

ekran 66



33-34

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 18 N. Din. Posamezna številka 2 N. Din. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poština plačana v gotovini. — Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad



Na prvi strani ovitka

Milena Dravič in Stevo Žigon v filmu Zvonimirja Berkovića RONDO (proizvodnja Jadran film)

Na zadnji strani ovitka

V filmu RONDO, ki ga je po lastnem scenariju režiral Zvonimir Berković, nastopa poleg Milene Dravič tudi Relja Bašić

k a z a l o

AKTUALNO

Informacija o problematiki filmske proizvodnje v SR Sloveniji	154
Izposojeni karikaturi	167
Po dvajsetih letih (France Brenk)	168
Naša filmska tehnika (Dušan Povh)	171
Naša filmska tehnika — še enkrat (Vitko Musek)	174
Filmski sklad (Vladimir Koch)	176
Ni poti brez ovinkov (Matjaž Zajc)	179

NAŠE FILMSKE TEME

In tako dalje (Vicko Raspor)	181
Film ni normativna umetnost (Žika Bogdanović)	188
Do manire in nazaj (Aleksander B. Kostić)	193
Domači kratkometražni film — vlak brez voznega reda (Ranko Munitić)	196
Dobro je, dokler smo jim še potrebni (Dušan Makavejev)	202
Zakaj preprosto, če lahko tudi zapleteno (Stanka Godnič)	205
Dileme dokumentarista (Mira Boglič)	207
Resnica o filmu resnici pri nas (Nikola Majdak)	211
Brez tekmeča (Vitko Musek)	216

FESTIVALI

Zaupni zapiski canneskega festivala 66 (Dušan Makavejev)	218
--	-----

TELEVIZIJA

Film na televiziji (Žika Bogdanović)	233
--	-----

KRITIKA

- Po isti poti se ne vračaj (Viktor Konjar) . . 240
Strogo zaupno-IPCRESS (Rapa Šuklje) . . 243
Nedelje v mestu Avrayu (Ranko Munitić) . . 245
Korakaj ali umri (Miša Grčar) 249
Deviški vrelec (Ranko Munitić) 250
An ban, pet podgan (Miša Grčar) 256

FILM — KLUBI — ŠOLA

- Zapiski s kongresa v Stuttgartu (Jovita Podgornik) 258
Nekaj misli o prvih korakih otroške filmske ustvarjalnosti na Slovenskem (Mirjana Borčič) 264
GRADIVO ZA POGOVOR: Piccolo 266

TELEOBJEKTIV

- Novo v naših ateljejih: Zgodba, ki je ni —
Na petelina 270
Lee Marvin 273
Filmi malih narodov (Boris Grabnar) . . . 275
Kot gost: Drama oblasti (Mieczyslav Walasek) 278
Po čem je slava ali v čem je obscenost vojnih filmov (Gideon Bachmann) 282
O indijskem filmu (Milan Štante) 287
Mali leksikon češkoslovaških režiserjev . . 291

PRISPEVKI K ZGODOVINI SLOVENSKEGA FILMA

- Filmografija slovenskega filma (D. Arko) 310

a k t u a l n o

Komisijo za družbeno nadzorstvo Skupščine SRS smo prosili za obvestilo o problematiki filmske proizvodnje v Sloveniji, ki ga je ta komisija po temeljitem proučevanju posredovala pristojnim odborom Skupščine SRS. Podatki so tako zanimivi in dragoceni, da jih objavljamo v celoti z obema prilogama. Prepričani smo, da bomo z objavo teh obvestil bolj razgibali interes širšega kroga ljubiteljev filma za usodo slovenskega filma, hkrati pa dali pobudo, da se razživi na straneh naše revije razprava o vprašanjih, ki jih s posebno aktualnostjo odpirajo ugotovitve informacij. Ob njih se šele živo zavemo, kako zgrešeno je prepuščati urejanje tako občutljivega vprašanja, kot je naša nacionalna kinematografija ozkemu krogu in kako prepotrebno je, da o problemih našega filma razpravljamo pred najširšim forumom — pred javnostjo. Ekran je v nekaterih zadnjih številkah že začel z razpravo o žgočih vprašanjih našega filma. Objava informacij daje razpravi v tem smislu obilo tehtnega gradiva. Vabimo k sodelovanju vse, ki jim je slovenski film pri srcu.

informacija

o problematiki filmske proizvodnje v SR Sloveniji

Uvod

I.

1. Komisija za družbeno nadzorstvo je pristopila k obravnavanju problematike slovenske filmske industrije z namenom, da ugotovi probleme, ki se pojavljajo v zvezi s težavnim položajem podjetij za proizvodnjo filmov.

2. Za proučitev te problematike je komisija zbrala obširen material, dokumentacijo in potrebne podatke, ki se nanašajo na poslovanje podjetij: Filmservis, Triglav film in Viba film, vsi s sedežem v Ljubljani.

Razen tega je komisija vodila razgovore s predstavniki: prizadetih podjetij, Kreditne banke v Ljubljani, Jugo-banke podružnice v Ljubljani, Sklada SR Slovenije za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov in s predstavnikom upravnega odbora republiškega sklada skupnih rezerv za potrebe gospodarskih organizacij.

Ugotovitve, ki jih navaja informacija, so dokumentirane v ključnih računih in poslovnih poročilih za leto 1965 prizadetih podjetij, v zapisnikih in dokumentacijah občine Ljubljana-Center, v zapisnikih finančne in devizne inšpekcije in v zabeležkah o razgovorih s predstavniki bank in prizadetih podjetij ter posameznikov.

II.

PROBLEMATIKA FILMSKIH PODJETIJ

a) **Razvoj filmske proizvodnje in nastanek treh filmskih podjetij v Sloveniji**

1. Prvo filmsko podjetje, ki je bilo osnovano v Sloveniji, je bil Triglav film. To podjetje je združevalo tedaj umetniške, tehniške in organizacijske kadre, ki so bili v rednem delovnem razmerju s podjetjem. Leta 1952 je odšel iz podjetja del avtorskih oziroma umetniških in drugih filmskih kadrov, ki so se vključili v novo ustanovljeno podjetje filmskih umetnikov v Beogradu, s podružnico v Ljubljani, ki se je leta 1956 osamosvojila v samostojno podjetje Viba film v Ljubljani.

Leta 1956 se je skladno z določbami temeljnega zakona o filmu (Ur. l. SFRJ 17/1956) izločila tehnična baza od podjetja Triglav film in je bilo ustanovljeno novo podjetje Filmservis.

2. Od leta 1956 delujejo v Sloveniji tri filmska podjetja:

a) Filmservis, ki opravlja posle z izdelavo in dodelavo vseh vrst filmov za tu in inozemstvo kot producent, koproducent ali po naročilu kot usluge, ter opravlja vsa tehnična in obrtniška dela za snemanje filmov.

b) Triglav film, ki snema filme v lastni režiji ali v koprodukciji z domačimi in inozemskimi proizvajalci filmov. Podjetje je organizirano kot agencija.

c) Viba film, ki je registrirano za snemanje filmov in televizijskih iger.

Iz registra podjetij je vidno, da sta podjetji Filmservis in Triglav film usmerili svojo dejavnost v glavnem na proizvodnjo filmov z zunanjimi producenti, Viba film pa je predvsem snemal domače filme.

Prevladuje mišljenje, da je bila razdelitev podjetja Triglav film škodljiva za nadaljnji razvoj filmske proizvodnje. Kmalu se je pokazalo, da so tri filmska podjetja za naše slovenske možnosti glede proizvodnje domačega filma preveč. Za izvoz filmskih uslug, za koprodukcijo s tujimi filmskimi producenti in za koparticipacijo pri proizvodnji filmov s tujimi filmskimi podjetji pa je domačim podjetjem primanjkovalo izkušenj in strokovnega kadra vseh vrst — od organizacijskega, tehničnega in avtorskega.

3. Vsa tri podjetja smejo proizvajati domače filme. Dohodki od prodaje domačega filma krijejo le do 30 % proizvodnih stroškov, okoli 70 % teh stroškov pa so filmska podjetja krila z dotacijami iz sredstev zveznega filmskega sklada, od leta 1962 pa iz sredstev sklada SR Slovenije za pospeševanje filmske proizvodnje. Teh sredstev pa je glede na povprečno ceno enega filma le za tri ali največ štiri filme letno, kar seveda ne zadostuje za uspešno delovanje vseh treh podjetij.

Kapacitete tehnične baze, s katero upravlja Filmservis, omogočajo proizvodnjo 12 do 15 celovečernih in okoli 25 kratkometražnih filmov. Zaradi viška kapacitet tehnične baze so se morale iskati možnosti, da baza svoje usluge prodaja izven Slovenije, v druge republike ali v inozemstvo. Zato sta se podjetji Filmservis in tudi Triglav film orientirali na inozemsko tržišče.

4. Nedvomno je, da je orientacija filmske proizvodnje na inozemsko tržišče pravilna, toda v mejah možnosti. Te možnosti pa ne predstavlja samo tehnična baza, pač pa predvsem sposobni in izkušeni komercialni, tehnični, organizacijski in drugi kadri. Slovenska filmska podjetja, kot je pokazalo dosedanje poslovanje, teh pogojev niso imela v dovoljni meri. Ugotovljeno je, da so bili številni posli, ki sta jih s tujimi producenti sklepala Filmservis in Triglav film (predvsem pa Filmservis), slabi. Sredstva, ki so jih vlagala podjetja v te posle, se niso vračala, kot bi se po pričakovanih morala, kar je postopoma privedlo obe podjetji, Filmservis in Triglav film, v izredno težko finančno stanje.

b) Materialni položaj filmskih podjetij

1. Že leta 1963 sta podjetji Filmservis in Triglav film zašli v težko finančno stanje, ki je nastalo zaradi neplačanih terjatev do zunanjih partnerjev.

Zaradi slabega poslovanja in visokih neplačanih terjatev sta obe podjetji izkazali izgubo po ZR-nu za leto 1962;

— Filmservis v znesku 322 mio din

— Triglav film v znesku 180 mio din

Obe podjetji sta prejeli sanacijske kredite. Nad poslovanjem Filmservisa pa je bila v letu 1963 uvedena prisilna uprava, ki je trajala do konca leta 1963.

Podjetju Triglav film je dal sanacijska sredstva Republiški sklad skupnih rezerv z garancijo Sklada SR Slovenije za pospeševanje filmske proizvodnje.

Podjetje Filmservis pa je prejelo sredstva za kritje izgube iz sredstev skupnih rezerv republike in Skupščine občine Ljubljana-Center (udeležba 50 : 50).

2. Podatki zaključnih računov za leto 1964 in 1965 kažejo naslednje stanje:

	Filmservis		Triglav film		v mio din Viba film	
	1964	1965	1964	1965	1964	1965
a) celotni dohodek	429,9	400,1	606,4	237,4	273,3	497,9
b) porabljena sredstva	170,5	155,1	256,6	116,4	149,9	243,4
c) netto dohodek	259,4	245,0	349,8	121,0	123,4	254,6
č) osebni dohodek	242,8	224,4	269,5	74,1	120,4	202,1
d) skladi podjetja	17,8	0,8	9,8	3,8	9,2	12,9

Že iz teh podatkov se vidi, da se stanje podjetij ne izboljšuje, pač pa slabša. Podjetja sicer formalno ne izkazujejo izgube, toda splošno je znano, da se v nekaterih bilančnih postavkah krije velika izguba, ker štejeta podjetji (Filmservis in Triglav film) kot svojo aktivo polno vrednost proizvedenih filmov. Ta vrednost pa je glede na slabo kvaliteto sklenjenih poslov s tujimi producenti bistveno nižja. Težko je oceniti dokončno pravo vrednost teh terjatev, ker še vedno obstaja nekaj možnosti za prodajo teh filmov in za priliv denarja, četudi so le-te iz leta v leto manjše (zaradi zastaranja in slabih filmov). Banke in sama podjetja pa ocenjujejo, da je v teh dvomljivih postavkah prikrito:

— pri Filmservisu med 600 in 700 milijoni in

— pri Triglav filmu blizu 300 milijonov izgube.

3. Pri kreditni banki Ljubljana in pri Jugobanki podružnici v Ljubljani koristijo podjetja velike kredite, ki izkazujejo z 31. 12. 1965 naslednje stanje:

	Filmservis	Triglav film	v mio din Viba film
stanje kreditov	1,284	1,230	251
od tega znašajo:			
— zapadli in neodplačani krediti	1,055	559	—
— tožbeni zahtevki	1,047	303	—

Ker podjetji zaradi lastnega slabega finančnega stanja kreditov ne moreta vračati, skušajo banke svoje terjatve uveljaviti s tožbami. Ti tožbeni postopki pa tečejo izredno počasi. Prav ta počasnost v razreševanju odnosov med banko in Filmservisom in Triglav filmom pa umetno podaljšuje obstoj obeh podjetij, ki zaradi opisanega stanja nista sposobni nadaljevati s poslovanjem. Trenutno stanje v obeh podjetjih je naslednje:

Filmservis zaposluje 130 delavcev in dela na uslužnostnih poslih za nekatere nemške in italijanske producente.

Triglav film zaposluje 29 delavcev, ki v sedanji situaciji ne delajo ničesar in živijo le na račun skromnih dohodkov, ki še pritekajo iz prejšnjih poslov.

Ker imata obe podjetji blokiran žiro račun pri banki, je njuno delovanje možno le s finančno nerednim poslovanjem, ki ga spremljajo finančni prekrški.

III.

POSKUS SANACIJE IN INTEGRACIJE FILMSKIH PODJETIJ

Prvi poskus sanacije je bil izvršen leta 1963, ko so skladi skupnih rezerv pokrili izgubo Filmservisa v višini 322 milijonov in Triglav filma v znesku 180 milijonov din. Razvoj v naslednjih letih pa je pokazal, da ti sanaciji nista uspeli. Intenzivne razprave o ureditvi vprašanja filmske industrije v naši republici pa so zopet oživele v letu 1965. Rezultat teh razprav je bilo spoznanje vseh prizadetih, da je potrebno združiti vse kapacitete filmske industrije v eni delovni organizaciji, ki naj bi pričela s poslovanjem na novi in solidnejši osnovi.

Pogledi na koncept dela nove filmske organizacije pa niso povsem enotni.

Eni zagovarjajo stališče, da je treba filmsko proizvodnjo organizirati po načelu vključevanja na mednarodnem tržišču in po načelu poslovnosti, ki naj se uveljavi v večji meri tudi pri proizvodnji domačega filma. Ob tem poudarjajo potrebe glede polnega izkoriščanja kapacitet tako tehnične baze, kot tudi drugih možnosti. Zlasti verujejo v možnosti izvoza filmskih uslug, ki da je pogojen z idealnimi naravnimi pogoji za filmsko delo v naši republici in je za tuje producente privlačen tudi zaradi relativno cenjenih uslug. Obenem trdijo, da samo s proizvodnjo domačega filma vseh kapacitet, ki so za normalno delo nujno potrebne, ne bi bilo mogoče izkoristiti. Proizvodnja slovenskega filma v glavnem doslej ni bila rentabilna in jo je zato morala v pretežni meri družba subvencionirani-

rati. Sklad SR Slovenije za pospeševanje proizvodnje in za predvajanje filmov, iz katerega se dajejo subvencije za proizvodnjo domačega filma, pa lahko omogoči glede na obseg sredstev tega sklada le proizvodnjo treh do štirih celovečernih in okoli 15 kratkometražnih filmov letno, kar pa je glede na obstoječe kapacitete premalo. Že iz teh razlogov je potrebna orientacija na izvoz filmskih uslug. Prav tako menijo, da vključevanje v mednarodno tržišče ni pozitivno le s stališča rentabilnega poslovanja in priliva tujih plačilnih sredstev, pač pa tudi z vidika močnejših vplivov mednarodnega trga na domačo filmsko proizvodnjo, ki se v zaprtem relativno ozkem domačem trgu kvalitetno ne bi mogla razvijati. Tako omejevanje filmske proizvodnje pa bi v skrajni konsekvenci imelo za posledico stagnacijo in nazadovanje te proizvodnje. Iz podatkov, ki jih navajata Filmservis in Triglav film, je vidno, da sta v letu 1964 in 1965 ustvarila kljub opisani situaciji naslednji devizni priliv:

	Triglav film	Filmservis
v letu 1964	130.000 US \$	400.000 US \$
v letu 1965	200.000 US \$	160.000 US \$
skupaj	330.000 US \$	560.000 US \$

Drugo stališče, ki se v teh razpravah kaže, je v tem, da naj bo osnova filmske dejavnosti v novi in enotni organizaciji predvsem (ali vsaj prva leta) proizvodnja domačega slovenskega filma.

Zagovorniki tega stališča se sicer zavedajo, da sama proizvodnja domačega filma ne more angažirati vseh kapacitet tehničnega kadra in tehnične baze, zato pa bi se naj nepokriti del stroškov kril z družbenimi sredstvi. Ta del stroškov bi znašal letno, po oceni zagovornikov tega koncepta, okoli 170 milijonov din. Menijo tudi, da se ti stroški ne bi mogli kriti iz sredstev republiškega sklada za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov, ker bi v tem primeru primanjkovalo sredstev za financiranje proizvodnje domačega filma. Zato zagovorniki tega koncepta ne govorijo toliko o novem podjetju za proizvodnjo filmov niti ne o filmski industriji, temveč o filmskem centru, ki bi zato najbrž bil podoben po svoji organizacijski obliki zavodu s samostojnim financiranjem, katerega deficite pa bi (vsaj prva leta) morala subvencionirati družba.

Ne glede na to, kakšen bi bil delokrog eventualnega enotnega filmskega podjetja pa je nedvomno res, da bi v cilju čimboljšega izkoriščanja tehnične baze bilo nujno ustvariti takšne pogoje, da bi bilo mogoče v čim večji meri obstoječo tehniko uporabiti tudi za pokrivanje potreb RTV, ker bo sicer ta skušala nabaviti lastno opremo v obsegu, ki presega stvarne potrebe.

Drugi poskus sanacije filmskih podjetij je bil izvršen v februarju letos na pobudo občinske skupščine Ljubljana-Center. Sa-

moupravni organi vseh treh podjetij so predložili predlog o združitvi v eno podjetje, pod pogojem, da se zagotovijo združenemu podjetju sredstva za kritje starih obveznosti in za redno poslovanje novega podjetja.

Podjetje Viba film pa je naknadno predložilo ločen predlog, v katerem je postavilo osnovne pogoje za integracijo, ki so:

— predhodna združitev Filmservisa in Triglav filma, ter sanacija njunih starih obveznosti. Po sanaciji pa bi se z združenim podjetjem integriralo tudi podjetje Viba film; in

— zahteva, da se razpoložljive kapacitete združenega podjetja dajo prvenstveno na razpolago za proizvodnjo domačega filma.

Ta poskus sanacije pa je ostal še vedno odprto vprašanje, ker ni nikogar, ki bi bil pripravljen dati za sanacijo potrebna sredstva. Stališče bank do kreditiranja teh podjetij je zaradi dosedanjih izkušenj izredno previdno. Načelno banke kreditiranja filmske proizvodnje sicer ne odklanjajo in so jo po izvršitvi splošne sanacije razmer pripravljene kreditirati, vendar le po posameznih poslih, za katere se prepričajo, da so dovolj solidno pripravljene.

Iz opisanega stanja izhaja:

1. Da niti Filmservis niti Triglav film brez sanacijskega kredita in dodatnih kreditov ne moreta več poslovati;
2. da poslovne banke brez predhodne sanacije obeh podjetij niso več pripravljene kreditirati; in
3. da morata v takih pogojih obe podjetji preiti v likvidacijo.

IV.

Popolnoma drugačna od problematike, ki tare filmski podjetji Filmservis in Triglav film v zvezi z njunimi poslovnimi neuspehi pri izvozu svojih uslug, je problematika pri proizvodnji domačega filma, s katero se sedaj ukvarja izključno Viba film.

1. Najznačilnejša okolnost, ki je pomembna za tovrstno proizvodnjo in ki ji daje tudi svojevrsten pečat, je odsotnost ekonomskih motivov in spodbud in močan administrativni vpliv zunanjih činiteljev, ki se manifestirajo v tej ali oni obliki v mnogih bistvenih točkah proizvodnega procesa.

Viba film je po svojem statusu gospodarska organizacija, ki o svoji proizvodnji ne odloča samostojno, z vidika lastnih interesov. Vpliv zunanjih činiteljev se začne že pri določitvi scenarija, s katerim podjetje želi konkurirati pri delitvi sredstev sklada za pospeševanje filmske proizvodnje. Tak scenarij mora **potrditi filmski svet**, ki je družbeni organ podjetja in ga po zakonu o »varstvu domačega filma in o organih družbene samouprave na področju domačega filma« iz leta 1962 imenuje sekretar za prosveto in kulturo.

Ko je scenarij potrjen od filmskega sveta, ga šele obravnava sklad za pospeševanje filmske proizvodnje. Ta **končno izbere scenarij po svoji presoji** in odobri sredstva za njegovo realizacijo. Ko

pristopi podjetje k realizaciji od zunanjih faktorjev dvakrat odobrenega scenarija, se zopet vmeša filmski svet s tem, da — po statusu podjetja Viba film — **da soglasje k izboru režiserja.**

Tretji zunanji činitelj, ki odločujoče vpliva na samo proizvodnjo, nastopa ob prodaji kinematografskih vstopnic. Cene tem vstopnicam namreč **določajo občinske skupščine.** Tako določene cene so nekajkrat nižje kot drugod v svetu.

Konkretno o proizvodnji in njeni realizaciji torej odločajo faktorji **zunaj podjetja**, ki v končni konsekvenci materialno niso niti zainteresirani niti **odgovorni za končni finančni uspeh.** V takih pogojih nastane vprašanje, ali je ta sistem tak, da more do maksimalne mere usposobiti vse proizvodjalne možnosti podjetja.

Podjetje in sklad že vnaprej računata, da bo prodaja po opisanim postopku proizvedenega filma pokrila le 20 do največ 30 % proizvodnih stroškov, od tega bo 10 do 15 % pokrila prodaja na domačem trgu 10 do 15 % pa na tujih tržiščih. Tako nizka udeležba dohodkov od prodaje v celotnem dohodku pa je očitno prešibek motiv za vzpodbudo vseh akterjev pri proizvodnji, četudi obstojajo še nekatere druge oblike stimulacije, za katere pa je težko reči, da so dovolj močne (nagrade, prodaja vstopnic preko kritja stroškov distributorja in pd.).

V taki situaciji je trg domala izključen kot arbiter proizvodnje. Sklad, katerega vloga naj bi bila podpiranje proizvodnje domačega filma, pa dobiva elemente dejanskega producenta — finančerja, ki pa ne nosi nobenega materialnega rizika in tudi ne odgovornosti. Podjetje pa, ki domače filme proizvaja, pa se zato spreminja iz odgovornega producenta v podjetje za usluge sklada.

Vsi ti vplivi se v skrajni konsekvenci nujno odražajo tudi v kvaliteti izdelkov, v proizvedenem filmu, v njegovi komercialni vrednosti pa tudi v njegovi družbeni pomembnosti, ki je prav gotovo problematična, če število obiskovalcev ne doseže določenega minimuma.

Vsiljuje se prepričanje, da je tak položaj gospodarske organizacije, kakor ga opredeljuje dejstvo hromečega vpliva zunanjih činiteljev, postal anahronizem. V zvezi s tem zaslužijo temeljito proučitev predvsem naslednja dejstva:

a) **Vloga filmskega sveta** podjetja kot družbenega organa. Njegova vloga je v bistvu izrazito cenzurna (kakor koli bi jo tudi drugače imenovali). Zdi se, da je njegov delokrog tako širok in njegova moč poseganja v proizvodnjo tako intenzivna, da s svojimi odločitvami posega v pravice delavske samouprave.

b) **Delitev sredstev iz sklada** za pospeševanje filmske proizvodnje. Udeležba sredstev sklada v pokrivanju stroškov proizvodnje je tako velika, da so dohodki od prodaje in s tem tudi njih pomen za prosperiteto proizvodnega podjetja minimalni. Iz tega se lahko zaključuje, da še ni najden tisti pravilni odnos med »komercialnostjo« in »družbeno pomembnostjo« filma, ki bi bil optimalen za razvoj slovenske filmske proizvodnje.

c) Z gornjim v zvezi pa se postavlja vprašanje proučitve umestnosti vzdrževanja **takih cen filmskih vstopnic**, ki so daleč izpod ekonomske vrednosti. Približevanje cen njihovi ekonomski vrednosti bi takoj spremenilo odnos med dotacijo proizvodnje filma in dohodki od prodaje. S tem pa bi se avtomatično povečal ekonomski interes filmskih proizvajalcev do reagiranja trga in do njegove širine.

d) Ne brez pomena v sklopu problemov proizvodnje domačega filma in filmske proizvodnje sploh pa je tudi položaj distribucijskega podjetja. Odnosi med proizvodnjo in distribucijo pa bi postali še pomembnejši v trenutku, ko bi uvoz tujih filmov bil kakor koli povezan z uspehom v izvozu bodisi filmskih uslug, bodisi doma proizvedenih filmov. S tem v zvezi bi kazalo temeljito proučiti smotrnost eventualne organizacijske povezave proizvodnosti in distribucije filmov.

2. Druga značilnost proizvodnje domačega — slovenskega filma je to, da je — po dosedanjih izkušnjah — to proizvodnja skoraj izključno za ozek slovenski trg. To dejstvo ima svoje vzroke tako v tipični slovenski tematiki, ki jo slovenski filmi večinoma obravnavajo, kakor tudi — po zatrjevanju filmskih delavcev — v zavestnem zaviranju predvajanja slovenskih filmov v drugih republikah; morda pa so pri tem še drugi vzroki (kvaliteta, družbena aktualnost). Nekaj pa je pri tem neizpodbitno dejstvo: **zaprtost in ožina trga je prav gotovo vzrok, da je proizvodnja domačega filma za družbo izredno draga.**

3. Organizacija, to je struktura delovne skupnosti in sestava organov delavske samouprave je pri Viba filmu svojevrstna. Člani delovne skupnosti so dvojni: stalno zaposleni, ki tvorijo upravo (v letu 1965 jih je bilo 10) in člani za nedoločen čas, to so svobodni filmski delavci (scenaristi, režiserji, snemalci, maskerji, frizerji itd.). Slednji imajo, četudi niso stalni člani in se njih osebni dohodki štejejo kot materialni stroški in niso torej s svojimi prejemki udeleženi pri delitvi dohodka podjetja, enake pravice pri samoupravljanju kot stalni člani kolektiva. Ker so daleč številnejši od stalnih članov, imajo v organih samouprave veliko večino.

Proučitev odnosov in posledic, ki jih taka organizacija pogojuje, presega namen te informacije. Kljub temu pa se vsiljujejo nekateri dvomi, ki bi se v glavnem mogli strniti v naslednjih nekaj vprašanjih:

a) Ali obstoječa struktura delovne skupnosti in osvojen sistem samouprave pri vsakokratnem pristopu k ustvaritvi novega filma pogojuje in terja objektivno najboljši izbor filmskih delavcev, ali pa omogoča omejitve tega izbora na relativno ozek krog filmskih delavcev, ki so nestalni člani delovne skupnosti.

b) Ali je v interesu kolektiva s tako strukturo neprestano iskanje in pritegovanje novih — mladih kadrov in njih izobraževanje, ali pa omogoča zapiranje vase.

c) Ali taka struktura kolektiva in sistem samoupravljanja omogoča pospeševanje ali zaviranje delitve dohodka po delu in uspehih pri ustvarjanju dohodka.

V.

ZAKLJUČEK

Iz celotnega gradiva in razprav, ki so bile v zadnjem času v zvezi s sanacijo in integracijo slovenskih filmskih podjetij, je možno povzeti naslednje ugotovitve:

1. Zaradi slabega poslovanja in prezadolženosti podjetij Filmservis in Triglav film sta Kreditna banka Ljubljana in Jugobanka prenehali s kreditiranjem nadaljnega poslovanja teh podjetij in sta pristopili k sodni izterjavi danih kreditov. To dejstvo je zaradi plačilne nesposobnosti povzročilo absolutno nelikvidnost, v bližnji prihodnosti pa bo zahtevalo celo neizogiben postopek za uvedbo prisilne likvidacije obeh podjetij.

Da se prepreči nadaljnje usihanje družbenih sredstev oziroma povečevanje izgub, bi bilo smotro, da se delovna kolektiva Filmservisa in Triglav filma sama odločita za čimprejšnje prenehanje poslovanja obeh podjetij.

Občinski skupščini Ljubljana-Center in Ljubljana-Bežigrad se priporoča, da obravnavata nevzdržno stanje prizadetih podjetij in da ustrezno ukrepata.

2. Podjetje Viba film, kot trenutno edino podjetje, ki mu je bila omogočena proizvodnja slovenskega filma, je bilo v zadnjih letih v glavnem tudi edini koristnik sredstev sklada za pospeševanje filmske proizvodnje in je v pretežni meri krilo stroške svoje proizvodnje s subvencijami iz družbenih sredstev. Iz tega naslova je imelo podjetje finančne pogoje poslovanja zagotovljene.

3. Vsi organi, ki so sodelovali v razpravi in predstavniki filmskih podjetij sami so bili mnenja, da so v Sloveniji podani izredni naravni in drugi pogoji, ki jih je možno izkoristiti za proizvodnjo domačega filma in za izvoz filmskih uslug.

Dosedanje izkušnje pa kažejo, da pa so za takšno proizvodnjo v sedanji situaciji dani trenutno pogoji največ za obstoj enega podjetja, ki bi združevalo dejavnosti obeh likvidiranih podjetij in dejavnost podjetja Viba film.

V ta namen bi si moralo formirano podjetje zagotoviti potrebna sredstva za odkup tehnične baze, ki jo sedaj uporablja podjetje Filmservis in nujno potrebna obratna sredstva za redno poslovanje. Zato bi bilo po mnenju komisije umestno, da republiški sklad za pospeševanje filmske proizvodnje in sklad skupnih rezerv skupno s kreditno banko Ljubljana proučijo možnosti za zagotovitev finančnih pogojev za nadaljnjo filmsko proizvodnjo. Filmsko podjetje pa naj uskladi svojo dejavnost z možnostmi, ki jih zagotavljajo sredstva, ki bodo na razpolago (kadri, tehnična in finančna sredstva).

4. Nakazuje se potreba, da se proučijo veljavni predpisi, ki

urejajo področje filmske proizvodnje glede eventualne odprave tistih določil, ki preprečujejo, da se v tej proizvodnji ekonomski principi v zadostni meri ne uveljavljajo.

5. Potrebno je tudi proučiti smotrnost zvišanja sedanjih cen kinematografskim vstopnicam, ki še zdaleč ne ustrezajo svoji ekonomski vrednosti, kar povečuje zahtevo po družbenem subvencioniranju proizvodnje domačih filmov. Prenizke cene tem vstopnicam pa obenem zavirajo normalno kinofikacijo.

