sploh šlo. In zakadili so se v vsak film posebej, ga razkosali in premetavali posamezne odlomke skoraj kakor delce kake uganke. Z ugotovitvami nismo prišli daleč; pretresli pa smo večino možnosti, ki so jih filmi odpirali. Razmnožil sem svoje zapise in jih izročil kadetom, da so lahko spremljali predavanja; v naslednjih tednih smo gledali dvojice po možnosti kontrastnih dokumentarcev o podobnih temah. Pokazal sem *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (En narod, ena država, en voditelj) skupaj z *Listen to Britain* (Prisluhni Britaniji), film o londonskih živilskih trgih in *Every Day Except Christmas* (Vsak dan razen božiča), *Nice Time* (Prijetne urice) in film o Londonu v očeh ameriškega turista.

V drugem delu tečaja smo gledali daljše dokumentarne filme o socialnih in komunalnih problemih: varstvo in vzgoja problematičnih otrok, šolstvo, časopisi, policija. Razgovor je stekel, če so bili filmi ali zelo dobri ali pa zelo slabi; obrtniško narejeni filmi brez inspiracije so odpovedali in diskusija se je izrodila v mehanično vajo. Vedno smo lahko spravili skupaj precej natančen opis o tem, kako je film deloval na gledalca, in ponavadi tudi nekaj pojasnil, zakaj tako. Odkril pa sem, da je imelo vprašanje, ali je bil kadetom film všeč ali ne, prav malo opraviti s tem »kako« in »zakaj«; svoje sodbe so si ustvarili pred razgovorom, še preden so se spet prižgale luči. Kdaj pa kdaj je v burni debati ena skupina pripravila drugo do tega, da je spremenila svojo sodbo, toda to se je primerilo redkokdaj. Večinoma so bili kadeti pripravljene razpravljati o filmu, toda

ko sem jih vprašal: »Vam je ugajal?«, je bil odgovor navadno še vedno: »Ne. Ne vem. Ne zdi se mi nič posebnega.«

To me je tiste čase spravljal s tira. Zdi se mi, da sem se začel imeti za nekakšnega misijonarja, ki raziskuje džunglo popularne zabave in skuša dvigniti dojemanje filma od čustvenega k razumskemu, premakniti doživetje gledanja filma na raven razuma. Ker je bila moja metoda razgovor o filmih, ne kot o danih dejstvih, temveč kot o svobodni izbiri, in mi pri tem ni uspelo, da bi se dotaknil čustvenih osnov odzivanja svojih študentov, sem mislil, da sem pogorel. Imel sem vsaj delno zadoščenje, s katerim sem se tolažil: Naučil sem se, kako pripraviti ljudi do tega, da si film pazljivo ogledajo, zahteval in dobil sem odgovore na vprašanje, »zakaj« učinkuje ta film tako in tako. Spoznal sem tudi, da je bilo vizualno dojemanje mojih kadetov dosti ostrejšo, kot bi jim bil človek prisodil. Sam sem si moral ogledati film najmanj trikrat, da sem videl toliko, kot so oni ujeli pri enem predvajanju. Skoraj ni bilo podrobnosti, ki bi jo bili prezrli.

— — —

V začetku drugega leta svojega službovanja na tej šoli sem pritegnil še enega člana učnega osebja in pričela sva delo s skupino tridesetih deklet, iz zelo različnih okolij in z različno izobrazbo, od treh do petih v četrtek popoldne, ko so skoraj že končale svoj šolski dan in pravzaprav tudi že teden. Z dekleti so se pojavili najrazličnejši problemi. Pri kadetih sem bil spoznal, da jih ni težko pripraviti do razpravljanja o filmu, čeprav menim, da se jim je vaja morda kdaj zdela abstraktna. Dekleta pa tečaja sploh niso hotela jemati resno: pri gledanju filma so se sicer zabavala, niso pa bila pripravljena pokazati nobenega odziva in ne potrpljenja za razpravo, ki je sledila. Za uvodno uro sva uporabila dva od eksperimentalnih filmov, ki so jih bili kadeti prejšnje leto tako obdelali, toda dekleta niso hotela niti začeti razmišljati o njih. (»Skoda časa.« »Uh, za kaj

DVE URI NA TEDEN

Je sploh šlo?« »Nam boste drugič pokazali Rocka Hudsona?« Na srečo je eden obeh filmov pripovedoval o zabavi teenagerjev, in z vprašanjem: »Vam je bil všeč?« in »Kaj mislite o tem, kakšna je bila z njim?« se je pričela kar najbolj široka in odprta debata. Zašli smo s področja filma in se razgovorili o teenagerjih in zabavah: bilo je precej bolj anekdotično kot analitično.

Naslednji tedni nama niso prinesli dosti razveseljivega. Izbrala sva odlomke iz celovečernih filmov, ki so obravnavali podobne teme, pri čemer sva skušala združiti kak zelo star film z najnovejšim, kar je bilo mogoče dobiti. Predvajala sva »Napad na vlake« skupaj z Zakladom Sierra Madre in dekletom je postala jasna razlika med tistim, kar je lahko zajela ena sama nepremična kamera, in med uspehi današnje za-

pletene tehnike; odlomku iz filma The Ladykillers (Morilci žensk) sva postavila nasproti Chaplinov kratek film in pomenili smo se o različnih vrstah komike in o tem, kako jo dosežemo; primerjali smo način opazovanja množičnih prizorov v Oktobru in San Franciscu, pa različne odnose do otrok v Hucku Finnu in Tatrovih koles. Zapiski v zvezkih naj bi ohranili stvari, na katere smo opozarjali v debatah, toda razprave same so se še vedno lahko zataknille in obtičale v mrtvi točki, all pa so zašle v smer, ki se je navsezadnje izkazala kot napačna — kako »perfekten« je bil tisti igralec, kako domače in znano je bilo okolje, kako smešni so bili stari avtomobili.

S kolegom nisva nikoli vedela, kdaj bo izbruh navdušenja zamrl, nisva ne mogla ne



MAMICA NE DOVOLI (Reisz in Richardson)

znala pomagati deklici, ki je začela govoriti o nečem, kar je bila občutila pri gledanju filma, pa je ujela poglede ostalih, ki so postale pozorne nanjo, in je nenadoma utihnila. Odzivi na nekatere odlomke so bili povsem nepričakovani (»Zakaj je imel starec tako slabo obleko?« »S kakšno pravico je tista ženska tako ravnala z njo?«), tako da nisva vedela, kaj z njimi. Včasih je diskusija stekla, včasih ni; nikoli nisva zatrdno vedela, zakaj. Bilo je, kot da veže dekleta na naše delo neskončno tanka nitka pazljivosti in sprejemljivosti. Kakor hitro se je pretrgala, se je vsakršna resnost razblinila in dekleta so zaplavala v muhavost in fantazijo.

Do vrhunca je prišlo, ko sva predvajala *Nice Time* (Prijetne urice). Nobena od deklet ni hotela reči besedice o filmu. Spraševala sva, zakaj ne. »Trebalo bi jih bilo postreliti, te punce!« je končno izbruhnila prva. »Ja,« je rekla druga, »moški pa niso nič boljši.« Sledil je cel plaz; namesto ponovne projekcije filma se je razvila dolga, živahna debata o prostituciji, o dekletih in o moških, ki zahajajo k njim, o osamljenosti in stiski in bedi in končno o tej vrsti plačane zabave, ki je o njej govoril film.

Po tej uri sva začela pripravljati načrt za delo v prihodnjem semestru; skušala sva oceniti, kje sva grešila, zakaj je bil ta semester tako poln nepričakovanih presenečenj in razočaranj, od kod tako ognjevit zadnja ura. Pričakovala sva, da bodo dekleta razumno obravnavala predvojne filme in bodo pripravljena na abstraktno ocenjevanje. Toda dekleta so poznala le dvoje: film jim je bil všeč ali pa zopr: v nasprotju s kadeti niso bile pripravljene izločiti svojih osebnih odzivov. Predvsem, nisva jih spraševala, kaj so občutile ob filmu: zahtevala sva, naj bi ga obdelale skupaj z nama, naj bi pripovedovale, kaj se je zgodilo in zakaj. Morda niso videle v teh vajah nobenega smisla, morda jim ni bilo do sodelovanja. Mogoče, tako sva si mislila, so dekleta manj voljna odmisлити svoje prve vtise kakor fantje. Kakorkoli že,

dekleta niso hotela sodelovati z nama. Zato sva morala spremeniti metodo; začenjati je bilo treba z njihovimi lastnimi vtisi in reakcijami. Vprašati, kaj so občutile ob filmu in potem graditi na tem.

Sklenila sva, da bomo v drugem semestru študirali delo enega samega filmskega ustvarjalca; nameravala sva uporabiti dokumentarce Lindsaya Andersona, predstaviti ob tem druge filme s podobnimi temami in obdelati Andersonovo delo po časovnem zaporedju vse do njegovih najnovejših filmov (vedela sva, da bodo v kratkem začeli prikazovati *This Sporting Life* To zabavno življenje). Vse njegove teme so bile domače, dostopne in — upala sva — simpatične; zanimalo naju je, kako bo razred opazoval razvoj nekega človeka v njegovih filmih. Vendar smo semester začeli z nečim drugim: s Franjujevo *Zivalsko krvjo* (*Le Sang des Bêtes*). Bila sva pripravljena na odklonilno stališče, na proteste, na silovite čustvene reakcije; namesto tega pa sva doživela podrobno, krepko diskusijo o tem, kaj je hotel napraviti Franju, diskusijo, ki se je izoblikovala iz individualnih odzivov. Vse nadaljnje delo v tem semestru je potekalo po vzorcu prvega pomenka. Vsakokrat sva začela z začetno reakcijo, kakršnakoli je že bila, in osvetlila ta odziv tako, da sva skušala izbabiti pojasnitev, potem pa sva vprašala ostale, ali so razumele. Najuspešnejša je bila ura, ko smo obravnavali dva filma o otroških igrar na ulici, *The Singing Street* (Pojoča ulica) iz Edinburgha ter *One Potato, Two Potatoes* (En krompir, dva krompirja) iz Londona. Filma sta se zelo razlikovala po stilu, metodi in pogledih na otroke; tu so bila dekleta na domačih tleh, spominjale so se igrar, ki so se jih same igrale, kako so se igrale — in tako so temeljito razčlenile oba filma.