**PREGLED FILMOV DOMAČE PROIZVODNJE
IN FINANČNI REZULTATI**
(v mio S din)

Zap. št.	Film	Leto proizv.	Skupni pro-izv. stroški	D O H O D K I			Presežek dohodka nad stroški	Nepokrito proizvod. in prod. sir.
				Iz film. sklad. in nagr.	Odkup film. di-tribuc. in izvoz	Skupaj dohodki		
VIBA FILM								
1.	Nočni izlet	1961	76,1	44,8	14,9	59,7		16,4
2.	Družinski dnevnik	1961	38,3	27,2	7,3	34,5	—	3,8
3.	Minuta za umor	1962	69,3	43,9	34,6	78,5	9,2	
4.	Tistega lepega dne	1962	74,4	54,1	17,2	71,3	—	3,1
5.	Peščeni grad	1962	48,5	43,1	23,3	66,4	17,9	
6.	Srečno, Kekec	1963	95,6	65,4	65,7	131,1	35,5	
7.	Zarota	1964	64,6	43,4	1,6	45,0	—	19,6
8.	Ne joči, Peter	1964	97,8	98,6	43,7	142,3	44,5	
9.	Sovražnik	1965	56,1	31,1	1,4	32,5	—	23,6
10.	Lucija	1965	95,2	38,8	27,7	66,5	—	28,7
11.	Lažnivka	1965	94,8	28,9	9,7	38,6	—	56,2
12.	Kratko poletje	1965	81,4	21,0	4,0	25,0	—	56,4
			892,1	540,3	251,1	791,4	107,1	207,8

TRIGLAV FILM

1.	Ne čakaj na maj	1957	82,1	59,4	36,7	96,1	14,0	
2.	Dobro morje	1958	73,9	25,4	33,4	58,8	—	15,1
3.	Pianino	1959	76,0	30,6	34,3	64,9	—	11,1
4.	Tri četrtine sonca	1959	82,3	51,1	17,8	68,9	—	13,4
5.	Akcija	1960	55,3	28,2	6,3	34,5	—	20,8
6.	Veselica	1960	80,6	47,2	27,0	74,2	—	6,4
7.	Agent	1960	91,7	59,9	48,3	108,2	16,5	
8.	Ples v dežju	1961	112,0	39,3	21,0	60,3	—	51,7
9.	Ti loviš	1961	74,7	14,7	11,0	25,7	—	49,0
10.	Balada	1961	72,8	37,9	13,4	51,3	—	21,5

11. Naš avto	1962	107,5	23,6	5,3	28,9	—	78,6
12. Samorastniki	1963	129,1	109,9	39,8	149,7	20,6	
		1038,0	527,2	294,3	821,5	51,1	267,6

FILMSERVIS

1. Mrtvacima ulaz zabranjen	46,8	—	8,0	8,0	—	38,8
--------------------------------	------	---	-----	-----	---	------

REKAPITULACIJA

Viba film	892,1	540,3	251,1	791,4	—	100,7
Triglav film	1038,0	527,2	294,3	821,5	—	216,5
Filmservis	46,8	—	8,0	8,0	—	38,8
SKUPAJ	1976,9	1067,5	553,4	1620,9	—	356,0

PREGLED FILMSKIH KOPRODUKCIJ, USLUG IN KOPARTICIPACIJ FILMSKIH PODJETIJ TRIGLAV FILM IN FILMSERVIS

Zap. št.	Film	Leto proizv.	Stroški proizv.	Do sedaj ustvarjeni in z garanc. in pogodb. zagot. doh.	Presežek doh. nad stroški	Do sedaj nepokriti stroški proizvod.
I. TRIGLAV FILM						
1.	Irena v zadregi	1953	25,1	7,5	—	17,6
2.	Dalmatinska svadba	1953	70,1	7,3	—	62,8
3.	Greh	1954	30,8	58,6	27,8	
4.	Pustolovka ljubezni	1954	16,1	21,6	5,5	
5.	Pirečnik	1954	1,9	2,6	0,7	
6.	Sonce	1955	25,4	30,2	4,8	
7.	Otok mrtvih	1955	5,9	15,9	10,0	
8.	Parole Heimat	1955	5,2	10,5	5,3	
9.	Ko pride ljubezen	1955	28,7	4,7	—	24,0
10.	Sneg	1956	7,2	5,6	—	1,6
11.	Velika sinja cesta	1957	59,3	76,2	16,9	
12.	Ograda	1960	61,9	24,6	—	37,3
13.	Otok groze	1959	5,7	13,5	7,8	
14.	Usoda o polnoči	1959	12,8	22,5	9,7	
15.	Medeni mesec	1960	8,7	19,8	11,1	
16.	Amaconka I	1960	7,5	10,8	3,3	
17.	Amaconka II	1960	8,3	10,4	2,1	
18.	Festival girl	1960	24,7	0,6	—	24,1
19.	Perche	1960	8,0	6,8	—	1,2
20.	Lov	1961	18,8	11,5	—	7,3
21.	Brez milosti	1961	14,7	9,9	—	4,8
22.	Fluying Clipper	1962	30,1	33,3	3,2	
23.	Zakon vojne	1960	106,2	41,5	—	64,7
24.	Robin Hood	1962	59,1	21,7	—	37,4
25.	Smrtni objem	1962	26,0	7,9	—	18,1
26.	Rabenek	1962	154,9	15,7	—	139,2
27.	Jutri bom prosta	1963	66,1	5,3	—	60,8

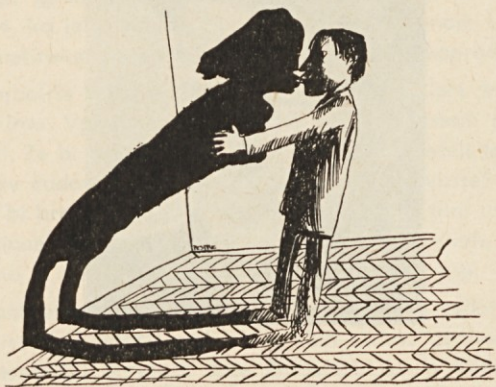
28. Lov za prokletim	1963	93,0	7,3	—	85,7
29. Pirati	1963	125,1	122,7	—	2,4
30. Vampir	1964	41,4	37,0	—	4,4
31. Kadeti	1964	145,3	126,1	—	19,2
32. Kriva pot	1964	136,4	27,7	—	108,7
33. Tuscon	1964	56,2	71,2	15,0	
34. Vikingi	1964	138,9	97,5	—	41,4
35. Viking Erik	1964	16,0	21,4	5,4	
36. Zorikanov zaklad	1964	29,8	37,2	7,4	
37. Počitnice v Lipici	1965	230,2	109,4	—	120,8
Skupaj		1901,5	1154,0	136,0	883,5

II. FILMSERVIS

1. Freddy Quinn	1962	44,1	43,4	—	0,7
2. Wörtersee	1962	15,1	15,1	—	—
3. Columbus	1962	43,3	43,3	—	—
4. Leto 79 Stara zaveza	1962	418,1	39,1	—	379,0
5. Fra diavolo	1962	225,8	29,1	—	196,7
6. Upornik	1962	138,4	13,0	—	125,4
7. Lovci na glave	1962	63,4	59,1	—	4,3
8. Julij Cezar	1962	100,0	18,3	—	81,7
9. Gita domencial	1962	4,2	4,2	—	—
10. Alotria	1963	155,2	145,3	—	9,9
11. Apartment	1963	50,3	14,5	—	35,8
12. TV Union	1963	22,3	22,3	—	—
13. Veselje	1963	56,2	56,2	—	—
14. Pošteni Lojzek	1963	7,0	7,0	—	—
15. Godot	1963	13,3	13,3	—	—
16. Glasba v Tirolah	1963	70,3	66,2	—	4,1
17. Polnoč	1963	70,2	23,6	—	46,6
18. Očarljiva deklica	1963	5,1	4,2	—	0,9
19. Tat iz Damaska	1963	76,7	—	—	76,7
20. Hiša na griču	1964	46,7	14,3	—	32,4
21. Shorty	1964	48,2	48,2	—	—
22. Giganti	1964	98,7	30,1	—	68,6
23. Dallaške pištole	1964	112,5	14,9	—	97,6
24. Postelja s 100 KS	1964	47,5	40,1	—	7,4
25. Banditi Rio Granda	1964	108,7	21,6	—	87,1
26. Fortuna	1964	51,3	37,8	—	13,5
27. Adam in Eva	1965	1,3	—	—	1,3
28. Bavaria Atelier	1965	19,8	14,3	—	5,5
29. Nebeški roparji	1965	38,2	38,2	—	—
30. Mademoiselle de Maupin		240,0	25,3	—	214,7
Skupaj		2391,9	902,0	—	1489,9

REKAPITULACIJA

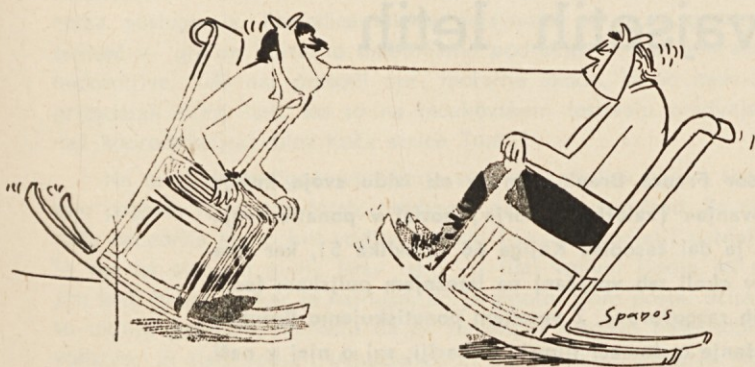
Triglav film	1901,5	1154,0	—	747,5
Filmservis	2391,9	902,0	—	1489,9
	4293,4	2056,0	—	2237,4



IZPOSOJENI KARIKATURI

... asociacije na nekatere pojave v slovenski kinematografiji ...

(Izposojeno pri Arts)



Univ. prof. France Brenk



po dvajsetih letih

Univ. profesor France Brenk nam je ob izidu svoje knjige »Filmska popotovanja« (založba Obzorja) poslal v ponatis svoje odgovore, ki jih je dal časopisu Knjiga 66 (številka 5), ker ima »vtis, da bo prav okoli teh vprašanj na letošnjem puljskem festivalu precej vročih razgovorov«. Z veseljem ponatiskujemo Brenkov odgovor na vprašanje o domači filmski situaciji, saj o njej v naši reviji skušamo že ves čas izhajanja, posebno pa še letos, zavzeti jasna in odločna stališča, v katerih se — kakor je razvidno najboljše iz Brenkovega odgovora — v ničemer bistveno ne razhajamo.

Za situacijo slovenskega filma ob njegovi dvajsetletnici je po mojem mnenju značilno vse dobro in vse slabo, kar se je na dnu prizadevanj po našem izvirnem filmu in okoli teh prizadevanj jasno izoblikovalo že v letih 1948 (ob pripravah na snemanje prvega slovenskega igranega in zvočnega filma Na svoji zemlji), in letom 1953/54, ko je slovenska filmska politika s filmom Irena v zadregi in Dalmatinska svatba zabredla v kalne vode koprodukcij.

Najboljše v slovenskem filmu je vsaj še tleča želja po slovenskem filmu. Vprašujem pa se, mar bi po dvajsetih letih svoj film še imeli, če bi medtem slovenskega filma ne začeli terjati stitisoči gledalcev čudovite iznajdbe naše dobe — televizije? Včasih se mi zdi, da bi brez televizijskih predstav slovenski film usahnil v mlaki antinacionalnih posegov tujega kapitala in ustreznih, bolj ali manj umetelno v naš jugoslovanski svet vnesenih intrig.

Konkretno: Na svoji zemlji je bil prvi in zadnji naš film, ki so ga ustvarili avtorji vseh slovenskih rodov: petdesetletniki Veno Pilon, ameriški Slovenec Jože Žnidaršič-List in Tonček Smeh, pa petintridesetletni Ciril Kosmač in dvajsetletnika Francé Štiglic in Ivan Marinček. Poslej so iz slovenske filmske ustvarjalnosti izgnali — razen igralcev različnih generacij — domala vse ustvarjalce starejših rodov: Omoto, Badjurovo, Foersterja, da o Kreftu, Stupici ali Žižku ne govorim. — Zakaj? Komu v prid? Nadvlada pogosto premalo izobražene in tudi ne vselej dovolj nadarjene ene same generacije je imela za nasledek vrsto znanih dejstev: npr. razpad slovenskega filma na njegove prafaktorje, labilno repertoarno politiko in docela blodno filmsko ekonomiko. To je privedlo do ekonomskega zloma Triglav filma in Filmservisa, pa hkrati do vrste mednarodnih katastrof s tako imenovanimi koprodukcijami oziroma »uslugami«. Posledice takšne dejavnosti so ne le gmotno, temveč — gre za kulturno umetnostno področje — tudi moralno neocenljive. Kdo naj presodi npr. moralno škodo, ki so nam jo prizadejali samo lani, ko so na moskovskem festivalu predvajali naš koprodukcijski film Koča strica Toma?

Na ta in druga žgoča vprašanja smo opozarjali v našem tisku zelo pogosto in včasih ostro, predvsem pa o pravem času. Za vsa naša opozorila pa so bili voditelji naših filmskih podjetij petnajst in več let slepi in gluhi. Prav tako vsi tisti vplivni ljudje, ki so jim krili hrbte. In kar je najhuje: ko je gmotni zlom postal očiten, so ukinili podjetje, namesto da bi zamenjali njegovo nesposobno vodstvo; in tisti vodilni uslužbenci, ki po propadu podjetja niso odšli v pokoj, so s sto grehi na duši zaživeli staro življenje v drugem slovenskem filmskem podjetju, v Vibi. Le tako si namreč lahko tudi poslej razlagamo neustrezno dejavnost Vibe, kar naj ponazori naslednje dejstvo: na lanskem festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju so predvajali tri Vibine filme, med katerimi

nismo mogli imenovati »slovenskega« niti filma Lažnivka (po scenariju D. Ilića in vsaj še z B. Živojinovićem v eni glavnih vlog), in še manj seveda Sovražnika (po noveli Dostojevskega), ki so ga v celoti ustvarili za slovenski filmski denar neslovenski avtorji; edini »slovenski« film Lucijo pa so predvajali le ob robu festivalske prireditve.

V takšni atmosferi seveda ne morejo zaživeti na filmskem platnu ob Samorastnikih in Veselici še druga dela naše klasične in novodobne književnosti. Le takšna filmska situacija nam razlaga npr. tudi dejstvo, da je Jože Gale moral čakati deset let, preden je po sorazmernem uspehu s prvim delom Kekca smel posneti drugi del te mladinske povesti; ali da je Igor Pretnar po uspelem debiju s filmom Na valovih Mure čakal prav tako deset let, preden je lahko posnel Samorastnike, in da zdaj — namesto da bi snemal še druge Prežihove novele, Cankarjevega Jerneja ali Kačurja — mora iz neznanih razlogov režirati Lažnivko, in z njo kompromitirati razen sebe še vrsto nadarjenih naših igralcev. — Kar pa utegne biti posebej zanimivo: Kecek in Samorastniki sta tudi ekonomsko visoko suficitna filma.

V svetovnih izmerah se je nekaj podobnega dogajalo pred vojno s filmom nordijskih dežel, po drugi vojni pa z avstrijskim, nemškim in posebej italijanskim novorealističnim filmom; filmske proizvodnje tako imenovanih socialističnih dežel, predvsem Poljske, Češkoslovaške, Romunije, Madžarske in Bolgarije, so se v nasprotju z jugoslovanskimi proizvodnjami ognile nevarnim čerem avtorske povprečnosti in ustrezne repertoarne zmede, zlasti pa iz zgodovine filma dovolj znani nevarnosti kolonialne koproducijske odvisnosti od tujega filmskega in nefilmskega kapitala.

Poslednje skrivnosti minule slovenske filmske zgodovine so še skrite po arhivih naših filmskih podjetij; mnogo več — ki pa jih najbrž ne bomo mogli nikoli natančno odkriti — je zaklenjenih v kleti skrivnih ustmenih dogovorov raznih filmskih agentov, dogovorov in pogodb, sklenjenih po domačih in tujih pisarnah, barih in bankah.

Ni naloga filmskega zgodovinarja, da ugotavlja, kje so bile in kje so v ustvarjanju takšne neplodne filmske situacije meje med neinteligentnostjo in — zavestno diverzijo.

Le tako pa si lahko razlagamo tudi na pogled nepomembno dejstvo: dvajsetletno prozorno, toda komaj dokazljivo zaviranje fakultetnega filmsko televizijskega študija v Jugoslaviji, kar je imelo in ima nedogledne posledice: neorgansko, nesistematično vključevanje mladih, fakultetno izobraženih filmskih ustvarjalcev, predvsem režiserjev in scenaristov, v slovenski film in v slovensko televizijo.

PARAGRAF NIČ

naša filmska tehnika

Začelo se je — kot vse drugo — leta 1945, če ne štejemo nekaterih skromnih tehničnih sredstev, ki so si jih omislili in jih uporabljali predvojni pionirji slovenskega filma. Iz starega poročila o proizvodnih uspehih prvih treh povojnih let je mogoče razbrati marsikaj zanimivega; največ sicer o težavah, vendar se te niso zdele nepremostljive, narobe — poročilo preveva optimistično prepričanje v nagel, neoviran razvoj:

»V mesecu juliju 1945 je bil vložen v arhivne omare filmskega podjetja DFJ direkcije za Slovenijo prvi izdelek novoustanovljene slovenske filmske proizvodnje, dokumentarni film-reportaža Ljubljana pozdravlja osvoboditelje. Prvih 273 metrov filmskega traku, skromna oddolžitev naporom in žrtvam tisočev, ki so prelivali kri za našo svobodo, in vendar tako pomemben za nadaljnjo pot slovenskega filma, ki je v novih družbenih pogojih dobil vse osnove za uspešen razvoj.

Z eno samo uporabno snemalno kamero, s preprostimi napravami za razvijanje in sušenje filmov, z doma izdelanimi stroji za kopiranje, zvočno snemanje in montiranje, v treh temnih podstrešnih prostorčkih, ki so bili istočasno montaža, predvajalnica, »dvorana« za ozvočenje filmov, finomehanična in radiotehnična delavnica, so bili do konca istega leta izdelani še trije filmi, dva, posneta pred vojno, pa sta bila ozvočena. Šest izdelkov, 1574 metrov filmskega traku in vrsta načrtov sedemnajstih ljudi, ki jim je bila edina želja v novem letu izdelati vsak mesec filmsko kroniko — ta naj bi stotisočem po vsej Sloveniji pripovedovala o uspehih in poletu delovnih ljudi pri obnovi in izgradnji porušene domovine — je bil obračun dela prvega leta po osvoboditvi.«

Potem je zmanjkalo traku. Šele čez nekaj mesecev ga je pripeljala ladja iz Sovjetske zveze, medtem pa je tonski mojster, udarnik Rudi Omota, izboljšal več naprav in izdelal tonsko-snemalni aparat, stroj, »ki ga še danes ni mogoče kupiti v inozemstvu«. Kot tehnično pomembno naj navedem, da so film Mladina gradili tedaj sinhronizirali v srbohrvaščino, makedonščino, češčino, italijanščino in francoščino. Za najnujnejše potrebe so preuredili fizikalni dom v Trnovem in tako začasno rešili vprašanje prostorov in delavnice. »Glavna dvorana služi kot skromen atelje ekipi našega prvega celovečernega filma V srcu Evrope. V stranskih prostorih so upravne pisarne, garderobe, sobe za igralce in režiserje, laboratorij, montaže itd. Ob stavbi so bili zgrajeni med letom štirje veliki hangarji za skladišča raznovrstnega materiala in za delavnice. Prav delavnice so imele v tem letu važno nalogo, saj so izdelale vse, česar ni bilo mogoče kupiti v inozemstvu: vozičke in tračnice za snemalne kamere, previjalne mize, ojačevalne naprave, mikrofone, trojni zvočni reprodaktor itd.«

Do tod je šlo vse razmeroma hitro ob podpori družbe in ob vsesplošnem navdušenju vseh sodelujočih. Optimi-

stična pričakovanja, da se bo gradila tehnična baza v naslednjem razdobju še hitreje, pa so se kaj kmalu razbila ob zidu omejenih možnosti družbe in same kinematografije. Takole piše v poročilu:

»V novem letu ne bo več toliko težav s tehničnimi sredstvi, ki jih bo v inozemstvu lažje dobiti, niti s prostori. Na pomlad bo zasajena prva lopata na mestu, kjer bo do konca petletke zgrajena naša filmska nasebina z ateljeji, laboratoriji, delavnicami, upravnim poslopjem in stanovanjskimi zgradbami za člane delovnega kolektiva.«

Lopata pa ni bila nikoli zasajena. In tudi težave s tehničnimi sredstvi so ostale, kajti iz tujine podobnih naprav ni bilo lahko dobiti. Vsaj nam v Sloveniji ne. Povsem razumljivo se nam je takrat zdelo, da jih je treba uvoziti največ in najprej za centralno jugoslovansko podjetje na Košutnjaku. Težje smo razumeli, da imajo iz dneva v dan vse več tehnike tudi naši kolegi v Avali. Jadran je svojo itak podedoval po Slikopisu. Zavidali smo Bosancem, ki so jim dovolili izvažati suhe slive in preproge, da so lahko tako uvozili prave prvacate montažne mize, ki so lep čas pokrite čakale na prvega montažerja...

Nadaljnjo zgodovino bolj ali manj poznamo. Glasovali smo za decentralizacijo proizvodnje in pri tem računali na šestino tehnike centralnega podjetja. A smo se ušteli. Košutnjak se je integriral z Avalo, mi pa smo si stroje še kar naprej izdelovali sami doma... Prvo razmeroma sodobno kamero in reflektorje smo uvozili leta 1951, tonsko mešalno mizo s pripadajočimi stroji mnogo pozneje, leta 1958, montažno mizo pa šele leta 1960.

Vzrokov za tako počasno, nesistematično in pomanjkljivo opremljanje slovenske tehnične baze je prav gotovo več. Presenetljivo je, kako je po letu 1951 naglo plahnelo zanimanje družbe za njen razvoj. V tem letu je bila baza prvič, in žal tudi zadnjič, deležna izdatnejše pomoči. Ta-

kratnemu skupnemu podjetju Triglav film je dala republika pod ugodnimi pogoji okoli 10.000 angleških funtov za nakup svetlobnega parka in ateljejskih kamer. Iz leta v leto pa so se zaostrovali pogoji za uvoz opreme iz tujine. Tako smo ostali in še ostajamo pri nekaterih najstarejših strojih iz bazinega fonda, tako na primer še danes uporabljamo obarazvijalna stroja, ki nosita humoriistično oznako »made in doma«.

Ko je Filmservis leta 1958 uvozil tonsko snemalno aparaturo, dva bruta in agregat v skupni vrednosti 41 milijonov, se je moral pogodbeno zavezati, da bo v dveh letih ustvaril predvsem s to uvoženo tehniko 325 milijonov deviznih dinarjev uslug. S sodelovanjem z inozemskimi partnerji — kakršno je pač bilo — se je podjetje finančno tolikanj oslabilo, da ni imelo dinarskega kritja niti za morebiten uvoz iz lastnih deviznih sredstev. To pa je bilo pri vsej stvari najhujše. Namesto da bi sodelovanje s tujino omogočilo vsaj dopolnjevanje in modernizacijo filmske tehnike, če že ni moglo ustvariti dobička, pa je Filmservis niti ni mogel redno obnavljati, torej opravljati tistega, kar določajo predpisi o amortizaciji. Res je tudi, da je ne bi mogli obnavljati niti v primeru, če bi delali samo domače filme, ker je ta proizvodnja za takšen namen mnogo preskromna.

Filmska tehnika je draga in hitro stari zlasti dandanes, ko se televizijska snemalna tehnika zelo hitro razvija in izboljšuje. Vrsto tehničnih pripomočkov bomo tudi v prihodnje lahko izdelovali doma (žerjavi, vozčki, dvizni stolpi, modernejšee ateljejske naprave). Snemalno, tonsko in osvetljevalno tehniko pa bo treba slej ko prej uvažati. A manjka nam še marsikaj, o čemer menda lahko le sanjamo. Tako na primer nimamo skoraj nič tega, kar omogoča filmski trik, čeprav tehnično dobro in sodobno opremljeni oddelek za trik izredno olajša snemanje težkih prizorov, ki jih z navadnimi sredstvi ni mogoče realizirati, zraven pa poceni proizvodnjo. Vsaj to zadnje bi nas moralo prepričati, da se izplača vlo-

žiti denar za nakup aparatov za trik, saj bi se kmalu povrnil s prihranki pri snemanju, razen tega pa bi se lahko lotili velikopoteznejših projektov.

Obnova in izpopolnitev naše tehnične baze je v tesni zvezi z reorganizacijo celotne proizvodnje, z njeno ekonomsko utrditvijo. Težko si je misliti, da bi mogli tudi na tem področju izpeljati korenite spremembe, če ne bomo že enkrat določili osnovnega koncepta filmske proizvodnje, določili njenega obsega, definirali pogojev za njeno povezavo z inozemstvom in s smiselno finančno politiko omogočili sistematično proizvodnjo, ki prav gotovo lahko sloni le na dobro opremljeni in redno se obnavljajoči tehnični bazi. Če bo naša tehnika tudi še naprej capljala za mnogo boljšo tehniko nekaterih drugih jugoslovanskih ateljev, se bo zgodilo, da naši filmi tehnično ne bodo konkurenčni, da se bodo drugi jugoslovanski producenti izogibali naših ateljev, medtem ko so prejšnja leta radi prihajali vanje in s tem pomagali kriti stroške njenega vzdrževanja. Tako se bodo naši filmi tudi po tej plati težje prodajali v inozemstvo. Pri solidno organizirani dovolj široki proizvodnji bi lahko mislili tudi na tehniko barvnega filma. Ta bi nam bila zlasti potrebna pri uslugah tujim producentom.

Pa še nekaj. Nujna je povezava s televizijo, s katero si lahko delimo marsikatero delo. Če pomislimo, da televizija redno dobiva precej denarja za nakup tehnike, bi bilo s premišljenim usklajevanjem skupnih nartov možno marsikaj poceniti pri uporabi teh sredstev — in seveda z dodatnimi sredstvi za potrebe filma. Če imamo za samoumevno, da imajo Slovenci samostojno kinematografijo, potem si je težko misliti, da bi bili brez kompletne tehnične baze, ki je lahko poleg vsega drugega le pri sodobni opremljenosti privlačna za druge jugoslovanske in tuje interese. Dobra baza je del gospodarske moči naroda in je tudi zaradi tega vredna vse skrbi in podpore.

naša filmska tehnika — še enkrat

Dušan Povh je v svojem sestavku nanizal zanimive nadrobnosti o tistih dneh, ko so zbirali v Ljubljani tehnična sredstva, neogibno potrebna vsakemu filmu. Iz njegovih vrstic je mogoče razbrati še nekaj več: grenko resnico, da niso bili nikoli povsem pripravljene slovenskemu filmu ustvariti solidne tehnične baze in ga oskrbeti s tistimi neogibno potrebnimi tehničnimi sredstvi, ki bi vsaj po tej plati zagotovila nemoteno in približno sodobno snemanje filmov. Ker sem prepričan, da je filmska tehnika nepogrešljiv sestavni del nacionalne filmske proizvodnje in filmske kulture, bi se rad z nekaterimi mislimi pridružil Povhovemu sestavku.

Dvajset let prizadevanj za slovensko filmsko tehniko je sila pestrih. Temu, kar nam je v kratkih spominih posredoval Povh, bi bilo mogoče ob natančnejšem osvetljevanju tega obdobja dodati še marsikaj. Tam bi našli pobudo za nekatera vprašanja o filmski tehniki in slovenskem središču filmskega ustvarjanja, ki so

ostala odprta do danes. Vendar pa bi bilo bolj simboličnega kot pa koristnega pomena danes ugotavljanje, kdo npr. je kriv, da v letih, ko je bilo na razpolago dovolj denarja, pripravljenosti in javne podpore, nismo zgradili slovenskega filmskega mesta, temveč smo denar, dobro voljo in javno podporo zapravili z otročje nedoraslimi »raziskavami« terenov, predelov itd. Danes tistih denarjev ni več, tudi ni več tistega optimizma in idealizma, pa tudi javne podpore je precej manj... Danes se moramo meniti o tistem, kar imamo in graditi od tod naprej.

V svojem prispevku je Povh jasno pokazal, da je skromna filmska tehnika, ki je danes zbrana v ateljejih Filmservisov v Ljubljani in v Piranu, dejansko last **slovenskega filma**. Nabavljena je bila v pretežni večini s sredstvi, ki jih je dala **slovenskemu filmu** (in ne nobenemu podjetju takšnega ali drugačnega imena!) naša skupnost. Ni treba znova povedati, da so bila ta sredstva v primerjavi s potrebami preskromna, poudariti pa je treba, da sedanje naše filmske tehnike v nobenem primeru ni mogoče kakorkoli odtegniti slovenskemu filmu. Nasprotno: najprej in predvsem ter v najbolj optimalnih pogojih mora služiti slovenskemu filmu in njegovemu razvoju. Če kdo z njo ravna drugače, deluje proti interesom našega domačega filma in mu je odločno treba preprečiti možnost, da bi še naprej lahko upravljal s filmsko tehniko. Zdi se mi, da je treba v današnjem položaju te stvari zelo jasno poudariti. Informacija o problematiki filmske proizvodnje v Sloveniji, ki jo objavljamo v današnji številki, konkretno utemeljuje opravičenost nekaterih opozoril in zvezi z našo filmsko tehniko, ker bi morebiti v zapletenem, nejasnem in materialno res težavnem položaju morda komu prišlo na misel, da je tako zadolženo tehnično bazo bolje likvidirati kot pa sanirati. Najostrejšo kritiko zaslužijo tisti, ki so s filmsko tehniko gospodarili tako nespodobno in nestrokovno, da so jo pripeljali v dolgoce, o katerih si lahko preberemo oprijemljive številke v informaciji skupščinske komisije. Ta kritika pa kajpak ne pomeni poziva k likvidaciji tehnične baze slovenske-

ga filma. Nasprotno! V položaju, v kakršnega so nesposobni in nekvalificirani upravljalci pripeljali tehnično bazo slovenskega filma, moramo skupaj storiti vse, da odstranimo nesposobne gospodarje, jo saniramo, našemu filmu nedotaknjeno ohranimo in jo začnemo čim prej modernizirati.

Mnenje mnogih filmskih ustvarjalcev je, da upravljalci tehnične baze slovenskega filma zadnja leta niso le slabo in nevešče gospodarili s filmsko tehniko in jo uporabljali večinoma za dejavnost, ki je bila v škodo celokupnemu slovenskemu filmu, temveč so dopustili, da je začela propadati in niso storili ničesar, da bi jo izpopolnjevali. Tudi laiku, ki ni posevečen v nadrobnosti filmske tehnike, je ob prebiranju svetovne filmske literature in razmišljanju o filmih našega časa povsem jasno, da v svetu filmska tehnika skokoma napreduje in tako rekoč dan za dnem prinaša nove iznajdbe. Ves napredek filmske tehnike je usmerjen k enemu samemu cilju: čim bolj izpopolniti tehnični postopek snemanja filmov, da bi bil tako ustvarjalni proces kar najbolj sproščen in rešen različnih zgolj tehničnih zaprek in težav. Vemo, da je v tem smislu na razvoj filmske tehnike koristno in plodno vplivala televizijska tehnika. Če naj se slovenska filmska ustvarjalnost razvija in če naj raste tudi v svojih kvalitetah, ji je neobhodno potrebna sodobna filmska tehnika. V svojem sestavku o nekaterih elementih novega temeljnega zakona o filmu v prejšnji številki sem zapisal, da je vodstvo naroda (če uporabim izraz iz razprave za našo okroglo mizo o slovenskem filmu) dolžno oskrbeti materialna sredstva za slovenski film. Še bomo morali razpravljati o tej dolžnosti, ki ne more ostati omejena samo na simboličen dohodek k sredstvom, katera ustvarja z 20 % prispevkom od vstopnice kinematografija sama. Med materialnimi sredstvi za slovenski film morajo biti tudi sredstva za modernizacijo naše filmske tehnike. Nihče med nami nima tako megalomanskih ambicij, kakršne so kazalji (in npr. v Košutnjaku tudi uresničili) v nekaterih drugih republikah. Toda brez osnovnih sodobnih tehničnih sredstev ni mogoče

naprej. Če jih tisti, katerim je družba doslej zaupala vodstvo tehnične baze, slovenskemu filmu niso znali zagotoviti, bomo morali vsaj zdaj, ko se lotevamo urejevanja najbolj neurejenih vprašanj v naši kinematografiji, za to poskrbeti.