Tretji semester sva zasnovala na način, kakor filmski ustvarjalci vidijo mesta in

DVE URI NA TEDEN

mestno življenje. Zbrala sva večje število dokumentarnih filmov zelo individualnih režiserjev: Renéja Claira *Un Village dans Paris* (Mestece v Parizu), Staufacherjev *Sausalito in Notes on the Port of Saint Francis* (Zapiski o pristanišču), Buñuelovo *Deželo brez kruha*, Sucksdorffov *Ritem mesta* in druge. Če sva le mogla, sva postavila posnetke dveh režiserjev o enem in istem mestu drugega za drugim. Mnogi filmi so bili preveč splošni, površni ali oddaljeni, da bi pritegnili razred in prenekatera diskusija je bila mlačnejša kakor v prejšnjem semestru. Če pa je bil film osredotočen na ljudi, ki v mestu živijo, delajo in se srečujejo z različnimi, toda dobro znanimi problemi mestnega življenja, je bil odziv določen in jasen. Če sva imela veliko sreče, se je razprava nadaljevala brez naju; vmešala sva se le, če je bilo treba razčistiti resnično nesoglasje ali zaključiti predavanje. Kadar sva imela manj sreče, sva morala debato vzpodbujati. Običajno pa sva spoznala, da lahko začneva z najpreprostejšim vprašanjem: »Vam je bilo všeč?« »Je dober film?« »Kaj je dobrega (ali slabega) v njem?«, pa je stekel pomenek, katerega uspeh je bila navadno temeljita analiza filma.

— — —

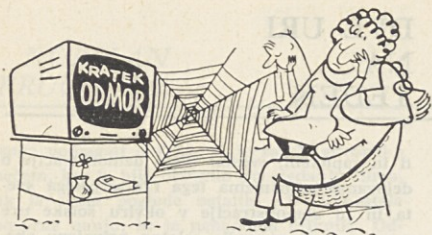
Vse to, kar sem tu pripovedoval, pomeni le delček poti k uresničitvi ciljev, s katerimi sem začel predavati o filmu. V začetku sem si menda umišljaj, da bom nekakšen zaščitnik: zdelo se mi je namreč, da so bili mnogi filmi, ki so jih kadeti videli, preračunani na čustva; upal sem, da se bo s tem, ko se bodo moji študentje naučili kritičnega opazovanja filma in analiziranja, kako film deluje in zakaj tako, njihov način dojemanja spremenil iz predvsem čustvenega v bolj razumskega. Toda zdaj mislim, da sta bila tako upanje in tak namen napačna, ne samo moralno, temveč tudi razvojno. »Dvig«, »prenos na višjo raven« — s tem ni nič. Razlogi, zaradi katerih je sleherni teenager dozret za fantazijski svet, ki ga ustvarja film, so nešte-

ti in zapleteni; vendar bodo demonstracije o delovanju mehanizma tega fantazijskega sveta in to demonstracije v okviru šolske ure prav malo spremenile celotno privajeno shemo reakcij. Proces prehajanja od čustvenega do miselnega odzivanja je del človekove rasti in razvoja. Če ta razvoj napoči, potem teenager odraste potrebam po fantazijskem svetu in po neadekvatnih podobah življenja, kakršne nudi večina kinematografov, in začne zahtevati stvarnejši, vsebinsko in čustveno polnejši film, ki ustreza svetu, kakršnega pozna in občuti. Če do te rasti ne pride, ostane človek odvisen od fantazije in tovrstnega izpolnjevanja svojih želja še dolgo potem, ko je že odrasel; in niso samo teenagerji tisti, ki hlatajo za filmskimi zvarki.

Nobena filmska predavanja, po dve uri na teden in le za omejeno dobo, ne morejo kaj bistvenega prispevati k temu procesu. Vse, kar lahko doseže tak tečaj, je uveljavitev principa, da se o filmih dá razpravljati. Tečaj lahko prepriča o tehtnosti in vrednosti odziva vsakega gledalca ter prične z razglabljanji, kako deluje film, da vzbudi take odzive. Razred lahko postane tribuna, kjer se pretresajo različni načini gledanja filma; in če se vsak fant ali vsako dekle nauči izraziti svoje zaznave, lahko to omogoči kompleksnejše in različnejše odzive. S spoznanjem, da obstaja mnogo različnih odzivov na film in da gre tu za izbiro, pa se tečaj o filmu tudi konča. Kako je potem, je odvisno od mladostnikov samih.

(Prevedla M. K.)

- 1 Večina angleških šol je internatskega tipa, z dnevno šolo pa je mišljena taka, kamor prihajajo študentje vsak dan in po pouku odhajajo domov.
- 2 English Trade Unions — centralna organizacija angleških sindikatov.



J E A N D ' A R C Y :

Pred petnajstimi leti se je po vsem svetu razvil nov poklic, vaš poklic: TV realizator.¹

Imel sem priložnost voditi televizijski program sedem let; opazoval sem delo številnih TV realizatorjev, zato bi vam rad govoril prav o tem poklicu.

Za nas je realizator mojster, neomejen gospodar v studiu. On je tisti, ki je odgovoren pred direkcijo televizije.

V tem kolektivnem delu, sestavljenem iz različnih ustvarjalnosti, je realizator končni sodnik in istočasno centralni motor — gonilna sila in središče, kamor se steka vse delo. On je tisti, ki snuje, ki ukazuje zato, da se rodi in pride na svetlo to, kar si je v skupnem delu zamislil.

Ta poklic zahteva in pričakuje od TV realizatorja lastnosti, ki so vsestranske, včasih pa med seboj nasprotne. Zaradi jasnosti mojega ekspezoja jih bom skušal razdeliti na

štiri rubrike; to je seveda umetna delitev in analiza v primeri s tem, s čimer se mora spoprijeti človek, o katerem govorim. Razlikujem, če dovolite: ustvarjalca, javnega delavca, odgovornega pred družbo, vodjo ekipe in končno tehnika. V eni osebi...

Ustvarjalec

Prva lastnost njegovega temperamenta mora biti ustvarjalna, biti mora ustvarjalec. Če ne čuti želje po izražanju samega sebe in po ustvarjanju, če se zadovoljuje z interpretiranjem drugih in s posnemanjem, tedaj naj ne izbere tega poklica. Nekega dne se bo sicer naučil prvih pravil — tega, čemur pravim jaz tehnična slovnica. Povsem lahko si je skraja ustvariti iluzijo, da je dovolj, če se slika in ton skladata drug z drugim ter v tem iskati smisel, potem pa nadaljevati tako

Sestavek je eden govorov TV realizatorjem iz dvajsetih dežel. Prišli so v Pariz na tečaj, ki ga vsako leto prireja francoska radio-televizijska družba. Govornik je bil Jean d'Arcy, podpredsednik mednarodnega Sveta za televizijo in film, direktor za odnose med RTF in drugimi tujimi družbami; izvolili pa so ga tudi za direktorja radia in vizualnih informacijskih sredstev pri Združenih narodih.

TV REALIZATOR

vse dni in biti zadovoljen. Vendar — tako ste izrazili ideje nekoga drugega, bili ste enostaven interpret drugih. To pa ni TV realizator, marveč bolj ali manj spreten obrtnik.

Po mojem mnenju ni TV realizator tisti — če razmišljamo na ta način, — ki nima prevelikih zahtev do samega sebe ter ne išče, v čem je njegovo osebno delo novo, ustvarjalno, v čem je njegov doprinos na ogromnem področju slike in tona, v čem prispeva k obogatitvi sanj in mišljenja ljudi, v čem se izraža na povsem originalen način. Torej, poudarjam, če realizator ne razume vsega tega, je običajen izvajalec, obrtnik.

Poznamo odlične pianiste, ki ostanejo pianisti vse življenje, nikoli ne ustvarjajo in se tega zavedajo. Pred klaviaturo, kjer igrate na kamero 1 ali na kamero 3, se vprašajte, ali ste »pianist« ali Chopin. In če ste prišli do zaključka, da ste Chopin,

če ste se prepričali, da vas res preveva ustvarjalni plamen, tega ne vzemite takoj zares in ne mešajte ustvarjalnosti z nenavadnostjo, ustvarjalnosti in škandalov, ustvarjalnosti in estetike. Sklenite raje, da boste vnaprej še bolj zahtevni do sebe.

Pravzaprav ste vi tisti, ki se izražate v vašem delu; vaše srce, vaša občutljivost, vaša kultura, vaše poznavanje splošnih človeških problemov. Če vsega tega ni, kaj potem? Kaj boste izrazili? Nekaj podobnega kot drugi, imitirali boste.

Zahtevnost do samega sebe, plemenitost in kultura, so pogoji ustvarjalnosti; morda še bolj kot pri filmu. Berite, študirajte, razmišljajte, snujte z namenom, da boste sprejeli vase še več bistva človeške družbe, da bo človeštvo dan za dnevom — kot že tisočletja — oplajal kreativni val. In ta val boste imeli v sebi, ustvarjali boste. Berite knjige in glejte filme, toda ne zato, da

TV

bi si iz njih nabrali receptov za svoje delo, temveč zato, da boste razvili svoj plamen, ki se bo hranil z njimi pa tudi s čistimi viri iz vašega srca in vaših možganov.

Družbena odgovornost

Prepričan sem, da je drugi občutek, ki vas prevzame, ko se posvetite temu poklicu, zavest velike družbene odgovornosti, odgovornosti do gledalcev. Mislim, da se izraža v tem poklicu bolj kot v katerikoli drugem. In to zaradi velikega števila občinstva in predvsem zaradi njegovih takojšnjih reakcij.

Ta ogromnost občinstva, na stotisoče ljudi, ki vam neprestano in skrbno sledijo, to se mi zdi osnovni problem. V vsej zgodovini ni bila še nikdar zbrana tolikšna moč v rokah enega samega človeka. In prav odtod izhajajo naše dolžnosti in naša odgovornost. Pogosto govore tu v Parizu, da pišejo dramski pisci za vedno istih 10 000 ljudi in tvorijo na ta način neko posebno občinstvo, ki hodi vsak večer v gledališče. Morda prav to pojasnjuje, zakaj imamo pri televiziji take težave, preden najdemo avtorje. Nihče še ni dojel pravih razsežnosti svojega novega občinstva. Če pišemo v zaključnem krogu ter imamo pred očmi vrste rdečih foteljev, kjer srečujemo od komada do komada, od večera do večera vedno iste obraze, potem se zdi, da pišemo za to omejeno in malce izumetničeno občinstvo, ki pa ni vzorec za ves narod.

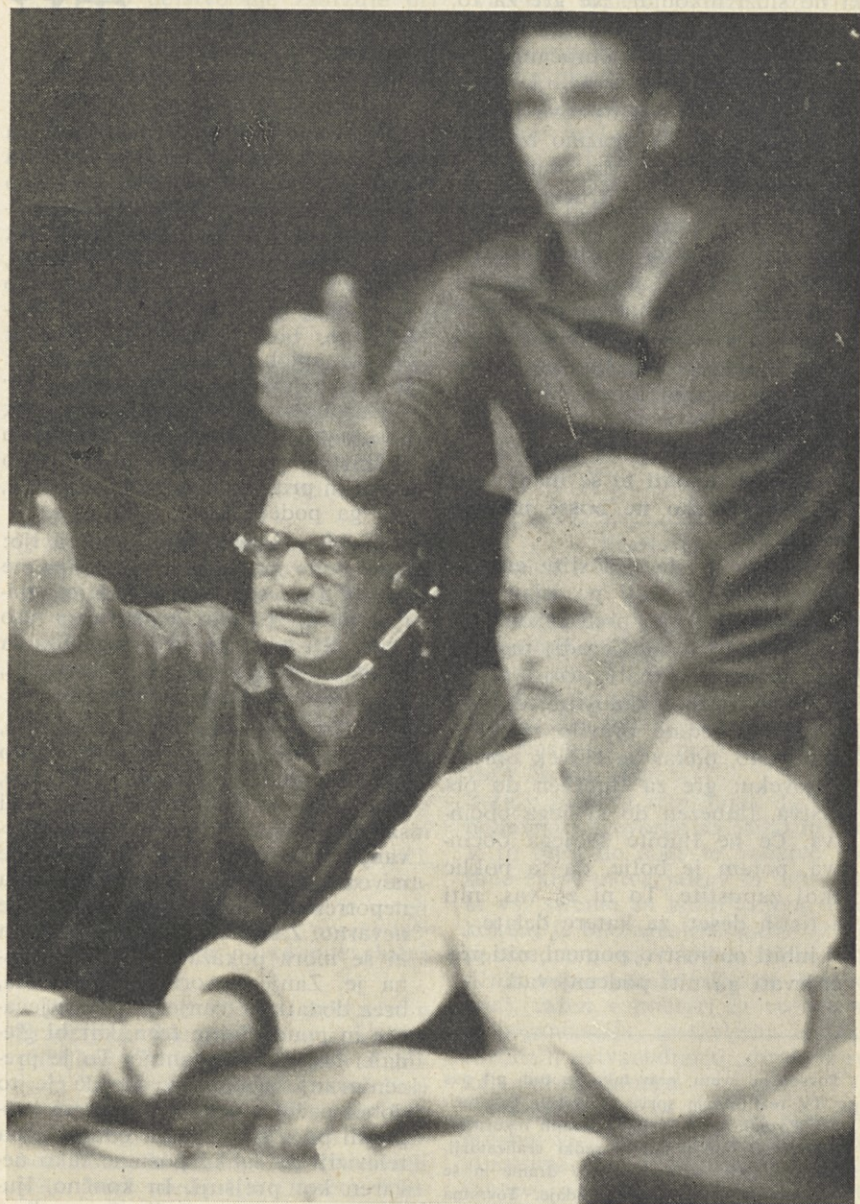
Za nas je važen ves narod. To je na tisoče domov po vsej deželi, h katerim se obračamo. Te moramo imeti vedno pred očmi, ko ustvarjamo, in ne rdečih foteljev. Potrebam celotne publike je treba ustreči, ne pa mnenju nekega pritiska, ki predstavlja s svojimi okusom in s svojimi reakcijami neki poseben družbeni krog, tu smo za vse. Pri tem mislim predvsem, da je ena najbolj jasno začrtanih nalog vsake televizije podiranje pregraj, ki dele en krog od drugega, podiranje pregraj med razredi, med posameznimi kraji, med področji. Naša dolžnost je podirati pregraje in to ne zato, da bi potem postavljali nove; pri vseh oddajah bi morali upoštevati prav to dejstvo.

Zato je treba, po mojem mnenju, zelo oprezno ravnati z oddajami, ki so preveč reprezentativne za določeno milje, kajti te okrepijo predodke drugih miljejev.

Literarne, znanstvene in kulturne oddaje, kjer predavajo proslavljeni specialisti v svojem žargonu, pritrjujejo milijonom posameznikov v njihovem mišljenju, da so umetnost, literatura in znanost njim popolnoma nerazumljive, popolnoma nesprejemljive, in to največkrat prav zaradi — žargona. Torej, da je ni človeške dejavnosti, ki bi jim bila razumljiva in dojemljiva, se pravi, da ne morejo sodelovati, pa čeprav bi se trudili.

Ne pripravljajmo torej kompliciranih oddaj, ki so nerazumljive zaradi posebnega žargona.

S tem nikakor nočem reči, da bi se morali k vsem enako obračati. Tako bi postala televizija sredstvo,



Režijska kabina ljubljanskega TV studia; režiser Janez Senk s svojim štabom

ki ne služi nikomur. Ne gre za to, da bi ob vsaki oddaji spoštovali gledalce, h katerim se obračamo; da bi spoštovali gledalce na ta način, da se postavimo na njihova mesta, misleč pri tem na družino iz predmestja, na rudarja iz obmejnega predela, na kmečko družino. Predstavljati si je treba občinstvo in pripravljati oddaje za te ljudi, pri tem pa misliti v enaki meri na vse druge, ki po vašem mnenju niso opredeljeni in ki morda ne bodo čutili, da se jih oddaja tiče, kjer pa vendar stremimo in upamo, da jih bo oddaja pritegnila.

**Gre predvsem za to, da si ne bi prizadevali ugajati in še manj, uga-
jati vsem. Tako ne boste nikogar
zadovoljili.**

Osnovno je, da zadostite eni potrebi gledalcev; žejni po znanju in informacijah, begu pred skrbmi, po smehu, sanjah... Zaradi tega je treba dobro poznati svoje občinstvo, če hočemo zadostiti tem potrebam. In edino pravilo za to je vedno isto, odkar se človek obrača k človeku: gre za ljubezen do občinstva, ljubezen do svojega občinstva. Če ne ljubite svojega občinstva, potem je bolje, da ta poklic takoj zapustite. To ni za vas, niti za tistih deset, za katere delate.

Ljubiti občinstvo, pomeni, niti precejevati ga niti podcenjevati.

1 Povsod po svetu, prav tako pa tudi pri nas so TV realizatorje sprva imenovali kar režiserje. Pozneje se je uveljavil termin realizator, naziv režiser pa imajo le redki realizatorji, predvsem tisti, ki režirajo TV drame in še nekatere najbolj zahtevne oddaje. Tovrstna delitev se v zadnjem času uveljavlja tudi pri nas.

Podcenjevanje je najlažja pot za vse olajšave, vsa poenostavljanja kot tudi za vse cenzure in končno za vsa diktiranja. Ti, ki podcenjujejo, se poskušajo na vsak način, kot pravijo, postaviti na njihovo raven, ne da bi vedeli, da je to občinstvo neskončno bolj občutljivo, bolj tankočutno, bolj inteligentno, kot si oni to sploh lahko mislijo. Zlasti še pred televizijskim zaslonom, kjer — osvobojen množice, ohranja vsak posameznik svobodo presoje. In to občinstvo, pravim jaz, kaj hitro oceni in presodi in končno zaničuje, ker ga podcenjujete.

Ti, ki podcenjujejo, tudi pravijo: »Ne bodo razumeli. Tega jim ne moremo povedati,« in oslajajo, omiljujejo in končno cenzurirajo vso snov. Pri tem pa ne spoznajo, da resnica vedno zbode in to tembolj, če je bila dolgo časa zatirana.

Tisti pa, ki precenjujejo, mislijo, da je njihovo občinstvo prešlo isto intelektualno, moralno, kulturno, umetniško in politično pot kot oni sami. Njim se zdi vsako pojasnjevanje nepotrebno, vsako priznanje nevednosti pregrešno, vsaka morala nepotrebna, vsako poenostavljanje nevarno. Zanje je resnica ena sama in se mora pokazati takšna, kakršna je. Zanje govori resnica sama, brez dodatkov: zanje je pojasnjevanje in poudarjanje tega, kar bi gledalci hoteli, neelegantno. To je precejevanje občinstva. Morda je to dober način v nekem intimnem krogu ali pa v zelo redkih oddajah, na televiziji pa lahko postane tako nevaren kot prejšnji. In končno, ljubiti občinstvo se tudi ne pravi — precejevati ga.

Se eno dejstvo me zadržuje pri tem predmetu: razlika v odnosu med avtorjem in javnim mnenjem v Franciji ter odnos do ustvarjalca v Franciji in drugje.

Zdi se, da v Franciji — in to že stoletja — (in morda je prav tako v vseh romanskih deželah) išče ustvarjalec svoj lastni genij v opoziciji z javnim mnenjem. Misli, da se je treba za avtohtono ustvarjanje na vso moč zoperstaviti, se upreti, se škandalizirati in se pustiti preleteti.