Pozabiti ne bi smeli še na pomembno resnico. Filmska tehnika, ki jo izbira in oskrbuje tehnična baza, nima značaja industrijsko proizvodnih tehničnih sredstev, temveč je predvsem v službi umetniško ustvarjalnega procesa. Zaradi tega njenega posebnega značaja morajo z njo upravljati in jo oskrbovati **kvalificirani filmski strokovnjaki**, ne pa ljudje najrazličnejših strok in kvalitet. Taki so na tem področju nacionalne kinematografije prihajali celo na vodstvene položaje brez kakršnekoli strokovne kvalifikacije. Milo sodeč bi v takšni personalni politiki nekaterih družbenih organizmov lahko videli popolno nezainteresiranost za usodo slovenskega filma. Tu iščimo vzroke za dolgove, zaradi katerih celotna slovenska kinematografija preživlja težke dni, zaradi njih saniranja in likvidiranja pa zanemarjamo druga, izredno važna vprašanja slovenskega filma. Strokovnjaki, ki bi upravljali s filmsko tehniko, ne bi nikoli mogli dopustiti, da bi med tehnično bazo in ostalim slovenskim filmom zazijal tako globok prepad kot že nekaj let, ko se je npr. zgodilo, da so upravljalci tehnične baze slovenskega filma povsem neznanim ljudem iz druge republike omogočili realizacijo sramotno slabega in neokusnega celovečernega igranega filma (mislim na Mrtvim vstop prepovedan), namesto da bi s temi sredstvi pomagali slovenskemu filmu. Sicer pa je v že omenjeni informaciji mogoče iz številki razbrati še nekaj podobnih dejanj. Namesto najtesnejšega sodelovanja označujeta medsebojne odnose izolacija in nezaupanje. Kajpak to ni in ne more biti zdravo. Vsi, ki živimo z našim filmom, vemo, da do takšnih pojavov in do potrebe takega pisanja ne bi prišlo, če bi bila tudi filmska tehnika v kvalificiranih rokah.

S temi mislimi sem želel aktualizirati razpravo o problemu, ki ga je zastavil Povh v svojem sestavku.

Vitko Musek

filmski sklad

V filmski sklad* se stekajo sredstva, ki predstavljajo določen odstotek vstopnine od vseh predstav v kinematografih Slovenije. Ta denar, ki je neke vrste davek, odstopa družba kinematografiji, da z njim pokrije deficitnost te kulturne dejavnosti. Jugoslovanska kinematografija pokriva s prodajo filmov doma in v inozemstvu povprečno le 30 % svojih stroškov; zato ji je treba pomagati, da sploh lahko živi — praksa, ki jo poznajo tudi kapitalistične države, da ne govorim o drugih socialističnih, ki svoj film po sicer drugačnem sistemu stalno in sistematično subvencionirajo. Stroške filmske proizvodnje lahko pokrivajo in ustvarjajo celo dobiček le največje države (ZSSR, ZDA), ker se lahko oslonijo na dohodke velikanskega števila kinematografov (npr. 60.000 v Sovjetski zvezi nasproti 1500 v Jugoslaviji), že srednjevelike države pa morajo računati na državno podporo. Potemtakem ni Jugoslavija nobena izjema in je povsem normalno, da uživa tovrstno podporo dejavnost, ki ima tolikšen kulturni in propagandni pomen. Vprašanje je le, če ta znesek zadostuje, filmski sklad namreč ne zbere veliko več od 300 milijonov starih dinarjev na leto, kar predstavlja skupaj z neznatno subvencijo republike (25 milijonov SD) kaj majhen znesek, zlasti če ga primerjamo s postavko in proračunom, ki ga dobiva osrednje slovensko gledališče in nekatere druge kulturne ustanove. Vsekakor omogoča sedanji način podpiranja filmske proizvodnje le **sporadično, ne pa urejeno**, sistematično in načrtno snemanje filmov, kar bi bilo za organski razvoj naše kinematografije pač nujno potrebno.

* Uradni naslov: Sklad SRS za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov

S sredstvi filmskega sklada je torej zagotovljena filmska proizvodnja v današnjem skromnem obsegu, to se pravi, da denar, ki ga dobiva slovenska kinematografija iz njega, praktično tudi določa meje njene aktivnosti, kar se tiče števila in cene filmov. Drugi dohodki (prodaja doma in v tujino, dobiček pri naročenih filmih) predstavljajo kot rečeno le 30 % vseh dohodkov, ki se ne morejo bistveno povečati, saj se možnosti za naročene filme vse bolj manjšajo, prav tako padajo dohodki s prodajo filmov domačim distributorjem; iz inozemstva pa lahko pričakujemo več denarja le v primeru, če bo delo specializiranih prodajnih agencij bolj sistematično, zlasti pa če bodo imele na voljo več sredstev za propagando našega filma. To pa je vse bolj ali manj stvar bodočnosti in na izboljšavo metodologije na tem področju kinematografije proizvodno podjetje ne more vplivati. Ostane še dohodek, ki ga optimisti kljub slabim izkušnjam pričakujejo od koprodukcij.

Če se proizvodno podjetje noče spustiti na spolzko pot koprodukcij, s katerimi si teoretično edino lahko zveča proizvodnjo in dobi bančne kredite, potem lahko »obratuje«, če se izrazim poslovno, le v okviru precej natančno določenega zneska. Ta denar, potreben, da proizvodnja sploh lahko teče, pa po današnji praksi upravnega odbora filmskega sklada ni v celoti namenjen za to, da proizvodnja teče, ampak iz enega njenega — sicer manjšega — dela nagrajujejo umetniški uspeh filmov. S tem pa stroški filma a priori niso pokriti in se lahko zgodi — če je umetniških uspehov manj — da je celotna proizvodnja deficitna, kar ima za posledico, da bo naslednje leto še manjša.

Na prvi pogled je to popolnoma v redu. Prvič ne more biti nihče proti temu, da se nagrajujejo filmi po kvaliteti, in drugič bo vsakdo, ki je nepoučen, rekel: naj delajo dobre filme, pa ne bomo v deficitu. Tako je videti na prvi pogled. V resnici pa je stvar veliko bolj zapletena.

Če pustim ob strani malce naiven nasvet »delajte dobre filme«, za katerim slutimo misel, da je mogoče z nekakšnim administrativnim ukrepom priti do boljših umetniških dosežkov — kakor da ne drži, da je mogoče upati na uspešno umetniško rast slovenskega filma le s stalnim delom najbolj talentiranih ustvarjalcev in z rednim vključevanjem novih, skratka z bojem proti uklenjenosti v preozke okvire — če se torej ne spuščam v to, kar bo predmet posebnega članka, lahko samo zatrdim, da takšno razdeljevanje sredstev filmskega fonda ne bo bistveno pripomoglo niti k večjim umetniškim uspehom niti k boljšemu ekonomskemu dosežku v eksploataciji.

Zakaj tako?

Proizvodno podjetje je gospodarska organizacija, ki mora, kakor pravimo, pametno gospodariti. Če bo konec leta, ob zadnji delitvi denarja iz sklada ugotovilo, da mu grozi deficit, bo naslednje leto previdno — saj tako mora — še zmanjšalo proizvodnjo in s tem skrčilo možnost režiserjem, da pridejo do svojih filmov in

s tem možnost, da bo med realiziranimi filmi več dobrih. Podjetje ne bo resno prizadeto; prizadeti bodo le ustvarjalci in kinematografija v celoti.

Politika »kaznovanja« podjetja torej ne more imeti pravega haska, da ne govorim o tem, da je takšen način ponižujoč in ga je treba zaradi tega odkloniti. (Radoveden sem, kaj bi rekel direktor gledališča, ki bi mu odtegnili del subvencije za vsako slabo ocenjeno predstavo.) Nujno tudi ni, da bi režiser na lastni koži čutil, če bi filmski sklad slabo ocenil njegov film in mu dodelil manjši znesek, kajti podjetje morda pričakuje od takšnega filma, recimo, dohodek od prodaje v inozemstvo in bo takšnega režiserja podprlo. Nikakor torej ni mogoče prezreti dejstva, da je proizvodno podjetje gospodarska organizacija in ne ustanova s samostojnim financiranjem, kar je bistvena razlika. Po drugi strani pa moramo upoštevati drugo, nič manj važno zakonitost, da prihaja sedaj največ denarja za proizvodnjo iz filmskega fonda in da je treba ta denar na neki način razdeliti.

Verjetno bomo najbližje pravi rešitvi, če bomo gledali v sredstvih sklada tisti znesek, ki naj 70 procentno pokrije stroške domače proizvodnje, s tem da podjetje ali podjetja, če jih je več, krije ostalih 30 odstotkov. Teh 100 % določa količino domače proizvodnje, ki mora biti realizirana ob izračunani povprečni ceni za dolgometražni in kratki film. Filmski sklad bi naj nosilca slehernega projekta (naj bo to podjetje ali samostojna skupina, ki bi se na osnovi posebnega dogovora priključila producentu) **zahteval**, kadar bi projekt sprejel in ga obvezno sedemdesetprocentno financiral, da nosilec pokrije ostali znesek, seveda na osnovi strokovno preverjenega predračuna. S tem bi dosegel, da bi z razpoložljivim denarjem dobili kar največ domačih filmov.

V resnici pa bi s takšnim ravnanjem dosegel še mnogo več in sicer prav tisto, kar je njegova glavna skrb — podpiranje dobrih filmskih projektov. Režiser, ki bi za svoj projekt ne našel posluha pri podjetju, bi s skoraj tri četrtine zagotovljenih sredstev iz sklada lahko ustanovil samostojno skupino in **prej našel producenta**, ki bi bil pripravljen film realizirati, kakor pa sedaj, ko je ta znesek — namreč zagotovljeni znesek — precej nižji. Podjetje, ki bi film prevzelo v realizacijo, bi to storilo tudi v primeru, ko bi se s projektom ne strinjalo, saj bi nosila odgovornost zanj skupina. S tem ne bi kršili integritete podjetja kot samostojne gospodarske organizacije, zagotovili pa bi realizacijo filmov, ki bi obljubljali umetniški uspeh. In tudi odgovornosti bi bile pravilno razdeljene.

Ne bi se lotil tega problema, če ne bi bil prepričan, da lahko samo ustrezni ekonomski pogoji ustvarijo možnosti za razvoj našega filma kot umetnosti. Ne drobni ukrepi, temveč le premišljen sistem lahko podre ovire na tej poti. S tem v zvezi sodim, da se stimulatивно nagrajevanje najboljših umetniških dosežkov ne more kriti z denarjem, ki je potreben za **zagotovitev proizvodnje**. Nagrade naj se dajejo iz prispevka republike kot družbeno priznanje na-

šemu filmu. Če znaša republiška subvencija letos le 25 milijonov starih dinarjev, to pač pomeni, da je možnosti za stimulacijo malo. S povečanjem republiške subvencije pa bi bil lahko vpliv družbe na razvoj slovenskega filma mnogo pomembnejši kot doslej. Na-grade najboljšim filmom — tu ne mislim toliko na osebna priznanja — bi pomenile, da bi režiserji, producenti oziroma nosilci proizvodnih skupin lahko pogumneje vztrajali na svoji poti, saj bi poleg že pokritih proizvodnih stroškov razpolagali še z dodatnim zneskom, s katerim bi si plačali priprave novih projektov in razpolagali z rezervo za primer, da bi jim kakšen naslednjih filmov finančno ne uspel. To bi imelo svoj smisel in perspektivo.

Nadzorstvo pa bi se lahko reduciralo na en sam organ družbenega upravljanja, na upravni odbor filmskega sklada (namesto filmskega sveta in še drugih podobnih organov, ki jih imajo nekatera proizvodna podjetja), s čimer bi dosegli vsaj to, da bi bilo poslovanje prožnejše in hitrejše. Upravni odbor filmskega sklada bi bil kot organ družbenega upravljanja isti za vsa podjetja in proizvodne skupine, da bi lahko primerjal projekte in se odločal za najboljše.

Vladimir Koch

ni poti brez ovinkov

Ob premnogih težavah in v primerjavi s tujimi najboljšimi filmskimi dosežki, primerjava seveda ni najbolj primerna, položaj slovenskega filma ni nič kaj rožnat. Premnogi bi ga najraje kar ukinili — menda bi bilo tako manj težav in neprijetnosti, morda je prav zato letošnja družbena pomoč slovenskemu filmu majhna, odmerili so mu le borih 25 milijonov. Tako nizke vsote ne morejo opravičiti niti gospodarska reforma, niti ekonomski računi, ki hočejo kar na administrativen način določiti komercialnost, umetniško dovršenost, osebno prizadetost, in to vse pri največ štirih celovečernih filmih in nekaj kratkometražnikih na leto, kar pa seveda ni mogoče.

Letos so ljudje, ki se ukvarjajo s slovenskim filmom, izumili dodatni kamen, ob katerega se bodo ob pomoči mnogih organov,

svetov, direktorjev, zakonov, dramaturgov, ki se postavljajo med ustvarjalce, njihove umetniške projekte in filmsko občinstvo, spotaliki ustvarjalci na poti realizacije svojih scenarijev.

V tem primeru gre za strahopetno politiko čistih računov nekaterih filmskih delavcev, ki hočejo imeti zagotovljena materialna sredstva za filme, preden bi bili ti sploh posneti, vse to seveda v nasprotju z dosedanja prakso kasnejše povrnitve stroškov filma.

S tem se je Viba izognila riziku odkupa scenarijev in skušala prenesti odgovornost za kvaliteto filmov na komisijo pri filmskem skladu, ki formalno sprejema scenarije in jim odmeri tudi finančna sredstva. Strokovnjaki pri Vibi so zavestno prenesli funkcijo odločanja na manj strokovno skladovo komisijo.

S samim dejstvom, da takšna komisija kroji slovensko filmsko programsko politiko z dodeljevanjem filmskih in ne od družbe subvencioniranih sredstev (naložena ji je velika odgovornost), se prepad med Vibo filmom in med filmskim skladom širi in namesto ustvarjalnega sodelovanja je prišlo do neprijetnega nasprotovanja, ki bo nadaljno filmsko proizvodnjo prej zaviralo kot pa pospeševalo.

Koristi po vsej verjetnosti nima nihče. Morda ta nova oblika še najbolj škoduje piscem filmskih scenarijev, ki lahko pišejo povsem zaman. Vibi se namreč ne izplača odkupovati scenarijev, za katere ne ve, če jih bo mogla sploh kdaj realizirati. Jasno je, da bo scenarijev, ki jih že tako in tako primanjkuje, vedno manj. Hkrati pa ta naknadna selekcija pomeni nezaupnico umetniškim, upravnim in samoupravnim organom podjetja Viba film, ki selekcionira scenarije v prvi fazi sprejemanja, a jih svoji selekciji navkljub ne odkupuje in s tem ne opravlja ene svojih zelo pomembnih funkcij.

Nesmiselnost sedanjega položaja je jasna. Pri filmskem skladu lahko za denar konkurirajo le podjetja, ki ustrezajo sedanjemu zakonu o filmu, ali enostavneje: posameznik, producentna skupina s še tako dobrim scenarijem, ki ga Viba ni sprejela, ne moreta konkurirati za sredstva Sklada, torej ne moreta snemati filmov. Komisija je tako formalno nadomestila vse Vibine umetniške organe.

Rezultat je za sedaj porazen. Namesto petnajstih scenarijev za kratkometražnike je bilo do maja sprejetih le devet, ostali so bili zavrženi brez obrazložitve. V prvih petih mesecih letos ni bil posnet in dokončan niti en sam, samcat film. Filmski delavci se namesto z ustvarjalnim delom ukvarjajo s premišljanjem, kako bi najlaže prebredli vse ovire — komisije, svete, organe, oddelke in nikjer ni zagotovila, da bo v letošnjem letu slovenski film kvalitetno napredoval. Kvaliteta nastaja namreč šele s kvantiteto in te letos ni, ne more je biti, ker so nekateri pač taki, da raje ubirajo zapletenejša pota, ker jim to baje zagotavlja lagodnost, finančno preskrbljenost, pa še moralno neodgovornost; umetnost skušajo podrediti najrazličnejšim ekonomskim računom.

kratki film
v
jugoslaviji

NAŠE
FILMSKE
TEME

in tako dalje

Absurdno stanje — to je najkrajša označba položaja, v katerem je naš dokumentarni in kratkometražni film. S preko sto kratkimi filmi letno, s po nekaj uglednimi mednarodnimi nagradami v vsaki filmski sezoni, ki jih ta dela prejmejo, in z njihovim precejšnjim izvozom v tuje dežele predstavlja Jugoslavija danes enega uglednejših svetovnih proizvajalcev te filmske zvrsti. In vendar so skoraj vsa ta dela domači publiki neznana, njihovi avtorji pa morajo, če se hočejo umetniško uveljaviti doma, prestopiti k igranemu filmu ali k televiziji, kajti njihovi zvrsti filma že leta in leta ne uspe prodreti niti na velike, niti na naše male zaslone. Jugoslovanski dokumentaristi in avtorji kratkometražnega filma delajo v anonimnosti, iz katere stopijo — in še takrat le za omejen krog občinstva — samo v tistih nekaj dneh vsakoletnega beograjskega festivala. Predstavljajo resnično ganljivo skupino zanesenjakov, ki se mora mnogokrat postavljati po robu dvomom o tem, če je njihovo delo sploh koristno in komurkoli potrebno. V takšnih razmerah in v takšnem vzdušju pa pomeni uspešno delati ustvarjati čudeže.

Za razliko od zagrebške šole risanege filma pri dokumentarnem filmu še ne moremo govoriti o zagrebški, beograjski, sarajevski, ljubljanski ali skopski šoli in niti ne o skupni jugoslovanski šoli. In vendar imamo nekaj primerov, ki so značilno jugoslovanski in ki kot stalna oblika dela ne nastopajo v sodobnem dokumentarcu drugih dežel. To so predvsem pesniški filmi na temo ljudske revolucije, kakor na primer: Kri svobode, Dekle z naslovne strani, Trije spomeniki, Mladenič z rožo, On, Sutjeska, Cvet in ogenj, Puška gre v mesto, Pozabljen napev, Sporočila, Plameneči cvet in Solza na licu. To nepretrgano čustvo preživelih do padlih v doslej največjem pokolu v zgodovini človeštva je ena od značilnih potez jugoslovanske kinematografije, ki izvira iz humanističnega duha naše revolucije, rojene in uresničene v izredno grobih pogojih druge svetovne vojne. Spominjamo se tudi Noči in megle Alaina Resnaisa, Requiema za 500.000 Jerszyja Boszaka in Časa ghetta Frederica Rossifa. Toda to so le črne maše brezmočnim kandidatom smrti v taboriščih uničevanja ali brezupni borbi prebivalcev ghetta. Aktivistična borbena komponenta pa je dobila svojo pesniško moč prav v jugoslovanskih filmih, kjer smrt ni neizogibna suženjska vdanost v usodo, temveč aktivna borbena kljubovalnost. Listje, ki ga vrtinči veter pred bunkerskimi strelnimi linami in zavese, ki mahajo osvoboditeljem Beograda v filmu Žike Čukulića, brezimna partizanka, za vedno izgubljena v ledenih rožah za okni vojne vihre v filmu Puriše Djordjevića, Goran in Lola v Tomulićevih in Ranitovićevih filmih, miren, čudovit pejsaž, ki je postal spomenik žrtvam okupatorjevih zločinov v delu Dušana Povha, tista užiška puška, ki še vedno lahko počí (če je potrebno) in prvi partizanski pohod, ki se obnavlja iz prikazni z vojno prizadetega spomina v filmih Branka Čelovića, matere, žene in otroci, ki živijo in rastejo z oporokami izgubljenih mož, sinov in mater v Zaninovićevev filmu — to je venec pesniških navdihov na temo strahotne vojne, ki jih v tujih kinematografijah ne srečujemo.

Izrazna sredstva, uporabljena doslej v teh filmih, niso neizčrpna in moralo bi nas skrbeti, da bi le-ta ne prešla v navado in kič. A glejte, prav v poslednjih letih, ko bi ta nevarnost lahko prerasla v prakso, se pojavljajo povsem nove podobe: Solza na licu Branka Čelovića, Mati, sin, vnuk in vnukinja Puriša Djordjevića.

Če bi bilo treba med stotimi filmi, prikazanimi na letošnjem 13. festivalu v Beogradu ne le po doseženem rezultatu, temveč tudi po pomenu za pri nas izredno važno tematsko področje izbrati en sam film, potem bi bilo to prav gotovo delo Puriše Djordjevića Mati, sin, vnuk in vnukinja. Žirija redakcije Ekрана je, za razliko od uradne strokovne komisije, to tudi storila. S spretno uporabljeno metodo »filma-resnice«, s skoraj predrzno postavitvijo lika matere narodnega heroja v kadru, dolgem od dvesto do dvestopetdeset metrov (skoraj tri četrtine filma), s to že nekoliko kompromitirano metodo, ni avtor morda prikrival slabokrvne zamisli ali režijske nedomiselnosti (kakor se je zaradi zlorabe »cinema-verite«

večkrat zgodilo), temveč je, nasprotno, skušal ustvariti dokument izjemne emocionalne moči. Finale filma predstavlja popolen preokret in naenkrat obsije lik matere narodnega heroja z novo, optimistično svetlobo ob nedvoumni idejni izpovedi, da so današnji mladeniči in mladenke («električarji») potencialni heroji, in ne dekadentni, dehumanizirani tipi. Takšno povezovanje tematike NOB z današnjimi ljudmi v filmih Stjepana Zaninovića, Branka Čelovića in Puriše Djordjevića je najbolj dragocena napoved za nove možnosti te filmske zvrsti, ki ima svoje korenine v nepozabnih filmih Kri svobode Žike Čukulića in On Puriše Djordjevića.

Ta naš na najbolj značilni filmski žanr, ki ima nedvomno vzgojni in idejnoumetniški vpliv na občinstvo, dobi še posebno vrednost takrat, ko ocenjujemo njegovo vlogo pri utrjevanju mednarodnega položaja naše umetnosti. Na prvi pogled je tematsko neprodušno zaprt v nacionalne meje in dostopen le občinstvu znotraj teh meja, dosega pa s svojimi vrhunskimi stvaritvami najvišja mesta na mednarodnih festivalih (Trije spomeniki — diploma v Moskvi in glavna nagrada v Leipzigu, Sporočila — tretja nagrada na festivalu **že nagrajenih filmov** v Mehiki, Srečno novo — posebna diploma v Edinburghu. On — bronasta medalja v Benetkah in posebna diploma v Leipzigu).

Razumljivo je, da lahko prikažemo pesniške filme s tematiko NOB le kot posebnost naše filmske proizvodnje, nikakor pa ne kot našo glavno usmeritev pri oblikovanju repertoarja. Resnično uveljavitev lahko doseže ta zvrst filma v nacionalni filmski proizvodnji edino z močno družbeno angažiranim dokumentarcem, s tistim dokumentarcem, ki se je tako redko in nerodno pojavljal od 1950. do 1960. leta. V tem času so prevladovali »slikarski«, »ribji«, »vodni« in »letalski« enoletni reporterji, v katerih so se kot vztrajna in nepretrgana dejavnost prikazovali le posamični filmi Žike Čukulića in Krsta Škanate (Veriga je pretrgana, V srcu Kosmeta, Bilo bi strašno, Petica v snegu, Do kostnega mozga, Srečno novo). To mrtvo obdobje je silovito pretrgal hitri nastop naše dokumentarne filmske umetnosti. Zadostuje že, če se spominimo, da so filmi Mihajla Popovića in Mihajla Ivanjikova Nova dežela, Jasenovac Gustava Gavrina, Mladina gradi Franceta Štiglicā, izdelani v prvem letu naše organizirane kinematografije in da smo že takoj v naslednjih letih dobili Mladinsko progo Brčko—Banovići Gustava Gavrina (1947) in Tunolovce Branka Belana (1948). Tu pa je veriga pretrgana vse do Štrpčevega filma Veriga je pretrgana 1951. leta. Škoda, saj je že prvi korak Nova zemlja vseboval v najboljšem smislu vse značilnosti klasičnega dokumentarca: strast dokumentarista-terenca, ostro oko za opazovanje filmskih podrobnosti v stvarnosti in posebno razpoloženje v prvem porevolucijskem kipenju. Najživahnejše desetletje (od 1950 do 1960) je v nemirnem iskanju svoje lastne poti in svoje specifične družbene ureditve, eksperimentalnem iskanju v sistemu samoupravljanja, ostalo brez ustrežajoče dokumentarne filmske obde-

lave. Mogoče je treba za to iskati vzrok v nepravilnosti, da v tem obdobju edinole v filmski industriji ni bilo sprejeto ustavno načelo o samoupravljanju neposrednih proizvajalcev. Ni slučaj, da je tako širok prodor nastopil prav v poslednjih treh ali štirih letih, torej prav v obdobju, ko so začeli filmski avtorji vstopati v organe upravljanja in ko so okrepili svoj vpliv na oblikovanje repertoarja. Razumljivo, v umetnosti bolj kot na ostalih področjih družbenega življenja, da je sleherno poenostavljeno in shematično vzpostavljanje stika med umetnino in organizacijskimi vzorci lahko netočno, v vsakem primeru pa že žrtev poenostavljanja. Mogoče obstajajo pri nas tudi danes filmska podjetja, v katerih filmski delavci sami dobro opravljajo samoupravljalško vlogo, pa kljub temu v njem ne prevladujejo sodobne, dokumentaristične teme. Prav tako, kakor so v »mrtvem desetletju« le posamezni avtorji rušili utrdbe birokratskega strahu pred takšnimi deli. Na množičen in pogumnejši prehod k sodobnejšim temam je nedvomno vplivalo tudi vsesplošno vzdrušje popolne svobode ustvarjanja pri nas. Ostaja nam dejstvo, da prehod jugoslovanskega dokumentarnega filma k sodobnejšim temam sovпада z vstopanjem filmskih delavcev v organe samoupravljanja v vrsti naših podjetij za proizvodnjo kratkometražnih in dokumentarnih filmov.

Količina dokumentarnih filmov s sodobno tematiko je v obratnem sorazmerju z ustrežajočim časovnim razdobjem, ker je v poslednjih petih letih, torej v dobršnem delu obdobja obstajanja naše organizirane in nepretrgane kinematografije, bilo ustvarjenih tri četrtine družbeno angažiranih filmov iz našega celokupnega filmskega sklada. In kar je najbolj važno: v poslednjih letih so bili vrhunski filmi, z očitnimi napakami in manj uspelimi stvaritvami, grajeni na te teme. To seveda ne velja za risani film. (1960 — Sporočila, Srečno novo, Človek brez obraza; 1961 — Nasmeh 61, Pod poletnim soncern, Majdanpek; 1962 — Danes v novem mestu, Dol s plotovi, Volk, Moje stanovanje, Zadušnice, Meja; 1963 — Šele pozneje sem pričel rasti, Deževja moje domovine, Ljudje na kolesih, Med oblaki, Tam, kjer zakon ne velja več; 1964 — Skopje 63, Prvi sklon — človek, Drežnica, Pravedanje, Na stranskem tiru, Rudarji — kruh z devetimi skorjami; 1965 — V zavetju časa, Dvanajstorica iz Papradnika, Odrekam se svetu, Kesonci, Dela v teku, Vendarle neko mesto, Pritepenec).

Ta podatek nas opogumlja toliko bolj zato, ker vemo, da je družbeno angažiran dokumentarni film s sodobno tematiko najzahtevnejši filmski žanr sploh. Mnogo je pasti, v katere se lahko zaplete avtor takšnega dela: kako razložiti sodobno stvarnost, kaj v njej odkriti in kaj o njej zamolčati, kako dosledno ali mogoče nedosledno slediti njenim izvornim dokumentarnim podatkom? In

vprašanja niso niti toliko poenostavljena: položena ali »črna« kinematografija — tako imenovana črna serija? Izkazalo se je namreč, da izsiljena in nerazložena »črna serija« predstavlja v umetniškem smislu pravzaprav le hrbtno stran položene kinematografije. Množica filmov, delana pred dvema letoma po metodi »filma-resnice«, je predstavljal le naraven odpor do takšnih filmov in je pomenila širok prodor na področje sodobnejše tematike. Doprinesla pa je le minimalne umetniške rezultate povsod tam, kjer ni bilo trdnega interpretacijskega avtorjevega stališča. Zelo hitro se je tudi izkazalo, da je bil avtorjev »pogum« pri razkrivanju temnih točk sodobne stvarnosti mnogokrat bolj izraz politikantske demagogije pred gledalcem, kakor iskrenega umetniškega navdiha. Biti »črn« je postalo moda, zaradi česar so tudi filmi postali modni, torej prazni in šablonski.

Brez avtorjeve interpretacije so izgubili sleherni umetniško vrednost in so bili lahko koristni zgolj kot podatek (Streha nad glavo, Na stranskem tiru itd.). »Črno« je tudi v filmih Deževje moje domovine Milenka Štrbca, Prvi sklon — človek in Tam, kjer zakon ne velja več Krsta Škanate, Šele pozneje sem pričel rasti Stjepana Zaninovića, Ljudje na kolesih Rudolfa Sremca — in vendar so, ker so njih faktografski podatki šli skozi sito avtorjeve interpretacije in njegovega pogleda na svet, ta dela globoko humana. Pri dokumentarnem filmu v svetu, pa tudi pri nas, je vedno grozila nevarnost, da se izpridi in spremeni v družbeno pornografijo. Vrhunec teh teženj (kolikor mogoče šokirati gledalca) predstavljajo Jacoppetijevi slonovski podvigi. Mar se npr. Krsto Škanata ne bi mogel izživljati z zaostalostjo in človeško bedo v filmih Tam, kjer zakon ne velja več, Prvi sklon — človek, Pritepenec in Odrekam se svetu? Toda tega ni storil, navkljub težkim in črnim motivom, ki jih v svojih filmih obdeluje, pa ne širijo pesimizma, temveč človekoljubje, kar pomeni, da so v svojem bistvu optimistični. Ta režiser, ki iz leta v leto, kar po vrsti, pobira najvišja priznanja na domačih in tujih festivalih (Tam, kjer zakon ne velja več — nagrada v Toursu, diploma v Beogradu; Prvi sklon — človek — druga nagrada v Beogradu, glavna nagrada za dokumentarni film v Oberhausnu; Odrekam se svetu — prva nagrada v Beogradu) je v slehernem svojem filmu angažiran **interpret** stvarnosti. Isto velja v celoti tudi za Stjepana Zaninovića. Danes bi med vrhunskimi stvaritvami dokumentarnega filma ne smeli več šteti za neambiciozna tista dela, v katerih ni niti najmanjšega sledu kakršnikoli prisposobi in podtekstu in res je, da je še vedno boljši manj ambiciozen dokumentarec kot neuspele filmske prisposobe. Npr.: Film mladega režiserja — debitanta Vlatka Filipovića V zavetju časa je prav zato boljši od njegovega

Žejnega polja, ker se je v prvem omejil na čisti dokument, a mu je pri drugem le slabo uspel poskus dati filmu metaforično obeležeje. Seveda ni treba, da bi nam le delni uspeh drugega Filipovičevega filma vzel pogum. Saj nas na njegovem prvem nastopu prav to najbolj privlačuje, da je že na samem začetku pokazal željo po ustvarjanju ambicioznejših in drznejših del. Prav zato pa je toliko bolj nerazumljiva odločitev letošnje festivalske žirije, ki je povsem izenačila očitno uspela dela s tudi uspelimi, a vendarle mnogo skromnejšimi. (Odrekam se svetu Krste Škanata je popolnoma izenačen s filmi Ali me slišiš? Anteja Babaja, V zavetrju časa Vlatka Filipovića in Dvanajstorica iz Papradnika Dimitrije Osmanlija; Pritepenec Krste Škanata sploh ni bil nagrajen, a Mati, sin, vnuk in vnukinja Puriše Djordjevića je prejel samo diplomol Za izbor filmov za 13. festival sta bili pohvaljeni prav tisti dve podjetji —Sutjeska in Vardar — v katerih so ambicioznejša hotenja in osvežujoče rešitve prišle najmanj do izraza.) Po filmih, kot so Deževja moje domovine, Sporočila, Tam, kjer zakon ne velja več, Šele pozneje sem pričel rasti, Prvi sklon — človek, Ljudje na kolesih, Skopje 63 in Sabori, če naj omenimo samo nekatere novejša filme, se ne moremo več zadovoljiti samo s suhim dokumentarncem, saj le-ta lahko najde svoje mesto tudi v televizijski interpretaciji. Odločitev letošnje žirije bi lahko destimulativno delovala na nadaljnji razvoj najbolj ambicioznih hotenj v našem dokumentarnem filmu, če ne bi sami filmski delavci in podjetja, s katerimi upravljajo, natančno vedeli, da je sleherni festival glede nagrajevanja in odločanja mnogokrat 1/2 loterija.