Verjetno se je to začelo pri nas v XVIII. stoletju z Bastillo, v Holandiji pa so to natisnili. V XIX. stoletju so prekleli Flauberta kot Baudelaira, Rimbauda, Verlaina... In tako se dandanes trudijo, da bi jim umetno sledili.

V anglo-saksonskih deželah pa, nasprotno, zaradi večje strpnosti posameznika, dediščine religije, večje strpnosti naroda, cenzure, ki ne cenzurira drugega kot seks, ustvarjalec najbrž nima priložnosti za vse to ter lahko izrazi svoje osebne vtise ljudem, ki so podobni njemu. Ni mu treba udarjati ob javno mnenje; on ga izraža in s tem, ko ga izraža, postane nosilec idej.

Vendar pa so se tudi v Angliji in Ameriki že pojavili jezni mladeniči. Poudariti pa je treba, da tako izražanje javnega mnenja, kot je v teh deželah, nalaga televiziji precej lažjo nalogo. Kakor je to pač slučaj s filmom.

To, kar imenujemo pri nas v Franciji problem filma »za najširšo publiko« (Tous publics), je v Angliji in Združenih državah precej bolj preprosto. Pri nas je film »za najširši krog ljudi« največkrat podoben filmu, ki smo ga mi imenovali »film brez vrednosti« (navet). **Whisky za Goga, Potni list za Pimlico, Bežno srečanje, Most na reki Kwai,**

Večerna toaleta obvezna so filmi, ki izražajo javno mnenje na svojevrsten način in narod jih sprejema in jim ploška.

Tradicionalno razliko med ustvarjanjem in javnim mnenjem je britanska televizija odpravila. In to morda izraža, da je dosegla svojo zrelost prej kot ostali. Ugotoviti moramo, da lahko prinaša tovrstna zrelost nekatere nevarnosti, izraža pa tudi svoj občutek za družbeno odgovornost in zaradi tega vam govorim o tem problemu.

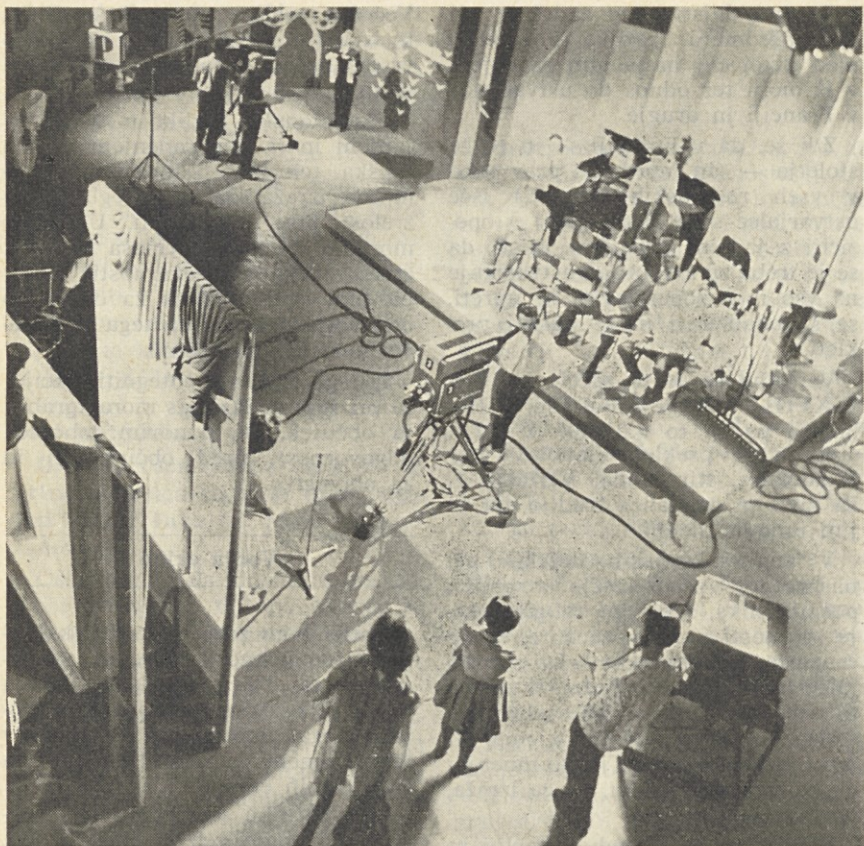
Iz tega moramo potegniti lekcijo: že pri prvi oddaji nas mora zgrabiti ta občutek. Da ponovim: občutek odgovornosti pred občinstvom in za občinstvo.

Vodja ekipe

Prešel bom zdaj na tretjo karakteristično lastnost, ki se mi zdi bistvena za TV realizatorja. Vodja ekipe je osrednja gonilna moč kolektivnega ustvarjanja in njegov temperament se mora odražati na vseh članih ekipe.

Že v začetku sem dejal, da je popolnoma odgovoren za sliko in ton. V to opravilo sodi še vodstvo mešane ekipe ustvarjalcev in tehnikov, ki vsi streme za istim ciljem. Redkokdaj je bilo zgrajeno kako tehnično sredstvo, ki zahteva toliko različnih ustvarjalnih iniciativ. Redkokdaj, razen v politiki in vojski, se je organizacija, sestavljena iz tako različnih ustvarjalnosti, zbrala v rokah enega samega.

Pravilo režije in končne kontrole naj bo: vse naj se zbira v rokah realizatorja. Toda tako velika enota zahteva od onega, kateremu zaupa, sposobnost zanesljivega in takojšnjega ukrepanja, moralno in mate-



Televizijski studio v Ljubljani

rialno avtoriteto, občutek za vodstvo in akcijo — vse te lastnosti, ki se včasih težko ujemajo z drugimi lastnostmi, s sanjami, predstavami, fantazijo in ljubeznivostjo, ki jo zahtevajo gledalci.

Zdi se mi, da je sposobnost izbire in odločanja bistvena, kajti tu gre za izbiro in odločitev, ki sta skoraj vedno enaki. Seveda, rutina in izkušnost lahko to nadomestita, toda prirojene lastnosti, kot so: videti, slišati, izbrati in izvesti med vsemi

možnostmi najboljše, to se mi zde lastnosti, ki so nepogrešljive v tem poklicu.

Vodja ekipe, realizator mora imeti tudi posebno lastnost, da se zna živjeti v ekipo in to je po mojem mnenju druga največja dolžnost. Prav v tem pa se poklic TV realizatorja razlikuje od poklica filmskega režiserja.

Pri filmu, ki je na vsak način nekakšna neprestano prekinjana ustvarjalnost (tu pripravljajo plan

za planom, sekvenco za sekvenco, delajo film za filmom), je vsak film celota zase. S televizijo pa ni tako; zdi se mi, da je to področje kontinuiranosti.

Pustimo razglabljanja o sliki in tonu, ker nas to zanima le kot aspekt. **Oddaja, ki stoji sama zase, ni dovolj; biti mora v sklopu oddaj v enem letu, v enem tednu, dnevu, večeru.** Realizator se vključi v neko stalno skupino, ki se obrača k istim gledalcem. Njegova oddaja ne sme biti izolirana od drugih, niti s stališča občinstva, niti s stališča produkcije in to po opremi, studiu, osebju itd. Povsod je treba čutiti globoko solidarnost z vsemi.

Tehnik

Realizator mora biti končno še avdio-vizualni tehnik. To je dejstvo. Če insistiram pri tem, je to zato, ker je istočasno odgovoren za ton in sliko, navzlic temu, da velja njegova prva skrb sliki. Tu pa nastopa neki določen odklon in to zaradi sedanjega stanja televizije, ko nas zanima predvsem slika, kakor da bi se spoprijeli z najtežjo in najzahtevnejšo stvarjo. Problem tona pa je dajal iluzijo, da se mu ni treba več posvečati, pač — zaradi radia. V resnici pa je radijski ton povsem drugačen. Dejstvo je, da pri televiziji še nismo prišli tako daleč, da bi obvladali vsa sredstva. Ta še obvladajo nas in realizator, ki jih doobra ne pozna, ne bo znal ustvarjati in bo propadel.

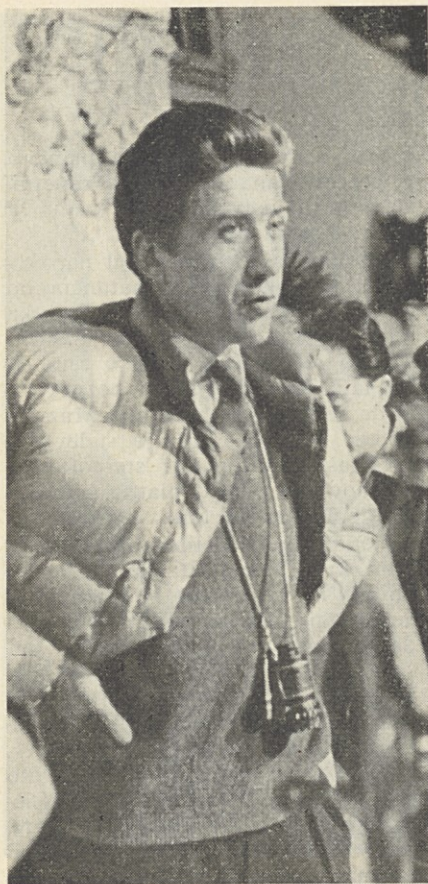
Nasprotno pa bo vsak realizator, ki jim bo pridejal tak pomen, kot ga v resnici imajo in ki se bo sam boril s tehničnimi težavami, namesto, da bi jih preložil na druge, na inženirje in tehnike; ko jih bo od-

pravil, bo ustvarjal — ta primera je precej znana — najlepše umetnine, kot jih ustvari kipar, kadar se bori s kosom marmorja.