Cel splet tematike in žanrov v dokumentarnem in kratkometražnem filmu kaže na to, da se poslednja leta repertoar bogati z vrsto stvaritev, ki smo jih dolga leta najbolj pogrešali. Zadnja leta se predvsem razvija satirični film, ki je naši proizvodnji potreben kakor kruh. Na 13. festivalu je bilo lepo število tovrstnih filmov (Vendarle neko mesto Žiže Ristića, Most Zlatka Sudovića, Zapisnik št. 2: Ad acta Mije Jakšića, Projekt Slavka Goldsteina, Letovanje in Pečat Branka Čelovića, Odvečni človek Branka Majerja, Dela v teku Svete Pavlovića). Bolj načrtno spremljamo tudi športno življenje (Za zeleno mizo Miče Miloševića, Derby Jožeta Pogačnika in Košarka Miroslava Subotičkega). Pojavlja se tudi nekaj, čemur bi lahko rekli zabavni film: Konjeniki Miče Miloševića in Da capo al fine Svete Pavlovića. Občutno več kot doslej je filmov z mladinsko tematiko: Ljubljana je ljubljena Matjaža Klopčiča, Živela mladost Lordana Zafranovića, Primer banjaluške gimnazije Joce Živanovića, Ni več vajencev Ace Arandelovića, Mladost-norost Dragoslava Lazića, Dvanajstorica iz Papradnika Dimitrije Osmanlija, Sam Dušana Prebila, Želim govoriti Branka Ranitovića,

On, ona in čas Vlada Trohe in delno spada v to tematiko tudi film Puriše Djordjevića Mati, sin, vnuk in vnukinja, ki je tudi prejel nagrado CK Zveze mladine Jugoslavije.

In vendar, upoštevajoč jugoslovanske razmere s sestavo repertoarja še ne smemo biti zadovoljni. Četudi povsem izvzamemo vzgojnopopularni in izobraževalni film, za katerega ne gre obtoževati niti proizvajalcev niti avtorjev, saj to nerešeno vprašanje presega možnosti današnjega načina finansiranja kratkometražnega in dokumentarnega filma, še vedno ostaja dejstvo, da smo na slabem s kratkim igranim filmom, z otroškim (o otrocih in za otroke) pa še na mnogo slabšem. Prav zares, odpovedali smo se prav tistim žanrom, ki bi imeli najbolj hvaležno publiko.

Na mednarodnih festivalih je kratki igrani film nenavadno cenjen in tuje produkcije, tako na vzhodu kakor na zahodu, ga skrbno negujejo, začeni od češkega Jozefa Kilijana preko francoske Srečne obletnice in Nespečnosti pa vse do angleške Breskve. Zahvaljujoč Anteju Babaju in Jožetu Bevcu imamo tudi mi že kar nekakšno tradicijo v tej filmski zvrsti. Toda pri proizvodnji čez sto filmov predstavljajo dva do trije boljši filmi letno vendarle preskromen odstotek. Zanimivo je, da je kljub množici zamisli s tega žanra, ki npr.: prihajajo v Dunav film, še vedno značilno popolno nerazumevanje bistva te zvrsti kratkometražnega filma. Avtorji najpogosteje mislijo, da je kratki igrani film le miniatura dolgometražnega igranega filma ali pa njegov odlomek. Redke izjeme so zamisli, iz katerih je razvidno, da njih avtorji poznajo slog in bistvo te zvrsti. Da niti ne omenjamo druge, najbolj diletantske skrajnosti, kjer pod kratkim igranim filmom razumejo (vnaprej obsojen) eksperiment zaradi eksperimenta. Da bi lahko temeljito uravnovesili naš splošno jugoslovanski repertoar, bi morala biti vsaj tretjina (približno trideset filmov) enoletne jugoslovanske kratkometražne proizvodnje posvečena kratkemu igranemu filmu, ki pa naj ne bi služil le neizživetim avtorjem kot bojišče proti zdravemu razumu občinstva.

Tista peščica otroških filmov, ki smo jih izdelali, nam je takoj prislužila beneške zlate leve, kar pomeni, da je otroški film tudi drugod po svetu le pastorček. To praznino bi morali izkoristiti — ne le zaradi mednarodnega uveljavljanja, temveč predvsem zaradi našega mladega občinstva. Nikoli ne bom pozabil spontanega vriska dveh tisočev otrok v veliki dvorani Doma sindikatov v Beogradu v trenutku, ko je maček zgrabil Sechanovo zlato ribico. Takšnega zlitja gledališča s platnom nisem doživel še nikoli v življenju. Kaj ni tako hvaležno občinstvo vredno filmov, ki bi bili samo zanj?

film ni normativna umetnost

Zato je komajda mogoče a priori dajati estetsko ali idejno perspektivo obliki ustvarjanja, ki se v največji meri oslanja na neposredno življenje in je z njim tudi pogojena. Sleherno začrtovanje perspektivnega programa pomeni določanje meja ne le miselni širini, temveč tudi jakosti občutenja.

Zaradi tega se moramo pri slehernem razmišljanju o jugoslovanskem dokumentarnem filmu neogibno vrniti v preteklost. Ne dvomim v možnost, da nam bo prav takšna pot pripomogla do določenih potrebnih spoznanj, ki nam bodo pokazala, koliko in kje smo v preteklosti grešili. Že samo s tem bi nam v prihodnosti lahko uspelo popraviti najbolj grobe napake.

Sklepi torej niso rezultat spoznane perspektive, temveč dojete retrospektive. Naše izkušnje so dvojne in ko se lotevamo analize, imamo v enaki meri pred očmi življenje, ki smo ga preživeli, in filme, ki so to življenje kazali. Prav ta skupni odnos umetnosti in stvarnosti, brez katerega dokumentarni film ne more obstajati, predstavlja prvi pogoj in cilj ustvarjalnosti. Lahko torej rečem, da je, upoštevajoč to, zgodovinsko ozadje osnova naših kriterijev. Razume pa se, da naših meril ne opredeljuje samo to.

Jasno je torej, kaj v prvi vrsti pričakujem od jugoslovanskega dokumentarnega filma. Pričakujem, da bo ustrezen izraz integralne stvarnosti, katere del smo tudi mi sami. S tem ga seveda ne silim, naj bo pragmatičen, temveč naj služi namenu, ki mu ga narekuje že njegova ontologija. Toda stvarnost, ki naj jo dokumentarni film izraža, ni gola dokumentarna družbena stvarnost, temveč tista stvarnost, ki se oblikuje z združevanjem vseh okoliščin, ki vpliva na človekovo življenje v določenem družbenem krogu in ki po-
gojuje njegove reakcije. V mislih imam torej popolnoma enovito stvarnost, stvarnost, ki izvira iz notranjosti človeškega bitja in stvarnost, ki ga obkroža kakor okvir, v katerem je spravljena njegova občutljivost. Iskanje in določanje odnosa med človekovo intimo in okoliščinami njegovega obstoja, pa najsi bo med njima nasprotje ali globoka skladnost, je osnovna naloga dokumentarista, ki se loteva morda najodgovornejšega dela: predstaviti določeno civilizacijo v razvoju.

Iz tega izvira moje mnenje, da je dokumentarni film sredstvo analize in ne sredstvo vtisa. Analiza mora, najmanj kar sme, zastavljati problemé (zaenkrat jih še ne bom natančneje opredelil, so pa lahko moralni, socialni, intelektualni, sentimentalni, religiozni itd.), dajati ilustracije, ki naj, kar zavisi od koncepta, ilustrirajo tezo ali antitezo in končno utrjevati sklepe, do katerih avtor pride in ki bi morali biti *conditio sine qua non* dokumentarnega filma. Da ne bi izzival dvomov in sumničenj, ponovno poudarjam, da je ustvarjalna avtorjeva obveza svoje delo podkrepiti s sklepom in ne le sugerirati rešitve danega problema. Problem je namreč na podlagi konkretnega stanja, medtem ko sklep to pre-sega in podaja tudi ustvarjalčev pogled na svet.

Moj način reagiranja na dokumentarni film je torej v tem, da ga opazujem v miselni celoti avtorjeve konkretizacije dane teme, v notranji sili, ki jo avtor daje svoji viziji, viziji, ki zajema celotno stvarnost. Kakor je razvidno že iz tistega, kar sem doslej napisal, je bistvo v pobudi, s katero se ustvarjalec loti uresničevanja svojega dela.

Tu je potrebno zadržati se pri nekaterih dejstvih. Mnogo avtorjev na primer meni, da je njihovo delo končano v tistem trenutku, ko se jim zdi, da na neki način, morda celo z ustvarjanjem napetosti, odseva trenutno stvarnost. Ta težnja se je zelo hitro razvila do viška, in spontano predpostavljanje, da je film tem boljši, čim bolj je podoben stvarnosti. (Po logiki to lahko pomeni, da je sama stvarnost najboljši film.) Poskusi popolnega izenačenja z resničnim svetom so se pokazali v več oblikah, med katerimi zavzema vizualni verzem in verbalni verzem (tako imenovani »film resnice«) še posebno pomembno mesto. Večina filmov, narejena na ta način, je ustvarjena »na slepo«: to pomeni, da se je avtor dal voditi izključno tistemu, kar mu je nudilo dokumentarno življenjsko gradivo, pri čemer ni upošteval, da film (kakor vsako umetniško delo) postane film šele v trenutku, ko se pojavi aranžma stvarnosti. Večina teh filmov je zato narejena ne le brez ustvarjalnega posega režiserja, temveč tudi brez sleherne predhodne ideje o življenjski resničnosti. V takšnih primerih ne vodi ustvarjalec svojega filma, temveč film ustvarjalca. V tem primeru film ni izraz notranjosti, temveč fotografiranje zunanosti. Takšna metodologija, ki ni težila niti k spontanemu, je neposredno zanikala izkušnjo stvarnosti. Pri tem je dopustila, da so posamezni odlomki stvarnosti posneti na slepo, vsiljeni s svojo izvornostjo, grobo privedli v dvom celo resnico samo. Resnična oseba, ki pripoveduje v mikrofonske resnične stvari, ni umetnost: umetniško delo lahko nastane šele z obdelavo tega gradiva, pri čemer se avtor trudi izločiti vse tisto, kjer dani lik »igra sebe«, namesto da bi bil resnično on sam.

Mnogo nevarnejša oblika od te, ki v glavnem sloni na verzizmu besed, je tista, ki temelji na verzizmu slike. Ta oblika dokumentarnega filma, za razliko od prejšnje, odklanja celo analizo in se za-



Prizor iz filma NAROČENI ŽENIN, ki ga je v proizvodnji Viba filma režiral Jože Pogačnik

Prizor iz Jožeta Pogačnika kratkega filma NAROČENI ŽENIN

držuje samo v dosegu čistega vtisa. Sestoji iz neurejene uporabe slikovnega dokumentarnega gradiva, odkrivanja podob stvarnosti, ki vpliva na nas s svojo neurejenostjo in pomanjkljivostmi vsake razumske ali čustvene nadgradnje. Toda to vizualno opisovanje, ki se zadovoljuje z ugotavljanjem obstoja določenih stvari stvarnosti, ni nikoli zmožno prerasti časnikarsko opisnega načina. Zatorej so filmi, ki težijo izključno k vizualnemu določanju, k poskusom, da bi nas s filmom, fotografijami in montažo prepričali, kako je dani stvarnosti umetniška oblika vnaprej določena, predvsem spreten poskus prikrievanja lastnega stališča.

Omenjeni metodi kažeta značilnosti sedanjega jugoslovenskega dokumentarnega filma skoraj v celoti, a ne popolnoma. Glede na določena dela, ki pritegujejo našo pozornost in nam budijo upanje, pogledjmo način, s katerim to dosega, pri čemer ne zahajajo — razen slučajno in obrobno — v slikovni ali verbalni verzem. Ti filmi se predvsem odlikujejo po ideji, ki jo nosijo v sebi in je neposreden rezultat avtorjeve zavesti o svetu, ki ga opisuje.

Ta avtorjeva zavest ni predpostavka filma, temveč njegov predmet. S tem smo se znašli v položaju, ko v dokumentarnem filmu ne spremljamo resnične stvarnosti nekega sveta, temveč stvarnost, ki se z vsemi implikacijami zrcali skozi avtorjevo zavest. To pomeni, da smo prav tako prevzeti od tistega, kar se nam prikazuje, kakor tudi od načina prikazovanja, saj je delo, ki ga gledamo, nastalo kot rezultat poskusa človeškega razuma, človeške zavesti spoznati sebe in naravo sveta, s katerim je človeško bitje obdano.

Dokumentarni film ni prikazovanje stvarnosti, temveč slikanje določenih človeških odzivov na dano stvarnost. Na vprašanje, ali današnji jugoslovanski film izpolnjuje to nalogo, moramo odgovoriti, da mu to le deloma uspe. To pa je, s stališča naših izkušenj, zadovoljiva ugotovitev, kajti plemenite uresničitve človeškega duha niso pravilo, temveč izjema.



Posnetek iz filma LJUBLJANA JE LJUBLJENA, ki ga je po lastnem scenariju režiral Matjaž Klopčič

Posnetek iz filma DERBI, ki ga je režiral za podjetje Viba film Jože Pogačnik

do manire in nazaj

Razlikovanju med dokumentarnim filmom, risanim filmom in ostalimi zvrstmi kratkometražnega filma se pri razmišljanju o jugoslovanskem kratkometražnem filmu ne smemo izogniti, če želimo zares zajeti najbistvenejše probleme. Te tri zvrsti našega kratkega filma se bistveno razlikujejo. Risani film še vedno predstavlja inteligenten, kreativen in sedaj malo bolj komunikativen stik s splošnimi temami o sodobnem človeku; ostale zvrsti pa so podoba raznorodnih mentalitet in neenakih, v glavnem majhnih oblikovalnih sil. Za razliko od teh pa je dokumentarni film izrazi-tejši in obsežnejši (več kot dve tretjini v preteklem letu posnetih filmov). Tale moja opazovanja bodo zatorej posvečena dokumentarnemu filmu.

RAZREDČENA ČRNINA. V preteklem letu je prevladovalo mnenje, da predstavlja naš dokumentarni film jugoslovansko stvarnost samo črno. Nekateri so to označili za hrabrost, drugi pa za nepravično enostranskost. Besede drugih so imele večji odmev, zaradi česar letos enostranskost ni več ustrezna tema razgovora o našem dokumentarnem filmu. Črnina je razredčena s svetlejšimi platmi, ali pa jo nadomeščajo svetlejši odenki. Avtorske moči so razlite v nežnejši barvitosti drobnih tem, v bolj razgibanem programu skromnejših prijemov in ambicij. Zaradi vsega tega seveda ni silovitosti in sunkov, ki bi resnično vznemirili.

Poanta takšne trenutne podobe je: ni filmov z ostrino, točnejše naslovljeno družbeno kritiko, s kapitalnimi življenjskimi temami. Ni torej kritike, so pa zato ljubke male kritičice.

Prav zaradi tega je sedaj pravi trenutek, ko bo morda strpneje sprejeta takale projekcija: če izključimo merila, s katerimi ocenjujemo določeno stvarnost samo kot dobro (belo), oziroma samo kot slabo (črno) — merila, ki sicer povsem veljajo za ocenjevanje filma kot čiste propagande — in če priznamo tudi ostala, predvsem humanistična merila, ki se ukvarjajo s smislom prikazane podobe in njene estetske moči, da se razvije v človeško doživetje, potem nam lahko tudi najbolj črna podoba nudi toplo svetlobo. Spominjam se filmov Deževja moje domovine in Prvi sklon človek in spominjam se nereziranih delov filma Na stranskem tiru. Ti filmi se v svojih trenutkih iskrenosti resnično izmikajo odmerjanju z belim oziroma črnim. Letošnje leto pa nam za te filme nikakor ni dalo dovolj dobrega nadomestila.

FILM — POVOD. Komaj je filmska mladina Srbije zaključila razgovor o filmu in mladih, kjer je bilo poleg ostalega rečeno tudi, da ni filmov o življenju mladine, že je prišel festival z več takšnimi filmi. Vsi po vrsti pa so le običajne, osladne ali povsem neumestne reportaže. Film Mladost-norost Dragoslava Lazića si je zastavil staro, znano vprašanje, ki vedno vodi k dobro poznanim koordinatam črno-belega: je to mar **značilno** za našo mladino in ali je **res takšna**? In kdo pravi, da je to zanjo značilno, da je (temu se pravi: vsa ali pa vsaj večina) res takšna? Film tega ne trdi. Film niti ne pripoveduje mnogo, beleži pa slike, ki so povod za doživetje in reakcijo, za nadaljnja nakazovanja. To je do neke mere primer filma-povoda.

Film-povod je vrst po svoji vsebini zelo sodobna in po svoji naravnosti — ki praviloma ni rezultat vnaprejšnje estetske opredelitve — izvira iz nekega splošnejšega sodobnega družbenega položaja. Kakor mnoge moderne slike, arhitektonske stvaritve, drame, fotografije, kakor mnoge druge sodobne umetnosti si film-povod predvsem prizadeva vključiti gledalca v lastno dograjevanje in daje možnosti, da si vsak sam odgovori na sporna vprašanja in doživlja delo po svoje, z željo primerjati svoj in tuje načine. Film-povod je odprt in ne vsiljuje za vsako ceno svoje sodbe, ne posiljuje gledalca. Do kraja oživi šele kot enakovreden sestavni del nekega družbenega stanja, ob razvitem in množičnem odzivu na povod, ki ga daje. Takšen film zato nima (to velja v precejšnji meri tudi za mnoga dela filma resnice) ustaljene dramske zgradbe, nima pravega začetka, razpleta in zaključka, ne teži za idealom zaokroženega, trajnega, dovršenega umetniškega dela, ki želi čim bolj temeljito prekositi svoj prostor in svoj čas. Film-povod je zato razdrobljen, je bolj predstavljanje nenavadnosti, stanj, spopadov, etničnih in socialnih stanj, kakor pa njihova celostna in dokončna pojasnitev. Je mozaičen in mnogokrat deluje kot kolaž. Takšen film hkrati pričakuje ustvarjalni delež ne le

gledalcev, temveč vsega, kar film spremlja: razgovore privatno in družbeno organiziranih kritikov, eseje, sociološke, psihološke, es-
tetske, zgodovinske in politične literature ter tiska sploh. »Spreml-
jevalce filma« postavlja v položaj enakopravnih soustvarjalcev, s
katerimi izmenjuje vtise in šele v tem izmenjavanju dobiva svojo
nestalno, vedno novo celoto. Na takšen način se film-povod vklju-
čuje v družbeno zavest, postaja družbeno angažiran, postaja ak-
cija, ki se z dveh strani zblizuje z življenjem: odkriva njegove
izvire in jih, vključujoč se vanje, predstavlja z razumskim in ču-
stvenim pretakanjem.

Film Mladost-norost ni dovolj odprt v ti dve smeri, da bi
lahko bil film-povod, vsebuje pa posameznosti, ki temu ustrezajo
in v poslednjih letih nasploh ustoličujejo nova pojmovanja odnosa
umetnosti in stvarnosti. Nekatero posebnosti filma-povoda imajo
tudi Naj živi mladost Lordana Zafranovića, Mati, sin, vnuk in vnu-
kinja Puriša Djordjevića, Telesa Anteja Babaja, Selitev Dragoslava
Lazića, Dela v teku Svetozarja Pavlovića itd. (Razumljivo je, da
ta spisec ni rezultat celovitega vrednotenja, toda če bi že delal
seznam izbranih filmov s preteklega festivala, bi se na njem prav
gotovo znašli tudi V zavetrju časa, Moderna basen, Zid, Telo, Pe-
čat, Odrekam se svetu, Kesonci, Mati, sin, vnuk in vnukinja, Se-
zonci in Sam.)

DO MANIRE IN NAZAJ. Na letošnjem festivalu je, v nasprotju
z lanskoletnim, prevladoval dokumentarni film, ki se je ogibal
temu, da bi ljudem »tiščal mikrofona pod nos,« in jih je skušal
prikazati bolj celostno, iz večje razdalje in, da ne bi bil enostran-
ski, z večih strani. Na festivalu so prevladovala različna merila in
konteksti: preteklost — sedanost, mesto — vas, revščina — bla-
gostanje, tehnika — narava, birokracija — delovni človek, staro
— novo in prevladovala so podobe: težko, umazano življenje, nove
in stare zgradbe, pogrebi, pokopališča, velemestne ulice z množič-
nimi hitečimi ljudmi, naporno fizično delo, zemlja, stroji. Toda vsi ti
motivi in nasprotja, vse te naše notranje, administrativne, ekonom-
ske, nacionalne, geografske, mentalne in še druge meje so naj-
večkrat ostale neurejeni polarizirani paberki, nove manire našega
dokumentarnega filma, brez močnejše rezultante. Vendar pa niso le
podoba stvarnosti polne nasprotij, temveč tudi podoba družbene
zavesti, ki je prežeta s temi nasprotji in ki le stežka najde njihovo
izhodiščno rezultanto.

Toda te manire niso tako ognjevito in učinkovito napadalne
kakor manire filmov prejšnjih leta (npr. mikrofonomanija, vojne
fotografije ipd.), zato je upanje, da se bodo pri vračanju k izviri-
nim razpoloženjem in prizorom rekreirale, izgubile značilnosti ma-
nirne in postale zrelejši izraz, bogat po sliki in smislu. Vse kaže, da
bo letošnji dober povpreček, čigar manire niso preveč napadali,
lahko služil za oporo ambicioznejšim filmom naslednjih let.

domači kratkometražni film — vlak brez voznega reda

Govoriti v tem trenutku, po trinajstem festivalu jugoslovankega kratkometražnega filma — ki je pomen in teža te proizvodnje na naših platnih — bi predvsem pomenilo lotiti se starega, nikoli razčiščenega in hudo spornega vprašanja. Kajti kljub temu da se naš igrani film v poslednjih letih že ponaša s posameznimi uspehi, ki prekašajo njegovo standardno utesnjenost, se dokumentarna in kratkometražna filmska zvrst še vedno opoteka po negotovi in nezačrtani poti, vodeni stihijsko in usmerjeni z merili, ki so vse prej kot izraz urejenega dela, hotenj in naporov.

Odrekam se seveda vrednostnemu primerjanju igranega in kratkega filma iz preprostega razloga, ker mislim, da se vsebinsko ni nič bistveno spremenilo na nobenem od teh področij. Za svoj fragmentarni vzpon aktualnosti se mora igrani film zahvaliti predvsem nekoliko večjemu številu ustvarjalnih izjem, ki so v njem prišle do izraza. Bistvo fenomena, povpreček proizvodnje, ki vendarle daje temeljni ton naši celuloidni muzi, je prav tako ničev in prazen, kakor je bil pred leti, pri čemer je vseeno, kako daleč pogledamo v preteklost. In če že skušam natančneje določiti zaostajanje domačega kratkega filma za domačim igranim filmom, potem v prvi vrsti mislim na pomanjkanje omenjenih ustvarjalnih izjem, ustvarjalnih posameznikov na področju »kratkega metra«. Razlika je torej očitna na tistem področju, ki v nobenem primeru ne more dati odločilnega tona neki kinematografiji. To je področje avtorjev, ki se pojavijo in delajo zunanjemu stanju navkljub, celo proti njemu in njegovim birokratskim predstavnikom. To je, skratka, omenjeno področje izjem, poleg katerega pa je mnogo večja in usodnejša usedlina nesmisla, zakoreninjena, prazni okus naše tekoče proizvodnje.

Neka precej nepriljubljena teza, ki jo že nekaj let vztrajno zagovarjam, vsebuje trditev, da v pravem smislu besede sploh nimamo lastne kinematografije, če slučajno v tem pojmu ne vidimo le količine naše proizvodnje. To seveda velja predvsem za smisel, red in umetniško nujo, ki daje vsakemu posnetemu delu notranjo vrednost in utemeljeno opravičuje njegovo pesniško prisotnost na platnu, kakor tudi zanj porabljena sredstva. Pred časom je bilo takšnih častnih izjem na področju kratkega filma neprimerno več in zato ni bilo nič nenavadno, da je ta del proizvodnje dolgo predstavljal osnovno delovno področje tistih, ki so sprejeli resne filmske napore in rezultate. Danes je stanje seveda povsem drugačno, ker igrani, jugoslovanski film vedno hitreje in vztrajneje popravljajo svoje prejšnje pomanjkljivosti. Posamezna dela s svojo vrednostjo in izjemnim pesniškim poletom vedno hrabreje razkrivajo ostale filme kot izdelke mrtvega, birokratskega, jalovega in odmrlega duha, ki obstaja samo še v glavah postaranih producentov in skomercializiranih filmskih kruhoborcev. Kratkometražni film, pa najsi bo govora o dokumentarcu, risanem, kratkem igranem ali eksperimentalnem filmu, v zadnjih nekaj letih očitno zgublja nekdanj svežega in angažiranega duha. Njegova zgradba vse pogosteje dobiva obeležje okamenelega, samo sebi namenjenega, samovšečnega in jalovega vzorca, ki nikomur ničesar ne prinaša, niti z ničimer ne opravičuje velike večine svojih umotvorov.

Ta žalostna ugotovitev dobiva tragičen prizvok v trenutku, ko se spomnimo, da so se prav na tem področju pričeli naši prvi zmogoviti koraki na svetovno sceno filmske umetnosti in ko dojamemo, da nam je to mnogo časa predstavljalo edino možnost za doseganje primernejših mest na tej široki vrednostni lestvici. Priznati moramo, da smo v preteklih letih dodobra izkoristili te priložnosti, saj je naš risani film dosegel eno vodilnih mest na svetu, dokumentarni filmi so dosegli nekaj pomembnih zmag in tudi ostala dela eksperimentalnega značaja na festivalih mednarodnega pomena niso ostala nezapažena.

In kaj se je zgodilo pozneje? Doseženi uspehi niso nikogar vzbudili k razmišljanju o tem, kako nadaljevati vzpon in mu zagotoviti trajnejše vrednosti. Navajeni na nagrade so se naši producenti prestrašili, ko so priznanja iznenada prenehala prihajati trumoma. In danes smo lahko priče precej komičnemu stanju. V njem se podjetja in režiserji pulijo za posamezna priznanja na domačih in tujih festivalih ter se trudijo, da bi s pretiravanjem in izsiljevanjem rezultatov nadomestili vse tisto, kar se je prej na vsakem srečanju samo od sebe izteklo v njihovo korist. Pri tem mislim predvsem na nevsiljivo kakovost resnice in izvirnosti, še včeraj tako značilno za dela Mimica, Vukotića, Kristla, Škanata, Zaninovića, Sremca, Štrpca, Gapa in Babaja. Mar niso nepričakovane in nepredvidene (čeprav lahko predvidljive) polomije na poslednjih inozemskih festivalih pokazale na razkol, do katerega je prišlo med željami in možnostmi avtorjev, med s starimi lovori-



Prizor iz dokumentarnega filma OTROCI, ki ga je po lastnem scenariju za podjetje Dunav film režiral Ekranov nagrajenec Puriša Djordjević

Oto Jurkovič in Mojca Beseničar v kratkem igranem filmu Vojka Duletiča
POLETNA NOČ

kami podprto velikopoteznostjo in poletom, ki je zaspal ali se celo zadušil nekje pod birokratizirano patino naše kinematografije?

Domači kratki film je v določenem trenutku dokazal svojo zrelost in visoko izpovedno sposobnost. Pri risanem filmu se je to zgodilo v razdobju od 1958. do 1963. leta. Približno v istem času je naš dokumentarni film doživel nekaj svetlih trenutkov, ki so spominjali na nekdanje zmagoslavje Žike Čukulića, Milenka Štrpca, Sremca in še nekaterih avtorjev. Časovno sovpadajo tudi uspehi posameznih filmov Anteja Babaja. Pred nami se tako prepleta zanimiv mozaik kinematografije, ki s svojim »kratkim metrom« pri-
dobiva koristne in pomembne točke v svoje dobro.

Le malo pa manjka tudi do prepričanja, da je bilo vse to zaman, do dokaza, da je bilo vse skupaj le izjemno obdobje, da je bil doseženi uspeh le muhasto nihanje naših celuloidnih vrednosti in da nam danes ostaja le bore malo od nekdanje slave in veličine. Poleg tega, da so redke, so pomembnejše vrednosti iz našega filmskega kaosa tudi kratkotrajne. Le pogledjte zadnje filme Škanata, Sremca, Babaja, spomnite se, da so prvaki risanega filma razvili nove razsežnosti izraza in prepustili svoja mesta mlademu rodu, ki mu očitno ne primanjkuje talentov, mu pa prav tako očitno manjka opore, ker ga ni nihče vodil, ustvarjalno oblikoval in v razvoju podprl. Natanko pogledjte to stanje pa se boste strinjali s trditvijo, da naš kratki film plačuje logičen dolg svoji neurejeni, priložnostno organizirani strukturi, ki ji je prihodnost le malo

mar in se predaja prijetnemu, toda praznemu občutku trajnosti na osnovi preteklih uspehov in posameznih zmag. In vse to je povzročila modna zmeda, ki jo je na naša platna uvedel tako imenovani »film resnice«, gibanje, ki je pritegnilo skoraj vse, da bi lahko dokazalo že znano resnico: obrazcev in načinov ne moremo preprosto predpisovati in prevzemati; brez globlje utemeljitve kakršnega koli prijema ne moremo doseči zmage niti vrednejših rezultatov.

Na tem mestu se ne nameravam spuščati v razčlemba resničnega stanja, zaradi česar bo moje posploševanje morda nekoliko odbijalo. Toda trenutno stanje našega kratkega filma, katerega brezpredmetnost je bila tako nazorno dokazana na minulem festivalu, naravnost zahteva neprizanesljivo posploševanje svoje ničevosti. Šele po takšnem spoznanju stanja bomo lahko prešli na dejanske, posamezne primere njegove obstojnosti.

Z brezhibno obrtno izdelavo (posamezniki skušajo s spretno organizacijo gradiva v precejšnji meri uspešno prikrivati svojo notranjo praznoto) dokazuje trenutno stanje usodnost prastare težnje, ki že od nekdaj muči našo kinematografijo: kako se naučiti filmskega poklica in kako se naučiti delati solidne filme. To znajo danes že skoraj vsi, saj je letošnje leto eno najuspešnejših glede tehnične izdelave, organizacije in montaže posnetega gradiva. Istočasno pa dokazuje ta uspeh svojo popolno ničevost, ker postaja brez notranje vsebine in pesniškega smisla mnogo bolj prazen, nevarnejši in pogubnejši od prejšnje neurejenosti, surovosti in nezdelanosti. Zdi se mi, da našemu kratkemu filmu v današnjem stanju manjka najbolj bistveno: smisel in razlog. Vse ostalo, bodisi še tako učinkovito in privlačno, ne bo nikoli zmoglo to nevtalizirati ali prikriti. Izgubljaajoč duha naš film kaže svoje telo, natančno izdelano in namazano, a preračunano zgolj na zunanjo dopadljivost in prevaro. V tem leži njegovo prekletstvo, v nepoznavanju teh dejstev je vzrok za zbegano vrtenje v krogu, od česar že vsi čutimo vrtoglavico.

No, medtem ko bomo zbegani čakali na novo obdobje slučajnega vzpona, s katerim nas bo presenetil kakšen izjemni, mučeniški cineast, se posvetimo vsaj vsemu tistemu, kar stoji takšnim talentom na poti, kar ovira njihov prihod in kar duši njih razvoj. To pa nas ponovno vrača k starim problemom naše filmske birokracije in primitivnega samodržstva posameznih organizatorjev proizvodnje, kakor tudi posameznih avtorjev, osebno in privatno zainteresiranih izključno za svoj obstanek. S tem se krog zapira in iz njega ne vidim izhoda, če ne bo prišlo do bistvenih in radikalnih sprememb v naši kinematografiji. To pa je spet tema, o kateri sem skupaj z ostalimi že toliko razglabljal, da resnično ni več potrebno ponovno tehtanje njene nujnosti in upravičenosti.



dobro je, dokler smo jim še potrebni

Jugoslovanski kratkometražni film ponazarja ustvarjalnost ločenega kroga avtorjev — samosvojih individualnosti na področju risanega in dokumentarnega filma.

Že tri leta je tega, odkar je postal pojem Zagrebške šole mejnik v zgodovini filma. Poosebljajo ga Vukotić, Mimica in Kristl, tri povsem različne osebnosti. Šele raziskovanja v prihodnosti bodo pokazala, kakšne ustvarjalne silnice so obstajale znotraj tega trikota in čigavi ter kakšni so vplivi na ostale avtorje Zagrebške šole, ki so nedvomno ostali v senci te trojice.

Na primeru Zagrebške šole risanega filma bi rad analiziral, v kolikšni meri naša ustvarjalnost dopušča najrazličnejše notranje in zunanje škodljive vplive.

Mnoga leta je bil risani film razmeroma ločeno področje naše kinematografije. Bil je dejavnost, ki je mnogokrat živela od golega entuziazma, hranila se je z lastno energijo in oslanjala na lastno samoodpovedovanje, spremljali pa so jo kar zapovrstjo sreča in zunanji uspehi. Vztrajnost entuziastov, napredek, sproščen razvoj grafike, uspešne proizvodne ambicije Zagreb filma kot filmske hiše in Peruzovićeve delavnosti, dobra mednarodna uvrstitev in občutek varnosti in večje prostosti, ki so ga pospešila ta priznanja pri ustvarjalcih, in delavno vzdušje sploh ter končno še načrtnejša pozornost in podpora kritike so vsak po svoje pripomogli pri oblikovanju našega risanega filma v Zagrebško šolo. V zadnjih letih petdesetih in v prvih letih šestdesetih let je bil jugoslovanski risani film edina organizirana, toda svobodna proizvodna skupnost na področju animiranega filma. Vsemogočnemu dogmatizmu Disneyevih risank (enako imitiranih na Japonskem, v Franciji ali v ZSSR) so se do Zagrebške šole postavili po robu le redki osamljeni posamezniki. Zagrebška šola risanega filma predstavlja v zgodovini svetovnega filma, kolikor je meni znano, prvo organizirano in sistematičnejšo proizvodnjo »resnega« risanega filma — filma za odraslo občinstvo. Danes doživlja po svetu resen, umetniški risani film svoj preporod in naše risane filmske šale se le težko še pri-

merjajo z intelektualnim humorjem poljskih, angleških ali japonskih avtorjev. Dolžni smo najti odgovor na vprašanje, zakaj nam je oblikovnost in vztrajnost, moč in izvirnost začela upadati, če že ne umirati prav takrat, ko so naše zamisli začele »zmagovati«.

Zagrebska šola se je predvsem uveljavila s protivojnimi temami in tematskimi enačicami pritiska moderne, odtujene družbe na nemočnega posameznika. Novitete Zagrebške šole so formalno predstavljale osvoboditev animacije in uvajanje čiste abstraktne grafike kot osnove, namesto realistične risbe, kar je v posledicah privedlo do vse pogostejšega upoštevanja narave izčiščene risbe. Medtem pa, na samem vrhu piramide, ko smo po Surogatu, Mali kroniki in Igrji pričakovali še vrsto novosti in odpiranje še novih meja, se je naš risani film sesul sam vase, kot človek iz krede, ki se je zgubil na belem, nepopisanem papirju in izginil za vedno, pri čemer ne more več najti niti lastne zveze s samim seboj niti s svojim okoljem.

Po mojem mnenju so vzroki za ta propad v tem, da je pač nesrečno sovpadala z ene strani hitra rast kakovosti kratkega filma po vsem svetu, po zaslugi festivalov, kot so Oberhausen, Bergamo, Avesi, Tour itd., in na drugi strani istočasna krepitev močnega negativnega pritiska na filmsko ustvarjalnost in filmsko proizvodnjo. Ta je privedel do prekinitve kontinuitete, do repertoarne krize, krize posameznih ustvarjalcev in do zbežanosti kritike.

Natančneje mislim na obdobje, ko je, na primer, neki visoki filmski birokrat lahko obtožil Branka Ranitovića, ker je pokazal fotografijo mladega Lole Ribara z indijansko perjanico na glavi, ker je tega narodnega heroja prikazal kot mladega človek, ki je ljubil in bil ljubljen. Če se danes ozremo v leto 1962 (v katerem se na področju ekonomije dokončuje gospodarska reforma, začeta leto prej), odkrijemo, da je cenzura iz precej nejasnih razlogov prepovedala serijo kratkih in igranih filmov, da sta bila najmanj dva igrana filma zapečateni in eden celo postavljen pred sodišče z zhtevo, da se ga zažge; da so za film Resni človek Vlada Kristla, ki ga cenzura tudi danes brez pridržkov priznava, prikradžali občinstvo (požrla ga je mačka) po skrivnostnem telefonskem pogovoru med Beogradom in Ljubljano; da so bili organizirani inkvizitorski sestanki nekakšnih anonimnih komisij za idejno ocenjevanje filmov; da so pol ure pred svečano premiero filma Dnevi (bil je že odobren) izrezali dvajsetmetrski trak; da je bila objavljena vrsta mizantropskih in nihilističnih besedi o naši filmski ustvarjalnosti in ustvarjalnosti posameznih avtorjev itd. Vse to se je dogajalo le leto po tem, ko smo prejeli Oscarja za Vukotičev Surogat in celo istega leta, ko smo dobili **dva grand prixa za kratki film** (Oberhausen 1962 — Kristl za Don Kihot, Bergamo 1962 — Mimica za Malo kroniko). Pod vtisom osmrtnic domačemu filmu, ki so bile takrat v modi, nismo niti opazili, da nas niso še nikoli tako cenili kot prav v tem letu. In imeli so nas za kaj ceniti! Celu priznanja iz tujine so nekateri uporabili za dokaz, da je naš film na napačni

poti že zato, ker ugaja »onim drugim«. Nova prizadevanja na področju igranega filma in vrsta izvirnih dokumentarnih filmov iz tega časa so označevali, v to smo prepričani, končno fazo dozorevanja naše kinematografije in odpirali možnosti, da stopi naša filmska ustvarjalnost v svet skozi vrata, ki jih je odprl risani film. Preoblikovanje nacionalne kinematografije v svetovno ni zgolj preprost skok iz provincialne osamljenosti v svetovno distribucijo, pa čeprav so s takšnim skokom začeli tudi Poljaki po letu 1956, nedavno pa tudi Čehi in Švedsi. Vstop v svetovni film pomeni novo kakovostno stopnjo in nove dolžnosti. S tem stopa nacionalna kinematografija s svojimi avtorji v sklop medsebojnih odnosov, od katerih mnogi koristno vplivajo na izboljšanje kakovosti in na širjenje individualnih in nacionalnih filmskih obzorij. Filmski »pokoli« v letu 1962 so prizadejali domači kinematografiji neprecenljivo škodo in to ne le zaradi tega, ker sta odtlej Hladnik in Kristl nemška režiserja. Poti ustvarjalnosti so mnogokrat nedojemljive in morda bo »emigracija« Vukotića in Mimice k igranemu filmu večkratno povrnila izgubo, ki je nastala po njunem odhodu iz risanega filma. Mar ni Saša Petrović, prav po načrtnem odruvanju in preziranju filma Dnevi, našel dovolj moči, da je ustvaril Tri — film s tremi Zlatimi arenami?

Zanimivo je, da se je iz vseh nasprotovanj in težav najlepše izkopal dokumentarni film, ki je iz leta v leto bolj sodoben. Brez dvoma se je stoddotno odrekel nekdanjemu lažnemu liričnemu sentimentalizmu in apologetiki ter stopil predano v službo čistega dokumenta, stvarnosti, resnice o socialnih problemih, o zaostalosti, o težkih delovnih pogojih, o samovolji in gospodarjenju administracije, o težkem stanju na vasi itd.

Prav zaradi tega pa so na področju dokumentarnega filma najbolj vidni tragični ostanki administrativnega pritiska na kinematografijo. Pritisk seveda ni več tako brutalen in na videz ga včasih sploh ni več. V svojem revirju — v revirju bolj ali manj čistih dejstev, je dokumentarni film svoboden. In kako je s posploševanjem? Naš kratki film je že prikazal sezonce, kesonce, nune, kornjenike... posamezne usode, poklice, obrti. Splošni problemi so preprosto izpadli. Na zadnjem festivalu je bilo celo prikazano mesto, zaradi nore nacionalistične birokracije razdeljeno na dva dela, na dve administraciji, dvoje pripadništev — pa še to je prikazano le med humorjem. Na mostu bratstva in enotnosti je ostalo bratstvo na eni, enotnost pa na drugi strani mostu. V našem kratkem filmu ni jeze in ostrine. Vaški revež iz Bosne, ki životari od nabitranja vojvodinske koruze, pravi na glas: Dobro je, dokler smo jim še potrebni, in ljudje gredo — gredo in bredejo po mehkem blatu. Prav tako pošteno je tudi naš dokumentarni film stopil iz suhe sobe in brede po redkem blatu stvarnosti s pritajeno, nesrečno mislijo: dobro je, dokler smo jim še potrebni.

zakaj preprosto, če lahko tudi zapleteno

Scenarij v producentovem arhivu ni film. Tudi filmski trak v distributorjevem skladišču ni film. Film zaživi in se uresniči, ko se sreča s publiko. In potemtakem lahko rečemo, da je jugoslovanski kratki film danes pravzaprav en sam teden v beograjskem marcu. Tudi ta teden ne zmore vsak večer napolniti dvorane.

Torej živi jugoslovanski kratki film nekakšno umetno življenje, saj mu današnja kinematografska praksa onemogoča kontinuiran stik z gledalci in posledice te dolga leta nespremenjene prakse so takšne, da naš kratki film nima gledalcev, ker jim dovezetnosti za to filmsko zvrst enostavno nismo mogli zbuditi ali privzgojiti. Resda si kratki film zadnja leta utira pot v televizijski program, toda televizijski medij oblikuje drugačne pogoje komunikacije med filmsko stvaritvijo in gledalcem, tako da njihove intenzivnosti ne moremo enačiti z intenzivnostjo neposrednega srečanja v kinematografski dvorani.

Proces nastanka kratkega filma se je v naših proizvodnih hišah razrasel v pravcato, sila dolgotrajno proceduro. Namesto samoupravne sproščenosti srečujemo v naših filmskih proizvodnih organizacijah vrsto administrativnih posegov, ki se začno ob ocenjevanju predloženega scenarija, odobravanju scenarija, nakazovanju sredstev za proizvodnjo in nadaljujejo domala v vsem proizvodnem poteku tja do montažne mize. Da je s tem omogočen vpliv sekundarnih,

filmsko morda tudi strokovnih, a nekreativnih činiteljev na avtorsko zamisel, je sedela razumljivo. Neogibno pa tak zapleten način usmerjanja filmske proizvodnje vpliva na njen ritem. Zares je žalostno, da na primer za slovensko proizvodnjo kratkega filma že za leto dni vnaprej natančno vemo, kateri kratki filmi bodo posneti in kdo jih bo posnel. Kako naj potlej kratki film angažirano, spontano reagira kot kronist sodobnih življenjskih tokov?

Ta dva poggleda na usodo kratkega filma v času njegovega nastajanja in v obdobju, ko bi moral na svojo pot do gledalcev, nam lahko osvetlita tudi vzroke za osrednja dva očitka, ki veljata naši proizvodnji kratkega filma in njegovi družbeni ter umetniški fiziognomiji:

Naš kratki film ni dovolj komunikativen, ker v dokumentarnem ali kritičnem obravnavanju sodobnih tem zaostaja za ritmom časa in razvoja, ker ne ubira tematsko novih, odkriteljskih poti, temveč se zadovoljuje z bolj ali manj pogumno, bolj ali manj izrazito filmsko variacijo na že zdavnaj opaženo, povedano, grajano ali hvaljeno. Čeprav tudi naš tisk na področju kritičnega obravnavanja sodobnega življenja še niti najmanj ne zasluži superlativov, je značilno, kako je letos v Beogradu naš kratki film neposredno priznal, da caplja za njim — toliko listanja po časopisih in ustavljanja ob njihovih naslovih festivalske kamere najbrž poprej še nikoli niso zabeležile.

Naš kratki film je v svoji kritiki, satiri in groteski, predvsem pa v svojih eksperimentalnih poskusih premalo pogumen, premalo samozavesten, nekako laboratorijsko preiskujoč najvišjo skromno mero poguma, ki ne bo zbegala dramaturgov, filmskih svetov, upravnih odborov in financerjev.

V kratki filmski proizvodnji zadnjih dveh let najdemo lahko lepo vrsto dokumentarcev, kulturnih filmov, solidnih posnemanj novih, čeprav že ne več aktualnih evropskih filmskih prijemov in želja, da bi se odkrito in objektivno zazrli v sodobni obraz življenja. Skratka, najdemo lepo, a lagodno povprečje. Le blede in komaj zaznavni pa so v njej

sledovi ustvarjalnega vznemirjenja nad novim, prizadevanja po samoniklosti. Pogrešamo grotesko, igrani film, obžalujemo, da se eksperimentalni film (zanj v Oberhausnu na primer odpirajo s prihodnjim letom posebno tekmovalno kategorijo!) zavija v hermetično estetiziranje ali žalobno, filozofsko plitvo in izrabljeno razmišljanje o eksistenci posameznika in da je v izbiri filmskih izrazit največkrat docela neeksperimentalen. Žal nam je, da je zagrebška risanka obtičala ob ljubki risbi in duhoviti animaciji in da nam zadnje čase tudi nima več veliko povedati.

Prav gotovo vsi vzroki za takšno slabokrvnost kratkega filma niso le objektivni. Iskati jih moramo tudi v nadarjenosti in ustvarjalni volji avtorjev, v stopnji njihove delovne vneme in izpovedne zavzetosti.

Vemo pa, da so sedanje proizvodne razmere za avtorsko rast precej nestimulativne. Ko namreč do skrajnosti zapletamo sistem proizvodnje in nizamo v njem instance, ki naj preverjajo ter odobravajo, pozablamo, da je zanesljivejša pot preprostega zaupanja avtorju. Znali smo zapraviti milijarde zaradi slepega zaupanja tujim partnerjem, zato pa želimo čim bolj zagotovo opravičiti izdatek nekaj milijonov za domačega filmskega sodelavca. Ne poznam filmskega proizvodnega podjetja, ki bi vneslo v svoj proizvodni načrt in finančni proračun na primer postavko: toliko in toliko milijonov za snemanje enega ali dveh kratkih filmov z aktualno tematiko, ki jo lahko avtorji predlagajo med proizvodnim letom. Niti te najbolj skromne rezerve za aktualnost si ne moremo privoščiti.

Sploh pa filmska aktualnost že zdavnaj neha biti aktualnost, ko se po dolgem času s pomočjo srečnega naključja ali nepričakovane spremembe televizijskega programa pojavi v kinematografu ali na malem ekranu. Avtorji se tega zavedajo. Zato se morerbiti tudi ne trudijo zanjo...

Odgovori in nasveti za vsaj delno izboljšanje pogojev, v katerih nastaja in se publicira naš kratki film, pa so tako stari in že tolikokrat sugestivno, avtoritativno povedani, da se jih ne splača ponavljati.

dileme dokumentarista

Do kolikšne mere je naš kratkometražni film izraz stvarnosti in dokumentov, nam zgovorno pričata dve številčni primerjavi: na festivalu v Beogradu marca letos je bilo od 60 predvajanih filmov 32 dokumentarnih, od skupaj 101 za festival prijavljenih pa pripada tej zvrsti kar 58 filmov. To pomeni, da dobra polovica jugoslovanske kratkometražne proizvodnje »živi« od dnevnih tem, poiskanih na ulici, na gradbišču, v tovarni ali kje drugje, kjer utripa bolj ali manj vsakdanje, a živo življenje. Zapomnimo si to dejstvo, saj mu bomo tokrat posvetili vso pozornost. Dokumentarni film namreč nekako daje obeležje in barvo celotni filmski proizvodnji, jo nedvomno opravičuje ali pa tudi ne, pripadajo mu največja sredstva, vložena v film in končno ima dokumentarist tudi zelo odgovorno nalogo — od njega mnogo zahtevajo in mu tudi strogo sodijo . . .

Torej avtor-dokumentarist ni v ravno zavidljivem položaju, saj je mnogokrat prisiljen biti kronist in pojasnjevalec, zgodovinar, priča, kritik in polemik. Vse, kar ga obkroža, mora torej uveljavljati in zanikovati, če je to potrebno. Prav gotovo pa je nemogoče biti vse to hkrati, zaradi česar mnogi naši dokumentaristi tudi ne zadevajo v jedro stvari, ostajajo na robu, na površini, v današnjem trenutku, ki bo že jutri pozabljen. Njihovi dokumenti so pogosto le ilustracije in fotografski zapiski, ki le včasih dosega ustvarjalnost. Festival v Beogradu nam je nudil mnogo priložnosti, tudi smo se o tem prepričali. Prikazal nam je vrsto dobro zastavljenih, a neizpovedanih tem, mnogo vzponov brez moči, preveč konvencionalnosti, mnogo »trdnih« filmov, a skoraj nič zanosa in malo tveganja.

ZAUSTAVLJENA RENESANSA

V preteklih dveh letih smo najavljali prepород našega dokumentarnega filma. Takrat smo imeli v mislih stvaritve, ki so naka-zovale nekaj, kar bi lahko nosilo ime renesansa. To so bili filmi Deževja moje domovine, Šele pozneje sem pričel rasti, Ljudje na kolesih, Prvi sklon človek, Na stranskem tiru in še nekatera dela, ki so zaživeli v naši stvarnosti kot angažirani in tudi umetniško doživeti in umetniško oblikovani dokumenti velike vrednosti. Takšnih filmov letos ni bilo in ni jih bilo niti, ki bi se le-tem približali po moči in izvirnosti. Vsiljuje se nam misel, da so postali dokumentaristi zadovoljni že s skromnejšimi dosežki, da so njihova

hotenja zmanjšana in njihova prisotnost v družbeni stvarnosti politizirana v kritičen, a že šabloniziran položaj, ki predstavlja, ker temelji na že poznanem, le pojav brez večje vrednosti in ne zasluži posebne pozornosti.

Te in še nekatere skupne lastnosti kažejo, da je pri nas razpoloženje skoraj povsod enako. Dejstvo je, da se je tako imenovani »film resnice« povsem umaknil v ozadje. Le nekaj avtorjev je nadaljevalo v tej smeri, kjer najdemo Sremca s Sezonce, Škanata s filmom Odrekan se svetu (toda le deloma v cinéma-vérité stilu!), Bogdanovića z zelo čisto narejenim Viškim oceanom, Žižića z Maturanti, Tanovića s Kesonci, Babaja z Ali me slišiš?. To so bili na festivalu tudi najboljši filmi. Večina avtorjev pa se je vrnila k tako imenovanemu klasičnemu dokumentarcu, od česar smo videli Filipovičev V zavetruju časa, Pogačnikov Derby, Osmanlijevo Dvanajstorico iz Papradnika, Miloševićevega Za zeleno mizo in še vrsto drugih manj uspešnih del, ki niso ne tematsko in ne stilno obogatila dokumentarnega žanra.

Resnično nič novega v dokumentarcu! Renesansa je zaustavljena. Dokumentaristi so pokazali, vsaj na tem festivalu, svoja osiromašena hotenja in zelo malo smelosti. Zadovoljili so se s skromno vlogo kronistov.

ZA IN PRED PROČELJI

Vzporejanje in primerjanje starega z novim, današnjega z jutrišnjim, je postala navada velike večine avtorjev. K temu jih je vzpodbudila tudi obletnica naše revolucije, tako da so na to ali podobne teme posneli več filmov. Na žalost je bil prijem pri večini teh del enak in neizviren. Starim filmskim dokumentom so avtorji dodajali nove z željo obvestiti nas, kako je bilo nekoč in kako je danes; ali pa so nam prikazali obstajanje starega in novega istočasno in njuna medsebojna vplivanja. Obe strani medalje našega časa sta se izkazali kot hvaležna tema in vendar le-ta ni niti enega samega avtorja navdahnila do tiste meje, da bi ustvaril — velik film! Nekaj neoporečnih in bolj ali manj impresivnih ilustracij, vtisov, zapisov smo pa vedarle videli. Zelo zanimivi so bili filmi Dela v teku Svete Pavlovića, Dragoslava Lazića Selitve in Mladost norost ter Sintićeve Zgodba o dveh letih, kakor tudi Škanatov Pritepenec, o katerem je bilo mnogo govora. Kar se tiče stila in prijema je šel nedvomno najdlje Škanata, uresničujoč svoj film samo s sliko, pri čemer je želel z montažo ustvariti zgovorne metafore. Prav takšen način pa ga je zapeljal v povsem šablonsko primerjanje, v neprepričljivo uveljavljanje novega kot zunanje lastnosti. Nekaj podobnega je storil tudi Štrbac v svojem filmu Za pročeljem s tem, da je pokazal presenetljive slike zapuščenih dvorišč in razpadajočih zgradb z bednimi stanovanji za bleščečimi pročelji Beograda (kakor tudi v ostalih naših mestih!). Način, s

katerim ti avtorji skušajo prikazati nasprotja, jih je privedel v formalizem, ki je osiromašil njihov koncept in podtekst njihovih filmov. Novo — staro in grdo — lepo sta prav zares preveč poenostavljeni in lahki razmerji, da bi bilo z njima mogoče iti dlje od konvencionalnosti. In tudi v resnici niso naredili bistvenega premika niti v filmih, ki so bili letos proglašeni za najboljše.

UTRUJENI VETERANI

Avtorji, ki so obljubljali preporod našega dokumentarnega filma, so se hitro utrudili. Presenetljivo je, do kolikšne mere se je na festivalu občutila njihova odsotnost. Tisti, za katere se je zdelo, da imajo še mnogo izpovedati in ki so s svojimi filmi začeli prebijati oportunistične okvire dokumentarnega filma, so na tem festivalu pokazali odločno premalo. Štrbac je brez dvoma v krizi, katere meje pa je težko določiti. Ponavlja se, kar nam dokazujeta predvsem filma Za pročelji in Včeraj in jutri. (Ta je ostal v informativni skupini). Zaninović je izostal. Sremec je skušal znova najti nekaj, kar je bil že našel v filmu Ljudje na kolesih, a mu v Sezonicah še to ni uspelo. Marjanović je ostal s filmom Submarina zunaj konkurence in zunaj svoje odlične serije o naravi. Goldstein je poskusil s satiro! Edinole Babaja je v filmu Ali me slišiš? odkril neka nova občutja in v filmu Telo svoj stari cinizem. Slednji je pritegnil pozornost kot edini filmski esej v letošnji — in ne le letošnji — dokumentarni filmski proizvodnji. Pogačnikovo delo Derby je izraz zrele filmske osebnosti, ni pa nam odkrilo potrebnih premikov in gibanja. Sintiće je bil zgolj neoporečen v svojem obujanju v Zgodbi o dveh letih. Čelović, ki je bil vedno nagnjen k satiri, se ji je popolnoma predal. Sveta Pavlović je ostal zvest svojim zanimanjem, Srbiji in nasprotujočim si podobam srbske vasi. Ustvaril je uspela filma Da capo al fine in Dela v teku. Krsto Škanata je v filmu Odrekam se svetu pokazal nekaj povsem novega; zgodba o redovnici zapušča nepozabne vtise.

Kljub vsemu je to le boren obračun veteranov. Mogoče je prišel čas za kratek oddih — upajmo, da samo za oddih. Kajti kaj so pokazali mladi?

MLADOST — NOROST?

V Beogradu je norela kitarjada, kar se je v precejšnji meri občutilo tudi pri mladih beograjskih cineastih. Vse to pa je le dalo možnosti, da se pokažejo nasprotja in razlike. Med drugim film pod naslovom Mladost — norost nikakor ni delo začetnika, temveč Dragoslava Lazića, ki je nedvomno imel tudi boljše filme od tega.

Mladih avtorjev je bilo mnogo in skoraj vsem je bila dana možnost pokazati svoje filme festivalski publiki. Toda dokumen-

tarne filme so posneli le nekateri med njimi, medtem ko se je večina posvetila igranemu žanru. Na prvo mesto oziroma med prve štiri nagrajene avtorje se je uvrstil Vlatko Filipović s fimom V zavetrju časa, toplo, predano in čisto izpovedjo o ljudeh v zatišju. Njegovo drugo delo, film Žejno polje je začetniško v vsakem pogledu, medtem ko je prvo povsem zrela stvaritev. Branko Milošević iz filmske skupine Neoplanta je pokazal v filmu Donava, Donava... žilico dokumentarista. Zlatko Sudović je s svojim drugim filmom Most, če upoštevamo njegove resnične sposobnosti, izpovedal manj kakor s prvim filmom, ki smo ga videli v preteklem letu. Meto Petrovski je s svojim prvim filmom Selitve razkril prefinjeno pesniško občutljivost, čeprav še brez prave mere. Edvard Galić je bil s filmom Sund lacrimae rerum premalo komunikativen in preveč »zaseben«. Zdenko Meloun se je s filmom Odmevi predstavil kot dober učenec filmskega oddelka beograjske akademije za gledališko umetnost. O Lordanu Zafranoviću in njegovem filmu Naj živi mladost pa: Zafranović mora iz začaranega kroga svojega amaterskega Dnevnika, če želi kdaj postati cineast.

Mladi so se torej premaknili. Pred nami se začenja polagoma oblikovati nova generacija filmskih ustvarjalcev. Zaenkrat pa lahko edinole za Filipovića z gotovostjo trdimo, da ima smisel in nadarjenost pravega dokumentarista.

VENDAR...

V prvo kakovostno vrsto sta se na tem festivalu uvrstila dva manjša producenta. Vardar film iz Skoplja in Sutjeska film iz Sarajeva sta presenetila s filmi, ki so uveljavili stare in nove avtorje. Izbor Vardarja kakor tudi Sutjeske je bil zelo dober. Od obeh producentov smo dobili dela Vendar eno mesto Žike Ristića, Kesonci Bakira Tanovića, V zavetrju časa in Žejno polje Vlatka Filipovića in Tretji bataljon Suada Mrkonjića (Sutjeska), ter Dvanajstoriča iz Papradnika Dimitrija Osmanlije, Selitve Meta Petrovskega, Ohridski trubadurji Koče Nedkova, Časopisi, časopisi... Aleksandra Djurčinova in Grigor Prličev Velje Ličenovskega (Vardar). Medtem ko je Ristićev film, angažirana polemična razprava o Bosanskem in Slavonskem Brodu, skrajno pereč in duhovit, so Kesonci dobra reportaža z značilnostmi filma-resnice, in polna resničnosti, Dvanajstoriča iz Papradnika uspešen dokument in nevsakdanja tema, Ohridski trubadurji, Časopisi, časopisi... in Selitve pa pesniška obujanja minljivosti. Vsekakor je majhna proizvodnja teh producentov pokazala višjo kakovostno stopnjo od tiste, ki so jo dosegle velike producerske hiše kratkometražne kinematografije, kakor so Dunav, Zagreb in Viba.

To so dejstva, ki nas bodrijo. Ob vseh razočaranjih na preteklem festivalu pa je hrabrost prav vsem resnično potrebna.

resnica o filmu

resnica pri nas

»S čim sem kaznovan za polete naprej in poglede nazaj? Ko se poglobljam v preteklo, in sanjam bodoče, teče mimo moje hiše prelestna sedanjost.«

Jugoslovanski kratki film — če to priznamo ali ne — je bil od vseh začetkov i prizadet i avantgardističen, moderen in sodoben; pa ne samo v našem, ampak tudi v svetovnem merilu. Tisto, kar ga je v resnici onemogočilo, je bilo in je še: stalno nezaupanje javnosti, izhajajoče iz podcenjevanja lastnih možnosti, celo pri filmskih ustvarjalcih samih.

Spomnimo se 1945. leta. Ko smo polagali temelje novi jugoslovanski kinematografiji, nismo preteklosti dolgovali ničesar in nismo podedovali nobenih izkušenj — ne dobrih ne slabih. Če smo se v tem času — kar je normalno — tudi vzorovali pri tujih proizvodnjah, to nikakor ni moglo biti slaba šola (najprej smo videli velike vojne dokumentarce, prizadete in vznemirjajoče: Boj za Ukrajino, Bitka za Stalingrad, Padec Berlina, Vojna na Pacifiku, Njih 900, serijo Zakaj se borimo). Tedaj so bili pri nas ustvarjeni filmi: Beograd, Ljubljana pozdravlja osvoboditelje, Jasenovac, Koraki svobode. Resnici na ljubo je treba povedati, da je bil Jasenovac prvi film, ki ga je videla tudi publika.

V času, ko zgodovina in teorija filma še nista poznali metode filma-resnice, je režiser filma Jasenovac Gustav Gavrin delal točno tako, kakor bo 15 let pozneje naredil Jean Rouch. S kamero in

mikrofonom se je obrnil do preživelih žrtev jasenovske klavnice in od njih dobil avtentičnejše in strahotnejše podatke o ustaški dejavnosti, kot bi bil kakršenkoli obtožujoči tekst, napisan za pisalno mizo.

Mnogo traku je steklo skozi filmske kamere od našega prvega filma-resnice pa do danes. Po več kot petnajstih letih so se jugoslovanski ustvarjalci vrnili h Gavrini pozabljeni metodi; z nesrečnim ravnanjem z mikrofonom pa so film skoraj ubili. Obupali smo že, toda v zadnjem trenutku se je pojavil film, ki je cinéma-vérité rehabilitiral. Marca 1966 je Puriša Djordjević s svojim filmom *Mati*, sin, vnuk in vnukinja zanikal mikrofonске filme in pokazal na nove možnosti filma-resnice. Čeprav ga je uradna žirija 13. festivala jugoslovanskega kratkometražnega in dokumentarnega filma podcenjevala (žirija se je pokazala tudi sicer dokaj neobčutljiva za nekatere vrednote, ki jih je film pokazal letos), so Djordjevićev film lepo sprejeli kritika, filmski estetik, pravi poznavalci filma pa še široka publika. Revija *Ekran* je prav temu filmu dodelila svoje priznanje *Žaromet*. — Neka filmska metoda je na smrtni postelji dobila nove impulze.

Cinéma-vérité je mrtev — živel film-resnica.

NE ČRNO — AMPAK ROŽNATO

Naše zaupanje domačemu filmu se je kazalo v času od 1950 do 1960. Pisali smo hvalospeve poljski črni seriji, opozarjali na primerno vzdušje (!), svobodo ustvarjanja, občudovali korajžno izbiro tem in nenavadno obdelavo — pri nas pa smo iz ene faze ali antifaze prehajali v drugo, iz ene skrajnosti v drugo (tematska iskanja in uniformiranost letnih programov), pred nekaterimi deli pa smo načrtno zapirali oči. Te filme smo sicer hvalili in nagrajevali, toda uvrščali smo jih v neadekvatne »nenevarne« zvrsti in stile. V našem filmu se beseda črno ni smela izgovoriti.