Mislím, da je film storil napako, ker je predolgo spal — natančno od začetka zvočnega filma do začetka televizije — tehnično spanje, kajti filmski režiserji so živeli v veri, da poznajo vso tehniko do potankosti in da se nič novega ne more razviti. Potem pa, ko jih je televizija prestrašila, so iznašli stereofonijo, anamorfozo, široko platno, sinhron sprejem slike in tona... itd.

Menim, da je delitev med funkcijami, ki bi hotele biti umetniške ter onimi, ki bi hotele biti tehnične, nevarna in nenaravna. Potrebno je, da realizator, mojster v enoti — kot smo malo prej rekli — ne obvlada le tega, kar sem prej imenoval »slovnica sprejema slike in montaže«; plan, proti-plan itd., »slovnice«, ki ga, kot je videti, zanima veliko bolj — temveč je bistveno, da pozna poleg te »slovnice« ne le sprejem tona (kar običajno puščamo v nemar), temveč predvsem, da pozna elektronski stroj, ki ga ima v rokah in ki ima svoje dobre in slabe lastnosti. To je odnos realizator—inženir, ki je tako važen del ustvarjanja kot realizator—scenograf, realizator—snemalec in celo realizator—avtor.

To so torej štirje aspekti, o katerih sem vam hotel govoriti, štirje aspekti osebnosti TV realizatorja, v katerih sem hotel pokazati — da ponovim — ustvarjalca, človeka, ki se zaveda svoje družbene odgovornosti, vodjo ekipe in končno, tehniko.



Alain Resnais

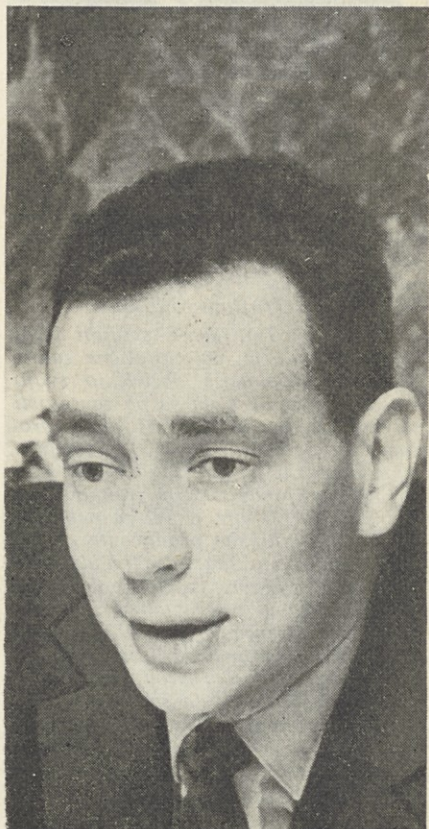
S pojmom, ki ga je (kot pred leti italijanski neorealizem) uveljavil v tisku neki francoski filmski kritik, označujemo danes nenaden in prodoren nastop vrste mladih filmskih ustvarjalcev v francoski filmski proizvodnji. Do nastopa je formalno prišlo leta 1957-58 in sicer večinoma navajajo kot začetek Clauda Chabrola in njegov film »Lepi Serge«. V dobrem letu je za Chabrolom realiziralo svoj prvi celovečerni (večinoma igrani) film več kot šestdeset mladih ustvarjalcev. Vendar je takšen podatek skrajno poenostavljane dejstev in globljih vzrokov, ki so pripeljali do množičnega vstopa mladih ustvarjalcev v francoski film. Naj na kratko zajamem te faktorje.

Pod vodstvom pokojnega filmskega teoretika in kritika Andréja Bazina je v Parizu izhajala revija »Cahiers du cinéma« (sedaj jo urejata Erich Rohmer in Jacques Doniol-Valcroze), ki se je vsa leta dosledno borila za avtorstvo v filmu. S to tezo je namreč Bazin s skupino mladih filmskih kritikov in teoretikov (Chabrol, Truffaut, Valcroze, Kast, Franju, Astruc, Malle, Rohmer itd.) zahteval kompleksno udeležbo in odgovornost režiserja za oblikovanje filmskega dela, uvedbo od vplivov literarne pripovedi sproščenih filmskih oblik, orientacijo filma k sodobni tematiki življenja in premik filmske ustvarjalnosti na tisto ravnino umetniškega oblikovanja, ki jo je v svojem območju dosegla sodobna literatura. Hkrati je ta borba pomenila obračun z do tedaj veljavnimi producerskimi metodami, ki so spravljale tako rekoč vse filmske ustvarjalce v vedno večjo odvisnost od faktorjev izven območja umetniškega oblikovanja. Skupina naprednih filmskih teoretikov in kritikov okoli »Cahiers du cinéma« in tednika »Arts« (kjer je filmsko stran urejeval Truffaut) pa ni izhajala samo iz teoretičnih predpostavk in dognanj (ta so bila rezultat intenzivnega analitičnega študija razvoja filmske umetnosti nasploh), temveč je našla potrdilo predvsem pri nekaterih francoskih avtorjih (npr. Melville s filmsko upodobitvijo Vercorsove novele »Molčanje morja«, nekateri filmi Rogera Vadima

NOVI VAL

in Alexandra Astruca), nekaterih italijanskih neorealistic (npr. Rossellini), v samoniklosti Bressonove ustvarjalnosti in deloma pri ameriškem filmu. Pa tudi rezultati najvidnejših ustvarjalcev v svetu francoskega kratkega filma, posebno Resnaisovi, Franjujevi in Kastovi, niso bili brez pomena.

Tako usmerjene sile so bile močno pomemben faktor v francoski filmski kritiki. Verjetno pa bi morale čakati še lep čas, da bi tudi v neposredni filmski ustvarjalnosti lahko dokazale pravilnost svojih teoretičnih stališč, če bi jim ne pomagal nenavaden slučaj. Claude Chabrol je namreč podedoval toliko denarja, da je lahko z njim leta 1957 začel snemati film »Lepi Serge«. V devetih tednih je za 38 milijonov starih frankov (stari frank je približno 1 dinar) posnel celovečerni igrani film. Posnel ga je večinoma v eksterieru, notranje posnetke pa v realnem interieru. Film je dobil Vigojevo nagrado, kar hkrati pomeni, da je država povrnila celotne proizvodne stroške. Ob močni podpori filmske kritike je film postal v Parizu in v Franciji tudi komercialni uspeh. S tako ustvarjenim kapitalom je Chabrol omogočil svojemu prijatelju Françoisu Truffautu snemanje filma »Štiristo udarcev«. Hkrati pa je uporabil del denarja za snemanje svojega drugega filma »Bratranca«, ki je bil posnet v celoti v ateljeju in je stal 58 milijonov starih frankov. Za film je dobil 45 milijonov državne nagrade, poleg tega pa je z zaslužkom



Alexandre Astruc



François Truffaut

90 milijonov starih frankov od prikazovanja filma v Franciji (bil je med petimi po komercialnem učinku najboljšimi francoskimi filmi leta) močno povečal kapital, ki je bil dostopen mlademu rodu. Podobne rezultate je dosegel tudi Truffautov film.

Chabrol in Truffaut s svojimi filmi nista dokazala le, da teoretične zahteve mlade generacije doživljajo svojo uresničitve, temveč da so ob zavzetosti ustvarjalcev in brez vmešavanja producentov dotedanji proizvodni stroški za celovečerni igrani film (vedno preko 100 milijonov starih frankov) na trhlih nogah. Oboje je bil za nekatere naprednejše filmske producente dovolj tehten argument, da kaže mladim zapupati režije filmov in jim poleg tega pustiti popolno ustvarjalno svobodo. Nastopil je trenutek »množičnega vdora« mladih v francoski film; ta vdor je bil leta 1959 tako prodoren in vsestransko kvaliteten, da so tako imenovani novovalovci v trenutku prevzeli odgovornost predstavljanja najboljših rezultatov francoskega filma na vseh mednarodnih filmskih festivalih.

Četudi so tako rekoč vsi mladi, posebno pa vodilni med njimi, izhajali iz istega — Bazinovega — kroga, so

vendarle na dvodnevnem srečanju v času festivala v Cannesu leta 1959 poudarili, da ne predstavljajo nove, homogene filmske smeri in da nimajo namena uvajati posebne filmske šole, temveč da jih družijo samo zavzetost za film.

Nemogoče je na kratko predstaviti vse avtorje, ki jih danes štejejo med novovalovce. Zato se bom omejil z najbolj potrebnimi podatki samo na najvidnejše.

FRANÇOIS TRUFFAUT je bil nekaj let urednik filmske strani v tedniku »Arts« in je zaslovel kot najodločnejši in najbolj dosleden francoski filmski kritik. V takem duhu ga je vzgojil njegov »drugi oče«, pokojni André Bazin, kateremu je posvetil tudi svoj prvi celovečerni film »Stiristo udarcev«. Kot režiser je debutiral s kratkim igranim filmom »Pobalini«. Doslej je ustvaril tri filme: poleg »Stiristo udarcev« še »Streljajte na pianista« in »Jules in Jim«. Zdaj pripravlja film s fantastično temo.

CLAUDE CHABROL je s svojimi kritičnimi in teoretičnimi sestavki sodeloval v glavnem v »Cahiers du cinéma« in »Arts«. Poleg tega je zaslovel s svojo knjigo o Hitchcocku, s katero je Francozom šele odkril tega mojstra thrillerja. Njegovi filmi: »Lepi Serge«, »Bratranca«, »Dobre ženske«, »Dvojni obrat«, »Galantni mladenič«, »Ofelija«, »Zlobnežev pogled« in »Landru« in skeč v filmu »Šedem smrtnih grehov«.

ALAIN RESNAIS je diplomant pariške filmske visoke šole, ki si je pridobil velik sloves kot mojster kratkih filmov (med katerimi jih je za javno prikazovanje nekaj prepovedala francoska državna cenzura), kot so »Van Gogh«, »Gauguin«, »Guernica«, »Tudi kipi umirajo«, »Noč in meglja«, »Vse znanje sveta«, »Misterij ateljeja Quinze«, »Styrenina pesem«. Z igranimi filmitoma »Hirošima, ljubezen moja« in »Lani v Marienbadu« pa se je uveljavil kot umetniško najmočnejša in najbolj samonikla osebnost v vrstah novega vala. Zdaj snema film v barvah, »Muriel«.