V času, ko je nastajala poljska črna serija, ko je s svojo iskreno izpovedjo delala čast svoji kinematografiji, so naši filmografi že registrirali izredno pogumne filme (pogumne, ker so na platno prenesli nekaj tiste stvarnosti, ki je še bila del nas samih): Veriga je pretrgana Ivana Draškocija in Milenka Štrbca, Ljudje iz zadruge Joce Živanovića, V senci magije Krsta Škanate, Na stranpoti Hajrudina Krvavca in še nekatere.

Pred nedavnim ustvarjeni filmi kot so: *Deževja moje domovine* in *Za pročeljem* Milenka Štrbca, *Ljudje na kolesih* in *Sezonci* Rudolfa Sremca, *Sestra*, *Strogo zaupno* in *Na stranskem tiru* Jožeta Pogačnika, *Vprašanje* Puriše Djordjevića, *Zapisnik 1.* Saše Petrovića, *Streha nad glavo* Miłhata Mutapčića, *Tam, kjer preneha zakon* in



Vojko Duletič si je za svoj tretji kratki igrani film izbral notranje intenzivno in psihološko zanimivo poantirano Finžgarjevo črtico NA PETELINA. Film je sam režiral, v barvah pa ga je posnel Viki Pogačar. V edinih dveh vlogah nastopata Jože Zupan, ki z vlogo starega in izkušenega lovca dodaja novo kreacijo svojim zelo uspešnim nastopom v filmu, in debutant Borut Mencinger

Prvi sklon — človek Krsta Škanata so samo logično nadaljevanje serije, ki sta jo začela Draškoci in Štrbac z Verigo. Izogibajoč se zgodovinskim dejstvom, smo o teh filmih sramežljivo govorili kot o naši »črni seriji« in celo iskali krivca, ki se je drznil imenovati probleme, o katerih so filmi govorili, črne.

Ne! Bog obvari! Pri nas — če že so — so problemi v glavnem roza.

ROJSTVO IN UMIRANJE NEKE AVANTGARDE

Dada, čisti film, futurizem, abstraktni film, nadrealizem, poetični film, vse, kar je v svetu označevalo prvo in drugo avantgardo iz 1920. in 1930. leta, ni bilo nikoli dokončno pokopano. Vedno so se tu in tam pojavljala dela, govoreča o večnem človeškem hotenju prikazati tudi filmsko nenavadne rakurze življenja, delčke podzavestnih doživljajev in manifestirati poznavanje filmske tehnike in optike, storiti korak naprej v obrtništvu, zrušiti klasične zakone, ali, enostavno, eksperimentirati zaradi eksperimentiranja.

V jugoslovanski produkciji kratkometražnih filmov je bilo malo avantgardnih poskusov; nezadostna pomoč kritike in nestrpnost nešolane publike pa sta kaj hitro privedli do ugasitve še ne popolnoma razgorelih ustvarjalnih strasti.

V profesionalni kinematografiji se je med prvimi, pred kakšnimi desetimi leti, pojavil Mika Jovanović s filmom *Koliko je ura* — filozofsko nadrealističnim traktatom o neskončnosti trenutka. Istega leta je na filmski oder gromoglasno vpadel Boštjan Hladnik, katerega *Fantastična balada* je pobrala prav toliko nagrad kot izžvižganj (žvižganje v glavnem doma, nagrade drugje). In ko je Hladnik svoja zanimanja in raziskovanja prenesel na področje igranega filma (*Ples v dežju*), se je Jovanović nekoliko pozneje še enkrat predstavil s kratkim filmom *Videl sem, videl si*.

Na začetek teh poskusov sodita tudi filma *Oblike* in *Pogled z mostu* režiserja Pere Stojanovića, ki pa ju je beograjska malomeščanska filmska družba obsodila za formalistična in vrgla v bunker.

Nemogoče je govoriti o avantgardnih poskusih pri nas in ne omeniti Anteja Babaje. V filmu *Ogledalo* je operiral z razbitimi koščki stekla in razbitimi teksti, s scenografijo in igralci v Laket kot takšen, s psihologijo snobov v *Nesporazumu*, s kamero in škarkjami v *Pravdi*. Srečna okolnost za naš film je, da nerazumevanje in zavračanje Babaje nista ustavila in on po trenutni porno-esejiistični fazi — *Telo* — koraka naprej.

Govoreč o slovenskih eksperimentih, kronisti jugoslovanskega filma omenjajo samo Hladnika. Res pa je, da obstajajo tudi plodnejši in trdovratnejši ustvarjalci, ki pa so, na žalost, še vedno v sencí dogajanj. Spomnimo samo na Kosmačeva filma *Grafiko* člo-

veku in 10 minut pred dvanajsto, Groblerjev Poberi denar, Škodlarjev Jutro, jezero in večer v Annecyju. Zadnji je pomemben predvsem zato, ker briljantno uporablja tehniko animacije (image — par — image) in se pojavlja prav v času, ko se že berejo zadušnice jugoslovanskemu risanemu filmu, posebljenemu v »zagrebški šoli«. Med drugim: ta šola je neupravičeno izključila iz svojih vrst nadarjenega avtorja risanega filma Don Kihot — Vlada Kristla, ki je svetu animacije dal toliko novega; Kristl se je zatekel k Vibi, kjer pa se je po njegovem »nemem« kratkem igranem filmu Resni človek našel »odgovoren« človek, ki je iz Kristlovih metafor potegnil neodgovorne (in netočne) sklepe in film je končal v bunkerju podjetja. Nekaj podobnega se je zgodilo v Beogradu. Jovanovićev verjetno najboljši film Videl sem, videl si, kratek sprehod v mračna svetišča sedme umetnosti — kinematografe, kjer se gledalci žarčijo z (za nas) nevidnimi fluidi svetov s platen, je bil obsojen, vendar samo pogojno, takoj po svoji festivalski premieri v začetku 1963. leta.

Zgoraj smo uporabili izraz »profesionalna kinematografija«, ker smo hoteli še posebej podčrtati uspehe, dosežene pri jugoslovanskih kinoamaterjih. Ti delajo v redkih in slabo opremljenih kino klubih, sestajajo pa se vsako drugo leto na GEFF, kjer pokažejo, kaj so dosegli, kaj novega odkrili in kakšne recepte so iznašli v neizčrpnih filmskih kuhinji.

Družba, iz katere so izšli Makavejev, Hladnik, Rakonjac, Babac, Petković, Lazić, Perak pa zaradi njihovega odhoda (saj je popolnoma niso nikoli zapustili) ni osiromašena; nasprotno — formirala je nove močne osebnosti, kot so Pansini, Petek, Hajdler itd. Če bi imel kdo pogum javno preizkusiti antifilm teh entuziastov, ga soočiti z našo, nekoliko zarjavelo profesionalnostjo, bi dobil (ali res bi?) zanimive rezultate. Morda bi to pomenilo rojstvo naše nove avantgarde, delujoče sedaj na 16 milimetrskem traku, morda bi to vzpodbudilo domišljivo »kratkometražnih« režiserjev z njihovo tradicionalno usmerjenostjo in jih napeljalo k novim filmskim dejanjem. Morda?

Treba se je kariokinezirati.

Jugoslovanski kratkometražni film danes lahko ocenjujemo z različnih stališč. Animirani (risani in lutkovni) film, klasični dokumentarec, poljudno-znanstveni film, filmske novice in kratki televizijski film zahtevajo posebno pozornost in prostor in ju bodo verjetno tudi dobili. Ne glede na anketo je treba kratkemu filmu omogočiti daljše življenje, več zaupanja in več prostora v dogajanjih naše stvarnosti.

brez tekmeca

Kadar govorimo o našem kratkem filmu te ali one zvrsti, navadno pozabljamo na faktor, ki je lahko pomemben v njegovem razvoju in rasti. Kolikor namreč naši kratki filmi po naklonjenosti upravnikov kinematografov ali celo njihovih operaterjev zaidejo na platna v kino dvoranah, se tu pojavljajo in živijo tako rekoč brez tekmeca. V mislih imam namreč neizprosno resnico, da distributorske hiše v naši državi le redkokdaj odkupijo vsaj katerega izmed pomembnih tujih kratkih filmov. In četudi vsaj nekatere med njimi vodijo svojo programsko politiko glede celovečernih filmov, po kateri je mogoče razbrati njihov odnos do filma, tega ni mogoče pripisati nobenemu glede kratkega filma. Filmski publicisti in kritiki se udeležujemo različnih mednarodnih festivalov, med njimi posebno radi takih, ki posvečajo posebno pažnjo kratkemu filmu. V svojih poročilih in zapiskih ugotavljamo v areni mednarodnega tekmovanja krizo kratkega filma v Jugoslaviji in kot kreativno nasprotje stagnaciji, utrujenosti in nezanimivosti našega kratkega filma naštevamo naslove filmov in imena avtorjev, ki danes predstavljajo vrhove v tej pomembni filmski ustvarjalnosti. Toda kaj pomeni pisati in govoriti o Michaelu Gillu in njegovih **Breskvah**,

Janu Lenici in njegovem obširnem opusu, Mihaelu Kabahidzeju ali Mihailu Boginu in njunih drobnih mojstrovinah **Svadba** ali **Dvoje**, neizbrpni domiselnosti Pierra Etaixa v bravuri **Nespečnost**, enkratnosti lutkovnih mojstrovin Jiřija Trnke, duhovitosti Boba Godfreya, pogumni domiselnosti Waleriana Borowczyka... ko pa tako rekoč nihče v tej deželji nima in verjetno ne bo imel priložnosti videti niti teh slučajno naštetih filmov oziroma del slučajno omenjenih ustvarjalcev?

V okviru razmišljanj o našem kratkem filmu me ne zanima samo problem naših filmskih gledalcev, posebno še ljubiteljev filmske umetnosti med njimi, ki so prikrajšani za pomemben del svetovnega filmskega ustvarjalnega dogajanja, temveč me najprej vznemirja nezdrava situacija, ko se naš kratki film lahko srečuje s sorodno filmsko ustvarjalnostjo z ostalega sveta samo na redkih mednarodnih prireditvah. Pred domačo publiko tega srečevanja kratkomalo ni in zato v domačem prostoru enostavno ni tiste konfrontacije, ki bi angažirano razsojalo o nivoju doseženih rezultatov in stimulatívno priznavala težnje po napredku ter zavračala in eliminirala klice stagnacije. Vzdušje, skozi katerega ne vejejo nenehno sveži tokovi, je nezdravo in ne smemo se čuditi, če se je po našem kratkem filmu začela nabirati plesen ter včasih iz njega zaudarja po trohnobi.

Zanimivo je, da niti direkciji festivala kratkega filma doslej ni prišlo na misel, da bi dala vsakoletnemu beograjskemu festivalu nepogrešljivo potrebno dimenzijo komparacije. Vsaj v Beogradu bi bilo treba v dneh festivala domačega kratkega filma videti vse tiste kratke filme iz raznih dežel sveta, ki so jih specializirani mednarodni festivali v preteklem letu podčrtali kot pomembne vrednote enoletne ustvarjalnosti. Slučajnostna gostovanja nekaterih dežel z več kot skromnimi programi oziroma izbori svojih kratkih filmov niso v nobenem smislu nadomestilo za prizadevnost in naloge direkcije festivala v omenjenem smislu. Znano je, da za odziv v tem smislu ni vsaj s strani najbolj pomembnih festivalov kratkega filma nobenih zaprek.

Če bi to dimenzijo beograjskemu festivalu dali, bi verjetno iz programskih načrtov vsaj nekaterih naših producerskih hiš kaj hitro odpadli po celokupnem svojem kontekstu zastareli in anahronistični načrti za nekatere kratke filme (koketiranje s folkloro, suhoparni turistični in prirodopisno-poučni filmi, neduhovite in neslane psevdokomedije itd.), pri katerih nekateri še kar naprej vztrajajo, čeprav jih je svet že pred časom poslal med staro šaro. Če se spominim našega koketiranja s »filmom-resnico«, mi je kar malce nerodno, ker za večino domačih poizkusov v tej smeri lahko rečemo, da so bili blede oponašanje brez temeljitega poznavanja metode in dramaturgije te smeri v kratkem filmu. Podobnih primerov bi bilo mogoče naštetih še mnogo. Do njih bi prihajalo mnogo težje, če bi bili filmski ustvarjalci, producerske hiše in vsi ostali, posebno pa še gledalci, obveščeni o dogajanju v kratkem filmu po svetu. Pomanjkanje tekmecev je najboljša klima za samozadovoljnost in samodopadljivost. Obeh zelo nevarnih pojavov je precej v našem kratkem filmu.

In če že tožimo, da je v naši kinematografiji kratki film pastorek, verjetno ni brez osnove mnenje, da bi vključitev najboljših kratkih filmov vseh zvrsti iz različnih dežel sveta v program naših kinematografov že zaradi njihove privlačnosti kmalu razgibala interes gledalcev do tolikšne mere, da bi od kinematografov zahtevali, da prikažejo tudi dobre domače kratke filme. Pravim dobre! Ne morem namreč doumeti, zakaj bi prav vsi kratki filmi, ki jih posnamejo v naši deželji, imeli avtomatično vstopnico v kinematografski spored. Kar je slabega, je treba odločno odkloniti, saj mora po mojem občutku tudi vključevanje v kinematografski repertoar pripomoči k selekciji. Sicer pa bi — podobno kot npr. v Italiji — kazalo na primeren način stimulirati kinematograf za prikazovanje kvalitetnih kratkih filmov. Tedaj bi se tudi distributorji potrudili, da bi kinematografom ponudili dober, pester in vsestransko razgiban izbor domačih in tujih kratkih filmov.



FESTIVALI

Orson Welles in Jeanne Moreau v Wellesovi filmski priredbi Shakespeareovega FALSTAF (Polnočni zvonovi)

zaupni zapiski s canneskega festivala 66

Prvi in osnovni vtis: obilje akademsko narejenih filmov. Na programu največjega filmskega praznika na svetu prevladuje konvencionalnost. Se razume: visoka obrt. Velika imena: Orson Welles, David Lean, Joseph Losey, Pietro Germi, Sergej Jutkevič, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz. Veliki igralci, velika tehnika (in pirotehnika), čudovite barve in krasne črno-bele slike in v glavnem — neskončen dolgčas.

Dolgčas zaradi tega, ker imamo pri tem največkrat opraviti z ustvarjalci z visoko osebno kulturo in z izvirnim prispevkom svetovnemu filmu, a sedaj danim na razpolago državno-poslovnemu ustroju. Njihove dosežke posredujejo s pomočjo najrazličnejših političnih in poslovnih pomagal in celo slikovita festivalska laž je morala priložiti svoj delež k prikrievanju mrtvaškega tona njihovih filmov.



Kdor je spremljal poročila kritika Milutina Čolića, je lahko bral tudi te vrstice:

»Na gala sprejemu v ‚Ambasadorju‘ je vladalo pravo tekmo vanje elegance in modnih novosti.

Predsednica žirije **Sofija Ponti** (hoče, da jo odslej tako imenujemo), je imela obleko iz črnega muslina in ogrlico iz diamantov in safirov. **Begum** (vdova Age Kana) — beli muslin, obšit s srebrom, z ogrlico turkizov in diamantov. Postava **Rosane Schiaffino** je bila pokrita z belo obleko in zlatim diademom, **Anouk Aimée** — v črnem, **Martin Carol** — kakor kaže, vedno nasprotno od moža, torej v belem. Bolj ali manj je vse to klasičen stil, ki mu je kljubovala **Elsa Martinelli** s svojim pop-art modnim konceptom.«

Mislím, da je povsem jasno, kakšni so nagibi radovednosti v tem muzeju voščениh lutk, v katerem ni važen talent, oziroma v katerem se nadarjene igralkе pojavljajo v vlogi manekenk, ki razkazujejo spretnost svojih draguljarjev in premožnost svojih mož.

Vse to je seveda mogoče opazovati tudi z druge strani. Kar neresnično je bilo videti, ko so se omenjeni turkizi in smaragdi pojavili na sovjetskem sprejemu in ko so po filmu Lenin na Poljskem, posvečenem pripravam na oktobrsko revolucijo, pomehkuženi bussinesmani in nakičene dame pričeli žvečiti sendviče s kaviarjem med požirki vodke in nato zaplesali osladni valček iz



Robert Bresson med režijo svojega zadnjega filma **SLUČAJNO BALTAZAR**, v katerem nastopajo François Asselin, Nathalie Joyaut in Walter Lafarge, Anne Wiazemsky, Philippe Green



Novi umetniški vzpon zahodnonemškemu filmu obeta poleg svojega brata Petra posebno mladi in nadarjeni režiser Ulrich Schamoni, ki je po lastni knjigi posnel s Sabine Sinjen in Brunom Djetrichom v glavni vlogi svoj prvi celovečerni igrani film **ONC**



Prizor iz velikega poljskega spektakla **PEPEL**, ki ga je režiral po scenariju Aleksandra Scibora-Rylskega znani Andrzej Wajda

ameriškega filma Doktor Živago. Na dekletih, ki so stregle imenitnim gostom, so bili nalepki z nazivi najboljših sovjetskih žganih pijač, ki so bile tu na razpolago: Gruzijski konjak, Jubilejnaja itd. V malem je bilo to na neki način zmagoslavje miroljubne koeksis-
tence.

Nekoliko manj kontrastna je bila požrtija srednjega razreda, za nekaj sto oseb, s slivovko in precejšnjimi količinami gavrilo-
vičeve salame. Bila je na terasi festivala po našem filmu o štirih
premrzlih partizanih, obnemoglih ob bolečin in **lakote**.

Razpoloženje je bilo čudovito. Celo časopisi so pisali o tem, koliko je bilo hrane.

No, dovolj je šale! Kaže, da avtor tega teksta ni najprimernejši poročevalec o dogodku, kot je Cannes. Dobršen del krivde za to nosita festivala v Oberhausnu in Pesaru, festivala, ki kažeta zanimanje za ustvarjalca in njegove dosežke, festivala resničnih srečanj in poštenih dvogovorov. Avtor tega teksta je pač videl na teh festivalih občinstvo, sestavljeno iz navdušenih in iskrenih filmskih gledalcev, zaradi česar se je le stežka znašel v Cannesu, čigar občinstvo ne ve mnogo o filmu in ga ta tudi ne zanima. Filmski ustvarjalci v Cannesu so, kot malo prej omenjene dame, manekeni svojih držav, svojih producentov, katerih slavo, prestiž ali bogastvo predstavlja po več kot 500 časopisnih, radijskih in TV poročevalcev. Sklepajo vse mogoče poslovne in diplomatske kupčije, film je le sredstvo, avtorji in igralci pa dekorativen element za publiciteto.

Vse skupaj se vendarle dogaja s pomočjo filma, zaradi česar je, kljub vsemu, zaželeno, da bi bili filmi čim boljši. In nekaj jih je bilo tudi zares dobrih.

Morgan, Suitable Case for Treatment (Morgan — klinični primer) je čudovita komedija Karla Reizsa, oblikovana pod vplivom Richarda Lesterja (Knack) in beatlovskega humorja sploh, pri čemer pa je obnašanje neuravnovešenega junaka močno politično obarvano. Morgan (David Warner) je neuravnovešen mladenič revnega rodu, ki obožuje gorile in je zelo dobro podkovan v Karlu Marxu. Njegova bivša žena, dekle iz bogate družine, ga je zapustila, ker ni mogla zdržati njegovih grobosti; te so se največkrat kazale tako, da jo je strašil, ali pa na različnih mestih risal proletarske simbole. Svoji bivši ženi, ki se pripravlja na poroko s človekom iz svojega družbenega sloja, na razne načine nagaja. Med drugim izstriže na bogatem medvedjem krznu srp in kladivo. Ta poigravanja s simboli so istočasno glavni in stranski del zgodbe. Zgodba je izredno duhovita in nežna. Nepozabna je scena, ko Morgan spremlja svojo mater, predano partijko, na pokopališče, na Marxov grob. Nekaj vsakdanjih besednih iger, toda konec koncev — ko na zaključku bivša žena Morganu v umobolnici zaupno odkrije, da nosi njegovega otroka in on nato ves srečen dela ogromen, desetmetrski svečnik v obliki srpa in kladiva — nam ostane občutek, da smo gledali zelo čudno, a toplo komedijo o pošastnem, spoštovanja vrednem zanesenjaku.



Liselotte Pulver in Anna Karina v filmu REDOVNICA, ki ga je po istoiimenskem literarnem Dideratovem delu režiral Jacques Rivette

Ingrid Thulin in Yves Montand v novem filmu francoskega režiserja Alaina Resnaisa VOJNE JE KONEC. Kako: se je Resnaisu dogodilo že nekajkrat, tudi letos njegova pomembna mojstrovina ni dobila vstopnice za festival v Cannesu, čeprav zatrjujejo, da je njegov novi film verjetno najboljši, kar so od lanskega do letošnjega Cannesu posneli franc. režiserji. Tokrat so protestirali Španci in čuvarji protokola so se uklonili. VOJNE JE KONEC je tragedija junaka španske drž. vojne in neuklonljivega borca proti fašizmu Diego, ki je vodja protifrankističnega centra. Resnais ga je v svojem filmu, za katerega je napisal scenarij Jorge Semprun, zael v treh dneh, ki so zanj izredno pomembni in odločilni. Svoje življenje mora postaviti na kocko, da reši človeka, ki je v Madridu v življenjski nevarnosti. Za realizacijo tega odločno protifašističnega in globoko humanističnega dela je Resnais poleg Montanda in Thulinove zbral okoli sebe vrsto nardarjenih igralcev

Film MOSKI IN ŽENSKA ni bil samo velik uspeh režiserja Claudea Leloucha, temveč posebno še za igralko Anouk Aimée. Med drugim je v soigralcu Pierru Barouhu našla življenjskega tovariša





V filmu **GOSPE IN GOSPODJE**, za katerega je na festivalu v Cannesu prejel režiser Pietro Germi Zlato palmovo vejico, je nastopila tudi mlada Patrizia Valturri

Mademoiselle Tonyja Richardsona (nekdanjega Reiszovega soustvarjalca znanega amaterskega filma *Mati* tega ne bo dovolila iz obdobja *frée cinéma*) je francoska koprodukcija po scenariju Jeana Geneta in z Jeanne Moreau v glavni vlogi. Film je resna zgodba o učiteljici — stari devici, ki ponoči naskrivaj počenja razna hudodelstva. Spušča vodo iz jezua, kar povzroči veliko škodo, zažiga vaške hiše in hleve. Njene odrinjene strasti se v neki deževni noči sprostijo v ljubezenskem združenju z drvarjem — Italijanom. Ta častitljiva in do dna izprijena devica v tem trenutku zatuli v noč kot volk. To je nenavaden in razburljiv del filma. Svojega ljubimca pa že naslednjega dne, po klasičnem načinu pokvarjene stare device, ovadi meščanom kot povzročitelja svojega trpljenja. Tujca linčajo, njej pa izkažejo vse potrebne časti.

Danski film *Sult* (*Glad*) je četrti film Henningena Karlsona, ki ga poznamo po njegovem delu *Dilema*. Ta film, posnet po romanu Knuta Hamsuna, objavljenem 1890. leta, je pravzaprav podrobna studija revnega stradajočega pesnika. Hamsunov roman ima avtobiografski značaj in opisuje dni, ki jih je pisec sam preživel konec prejšnjega stoletja v Oslu kot ambiciozen in ponosen pesnik, ko je bil tako reven, da ni imel denarja niti za skorjo kruha, še groša ne za svečo, da bi ob njej pisal. Pojavi se dama, ki ga ljubi, a on je že tako izčrpan od lakote, da ima privide in naredi vtis povsem neuravnovešenega človeka. Švedski igralec Per Oscarsson je za to vlogo resnično zaslužil nagrado, ki je bila tudi najlepše pozdravljena in edina, katere ni spremljal niti en sam žvižg nezadovoljnežev. Oscarssonova igra je polna čudežnih trenutkov. Film je na videz nekoliko staromoden, je pa delan resnično s srcem in resnostjo.

Noben od teh treh filmov, ki po mojem mnenju predstavljajo najboljše iz letošnjega Cannes, nima nikakih režijskih novotarij niti česa drugega posebno modernega. To so filmi klasične zgradbe in načina pripovedovanja (predvsem *Mademoiselle*). Avtorjev rokopis in samosvojost pa jih združujeta oziroma ločujeta od ostalih filmov.

Zahodno Nemčijo sta predstavljala dva filma. Oba sta prvi samostojni deli avtorjev. Režiserja, Volker Schlöndorf s filmom *Der junge Toerless* (*Mladi Törles*) in Ulrich Schamoni s filmom *Es* (*Ono*), sta stara le po šestindvajset let. Po večletnem delovanju skupine mladih nemških dokumentaristov (znanih pod nazivom »Oberhausnovci« ali »Mladi nemški film«), ki so se upirali standardni nemški kinematografiji, se je njihova prisotnost le začela čutiti tudi v »očetovi kinematografiji«. Prej je Schlöndorf delal kot asistent Louisa Malleja, ki mu je tudi denarno pomagal na lastno pot (film *Mladi Törless* je francosko-nemška koprodukcija). To je film o internatskem učencu Törlessu, ki noče sodelovati pri pubertetniškem preganjanju nekega fanta, kar se tudi tragično konča z linčanjem. Posnet je po Musilovem romanu, napisanem leta 1910. Za Musila velja, da je eden redkih nemških pi-



Virna Lisi in Gastone Moschin v filmu *GOSPE IN GOSPODJE* italijanskega režiserja Pietra Germija

sateljev, ki je že v začetku tega stoletja predpostavljajal in opozarjal na kolektivno okrutnost in agresijo, ki bo zajela Nemce. Schlöndorff je zgodbo izpovedal zelo nepotvorjeno in pošteno in dobil zato obilna priznanja tiska in nagrado žirije kritikov. Scena množičnega obračuna je celo izzvala glasna nasprotovanja ljudi, ki niso mogli prenesti poniževanja mladeniča in prikazovanja tolikšne okrutnosti množice. Film Ono z izredno ljubko Sabino Sinjen v glavni vlogi, je zelo lagodno in svobodno posnet, z neposrednimi intervjuji o enem največjih problemov sodobne Zahodne Nemčije, o abortusu. V Nemčiji je ta film prejel najvišje uradne ocene in priznanja kritike. Njegov uspeh nam še posebej ponazarja dejstvo, da je bil doslej najbolje obiskan film v Nemčiji in da je kinematografom ustvaril največje dohodke. V precejšnji meri se mora za tolikšen uspeh zahvaliti problemu, s katerim se ukvarja in ki ima v Nemčiji močan lokalni značaj, kar bi nas lahko, po mojem mnenju, spomnilo na nekatere koristne sorodnosti.

Madžari in Romuni so poslali v Cannes filme režiserjev — začetnikov. Mircea Muresan je prejel nagrado Opera prima za film Rascoala, kjer režijsko zelo čisto, toda brez posebnega navdihla prikazuje kmečki punt iz začetka tega stoletja. Mikloš Jancso v filmu Szegenylegyenyek (Brez upanja) za mnogo več domiselnosti in smisla za plastične vrednote filmske slike prikazuje hinavski, zvit in sadističen odnos avstroogrskega vojnega uradništva do ujetnikov-kmetov, udeležencev neuspelega upora. Še posebno vrednost Jancsovega filma predstavlja ponazorjena razvojna linija, ki omogoča vnaprejšnje predvidevanje in se lahko uspešno razrešuje. Spretno je prikazan odnos vojnih oblasti do popolnoma nemočnega prebivalstva, izmišljanje vedno novih trpinčenj, neprestano spreminjanje odlokov in neizpolnjevanje obljub, spretno in prefinjeno podkupovanje ljudi itd.

Film Seconds (Dvojnika) Johna Frankenheimerja je vznemirljiv kakor »ambiciozen film groze«, če naj se ta privesek resnemu »psihološkemu westernu« sme tako imenovati. To je skrivnostna zgodba o tajni organizaciji, ki ugrablja izbrane ljudi in namesto njih podtika podobne in trupla neznancev. Ugrabljenec pa s plastičnimi operacijami in še s celo vrsto drugih posegov usposablja za novo življenje brez težav prejšnjega. Režiser je na žalost dovolil zgodbi, da z nedoslednimi in neumnimi rešitvami postavi sama sebe na laž.

Poljaki so festival začeli in zaključili — in sicer s filmom Popioli (Pepel) Andrzeja Wajde (traja dve uri in 40 minut) in Faraon Kawalerowicza (traja 3 ure in 10 minut). Tako je bila izkazana pozornost jubilejnega Cannesja dvema poljskima velikonomama, ki ju je domača birokratska praksa pahnila v filmski spektakl. Iz vsakega od teh dveh filmov bi bilo mogoče narezati za pol ure, mogoče celo za celo uro dobrega filma. Pri Wajdi so to, med nepretrganimi bitkami, scene, v katerih ležita goli telesi (najprej žensko, nato pa še moško) v hladnem prostoru in spominjata na





Prizor iz Lelouchovega filma MOŠKI IN ŽENSKA, v katerem sta glavni vlogi igrala Jean-Louis Trintignant in Anouk Aimée

Prizor iz filma češkega režiserja Evalda Schorma VSAKDANJI POGUM. V glavni ženski vlogi Jana Brejchova

gladko belino Kristusovih lesenih kipov. Od časa do časa se v Wajdinem filmu pojavlja morbidna likovnost, ki spominja na sur-realistično uporabljene religiozni kič. Ko bi to vsaj včasih nekoliko dalj trajalo... Faraon je film veličastne časovno-prostorske razsežnosti in ga je težko zlit v celoto, pa čeprav je enostavnejši kot Kleopatra, ki ji je nekoliko podoben. Zanosna govorica in posamezne statične kompozicije ustvarjajo včasih občutek mikavnosti, ko pa vse to združimo v celoto, je videti kakor bi »kamniti zidovi pogoltnili avtorja«. Privlačna pa je lagodnost, s katero igrata svoji vlogi Barbara Brylska in Krystina Mikolajewska. V nekaterih scenah igrata popolnoma goli, pač v skladu z navadami oblačenja v tistem obdobju.

Nekaj vrednot je deloma odkril tudi film *Uccelacci e uccellini* (Ptice in ptičice) Piera Paola Pasolinija, predvsem z duhovito glavo filma, ki je peta. Ostanek pa je dolg razgovor med očetom (Toto), sinom in krokarjem med ure trajajočo hojo po cestah. Film je delno dramatiziran esej o človeškem obstoju, s katerim se Pasolini trudi, po besedah Kenetha Taynana, igrati vlogo umetniškega posrednika med Janezom XXIII. in Palmirom Togliattijem.

Nuna Jacquesa Rivettea je povsem klasično, v barvah prikazana zgodba o trpljenju in hrepenenju nekega dekleta pred mnogimi leti. Ta zgodba o samoodpovedi in samostanski nesvobodi, s katero se avtor očitno istoveti, vendar si ne prizadeva v to stanje pritegniti tudi gledalca, dobi proti koncu nemirno sekvenco, ki s svojo močjo rehabilitira dobršen del prejšnjega slabega vtisa. To je scena v samostanu, kjer vlada lezbična ljubezen. Prav ta sekvence je edina osvežitev filma, ki sicer traja 2 uri in 20 minut.

Un homme et une femme (Moški in ženska) Claudea Leloucha je čudovit ljubezenski film, bogat z izredno lepimi fotografijami in nežnim ljubezenskim vzdušjem. To je film, ki ga z užitkom izpijemo — kot dobro, hladno oranžado. To je svetovljanski film, ki ga lahko gledamo z enakim veseljem in enako radovednostjo, kot gledamo najuspešnejše in estetsko najbolj dovršene reklamne fotografije. Težko mi je izrekati sodbo o takšni umetnosti. To je uporabna umetnost dvomljive trajne vrednosti, toda privlačna.

Falstaf Orsona Wellesa je velik tehnični uspeh španske kinematografije, saj je pripravila kostume in okrasje, s katerim je dobro opremila resnično sijajno, edinstveno filmsko bitko. In ta scena traja trikrat dalj, kot bi bilo treba, zato je tudi film dolg 117 minut, utrudljiv pa še zaradi neprestanega deklamiranja Shakespearovih verzov. Prav tako spada v kinematografijo »preslikavanja scenarija« tudi Germijeva komedija Gospe in gospodje, Loseyjeva Modesty Blaise, Leanov *Zhivago* (3 ure in 19 minut), Sjöbergov Otok in dražestna komedija Lewisa Gilberta z naslovom Alfie.

Bilo je tudi mnogo manj vrednih filmov.

Jutkevičev film *Lenin* na Poljskem je kakor dokumentarec, pri katerem se, med branjem Leninovih besed, podobe »živo« pri-



Toto v filmu uglednega italijanskega režiserja Piera Paola Pasolinija **PTICE IN PTIČICE**

kazujejo. Lenina igra Strauch. Lepo je videti Lenina, kako se vozi s kolesom, kako gleda nemi film in kako poskakuje v trenutku radosti. Film o tem dobrem možu je zaslužil nagrado francoske komisije »Film in otrok« kot najboljši otroški film, pri čemer se seveda nikakor niso nameravali norčevati. Vzrok za to, da je dobil Jutkevič nagrado za režijo, pa lahko iščemo samo med neumetniškimi razlogi, ki jih je bilo na festivalu neizmerno mnogo.


Zame je bil najboljši in najresnejši film na festivalu tisti, ki je otvoril »Teden kritike«. To je Pogum za vsakdanjost mojega češkoslovaškega kolega Ewalda Schorma. Tema razočaranega aktivista in motiv nasprotja med delom in ljubeznijo sta pripravila mnoge kritike do tega, da so o filmu Každyj den odvahu pisali skupaj s filmom Človek ni ptica, ki je bil prikazan dva dni pozneje. Opazili so namreč podobnost v vzdušju in posebnem okrutnem humorju. Mene je osupnil »čarodej«, ki je iz klobuka vlekel zajce, kar bi lahko predstavljalo izraz želja po polemiki z iluzionisti.

»Teden kritike«, ki je v prejšnjih štirih letih ustoličil »cinéma-vérité« in odprl poti uspeha mnogim novim imenom svetovnega filma, je tudi letos imel svoj zgodovinski trenutek. Prikazan je bil namreč prvi film z afriškim črnkim režiserjem: »La noire de...« (Črnka iz...) in režiser Usman Sembén iz Senegala. Film ni dosegel višine zgodovinskega trenutka.

V programu »Tedna kritike« smo videli tudi skrivnostni španski film *Fata morgana* Vincenta Arande, ki je poln strahov, nejasnih pobegov in nepojasnjenih ubojev, med katerimi (skozi lažno, namišljeno zgodbo) tihotapi avtor del psihološke resnice o sodobni Španiji. Videli smo tudi Gyerekbetegsegek (Otroške bolezni) Ferenc Kádosa in Janosa Rozsa. Film je duhovit odlomek otroškega življenja. Poleg filmov *O desafío* Paula Cesara Saraseniya (o sionski revolucionarnosti mladih Brazilcev) in *Bloko Ada Kirona* (epizoda iz partizanske borbe grškega ljudstva), ki jima po filmski poti ni uspelo prikazati revolucionarne govornice, je ustvaril izrazito politično ozračje predvsem film *Nicht versöhnt* (Nepomirljivi) radikalnega Jean-Marie Strauba, ki živi kot francoski dezerter, ker se ni hotel boriti v Alžiru, že več let v Münchnu. Ta film, posnet po romanu Heinricha Bölla, odkrito razpravlja o občutljivih vprašanjih nemške zavesti, zaradi česar v Nemčiji ni bil prikazan, medtem ko je bil enoglasno sprejet in podprt pri francoski kritiki. Straub je s skupino somišljenikov ustanovil »Skupino Maroco«, ki bo s formalnim sedežem na nevtralnem ozemlju kneževine ustvarjala radikalne nemške filme.

Premalo je prostora, da bi lahko obširneje poročali o še eni skupini filmov, ki le nekoliko izboljšujejo skupni vtis o Cannesu. To so v stranskih dvoranah, na filmskem tržišču ali preprosto zunaj konkurence prikazani filmi: *Le guerre est finie* (Vojna je končana) Alaina Resnaisa (nagrada kritike za film — prikazan zunaj konkurence), *Masculin, féminin* (Moško — žensko) Jeana-Luca Godarda, *Repulsion* in *Cul-de-sac* Romana Polanskega, skupina švedskih filmov mladih avtorjev, med njimi *Sestra Vilgota Sjömana* itd. Šele to je bil pravi festival in pravi filmi. Treba jih je bilo le najti v množici nekaj sto najavljenih projekcij, ki so bile vsak dan v šestih kinematografih Rue d'Antibesa, mnogokrat samo za nekaj trgovcev ali radovednežev.

Kakor na vsakem velikem sejmišču so bile oči tudi tukaj polne vtisov in vzhičenja, ki ju prinaša sleherno tako vzvalovano vrenje. Naslednjega dne pa so bile pisane stojnice zaprte, baloni in lampiončki pa le še kupi odpadkov, ki jih je kaj hitro lahko pospraviti. Zunaj glavne stojnice z napihnjenimi umetniki in poškrabljenimi gosti v svečanih ložah, kjer so se kosale države za svoje kulturno-poslovno-politične interese, je bilo na tem festivalu obilo tišjih koticov, kjer smo lahko videli tudi resnično ustvarjanje.



TELEVIZIJA

žika bogdanović

film na televiziji

(nadaljevanje)

Ponazoritev, za katero je bil uporabljen Državljan Kane, je vzbudila upanje, da bo v še neraziskanem področju možno predstavljati film po televiziji. Špekuliranje s to temo nas je privedlo na prag nekaterih odkritij v komajda znanih možnostih televizijskega prikazovanja — načrtovanja novega vidika, ki bo morda dal filmu ne le drugačne razsežnosti, temveč novo veljavo. Wellesov film je strnjeno in bogato delo — delo velikega pomena. Zaradi tega torej, ker odpira novo vrsto spoznanj, bi morali imeti Državljana Kanea za izjemo. Upanja, da bo ta primer, ki sicer kaže nekatere vrline, rehabilitiral televizijsko predstavljanje filmov, zlahka lahko razvrednotimo. Pri tem nam pomaga že najpreprostejša ocena slabosti, zaobseženih v zmognostih malega zaslona. Državljan Kane kar prepričljivo zagotavlja mnogoterost teh pomanjkljivosti, njih obseg in značaj in pravilnost sklepa, da različno uporabljena ista sredstva filmu in televiziji jemljejo sleherno možnost zlitja v enoten medij. Vendar ne samo rabe, ampak tudi pomena, ki ga narekuje določeno raziskovalno sredstvo.



Posnetek iz televizijskega filma KAMEN, BRON IN DEKLE, ki ga je po scenariju Sandija Sitarja režiral Dušan Prebil, posnel pa Drago Kocjančič. Na sliki Marija Mohar-Prebilova

To je dejstvo, ki zanika, a je v njem mogoče videti tudi pritrjevalno resnico; ko razdvaja film in televizijo brez prehajanja v bolezensko stanje, vzpodbuja specifičnost obeh in podpira razvoj, ki bo zasnovan na različnostih, in ne na podobnostih. Istočasno pa ne odstranjuje dokončno in nepreklicno pomembnih prednosti postopnega stapljanja.

Vendar obstajajo nekatere nujnosti, ki govorijo v prid predstavljanju filma po široki komunikativnosti malega zaslona, kljub dokazom, ki razkrivajo ontološka in fenomenološka nasprotja med filmom in televizijo. Te nujnosti so kulturno vzgojne in etično socialne narave in če so zavoljo tega drugotnega pomena, niso nič manj nujne. Pred vse oblike človeških skupnosti stopa problem prilagojevanja vedno močnejšim civiliziranim vplivom slike. Kvalitetno nova civilizacija vedno bolj zajema vsa področja duhovnega in predmetnega sveta. Posamezniki ali človeška družba, ki ji le-ti pripadajo, so seznanjeni z vsem, kar so ustvarili in kar jim pripada, a kar je tudi treba še oblikovati in ukrotiti. Seznanjeni so s sredstvi za obvladanje in pokazano jim je, kam naj vnašajo harmonijo po človeški meri in presoji. To je potreba, za katero lahko trdimo, da jo bo televizija zmogla zadovoljiti. Zato bo v tem in prav gotovo tudi v prihodnjih desetletjih televizija v polni meri uporabljena kot najboljšo sredstvo razmnoževanja, komunikacije in distribucije in morda se še dolgo ne bo osvobodila nuje igrati vlogo tiskarne slik. Ne oziraje se na predpostavke, ki se iz tega lahko oblikujejo, je očitno, da televizija že danes predstavlja dvojni fenomen zato, ker nosi v sebi možnost za oblikovanje in poustvarjanje. Kot uspešno sredstvo distribucije, prilagojeno kulturnovzgojnim potrebam, pa se moč televizije vzpenja do meja, ki v zgodovini civilizacije nimajo primerjave. To resnico moramo upoštevati pri sleherni, teoretični ali praktični, predpostavki o televizijskem predstavljanju.

Prenos filma po televiziji? V takšni miselni celoti (in istočasno pri tem ne izginejo motivi vzajemne izključenosti filma in televizije) dobiva vprašanje že prizvok krivovernosti. Postavljeni smo pred zahtevo prilagoditi svoje čute, zavest in vse instrumente

za dojemanje dejstva, da pred sabo nimajo originala, temveč le njegovo izkrivljeno podobo. Ta odnos je soroden odnosu v primeru izvirnega slikarskega dela in njegove reprodukcije. Razlike se pojavljajo edino v stopnjah točnosti, ker je pač razumljivo, da televizija, tehnično manj dovršena kot tisk, ne more doseči zadostne mere natančnosti. Torej se lahko z zavestjo, da imamo pred sabo predstavo, ki le v nekaj sorodnostih spominja na izvirno delo, že vnaprej rešimo osnovnih zmot!

In sedaj, ko smo si skrbno pripravili pot za umik, pogledjmo možnosti, ki jih odpira televizija filmu na posebnem področju kulturnih in vzgojnih oddaj.

Oblik za to (kar ni težko dojeti) je toliko, kolikor si jih lahko zamišljamo. Upoštevaajoč poljubnost imajo vsi načrti povsem enake možnosti v praksi dokazati ne le svojo izvirnost, temveč tudi svojo funkcionalno učinkovitost. Najbolj razširjena oblika je uvodna razlaga pred projekcijo filma v celoti. Ta oblika se skrči, tudi v najuspelejših primerih, na nekaj splošnih pripomb, ki gledalca največkrat ne obvezujejo. S tem, da jih namenoma prezre, intuitivno, a točno opredeli njih osnovno neskladnost, ki se kaže v tem, da so pripombe umetno dodane temeljnemu delu oddaje — filmskemu delu. Zatorej si moremo le stežka predstavljati, da ima lahko nekaj uvodnih razmišljanj (ki jih je vzorno zastavil vzoren strokovnjak), pa čeprav so povsem prilagojena cilju in preračunana nanj, neposredno ali trajno »nalezljivo« vrednost. Z dobro kreacijo ni mogoče zmanjšati slabosti nefunkcionalnega sistema, saj je pri takšni zvrsti uvodnih pojasnjevanj vedno poudarjeno, da so improvizirana, celo ko so strogo »pravoverni« in ko nosijo v sebi resnično koristne napotke. Ta ocena jih popolnoma opredeljuje; niso organsko vezana s filmskim delom in ne tvorijo z njim avtohtone celote.

Obstaja pa še važnejši razlog, ki natančno določa napake sistema. Znotraj ga razkroja dejstvo, da je pri takšnih oblikah predstavljanja poudarek na filmu in ne na izkustvih o njem: na filmskem dogajanju, poteku in zapletu, osebnostih v njem, na življenju, ki se v njem oblikuje itd. Poudarek je torej na vsoti začasnega in namišljenega, in ne na razlaganju njegovega pomena in pobud, ki jih film kot skladno umetniško delo brez dvoma nosi v sebi. Med uvodnim razlaganjem o filmu in samim filmom manjka razčlenitev — pomanjkljivost, ki je naravna posledica neskladnosti in meril samega sistema.

Takšno sklepanje nas neogibno vodi k posledici, katere daljnosežnost je očitna. Kulturnovzgojna zmogljivost narašča v razmerju, v katerem se težišče predstave nekega filmskega dela pomika od filma k njegovemu tolmaču, osebnosti, katere izkustvom in spoznanjem bo uspelo uvesti s pomočjo neposredne razčlenitve televizijskega gledalca v skladnejši in brez dvoma popolnejši svet umetniškega dela. Takšno poudarjanje osebnosti, ki bo vodila film, seveda ne pomeni podaljševanja časa, katerega ima na voljo za

temeljitejše posredovanje svojih vplivov. Pomeni pa prostovoljno odstopanje od projekcije celotnega filmskega dela. Trajno predstavitev težišča z enega na drugo bo mogoče izpeljati le tako, če radikalno porušimo okoliščine, ki vplivajo na to, da prihajamo pred mali zaslon prepričani, da bomo prisostvovali novi zvrsti posvečene kinematografske predstave. Kinematografa in filmske vzgoje ni mogoče združevati brez bolečin. Prvi temelji na nerazložljivi gledalčevi težnji po izenačenju z namišljenim svetom, oprijemajoč se pri tem vseh svojih posebnih pravic; druga pa sloni na njegovi razumski opredelitvi, pri čemer spozna sorodnosti in skladnosti sveta, njegov smisel, najprej pa način, s katerim je le-ta ustvarjen. Prvi sloni torej na lenobnosti čutov in duha, druga pa nasprotno na skrajni delavnosti vsega človeškega, predvsem pa hotenj po smotrni ureditvi tistega, kar temelji na manifestacijah posvečenosti.

Najenostavneje bi lahko takšno idejo uporabili z razširitvijo tolmačeve vloge, tako da bi projekcijo filma na ključnih mestih prekinili, kar bi tolmaču omogočalo takojšnje oblikovanje vtisov in njih neposreden vpliv na ugotovitve, utemeljene z uporabljeno razčlenitvijo. Brez težav lahko ugotovimo, da bi takšne nespretne oblike spominjale na dvojne zamisli, katerih najslabše lastnosti so sprejele. Uvodna razčlemba bi bila, med filmsko projekcijo nekajkrat preoblikovana, prisiljena naslanjati se na neposredno gradivo, ki ga predvajano delo nudi samo po sebi. Takšnega izrednega dela, ki bi na zelo razvit in istočasno svoji notranji skladnosti zvest način združevalo vse prvine, iz katerih lahko izhaja — po obliki in ustroju — natančna razčlenitev, ni in verjetno niti ne more biti. To nam znova dokazuje, kako zelo potrebno je odreči se predstavljanju celotnih filmskih stvaritev in poskusom, da bi na njihovih zaključkih oblikovali načela ali nagibe razčlenitve. S takšnim odstopanjem si odpiramo dve novi možnosti: odločno trgamo vse vezi s kinematografskim načinom in onemogočamo sleherno pritegovanje pozornosti zgolj na pripovednost. To pomeni, da se izločijo površinske miselne zveze, zrasle iz vsebinskega tkiva in njegovih lastnosti. Odprimo torej raziskovalno pot od »kako« do »kaj« — od »kako« določenega umetniškega dela kot pogoja, ki nas bo popeljal do »kaj« neke določene razčlenitve. Korak za korakom bomo ob skrbnem vodstvu strokovnjaka sposobni spoznati pravila in zakone obče ali vsaj širše uporabnosti, zakone in pravila, katerih poznavanje je za razumevanje katerega koli posamičnega filmskega dela neobhodno.

Menim, da pripada takšni zamisli kulturnovzgojnih prenosov filma po televiziji vloga vzora in vodila. Nadrobno razlaganje vodi do specifičnih formulacij v zvezi s strokovnjakom, ki vodi prenos, torej v zvezi z virom, iz katerega se črpajo primeri in končno v zvezi z značajem vsote tistih intelektualnih nagnjenj, ki pogojujejo razumevanje filma. Eno osnovnih dejavnosti imajo v takšnem sistemu predstavljanja sredstva, ki jih uporablja film in njegova



izrazna zgradba sploh; prav tako pa jih imajo tudi določene oblike zavestnega zanemarjanja te zgradbe, kar je v modernem filmu lahko vzrok za huda razburjanja.

Toda film ima svojo zgodovino, katere poznavanje omogoča vrsto možnosti globljih spoznanj medsebojnih odnosov, stilov, razdobij in ustvarjalcev, pomena in kakovosti razvoja, ki dajejo tej celoti notranjo trdnost. Film dosega svoje utelešenje in zanos na področju psihologije, ideologije, sociologije, etnologije in religije. Ta pretakanja medsebojne pogojenosti filma in naše celotne stvarnosti so dostojen in nujen predmet analize. Neobhodno in bistveno pa je, da so pojasnjevanja o skladnih procesih našega duhovnega in materialnega sveta zasnovana na stvarnih primerih in s skrajnimi naporji onemogočiti samovoljnosti spekulativne improvizacije.

Uresničenje tega cilja je močno odvisno od eliminiranja popularističnega duha, ki znotraj izpodjeda strokovnost »Ekрана na ekranu«, in od obračuna z estetsko zadržanostjo, ki se javlja kot ena od poniževalnih značilnosti tekočega televizijskega sporeda. Predlagam oddajo:

— ki naj jo vodi skupina izvedencev in pri tem izhaja ne le iz določenega obrazca in zamisli, temveč tudi iz naravnega namena svojega nastopa;

— ki bo imela na razpolago vse inserte potrebne za primer in razčlemba, inserte, katerih uporaba ne bo omejena z motivi izključnosti;

— katere sestava bo usmerjena k spoznavanju in ne le pouku ali atrakcijam;

— ki bo priznavala upravičenost improviziranih razgovorov kot učinkovite oblike zavračanja jalovih primarnih, a ortodoksnih odnosov do filmskega dela;

— ki ob značilnostih filma ne bo poskušala to umetnost zapreti v ozke okvire specifičnega spoznavanja;

— ki si bo prizadevala, da s pojasnjevanjem splošnih predpostavk, na katerih temelji filmsko delo, prebudi v televizijskem gledalcu ne le potrebo po obveščeniosti, temveč tudi slo po razumevanju sveta umetnosti;

— ki bo med metodami zavrgla kronologijo in sprejela načelo prikazovanja razvojne dinamike, filmov in filmskih idej, okoliščin in bistva, posledic in vzrokov;

— katere osnovna predpostavka bo tisto, kar je dal Herbert Reed v naslov ene od svojih temeljnih knjig: »Vzgoja s pomočjo umetnosti«.

Posnetek iz televizijskega dokumentarnega filma STARA LJUBLJANA, ki ga je po Sandija Sitarja scenariju režiral Dušan Prebil in posnel Jože Belec

Televizijski film REQUIEM ZA POETOM je na verze Srečka Kosovela režiral Dušan Prebil. Film je dobil priznanje žirije in gledalcev na televizijskem festivalu v Montecarlu



KRITIKA

po isti poti se ne vračaj

Scenarij Branko PLEŠA in Giorgio SESTAN. Režija Jože BABIČ.
Igrajo: Davor ANTOLIČ, Jože ZUPAN, Ljubiša SAMARDŽIČ, Miha
BALOH, Vesna KRAJINA, Petre PRLIČKO, Mila KAČIČ. Proizvodnja
Viba film, 1965. Distribucija Morava film, Beograd.

Babičev novi film bi bil lahko rešil dvoje — prvič: ugled slovenskega filma zadnjih let in drugič: naš odnos do nacionalnega problema, kot se zrcali v tako imenovanem »sezonsstvu«, pa smo ga doslej obravnavali bodisi površno in nepristransko, bodisi tehno-kratsko. Storil tega ni. Film Po isti poti se ne vračaj je nadaljevanje krize slovenske filmske ustvarjalnosti zadnjega časa, pa čeravno ni mogoče prezreti režiserjevega hotenja, da bi se odkrito spopadel z aktualno družbeno in moralno vsebino našega življenja

in tako svoje delo posvetil resnim ambicijam, ne lahkotni komercialnosti, kot jo očitno terja veljavna programska politika naše filmske hiše. Babičevu prizadevanje sicer navzven ni doživelu poraza, pa tudi o kompromisu ni mogoče govoriti, kljub temu pa je vpliv veljavne filmske politike in prakse — ki ju želim takoj označiti kot neustrezni — izsilil svoje mesto tudi v tem filmu, režiserju okrnil ostrino duha in se neopazno vtihotal v njegov koncept.

Obravnavani film, kot sledi iz vsega tega, ocenjujem negativno. Označujem ga še kot en dokaz za sedanjo stagnacijo filmske ustvarjalnosti pri nas. Dejal bi — četrti zapovrstni dokaz. Prvič sem stagnacijo živo občutil ob Pretnarjevi Lažnivki, vendar sem krivdo pripisoval zgolj in samo režiserju in njegovi nemoči, da bi sledil siceršnji že doseženi ravni slovenskega filma. V drugo me je vznemiril Kosmač s svojo Lucijo; spet smo tičali pod doseženo ravni; šlo je pravzaprav samo za poskus Kosmačeve osebne rehabilitacije — ne pa za ustvarjalno dejanje. V vsej svoji neizpodbitnosti pa se je stagnacija razkrila ob Štigličevem Amandusu. Režiser, ki je s svojimi poprejšnjimi filmi suvereno formiral naš ustvarjalni nivo v tej zvrsti umetniškega oblikovanja, je brez vsake očitne potrebe pristal na kompromis s komercialnimi koncepti, ki se bojujejo za prevlado v naši kulturni, predvsem filmski politiki in nenadoma globoko zdrknil v svojih kriterijih.

Kakorkoli že — po treh standardnih, močno neizrazitih in brezosebnih filmih, v katerih pa je čutiti neki enoten, sentimentalno obarvan dramaturški okus, se kljub posameznim »olajševalnim«
ocenam ni bilo več mogoče izogniti spoznanju, da je slovenski film doživel neprijeten, toda neizpodbiten upad.

Poslednja premiera — film Jožeta Babiča — tej ugotovitvi ne izbija osti, pa čeprav med Štiglicem in Babičem ni mogoče vzpostavljati paralele: Štiglic je z Amandusom zavestno pristal na kompromis, Babič pa se je pritisku veljavne filmske politike vdal nezavedno. Novi film je tudi njegov osebni upad.

Vsi štirje že naštetih režiserji — znanilci stagnacije — so v poslednjih filmih dosegli v tehničnem pogledu precejšen napredek. Filmi so bolj iz enega kosa, režijsko in igralsko bolj dognani. Kritične obravnave je vredna ne oblikovalna tehnika, pač pa — vsebinska struktura.

Če pa je to res, se vsiljuje logično vprašanje, ali je krivdo za neuspeh naštetih filmov sploh pravično pripisovati režiserjem. Svoje delo — ekranizacijo predloženih in izbranih scenarijev — so namreč opravili solidno. Očitek, ki ga naslavljam slovenskemu filmu zadnjega časa, zadeva predvsem scenarije, ali še natančneje: odločitve, da snemamo filme po scenarijih, ki so bili vsebinska in idejna predloga obravnavanim filmom. Pri teh odločitvah bi seveda morali s svojo umetniško avtoriteto sodelovati tudi režiserji. In prav gotovo — v tem ali drugem smislu — tudi sodelujejo, vsaj

v trenutku, ko izbirajo temo ali pa pristajajo nanjo. Možni sta pri tem dve poti: režiser se lahko zavestno odloči za komercialni scenarij, kar je očitno storil Štiglic, ali pa — zavoljo pomanjkanja dela in predvsem pomanjkanja lastnih načrtov, lastnih izraznih hotenj, sprejme vsako ponujeno temo. Občutek imam, da sta tako ravnala Kosmač in Pretnar.

Babič se je — v nasprotju s tem — za svojo temo očitno odločil z dobršno mero osebne prizadetosti, vendar preveč pasivno: sprejel je na vnaprejšnjo tezo sestavljen sinopsis in se navdušil za njegovo idejo, pri tem pa docela prezrl, da je na mnogih odločilnih mestih neavtentičen in dela silo živi resničnosti. Vnaprejšnja teza je prevladala nad življenjsko izraznostjo, formalna in idejna struktura nad izpovedno. To pa je izhodišče, ki nujno pelje v umetniški poraz.

Slabost filma Po isti poti se ne vračaj ni v tako imenovani »protislovenski osti«, kot so nekateri imenovali ta fenomen. Ost, uperjena v samozadovoljnost, zmaterializiranost, egoizem in predvsem nečlovečnost sodobnega slovenskega malomeščana bi morala biti celo prednost Babičevega koncepta. Žal pa se v filmu ta ost izraža sprevržena v površno tezo, v neavtentično propagando, v katere osrčju ne sodelujejo živi ljudje, temveč tipi, in katere idejna struktura je popolnoma neizdelana. Sodobna slovenska družba ni enovit malomeščanski življenjski tip, o čemer nas skuša prepričevati Babičev film. Nečloveški odnos nasproti sezonskim delavcem iz nerazvitih področij, kot je prikazan v filmu, izkazuje slovenska »birokratska buržoazija« — če si lahko dovolim sposoj izraza — tudi med lastnim proletariatom. Dogajanje, ki vključuje tako socialno kot moralno vsebino časa in odnosov, je v živi resničnosti izredno zapleteno in večstransko; poenostavljanje, kot si ga je dovolil Babič na osnovi sprejetega scenarija, pa je v nasprotju z živo realnostjo grob zamah in pomeni s svojo nekritično površnostjo razvrednotenje kritike, kakršno zaslužijo naši družbeno pogojeni medčloveški odnosi — ne naposled tudi odnosi nasproti sezonskim delavcem z juga.

Ne nasprotujem tako imenovani »protislovenski osti«. Želel bi, da bi zadela še ostreje, še bolj neizprosno. Toda biti bi morala avtentična in pravična resničnim situacijam naše človeške vsakdanjosti.

Babičev zamah pa je velikopotezen, podoben zamahu mladostnika, ki meni, da obvlada svet in mu ni nič nejasnega. Poslednji slovenski film je odmaknjen življenju, ni podoba našega življenja, četudi je režiserja vznemirjalo prav to hotenje. Koketirati s kritiko družbe in biti njen resnični kritik — pa ni eno in isto. Resnični kritik je — osebnost. Babič se je tokrat predstavil v drugačni luči. Svojim kritičnim ambicijam intelektualno in izrazno, kot ustvarjalec, ni bil kos.

strogo zaupno — ipccress

THE IPCRESS FILE. Scenarij Bill Canaway in James Doran. Režija Sidney J. Furie. Kamera Otto Heller. Glasba John Barry. Igrajo: Michael Caine, Nigel Green, Cuy Doleman. Proizvodnja J. A. Rank — Harry Saltzman, 1965. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

No, tukaj ga zdaj imamo, Jamesa Bonda za intelektualce! Ime mu je **Michael Craine** alias Palmer in od prvotnega modela ga loči vse tisto, kar je bilo intelektualcem — in ženskam — na prvotnem Bondu preveč ceneno: predvsem ni tajni agent prostovoljno in iz čistega veselja do stvari, temveč prej nerad kot rad in pravzaprav kot odkup za to, da ne tiči več v vojaškem zaporu; potem ni nezmotljiv, temveč se pri vsej bistrini lahko pošteno useka; in tudi v fizičnem pogledu ni utelešena popolnost, očala nosi in brez njih prav slabo vidi in četudi je mlad, vitek in dolgonog, niti v enem prizoru ne sleče srajce, da bi razkril očarljivo igro mišič in neustavljive dlačice na prsih. In tudi v svojih slabostih je veliko subtilnejši kot njegov robati vzornik. Pač, ženske ima rad, pa je pri tem nežen in diskreten; namesto viskijevske strasti »trdi« junakov je Palmer sladkusec in odličen kuhar; rad ima klasično glasbo in zna delati pri tem celo prepričljiv obraz. Seveda je človek dejanja, odličnega instinkta in nagle fizične reakcije; toda predvsem mu hitro in točno in kontrolirano delujejo možgani. Tudi ni samotni volk, temveč fant, ki zna pridobivati in obdržati prijatelje. Nediscipliniran je, pa le toliko, da uide rutini, pri izvajanju nalog je natančen, vesten, temeljit — kajpak, saj mu gre vsakič za življenje. Skratka: nad realnimi možnostmi bistrega, šolanega in za ta poklic posebej sposobnega človeka je samo toliko, da mu je na koncu zagotovljen srečen izid. To pa sebi in junaku filmske serije Palmerju (s precejšnjo gotovostjo lahko prerokujemo uspešno serijo) iz srca privoščimo.

S psihološko postavitvijo junaka Ipcressa je torej vse v redu. Toda psihologija gre še dlje: četudi so bondovski filmi naleteli na vrsto kritik in negotovanja, vztrajno polnijo dvorane — in med gledalci so tudi tisti, ki Jamesa Bonda najostreje kritizirajo. Se pravi: za uspešno novo serijo ne gre, da bi se preveč odmaknili od preskušene recepta. Kakor bi junaku Palmerjevega kova pravzaprav pripisovali, da bo nastopal v angleških kriminalkah tipa LIGA GENTLEMANOV ali vsaj MORILCI STARE GOSPE, skratka, kriminalkah, v katerih so Angleži klasiki in neprekosljivi mojstri (tudi Hitchcock je tamkaj doma!), drži, da iz tako na gosto sple-

tenega, trdno, logično zavozlanega in s humorjem prežetega tkiva ni mogoče delati serij. To so enkratne storitve, filmi, ki pridobe, če jih vidimo večkrat, ker odkrijemo zmerom kaj novega — toda občinstva, ki je pripravljeno gledati kateri koli film, posebej pa še kriminalko, po večkrat, je bore malo.

Torej je IPCRESS sicer dobro zastavljen, potem pa preprosteje, bolj površno, »serijsko« skovan. Akcije je veliko, napetosti tudi, shrhljivi prizori so lepo tempirani in se prijetno izmenjavajo s sproščujočimi, liričnimi ali zabavnimi, stopnjevanje je odlično, konec prava pika na i. Po koncu pridržuješ še pet minut sapo, nato pa začno možgani loviti vse prosto viseče pripovedne niti in jih je kar preveč. Tisto, kar je med filmom motilo samo polzavestno, se zdaj razkrije v celoti: scenarij je sestavljen čisto mehanično in tako, da išče predvsem učinkovitih trenutkov, ne da bi se menil za tanki užitek pravega ljubitelja kriminalk, ki sledi dogajanju kot potezam na šahovnici, dokler ne pridejo do na videz presenetljivega, v resnici pa edino logičnega razkritja. In tudi ne da bi se — razen pri glavnem junaku in deloma še pri njegovem dekletu — kakor koli menil za »človeško zanimanje«, ki naj bi ga občutili do nastopajočih oseb; vsi so pravzaprav samo statisti, figure. S tem sta šli v izgubo še dve dragocenosti »klasičnih« angleških kriminalk: sijajno psihološko orisani tipi in pa blagoslovljeni humor.

Kako da kljub tem slabostim gledamo IPCRESS z nedvomnim užitkom? Ne po zaslugi scenarija, pač pa zaradi odlične realizacije. Kar se tiče vodenja kamere, kadriranja, osvetljevanja, iskanja zornih kotov, poudarjanja celote in detajlov, igre barv, plastike človeških teles in obrazov, ni mogoče očitati IPCRESSU ničesar, v najboljši bondovski tradiciji je — in ta tradicija je, kar se formalne plati tiče, v resnici dobra. Tej paši za oči se ni mogoče ustavljati in bi bilo nespametno, ko bi se ji. Angleži sami so, ponosni na svoje storitve, napravili IPCRESS za festivalski film. Zakaj pa ne?