JACQUES BARATIER je delal sprva kot novinar v časopisu »Carrefour«, nato se je posvetil gledališki kritiki in občasno nastopal v manj pomembnih filmskih vlogah. Vse to je počel, čeprav je po poklicu pravnik; to ga tudi ni oviralo, da bi ne začel režirati kratke filme, kot so »Hère sonca«, »Nered«, »Mesto na Jugu«, »Plesalec« in »Pariz sredi noči«. Bolj kot s kratkimi filmi je presenetil s svojim prvim igranim filmom »Goha«, ki ga štejejo za prvi tunizijski igrani film. Zdaj je spet doživel mnogo priznanj za film »Lutka«.

JEAN-LUC GODARD se je med novovalovci uveljavil kot posebno nadarjen, predvsem pa pogumen uresničevalec novih iskanj, ki jih je zagovarjal v svojih ostrih kritikah v »Arts« in »Cahiers du cinéma«. To je dokazal predvsem v filmu »Do zadnjega diha«, nato pa še v »Malem vojaku«, ki je še vedno prepovedan za javno prikazovanje, »Ženska je ženska« in »Živeti svoje življenje«.

ALEXANDRE ASTRUC je pravzaprav predhodnik novovalovcev, kajti po uspehu s kratkim igranim filmom »Skrlatna zavesa« se mu je pred ostalimi prijatelji iz uredništva »Cahiers du cinéma« posrečilo dobiti producenta za svoje filme »Zla srečanja«, »Njeno življenje«, »V oblasti sence« in »Vzgoja srca«. Zanimivo zanj je, da ga zelo mikajo znana literarna dela, ki jih s pogumnimi posegi v njih tkivo vendarle smiselno filmsko upodablja.

GEORGES FRANJU, tudi sodelavec »Cahiers du cinéma«, si je pridobil velik ugled s kratkimi filmi »Metro«, »Živalska kri«, »Spotoma po Lotaringiji«, »Dom invalidov«, »Veliki Méliès«, »Prah«, »Trgovska mornarica«, »Zaradi obale«, »Moj pes«, »Théâtre National Populaire«, »Na avignonskem mostu«, »Pariška katedrala Notre-Dame« in »Prva noč«, ki pa je že kratek igrani film. Chabrol in Truffaut, ki sta s svojim denarjem omogočila režijo celovečernega igranega filma marsikateremu izmed novovalovcev (npr. Godardu), sta pomagala tudi Franjuju, da je posnel svoj film

»Z glavo ob zid«, kateremu je sledilo delo »Oči brez obraza«, nato pa še »Ogenj na ubijalca« in letos v Benetkah nagrajeno »Therèse Desqueyroux«.

JEAN-PIERRE MELVILLE, ki sem ga omenjal kot predhodnika novega vala, je prišel k filmu po nenavadni poti. Nekateri njegovi prijatelji iz odporniškega gibanja so ga sili, naj se začne zanimati za film. Toda v nobenem izmed ateljejev ga niso hoteli sprejeti, češ da »nima filmske prakse«, ki je pogoj za pridobitev statusa filmskega delavca. Samo s tako priznanim statusom pa je bilo po drugi svetovni



Jean Luc Godard

vojni mogoče delati v francoskih atelejih. Zato si je sam poiskal nekaj denarja in 1947. prenesel v film Vercorsovo novelo »Molčanje morja«. Nato je sodeloval s Cocteaujem pri realizaciji filma »Strašni starši«, režiral film »Bob le Flambeur«, zdaj pa snema film »Ugledni mladenič«.

AGNES VARDA, po svoji izobrazbi sicer romanistka, ki pa svojega poklica ni nikoli opravljala, se je tako navdušila za fotografijo, da je postala fotografka T. N. P. S tem gledališčem je bila tudi pri nas v Ljubljani in pok. Gérard Philippe nas je z njo seznanil; bila pa je tedaj tudi že poznana ustvarjalka zanimivih kratkih filmov »La pointe courte«, »Opera mouffe«, »Od nabrežja do nabrežja« in »O saisons, o chateaux«. Za zadnjega, ki je izredno domiselna interpretacija modne revije in v katerem je pokazala prefinjen posluš za stilistično skladnost, je bila nagrajena s številnimi priznanji. Se bolj pa se je uveljavila s svojim igranim filmom »Cleo med peto in sedmo uro«. Zdaj pripravlja svoj drugi film »Zmešnjava«.

HENRI COLPI je tudi diplomant pariške filmske visoke šole, kjer je začel sodelovati z Alainom Resnaisom kot montažer, poleg tega pa je doživljal uspehe tudi kot komponist. André Bazin je Colpija pritegnil v svoj krog

in ga vzpodbudil k pisanju. »Film in ljudje okoli njega« je njegov pomembni prispevek filmski publicistiki. Po sodelovanju z najbolj vidnimi mladimi francoskimi filmskimi ustvarjalci in potem, ko je sodeloval s Chaplinom pri montaži »Kralja v New Yorku«, se je sklenil tudi sam posvetiti režiji. Film »Po tolikih letih« je bil sveže in zanimivo delo, ki je doživelo mnogo priznanj. Zdaj končuje svoj drugi film »Codine« po istoimenskem literarnem delu romunskega pisatelja Panaita Istratija.

Se nekaj imen, ob katerih se zaradi omejenega prostora ne morem podrobneje ustaviti, a ki jih iz kroga novovalovcev vendarle moramo poznati: PHILIPPE DE BROCA (ki je z »Igrami ljubezni« prinesel med filme novega vala komedijo), LOUIS MALLE (pri nas poznan po filmih »Dvigalo za morišče« in »Ljubimca«, poleg tega pa še po »Zazie v metroju« in »Zasebno življenje«), FRANÇOIS REICHENBACH (znan po svojih odličnih kratkih filmih, predvsem pa po »Nenavadni Ameriki« in »Tako veliko srce«), JEAN ROUCHE (ki je uvedel formo tako imenovane reportaže, kot so filmi »Jaz črnc«, »Poletna kronika« in »Človeška piramida«). Posebej pa bo treba predstaviti tudi pojav igralcev-novovalovcev, saj so velikega pomena za fizionomijo francoskega novega vala.



Sestanek mladih francoskih režiserjev, Cannes, 1959: François Truffaut, Jean Valérie, Eduardo Molinaro, Jacques Doniol Valcroz

REVIJE

FILMSKA KULTURA, jugoslovanski časopis za filmska pitanja; z dvojno (29—30) številko je uredništvo, ki ga že ves čas vodita znani filmski režiser Fedor Hanžeković in publicist Stevo Ostojić (odgovorni urednik), zaključilo peti letnik uspešnega izdavanja nekaj let edine seriozne filmske revije v Jugoslaviji.

V svoji zadnji številki priobčuje revija nekaj izredno zanimivih sestavkov. Na prvem mestu velja omeniti esej Živojina Pavlovića Junaci moraju da umru, tehtno razmišljanje o filmski poeziji; pozornost zaslužijo malone vsi sestavki (Švedski paradoks Ann Morrissett, Nespojne misli Slobodana Novakovića, Novi zvuk u filmskoj muzici Branimirja Sakača, Društvena angažiranost jugoslavenskog filma Stoleta Jankovića). Posebno bogat je pregled najpomembnejših jesenskih festivalov (Benetke, Bergamo, Cork, Rimini).

SIGHT IN SOUND, izdaja British Film Institute, izhaja trimesečno. Letošnja jesenska številka oziroma zadnja številka letošnjega letnika prinaša razen običajnih rubrik zanimiv intervju urednice revije Penelope Huston z Johnom Housemanom, gledališkim režiserjem, piscem radijskih iger in uglednim hollywoodskim producentom, partnerjem Orsona Wellesa v Mercury Theatru; izredno zanimiv je tudi članek Toma Milna Koliko je umetnost resnična (How Art is True?). V tej številki priobčuje revija tudi članek Hermana G. Weinberga o izgubljenih filmih in dragocenih odlomkih znanih pomembnih režiserjev.

FILMS AND FILMING, druga najbolj znana angleška filmska revija izhaja mesečno, izdaja po jo znana založba »Hansom Books«.

Revija, ki jo ureja znani angleški filmski kritik Peter Baker, je v zadnjem času dosegla pomemben razvoj. Revija že tretje leto vodi izredno pomembno rubriko »Great Films of the Century« (Veliki filmi stoletja). V novembrski številki je v tej rubriki objavljena obsežna analiza slovitega Renoirjevega filma La regle du jeu (Pravilo igre) izpod peresa Richarda Whitehalla. »Films and filming« slovi tudi po tem, da v svoji rubriki kritike piše o vseh filmih, ki so na sporedu londonskih kinematografov. V svoji novembrski številki objavlja »Films and filming« tudi obsežna poročila svojih posebnih dopisnikov s festivalov v Benetkah (Peter Baker), Edinburghu (Forsyth Hardy) in Corca (Brenda Davis).

CINEMA 62 prinaša v 69. in 70. številki zanimiv sestavek Pierra Billarda o sodobnem angažiranem francoskem filmu, obširen pogovor z najpomembnejšim španskim režiserjem Juanom Antonijem Bardemom, pogovor z ustvarjalcema Bergmanom in Busterom Keatonom. V rubriki, kjer obravnavajo estetske probleme filmske umetnosti, objavlja Jean Schnitzer svoje misli o umetniškem značaju filma, Leutraut pa razpravlja o aktualnosti ekspresionizma. Zelo zanimiva so Flaconova razmišljanja ob smrti Marilyn Monroe o sistemu zvezdnitva. Med obširnimi pogovori s sodobnimi filmskimi ustvarjalci je tokrat objavljen pogovor s Henrijem Colpijem. Marcel Martin je podal sliko letošnjega beneškega festivala. Poleg tega so seveda z aktualnim gradivom napolnjene stalne rubrike, kot so kritike novih filmov, poglavje o televiziji, poglavje o dejavnosti filmskih klubov itd.

CAHIERS DU CINEMA objavljajo v 135. številki obširen, zanimiv in dragocenih podatkov poln razgovor s Henrijem Langloisom, upravnikom pariške kinoteke. Luc Moullet poroča o berlinskem, André S. Labarthe pa o annecyjskem festivalu. Obsežna je rubrika filmskih kritik.

KNJIGE

Adelio Ferrero: *Jules Dassin*, založil Ugo Guanda, Parma, Italija (v italijanščini).

Donald Richie: *Japanese movies*, založil Japan Travel Bureau, Tokyo, 1961 (v angleščini).

Maurice Bessy: *HISTOIRE DU CINÉMA en 1000 images* Zgodovina filma v 1000 slikah (založil: Le Terrain Vague, Paris), cena 30 NF (v francoščini).

Bob Bergut: *ERICH VON STROHEIM* (založil: Terrain Vague, Paris), 200 str., 100 fotografij, cena 15 NF (v francoščini).

Gordon Hendricks: *THE EDISON MOTION PICTURE MITH* (založil: Cambridge University Press), cena 32 šilingov (v angleščini).

Daniel Blum: *PICTORIAL HISTORY OF THE SILENT SCREEN*, nova izdaja (založil: Paul Hamlyn-Spring Books), 324 str. vel. formata, cena 21 šilingov (v angleščini).

Charles Samuels: *THE KING OF HOLLYWOOD* (življenjska pot Clarka Gabla — založil: W. H. Allen), cena 25 šilingov (v angleščini).

DICTIONAIRE DU CINÉMA, ilustriran (založil: Editions Seghers, Paris), cena 7,80 NF (v francoščini).

Donald Richie: *JAPANESE CINEMA* (založil: Japan Travel Bureau), cena 3,25 dolarjev (v angleščini).

Lo Duca: *L'EROTISME AU CINÉMA*, *CINÉMA*, tretji in zaključni del, založil Rodney Books Ltd, slikovna analiza erotičnih elementov v mednarodnem filmu, str. 250, cena 9,50 dolarja (v francoščini).

Jean Renoir: *RENOIR MY FATHER*, založil Collins, London, cena 36 šilingov; biografija velikega impresionističnega slikarja izpod peresa njegovega sina, znanega filmskega režiserja (v angleščini).

L'ÉDUCATION CINÉMATOGRAFIQUE: J. M. L. PETERS (založil: UNESCO v zbirki »La presse, le film, la radio et la télévision dans le monde d'aujourd'hui«). Cena: 1950 din (v francoščini), str. 127.

Pomembnost tega res jedrnato napisanega dela je predvsem v tem, da je Peters povzel dognanja vseh, ki se predvsem v Evropi ukvarjajo z oblikovanjem filmske kulture, še posebno pa s filmsko vzgojo na raznih stopnjah šol. Pri tem je s svojimi dolgoletnimi izkušnjami posredoval tista filmološka, psihološka in metodična spoznanja, ki so izšla iz iskanja uspešnih oblik in metod filmskovzgojnega dela, da bi tako tistim, ki se bodo šele začeli ukvarjati s to prepotrebno dejavnostjo, prihranil eksperimentiranje in jim izročil dovolj trdne, predvsem pa preizkušene osnove za delo. Ko opozarjamo vse naše bralce, posebno pa vzgojitelje, na Petersovo knjigo, bo najbolje, da njeno bogato vsebino predstavimo s poglavji, ki se jih je avtor v knjigi tehtno dotaknil. To sta: kaj je filmska vzgoja (objekt in cilj, uvod v filmski jezik, film-umetnost, zavestna asimilacija filma) in praktično filmskovzgojno delo (metode in tehnika, prilagoditev starostni in intelektualni stopnji otroka, filmsko-vzgojno delo v šoli, oblikovanje kadrov za filmskovzgojno delo). Na koncu navaja bogato bibliografijo del, ki jih je upošteval pri pisanju svoje knjige, kakor tudi obširen izbor filmov, ki so primerni za različna starostna obdobja kot izhodišča za filmskovzgojno delo.

Knjiga je izšla v zbirki »La presse, le film, la radio et la télévision dans le monde d'aujourd'hui«, ki jo že nekaj let izdaja UNESCO. Iz te zbirke bi želeli opozoriti še na naslednje publikacije: »Vzgoja po radiu

KINEMATOGRAFI

Tokrat bi radi bralce seznanili s filmi, ki jih je odkupilo beograjsko podjetje »Morava film«. Filme bomo kmalu srečali v naših kinematografih.

Ob filmu PROFESOR MAMLOCK bomo znova srečali vzhodnonemškega režiserja Konrada Wolfa, ki je zaslovel s filmom »Zvezda«. Leta 1961 je film prejel zlato nagrado na festivalu v Moskvi, obravnava pa protizidovsko divjanje nacistov, ki se ni ustavilo niti pred najbolj uglednimi strokovnjaki. POGLAVAR BANDE sodi med redke argentinske filme, ki zaidejo v naše kinematografe. Film, ki ga je režiral Fernando Ayala, je bil proglašen za najboljši film 1959. leta na festivalu v Mar del Platí in je ostra obtožba tiste mladine, ki se prepušča brezdelju in lahkotnemu življenju. DVOJE ŽIVLJENJ režiserja Leonida Lukova jemlje snov iz časov državljanske vojne v Rusiji. Zgodba je zafjeta tako obširno, da se nadaljuje tudi v filmu KRIZPOTJE USOD. Tiste, ki ljubijo vedno dobro razpoloženega ameriškega režiserja Bilyja Wilderja, bo gotovo razveselila njegova, z mnogimi mednarodnimi nagradami in sedmimi Oscarji nagrajena komedija APARTMA. Film sodi med najbolj uspela dela ameriškega filma v zadnjih letih. Nadarjenega francoskega novovalovskega režiserja Jacquesa Demyja bomo pri nas spoznali po njegovi lirični pripovedi LOLA, v kateri igra glavno vlogo odlična igralka Anouk Aimée. Iz serije reportažnih filmov o nočnem življenju v različnih delih sveta je podjetje izbralo Giuseppe Corteseja film AMERIKA PONOČI. Tisti, ki se ogrevajo za sentimentalne zgodbe, v katerih igrajo pomembno vlogo otroci in so prepletene s petjem in glasbo, bodo verjetno zadovoljni s španskim filmom MAMA, POSLUSAJ MOJO PESEM režiserja Antonia del Ama, v katerem nastopa priljubljeni fantič Jocelito. Podjetje je poskrbelo tudi za tiste, ki se navdušujejo za nezahtevne in na vnanje učinke preračunane spektakle, saj je nabavilo v Zagrebu posneti itali-

janski film UGRABITEV SABINK, ki ga je režiral Richard Pottier. Med ameriškiimi westerni srečamo film Michaela Curtiza KRVNIK IZ NEVADE (The Hangman), v katerem nastopata Robert Taylor in Tina Louise. Iz zvrsti celovečernih dokumentarnih filmov o življenju narave bomo imeli priložnost videti z Oscarjem nagrajeni film režiserja Irwina Allena BOJ ZA OBSTANEK. Glasbeno-revizjski filmi so v programu »Morava filma« zastopani s povprečnim zahodnonemškim filmom MARINA režiserja Paula Martina z Georgio Moll in Roccocom Granato v glavnih vlogah. Ogledali si bomo lahko tudi film RAZDIVJANO MORJE, ki ga je v lastni proizvodnji posnela pri nas na jadranskih otokih znana nemška igralka Maria Schell, ki igra tudi glavno vlogo. Film je režiral njen mož Horst Hächler, nastopata pa tudi Nikola Popović in Pavle Vujisić. Gotovo pa bo pomembno doživetje ameriški film NJENA EDINA LJUBEZEN (Stage Struck) režiserja Sidneyja Lumeta s Henrijem Fondo in Susan Strassberg v glavnih vlogah. Izmed kriminalk kaže omeniti francoski film RACIJA režiserja Henrija Decoina, v kateri nastopa seveda skoraž nepogrešljivi Jean Gabin, z njim pa Lino Ventura in Magali Noël. Japonsko filmsko ustvarjalnost bomo lahko spoznali po psihološki kriminalki PRISTANIŠČE ZADOVOLJSTVA, ki jo je režiral Sohei Imamura. Gotovo pa bo pomenil ameriški film SENCE režiserja Johna Cassavettesa enkratno doživetje, saj bomo ob tem filmu pri nas prvič srečali dejavnost mlade newyorške filmske skupine, ki se je uprla Hollywoodu. Italijanski film je v novem repertoarju »Morava filma« zastopan z dvema filmoma — VSI ZALJUBLJENCI režiserja Giuseppea Orlandinija z Marcellom Mastroiannijem in Jacqueline Sassard v glavnih vlogah, ter s satiro PREDSEDNIK, STOP! režiserja Luigija Zampa z Albertom Sordijem v glavni vlogi. O znanem ameriškem mojstru trobente Redu Nicholsu pripoveduje film ZATE ŽIVIM (Five Pennies) z Danny Kayem v glavni vlogi.

Četudi precej povprečen reportoar, pa vendarle med filmi srednjih kvalitet najdemo nekaj pomembnih del, ki si jih bomo morali ogledati.

POTA IN SMISEL AMATERSKEGA USTVARJANJA

Beseda amater pomeni v dobesednem pomenu ljubitelj. Označuje človeka, ki se je predal nekemu poslu ali udejstvovanju iz navdušenosti, nagnjenja ali pa tudi notranje potrebe in pri tem zasleduje edini cilj, namreč, v tem udejstvovanju oziroma v njegovih rezultatih najti višek osebnega zadovoljstva. Komercialni oziri so, ali naj bi bili, pri tem popolnoma izključeni.

Ista definicija naj bi veljala tudi za amaterski film in v splošnem tudi drži (glej statute organizacije U. N. I. C. E.). To pa velja za Evropo in mogoče celo za druge kontinente; pri nas pa tega nismo prevzeli popolnoma šablonsko, ampak smo prilagodili našim potrebam in namenom. Evropski klubi, ki so člani Mednarodne organizacije kinoamaterjev (U. N. I. C. A.), pripadajo kapitalističnemu družbenemu redu; že udeležba na festivalih nam jasno izpričuje, da so ti amaterji običajno ljudje z velikimi sredstvi, saj je film draga zadeva in si jo lahko privoščijo le premožne plasti kapitalistične družbe. Organizacij, ki bi materialno podpirale šibko stoječe, tam običajno ni.

Popolnoma drugačen je položaj pri nas in v deželah socialistične demokracije, kjer obstajajo Ljudske

tehnike ali tej podobne organizacije, ki pospešujejo in podpirajo tovrstno dejavnost.

Po večletnih razpravah je bila pri nas ob sodelovanju velikega števila prizadetih sprejeta definicija amaterskega filma (Beograd 1960), na osnovi katere lahko podjetja, ustanove ali družbene organizacije plačajo, podarijo material oziroma povrnejo proizvodne stroške izdelave filma. Edini pogoj za status amaterskega filma je, da avtorji za svoje delo niso prejeli honorarja.

Druga pomembna odločitev je ta, da smo prešli ozko pojmovanje »amaterstva«; kot amater se v svojem prostem času in v svojo zabavo lahko udejstvuje kdorkoli, tudi poklicni ljudje od filma.

Vsak cineast torej, ki se privatno ali v kinoklubih peča z amaterskim filmom, je lahko enakovreden udeleženec na vseh naših festivalih.

Veliki večini opazovalcev pa tudi amaterjev ni povsem jasno, kaj naj bi bil namen amaterskega udejstvovanja. To je tudi povsem razumljivo, saj prihajajo v klube običajno ljudje, ki so si ali si šele bodo nabavili filmsko kamero in ki iščejo le tehnične instrukcije.

Brez dvoma je naloga Ljudske tehnike, da jim tako znanje posre-

MARJAN CILAR



Prizor
iz amaterskega filma
KROG (K. K. Beograd)

duje in sicer v razgovoru s tovariši v klubu ali pa na raznih tečajih.

Ko je prvi korak storjen, je tu tudi prvi rezultat: lepo in pravilno eksponiran trak. Ta material pa s filmom nima še prav nobene zveze — mislim s pravim filmom — ker so njegovi avtorji večinoma popolnoma nepoučeni o filmskem jeziku, dramaturgiji, zgodovini filma — skratka neseznanjeni z velikim kompleksom izsledkov in problemov, ki ustvarjajo in nenehno preoblikujejo filmsko umetnost.

Navadno terja leta prizadevanj in napornega dela, da se amater prikoplje do klasičnega filmskega jezika — s tem mislim pravilno kadriranje, smerno in linijsko montažo, dramaturški zaplet in razplet zgodbe itd.

Pazljivo ogledovanje starejšega brata — normalnega filma — v kinogledališčih mu pri tem ogromno pomaga, istočasno pa ga že uklene v šablono in konvencionalnost.

Amater tretje stopnje šele spozna, da ni smisel amaterstva kopirati profesionalni film in si pri njem iskati vzore in načine izražanja. Take filme dosti bolj in lepše izdelajo poklicni filmski delavci, ki jim v tej smeri nikdar ne bo mogel konkuri-

rati. Zanj je smisel filma v eksperimentu in v vsebini.

Velika prednost, da mu ni treba izdelovati komercialnih limonad, ker je, če mu to klub oziroma klubska sredstva omogočijo, skoraj popolnoma svoboden, ga postavi na tisto stališče, ki si ga želi vsak pravi in zreli amater: ustvarjati iz lastne pobude, po lastni zamisli, izdelati si svoj stil.

Ce so film pred desetletji še imeli za cirkuško atrakcijo in ne dolgo tega za vir cenene zabave in zaslužka, je danes jasno, da iz dneva v dan bolj postaja umetnost. Večja in impresivnejša od vseh drugih, blagoslov ali nevarnost za emocionalni in mentalni razvoj človeštva.

Iz tega razloga ni moč dovolj poudariti velikanske važnosti, da se v njem čimbolj angažirajo vse vrste umetniki: likovni, književniki, pesniki, arhitekti, režiserji, skratka vsi, ki ustvarjajo tenko plast dosežkov, te sadove in krono človeškega razvoja.

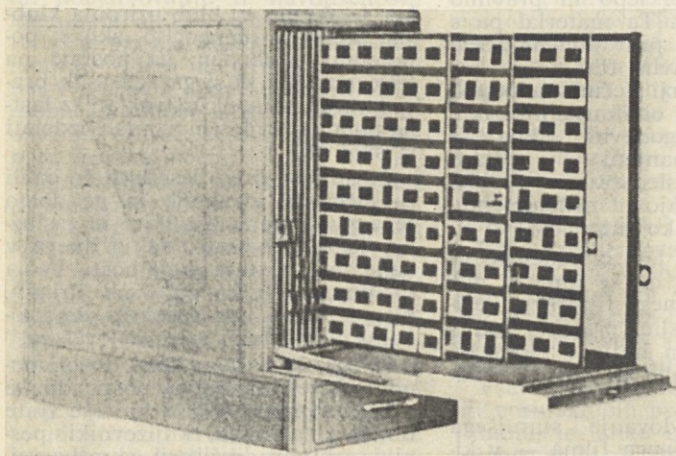
Sodelovanje samoniklih, pogumnih in gorečih ljudi, ki utirajo nova pota v izraznih možnostih in ki skušajo dojeti in posredovati smisel fenomena, ki ga imenujemo življenje, naj bi bila naloga in prispevek pravega amaterja.

DIATEKE

Gotovo ste se že večkrat razburjali zaradi nereda v diatekah. Le kako bi vzpostavili dober pregled nad vsem materialom, ki ga imate pred seboj? In koliko časa gre za nepotrebno iskanje?

Prinašamo vam dobro rešitev ureditve diafilmov in diapozitivov.

1. Kot vidimo iz slike, gre za priročno diateko, ki je sestavljena iz štirih enot, ki so nanizane druga nad drugo. Sestavljene skupaj tvorijo



lično prenosno omarico, katero lahko poljubno raztegnemo nad postavkom. Diateko lahko po želji razstavljamo v posamezne enote. Za manjše število diafilmov bomo morda rabili le eno ali dve enoti. Če pa kasneje dobimo nove diafilme, lahko dodamo naknadno standardizirane enote.

Omarica je pločevinasta. Ena enota ima kapaciteto za 40 diafilmov, katere vlagamo v oštevilčene vdolbinice.

2. Prikazana omarica za shranjevanje diapozitivov ima več prednosti:

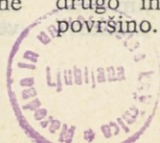
- posamezne slike lahko vidimo skozi prozorne vložke;
- diapozitive zelo enostavno vlagamo ali zamenjujemo;
- omogoča klasifikacijo diapozitivov na primer po snovi, datumih itd.;
- zavaruje diapozitive pred poškodbami in izgubitvijo.

Vrata omarice se odpirajo navzdol in tako tvorijo polico za delo. Spodaj je še mali predal, ki ga lahko uporabimo poljubno.

Podobne omare lahko uredimo tudi za fonoteke, tako gramofonske

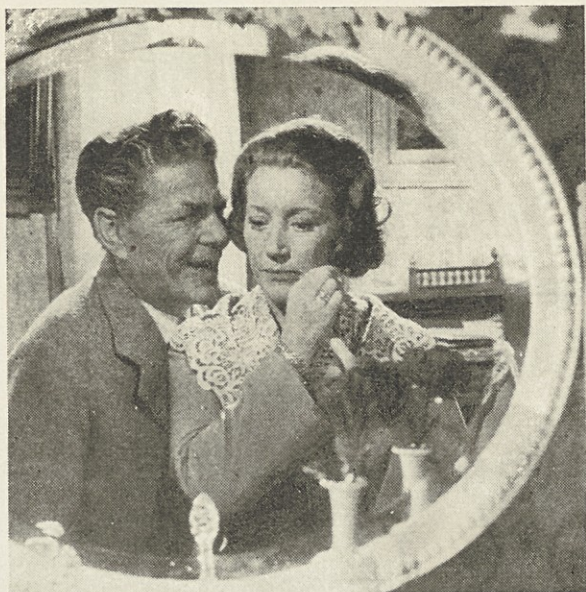
plošče kot magnetofonske trakove. Z malo iznajdljivosti bomo skušali vse omare enako dimenzionirati ali vsaj vskladiti, kar nam bo posebno koristilo, kadar smo prostorno precej omejeni. Kajti tako bomo lahko postavili eno omarico nad drugo in najboljše izkoristili dano površino.

A. H.



Na naslovni strani:
Mira Sardočeva
v Janjičevem filmu
ZGODNJA JESEN
(proizvodnja Jadran-film)

Desno: prizor iz filma
HUDICEVO OKO
režiserja Igmara Bergmana
(naslovna stran 4. številke
»Ekran 62«)



IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE: Ingmar Bergman — **Obraz** in ogledalo, esej uglednega italijanskega filmskega teoretika Guida Aristarca (posebej za »Ekran 62«) — **Montaža** - ne lepljenje, prispevki Andrea Bazina, Jeana Luca Godarda in Alexandra Astruca; o montaži razmišlja tudi France Kosmač — **Teleobjektiv:** Perspektive 1963, Oleg Striženov — **Leksikon:** Zlata doba švedskega filma, Sjöström, Stiller — **Televizija:** Novi žurnalizem pri TV, **Film, šola, klubi:** Uporabnost filmske predstave — **Kritika:** Kozara, Nuna, Ko so drevesa bila velika



ekran 62

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

Orson Welles še vedno montira svoj najnovejši film *Proces* čeprav ga je nameraval prikazati že v Benetkah. Bo nemara ustvaril novega Državljana Kanea