Tiste gledalce in kritike, ki so posebno globoki in ljubijo zato globine tudi pri drugih, pa še posebej vabi IPCRESS k pravcatemu podvodnemu ribolovu v zelo globokih vodah. Kaj ne gre konec koncev za »psihološko prisilo« v najbolj surovi in hkrati najbolj rafinirani obliki? Za uničenje ustvarjalnosti v kreativnem duhu, ki svojega genija noče prodati ponudniku — ne da bi se to na zunaj kje poznalo? Za to, da si lahko podrediš sočloveka do te mere, da posluša nehote v najbolj kritičnih trenutkih tvoje ukaze namesto ukazov svoje službe in vesti? Skratka, za stvari, o katerih smo v zadnjih dvajsetih letih orjaško veliko slišali in brali in se razburjali in se zgražali — pa naj je šlo za metode »skrivnega prepričevanja« v reklamah za kikirikije ali za zasliševanje političnih pripornikov pod vplivom hipnoze in drog. In to, da junak premaguje in premaga najbistrejše izmišljene »metode prepričevanja« s fizično bolečino, ki si jo zadaja sam — ali ni ta ideja kar težka od simbolnih pomenov in ne vabi h globokemu premišljevanju o samem jedru človeškega obstoja in biti?

Za tiste, ki smo površnejši in gledamo srhljivke pač kot srhljivke pa so prizori mučenja ponovna in zelo učinkovita parada tiste vztrajne sadistične žilice angleškega filma, ki smo jo opazovali od RDEČIH ČEVELJČKOV in SARABANDE ZA UMRLE LJUBIMCE (pri barvnih filmih je spomin na rdečino krvi tako posebno živ in nepozaben), do veličastne izvedbe v Olivierovih Shakespearih, denimo v HAMLETU ali RIHARDU III. Sadizem pa ima — naj ga še tako odklanjamo — nedvomno fascinantno moč.

Recept za IPCRESS je torej: nova, popravljena izdaja junaka; stara, preizkušena konstrukcija zgodbe; veliko okusa v gradnji in dekoru in neoporečna tehnična plat. Ko to napišemo, je videti prav preprosto — narediti pa je znatno težje.

Rapa Šuklje

nedelje v mestu avrayu

LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY. Scenarij po romanu B. Eschasseriauxa Serge Bourguignon in Antoine Tudal. Režija Serge Bourguignon. Kamera Henri Decae. Glasba Maurice Jarre. Igrajo: Hardy Krüger, Nicole Courcel, Patrizia Gozzi, Daniel Ivernal. Proizvodnja Romain Pines — Fides — Terra Film — Orsay Film, 1962.

V enaki meri kot vsej sodobni umetnosti tudi sodobnemu filmu manjka — lepote, tistega primarnega občutka življenjske radosti, ki ga je v svojem vsepričujočem razvoju vsebovala poezija.

Ker pa dialektika umetnosti kot odsev življenjskih in zgodovinskih nujnosti ni nikakršno olepševanje življenja, ni treba v njej nikdar iskati tistega, česar ni. Ravno tako ni prav, če ugotovitev, da nekih elementov ni, izkoristimo za negacijo drugih.

Niti malo ni čudno, da v tem burnem in po svoje dekadentnem času krize ni prave notranje lepote, vendar pa umetniki in pesniki spričo tega razloga še vdno ne prenehajo težiti za lepoto. Med sodobnimi književniki, glasbeniki, slikarji ali cineasti najdemo katerega, ki teži v to smer; njihova dela kot da skušajo kljub vsemu obraniti ta krhki ideal in čim bolj jih ta težnja pelje v čisto sfero

estetike in hrepenenja po lepoti — tem bolj se v glavnem oddaljujejo od resnice časa in prostora, v katerem živijo. Zakaj umetnost govori v prvi vrsti o življenju, zato vse njene kategorije v določenih obdobjih prevzemajo vzročno posledične oblike temeljnega smisla, ki ga obdobje vsebuje.

Iskati z drugimi besedami apriorno, abstraktno lepoto v teh trenutkih ni le naivno, temveč tudi brezpredmetno: zakaj lepota se vedno porodi kot funkcija vitalne strukture eksistence in si je ne moremo zamisliti niti je uresničiti zunaj življenjskih okvirov, to pa spet pomeni, da mora nositi v sebi vse karakterizacije narave življenja, celo usode.

Zato je lepoto tudi nemogoče najti zunaj tokov resničnosti, ker ne obstaja sama po sebi, temveč je rezultat določenih človekovih teženj in nagonov in nastane občasno kot sad človekovega dela in boja.

Le malo je dandanes umetnikov, ki občutijo vse te nujnosti in ne podležejo niti vabljevemu klicu svoje privatne Arkadije in se tudi ne prepustijo kalnim tokovom časa, ki spričo svojih gigantskih zamahov zares pušča malo časa za sentimentalna razmišljanja. Zares malo je pesnikov, ki čutijo dolžnost, da se borijo za potrební smisel in lepoto v takšnih okoliščinah, ne pa zunaj njih. To pa je še ena izmed strani velikega boja, ki ga umetnost in poezija bijeta skozi stoletja — pri čemer najdetá pot za uresničevanje v človeku in njegovem bivanju celo tedaj, ko njegovo existenco težijo povsem drugačni, navidez mnogo važnejši problemi.

Nedelje v mestu Avrayu Sergeja Bourguignona so čudovit dokaz tega boja. In če bi bilo treba v tem trenutku med vsemi največjimi mojstri in filozofi, ki jim je sredstvo izražanja celuloidni trak, izbrati enega, ki bi bil najbolj vreden največjega spoštovanja in globokega človeškega priznanja — bi brez oklevanja izbral prav tega malo znanega Francoza, o katerem se, razen po njegovih filmih, malo ve, ki pa je prek tega dela zmožen spregovoriti o sebi, o vseh nas ter o času in svetu, na katerem skupaj živimo.

Ne morem si kaj, da ne bi bil vznemirjen, ko pišem o Bourguignonovi stvaritvi, to pa iz preprostega razloga, ker je njegova največja moč prav v tem, da nas vznemirja. Dovolj je inteligenten, da se niti za trenutek ne ujame v lažne zanke sladkosti, dovolj moder, da svojemu intelektu niti za trenutek ne da prednosti pred globokim čustvom, dovolj čuteč, da svoje emocije povzdigne do splošne vrednosti. Zato Bourguignon s svojim delom priča o vrednotah, ki ob vsej tragični krivdi svoje pričujočnosti v času velikega samouničenja umetnosti še naprej živijo, nezaustavljivo in prav zato tragično, vendar pa človeško upravičeno in zato nesmrtno.

Neštetokrat sem se vprašal, kako je razumeti to čudno, v realnosti nestvarno igro, ki nastaja v kadrih Bourguignonovih Nedelj, prav na meji med sanjami in resničnostjo. In vsakokrat sem moral opustiti tak pristop k njegovem delu. Sploh namreč ni važno, na kak način je razumeti zgodbo o Cybelli, Avrayu in mladem vojaku; mnogo bolj bistveno je, tako se mi zdi, občutiti vse tisto, kar živi v tej čudni igri, v tej bajki, ki ni bajka, v tej tragediji, ki ni tragedija, v tej resničnosti, ki ni resničnost, temveč je nekaj, kar je mnogo več kot vse te izrabljene etikete prostranstev umetnikove domišljije.

Zdi se mi, da zadostuje občutiti ta čudni mrak, ki ovija malo mesto in njegove prebivalce, občutiti meglico, ki se dviga iznad jezera kot koprena začaranega sveta; zadostuje občutiti vse tisto, kar sije iz oči oseb, iz njihove notranjosti, ki je nedoumljiva prav tako, kot je nedosegljiva tudi zadnja misel tega nenavadnega filma. Tisto globoko človeško, ki ostane v nas še dolgo potem, ko smo si film ogledali, tisto pa je prav omenjena težnja za lepoto, bolni, nemočni nagon, ki vse osebe preganja, usmerja in na koncu uniči. V tem filmu je nekaj tiste prvotne žalosti človeka, ki so mu odvzeli tisto, kar je imelo zanj zares pravo vrednost; v njem je odtenek mračne apokalipse časa, kateremu je bil uničen človeški smisel, v njem je odtenek katastrofe sveta, ki mu je vzeta prava lepota bivanja. To pa so kategorije, ki jih ni mogoče ujeti z razumom in ne določiti z besedami. Zato tudi nikakor nima smisla spuščati se v razlaganje Nedelj v mestu Avrayu.

Nekatera dela živijo v svoji modri nedorečenosti, v nedoločljivi lepoti, s katero so prežeta. Kar nam preostane in kar je edino upravičeno — je hvaležnost za tisto, kar nam nudijo. S tem je temeljna obveza do dela na neki način izpolnjena, ne da bi se dotikali in poenostavljali tisto, kar se s svojo vrednostjo dviga nad sladkobesednost in patos.

Serge Bourguignon očitno ne zapira oči pred svetom, v katerem živi; nemara se mu ta svet zdi bolj temen in bolj nevaren, kot je v resnici. Vse to pa ni važno, ker težišče njegovega ustvarjanja ni na usodnih tečajih življenja. Umetnika vodi in mu daje pogum v prvi vrsti vera v lepoto, ki je nekje skrita pod pepelom, nekje onstran jarkov, ki so jih izkopale bombe, nekje nad solzami, pretočenimi v tej grozi. Ta lepota pa za Bourguignona obstaja mimo vseh faktorjev in določil, mimo sveta in njegove tragike, celo mimo človeka: zakaj človek kot da ni vedno dovolj močan, da bi se boril za svoje ideale. Tragedija časa je tudi njegova tragedija in iz tega zakletega kroga po Bourguignonu nemara tudi ni izhoda: na meji

tega kroga je smrt, spomini, ki so včasih celo hujši od smrti; vendar pa imajo vse njegove osebe moč za boj za lepoto, pa čeprav so to čestokrat njihove zadnje moči. Ker je bila uporabljena za ureničitev nekega lepšega sveta — je toliko manj zmožna spremeniti in razsvetliti obstoječi svet.

Lepota in tragedija se tako izenačujeta glede na svoj smisel. Težnja za lepoto postaja sinonim človekove tragične krivde, ki ga pripelje do uničenja, za sabo pa vendarle pušča svetlobo neke širše, lepše, čeprav bolj žalostne vizije. V Bourguignonu je mnogo grenkobe, celo obupa; po drugi strani pa veliko upanja, prepričanja in vere v lepo, ki ga človek nosi v sebi. Te vrednote pa, se zdi, ne doseže nič drugega, in tako se vsa groza bivanja razbija in v trenutku izgine pred temi notranjimi svetovi.

Lahko rečemo seveda, da pred nami raste še ena idealistična meditacija nemočnega pesnika; Nedelje v mestu Avrayu lahko označimo kot film jalovega upanja, praznega verovanja in brezuspešnega iskanja nečesa, česar ni. Vendar pa bi to pomenilo neskončno oddaljiti se od njegovega bistva. Končno bi to pomenilo dokazati, da vrednot, za katere se Bourguignon bori, ni niti v nas samih; to pa bi bila ugotovitev, ki ne zadeva več niti avtorja niti njegovega dela.

Bourguignonov izlet v irealni svet Avraya in njegovega jezera, v svet ukradenega božičnega drevesca in železnega petelina, ukradenega z vrha zvonika — je resničnejši in bolj human kot mnoge parade sodobnega filma. Enostavno in čisto v svoji notranji strukturi to delo nekako predstavlja enega redkih pogledov na svet, pogledov, ki prodirajo skozi vse simbole življenja in umetniške interpretacije naravnost do bistva eksistence: odtod univerzalnost in nedoločljivost tega dela. Odtod izvira tudi obveza, ki jo terja takšna stvaritev. Nemara je bolje, da je ne občutimo, kot pa da bi jo narobe razlagali.

Zakaj skrita lepota Nedelj v mestu Avrayu je zajeta iz tistega studenca, ki obstaja v vsakem času, dasi v različnih globinah in pod različno trdnimi plastmi. Nikoli ni bilo mnogo takih, ki so se dokopali do tega studenca, če pa jih je danes še manj, to ne pomeni, da je studenec presahnil. Seveda pa je treba zaznati njegove tihe šume in mu napraviti pot: včasih je to težje od nemogočega, vendar pa je edino možno sredstvo poezije, to je tudi edini status, vreden umetnika. Odtod tragična krivda njegove odvisnosti od časa, v katerem živi, odtod tudi hvaležnost, ki jo čas dolguje takim velikanom.

Odtod nazadnje tudi utemeljenost teh nevezanih misli ob filmu Nedelje v mestu Avrayu Sergeja Bourguignona.

korakaj ali umri!

Režija Giuseppe DE SANTIS. Ko-
produkcija Mosfilm, Galatea. Igrajo:
Mario PISU, Žana PROKORENKO,
Arthur KENNEDY. Distribucija Mora-
va film, Beograd.

Sloviti italijanski režiser in sce-
narist, ustvarjalec del, ki so se dvig-
nila precej nad povprečje italijanske
in svetovne filmske proizvodnje —
svoj osebni pečat je dal tudi neorea-
lizmu — (Tragični lov, Grenki riž,
Ni miru med oljkami, Rim ob 11h,
Ljudje in volkovi, Cesta dolga leto
dni itd.), je v koprodukciji s so-
vjetskimi filmskimi ustvarjalci po-
snel film, ki nosi pri nas naslov Ko-
rakaj ali umri, v sovjetski verziji
Šli so na vzhod, v italijanski pa
Italijani, pogumni ljudje; o tem delu
res ne moremo reči drugega, kot da
je od začetka do konca — in tega
je treba čakati tri debele ure —
slab.

Če je film slab, kaj bi potemtak-
em izgubljali besede o njem. Res
je, toda ob filmu se pojavlja neka
podrobnost, problem, ob katerem se
velja zamisliti. Namreč: takoj v za-
četku teče prek platna besedilo, ki
pojasnjuje, kako se je Italija zapletla
v drugo svetovno vojno. V njem je
tudi stavek (citiran po spominu)
»Največja tragedija Italije je... da
jo je Mussolini poslal na strani Hit-
lerja v borbo proti Sovjetski zvezi.«
Skratka, vsa Italija je bila proti
irendentizmu, ker pa je Mussolini ta-
ko hotel, so morali pokorno »kora-
kati« po prostorani Ukrajini, ker bi
sicer umrli. In ves film nas hoče
prepričati o tem, kako so Italijani
in sovjetsko ljudstvo sklepali prijat-
eljstva Nemcem za hrbtom, kako
so naši skupen jezik v Internacionali
in podobno.

Italijanski film nekaj zadnjih let
s tematiko zadnje svetovne vojne po-
gosto poskuša prati svojevo preteklost.
Najsi gre za čas do leta 1943 ali po
njem. Do leta 1943 so bili vsi mu-
čeniki, ki so morali na irendentistič-
ne pohode, ker je tako zahtevala os,
po tem letu pa so bili mučeniki zato,
ker so morali braniti svoje napadeno

ozemlje. Kakorkoli, po tej italijanski
logiki bi zdaj lahko začeli smetati
vojne filme izpred 25 let še ubogi
Nemci, ki so morali slediti Hitlerju,
pa Madžari, Bolgari, Japonci itd., da
o Avstrijcih sploh ne govorimo.

Način tega pranja je nedopusten.
Kot da bi oni sami in tisti, katerih
okupatorji so bili, pozabili, kakšna
je bila v resnici vojna. V filmu Ko-
rakaj ali umri po eni strani s po-
nosom ponavljajo, da so »Italijani
slabi vojaki«, po drugi pa slave svo-
je junaštvo v španski državljanski
vojni. To, kar počno po sovjetskih
hrilih in dolinah, ob bregovih rek
in poljih, je zgolj igra »kdo bo prej«,
v kateri jo poskušajo kajpak čim-
večkrat zagosti Nemcem. Sicer pa je
to stvar režiserja in svetovalca za
vojne prizore, če ga je film sploh
imel. Se pravi, ta film so posneli z
namenom, da bi pokazali: kako so
bili v resnici »nerodni vojaki«, ki
Sovjetom, tudi če bi hoteli, ne bi
znali storiti žalega; kako hudo jim
je bilo, ker so morali streljati ruske
saboterje — vsak čas so bili Nem-
ci pri roki, ki so dajali ukaze za
streljanje, napade itd. Pač, bil je še
fašist, ki se je pojavil nekje v sre-
dini filma, negativen in črno obar-
van, kar se le da. Kako tudi ne —
saj je bil fašist »junaški«, krut,
neusmiljen in z vsemi slabimi lastnost-
mi, kar jih lahko ima človek. In
ker je bil tako hudo negativen, ga
ni igral Italijan. Igral ga je Ameri-
čan Arthur Kennedy, toda tako spre-
menjen, taka Mussolinijeva karikatu-
ra, da ga je bilo težko spoznati. Se
pravi, da so v filmu koketirali z ob-
čutki, ki jih utegne vzbuditi negativ-
ni italijanski lik.

Naštevali bi lahko prizor za pri-
zorom, v katerih si ustvarjalci na
vse kriplje prizadevajo, da bi poten-
cirali to svojo »tragedijo«, v kateri
so umirali zaradi prijateljstva s So-
vjeti. Cela vrsta jih je, ves film prav-
zaprav. To je neodpušljivo in nedo-
pušno. Pa vendar je bil na IV. Mo-
skovskem festivalu, lani, De Santis
zvezda festivala, osrednja točka,
okrog katere so plavale vse vljudno-
sti gostiteljev, namenjeni so mu bili
panegiriki v festivalskem »Sputniku«
in to vse zaradi tega koprodukcijske-
ga filma. Nerazumljivo.

Ingmar Bergman

deviški vrelec

I.

Pred nami je film, ki predstavlja izredno redk in čudovit izziv vsakega strastnega filmskega duha. To je delo, ki od prvega stika vabi k neprestanemu soočenju, k vedno globljim stikom s svojimi miselnimi sloji, k vse intenzivnejšemu proučevanju univerzalnih kategorij estetske in filozofske narave, ki določajo njegov obstoj na platnu, v vsakem tega veličastnega izziva dostojnem gledalcu.

Torej ni nič nenavadnega, če kritikovo pero popiše mnogo papirja, preden občuti, da se je približalo bistvu Deviškega vrelca. Ni čudno, če pride dopadenje, izvirajoče iz končnega spoznanja tega filma, relativno pozno, po mnogih srečanjih, po razmišljanjih in zapletenih primerjanjih posameznih tez in asociacij. Pred nami je ena tistih stvaritev, ki vztrajno prevzema intimno — dopolnjujoč jo kot njen novi in intenzivni činitelj.

II.

Pisanje o tem filmu logično terja nekoliko razvojnih faz, terja svojo pot od vidnih vrednot do prodiranja v tiste čudežne nianse pesniške stvaritve, ki postanejo razložljive in dojemljive edinoie z individualnim instinktom za neizgovorjene, a vendarle prisotne vrednosti, s katerih slutnjo je delo prežeto. Sleherni kritik občuti zadovoljstvo pri tem pronicanju v skrito strukturo smisla, saj s vsako odluščeno plastjo z bogate nenavadnosti takšne stvaritve razrešuje krog za krogom svoje obveze do umetnine, s katero se ukvarja. Tako se v tem dvoboju poetske skrivnosti in želje po spoznanju izbira najbistvenejše v ustvarjanju sploh, ker že doseženi cilj angažira in razgiba svojo okolico, ko prebuja ustvarjalna prizadevanja v njenem odnosu do umetniškega dela. Stiki in dialogi se nadaljujejo, z njihovo kontinuiranostjo pa nastajajo nove vrednote, nove poetske iskre, nova izkustva in končno tudi novi, širši registri občutenja in dojemanja umetnikove stvaritve.

V tem trenutku sem izredno zadovoljen zato, ker doslej nisem zamudil poiskati tiste oznake vrednosti Deviškega vrelca, ki učinkuje s svojo širino in vseprisotnostjo. Tako mi preostaja, da poskusim izločiti in tako obdelati tisto bistveno, kar po mojem mnenju tvori odločilno pomembnost tega filma, kar pa ni nujno tudi merilo enake vrednosti tudi za nekoga drugega. Z drugimi besedami, sem na tisti stopnji intepretacije umetniškega dela, ko so vsi neposredni stiki z bralci mojih člankov izčrpani, ko so izrabljeni skupni odtenki, ki jih nedvomno zmoremo vsi odkriti v občudovanem delu. Sedaj pa pride najlepši in istočasno tudi najnevarnejši del miselnega posega v pesniško stvaritev. To je poizkus preciziranja tistega bistvenega, tistega temeljnega, do česar nekega teoretičnega privede njegova misel v izbranem umetniškem kontekstu. Najlepši zato, ker človeka prisili, da preveri svoje lastno prepričanje in ker ga do potankosti določi kot individualnost, katere doživetja in rahločutnost služijo kot sredstvo za kontakt tako z delom kakor tudi z njegovo publiko. Najnevarnejši zato, ker ni nič lažje kot v tem trenutku prepustiti se subjektivnim sanjarjenjem in impresionističnemu niansiranju, ki samo po sebi nima nikakršne globlje, univerzalnejše vrednosti. To je razen tega tudi trenutek, v katerem je intimno dojete vrednote in napisana vrednostna spoznanja treba na določen način dopolniti in uskladiti, ker brez take uravnaneosti ni mogoče govoriti o ravnovesju in doslednosti kritikove interpretacije, o enotnosti njegovega nazora in o iskrenosti njegovih sodb. V tej točki doseči skladnost osebnih in objektivnih meril smisla in vrednosti pomeni ne le opravičiti sebe in svoj sistem, temveč tudi dokazati celovito izrednost stvaritve, katere zunanje in notranje kategorije tvorijo potrebno ravnovesje prav takšnih osebnih in objektivnih vrednot avtorjevega dela.

III.

Nedvomno je Bergman eden redkih osamljencev modernega filma (in moderne umetnosti sploh), ki še verjame v moč in smisel pesniške katarze. Odkrivajoč njeno pomembnost enako na področjih etičnega, filozofskega in čustvenega stopnjevanja smisla, vsekakor bistveno spreminja njene principe v odnosu do predhodnih obdobj. Istočasno pa na svoj način nadaljuje tisto večno tradicijo ekstremnega notranjega razreševanja problemskih vozlov in dilem, ki jih gradivo nosi v svojem smislu.

In res nas že bežen pogled po prostranstvu sodobne kinematografije prepriča o Bergmanovi izjemnosti v tem pogledu. Če izpustimo ameriške režiserje (Hitchcock, Wyler, Welles, Ford), ki katarzo kljub osebnim modifikacijam sprejemajo kot dano poanto neke dramaturgije, proti kateri se v njihovih okvirih ni mogoče bojevati, nam ostane le nekaj čudnih samotarjev, kateri še uporabljajo to kategorijo umetniškega spoznanja, že zdavnaj preraslo z razvojem nedavnih izkušenj filma in umetnosti. Ob Bergmanu lahko omenimo še Fellinija, Bourguignona in še katerega mlajših av-

torjev. Dodajmo še, da režiserji vzhodnih kinematografij rabijo katarzo v glavnem iz ideoloških, po svoje demagoških razlogov, medtem ko se Japonci (Mizogučī, Kurosawa, Kobayaši) drže nekaterih starih manir, ki se po etičnem in filozofskem značaju bistveno razlikujejo od tistih, katere uporabljajo evropski in ameriški avtorji.

Velika večina sodobnih režiserjev, od Antonionija do Resnaisa, Godarda, Loseya in ostalih, že zdavnaj začrtuje svoje snovi brez klasičnih dramaturških smernic in išče ustrezna izrazna sredstva svojih izvirnih misli in izkustev v novem pesniškem položaju.

Kje je vzrok za degradacijo etičnega očiščenja v izjemo in nenavadno redkost? Kaj se dogaja z elementom, ki je bil včasih osnova umetniškega obstanka in trajnosti stvaritve?

Za trenutek se moramo vrniti k čisti teoriji. Spomnimo se, da je katarza pravzaprav sinonim za gledalčevo identifikacijo s tokovi in stanji predstavljenega umetniškega univerzuma, da je fenomen vživljanja in notranjega doživljanja tistih bistvenih momentov, v katerih dozorevajo in se spreminjajo glavne osebe dela. Zato ni nenavadno, da je katarza postala najbolj priljubljen pripomoček meščanske umetnosti (romana, glasbe, slikarstva, gledališča in celo filma, saj nedvomno lahko govorimo o izrazitih dobah »meščanskega filma« v posameznih obdobjih). Razkorak od grške tragedije do meščanske melodrame ni tolikšen, kot se zdi, saj melodrama nastaja s postopno degradacijo idealov tragedije, z njihovim izenačevanjem z obstojem majhnega, omejenega, sentimentalnosti in cenenega efekta želnega malomeščana.

Zato ni čudno, da najsrditejši nasprotniki meščanskih nazorov negirajo tudi katarzo: spomnimo se samo Brechta, Kafke, Piccasa in drugih velikanov misli našega stoletja.

Moderna umetnost, o tem ni dvoma, vztraja pri razbijanju klasičnega pojma občevanja in kontakta v odnosu umetniško delo — gledalec. Sodobni umetniki odklanjajo mite o umetnosti, ki naj bo lepši in slajši del življenja, ustvarjajo pa pesniške univerzume z novimi, neodvisnimi realnostmi, ki jim ne gre za to, da bi ugažale, privlačevale in zainteresirale, z drugimi besedami, ne prizadevajo si doseči sentimentalne istovetnosti z gledalcem. S tem, da ta dela govorijo o hladnem, mehaniziranem in nervoznem času, si zagotavljajo obstanek, boreč se za popolno dezintegracijo s takšnim svetom. Ustvarjajo svojo novo realnost, ki je odsev bistva njihovega človeškega konteksta, nima pa več namena oslajevati ga in olepšavati, temveč razmišljati in se z njim meriti. Jasno je, da zavoljo tega odmirajo vsa sredstva tega zastarelega načina komuniciranja, in moderni avtorji si predvsem prizadevajo ustvariti določen smisel, gledalcu pa puščajo maksimalno svobodo na poti k spoznavanju in sprejemanju tega smisla in ga ne vodijo več z emocionalnimi in dramaturškimi smernicami prejšnjih obdobj. Razumljivo je, da publika pogreša prejšnje sentimentalno zbliževa-

nje in danes zamēri umetnosti, da ni več »privlačna« in »dopadljiva«. Večini modernih umetnikov zaradi tega s tem fenomenom ni lahko stopiti na plan, predvsem pa ne cineastom, ki jim komercialnost visi nad glavo kot Damoklejev meč. Toda, kakor niso sekundarni elementi nikoli bistveno vplivali na pesniško kreacijo, tako tudi naš čas vse bolj spoznava, da je minilo razdobje sentimentalnosti in meščanskih sistemov lepote in da na njihovo mesto stopa umetnost razbremenjena kompromisov, sicer težja za razumevanje, toda bogatejša v notranjih možnostih in odtenkih.

Toda kaj je, po vsem tem pojasnjevanju, z našim avtorjem in z Deviškim vrelcem? Ali morda pomenijo navedene teze, da je Bergman avtor zastarelih principov in preraščenih metod?

Seveda niti za trenutek ni tako. Naj pojasnim.

Že v začetku smo rekli, da Bergman temeljito spreminja klasične principe katarze, čeprav ostaja zvest njeni notranji vrednosti, torej istim načelom, na katerih sta Aishil ali Evripid gradila svoja monumentalna spoznanja. V čem je ta Bergmanova značilnost, ki ga dviga nad meščanske ideale umetnosti, ki ga dela modernega in aktualnega v istem smislu, v katerem je sodoben tudi Vkljenjeni Prometej ali Medeja?

Meščanski pojem katarze, torej istovetnost, sloni predvsem na vživljanju v zunanje tokove dogajanja, v njeno fabulo, v njene like in geste. Pri Bergmanu je istovetenje na neprimerno globlji in pomembnejši stopnji: to je območje notranjih nujnosti dogajanja; v njihovih zunanjih manifestacij, temveč tistih motoričnih, prvobitnih in izredno močnih gibanj, ki jih preživlja človek in njegov smisel, gledan z aspekta večnosti — z aspekta, v katerem je njegovo bistvo zvišeno nad svetom, ne pa podrejeno njegovi meščanski ureditvi.

Zavoljo tega predstavlja Deviški vrelec v pravem smislu drama prvobitnega potenciala človekove energije, ta film predstavlja tisto skrito, a povsod in vedno prisotno nujnost, ki določa svet in njegovo bivanje. Ker vidi Bergman v tej motorični moči predvsem človekovo osebnost, v prvi vrsti etične in ustvarjalne nagone njene narave, gradi svoj sistem na visokem vrednotenju humanosti, ki ji je podrejeno vse ostalo. Poskušal bom natančneje dokazati te teze.

IV.

Že od vsega začetka kaže Deviški vrelec ontološko naravo svojih iskanj — srečujejo se trije bistveni elementi drame, od katerih sta dva konstantna, tretji pa njen spremenljivi in nebistveni sestavni del. Mislim na človeka in narodo, momenta, ki se kažeta v tem filmu in sta za Bergmana in njegove nazore zelo pomembna. Večni, dinamični in neuničljivi faktorji, ki pomenijo skrajne plati egzistence, na katere se Bergman naslanja pri iskanju svojega smisla. Tretji faktor predstavlja časovno in prostorsko določeno konvencijo, ki jo človek oblikuje, preraste in zapusti v času svojega

obstajanja, vendar mu nikoli ne predstavlja cilja in smisla, temveč mu služi le kot sredstvo, ki izgubi svojo vrednost takoj, ko so premagane ovire, katere so ga izzvale. Ta fenomen Bergman precizira s pojmom religije, ki pa se že od vsega začetka izkaže kot element sekundarne važnosti, odvisen od trenutnega razvojnega položaja. Odtod tudi že v prvih kadrih filma konfrontacija poganškega klicanja Odina in molitve pred razpelom. Prikazani kot variaciji na isto temo, se molitvi — v svoji večnosti — druga drugo uničujeta. S tem tudi degradirata pojav verovanja in mističnega komuniciranja na stopnjo primitivnih, nebitvenih sredstev obvladovanja celotnega življenja.

Drama se odvija med človekom in naravo in tako prihajamo do natančnejšega razlikovanja v okviru vsakega od teh pojmov: za Bergmana je narava večna, močna in elementarna, divja v svojem življenju, dostojanstvena v svojem postopnem, toda nezaustavljivem gibanju k popolnosti materije. Človek predstavlja prav to, le da v krajših intervalih življenjskega ritma. Njegov način bivanja, delovanja in angažiranja je veliko bolj dinamičen, saj je zaobsežen v mnogo krajših časovnih razmakih. Toda naj bo dober ali slab, prav tako kakor narava sledi človek na svoji poti nekaterim nujnostim, ki ga določajo, vodijo in sodijo v sorazmerju z njegovo etično vrednostjo. Tako dobiva pri Bergmanu etična vrednost bivanja vlogo odločilnega faktorja obstoja in razvoja. Ta etika, ki jo Bergman jemlje v njenem ustvarjalnem in ne meščanskem, sentimentalnem smislu, sprejema vlogo vesoljnega zakona in osrednje sile njegovega gibanja. Ob tem bi bilo zanimivo raziskati sorodne odtenke med to Bergmanovo fazo in izkušnjami starih vzhodnih filozofij. Toda za kaj takšnega je treba mnogo več prostora, to omenjam le kot stransko misel.

Za Bergmana je etika osnovno gibalno vsake akcije in istočasno edini pogoj za ontološko enotnost sveta in vesoljstva. Na tej liniji se vzpostavlja enotnost človeka in narave, ustvarjenega dela in njegovih vzročnosti, ker edinole ta kategorija lahko s svojo vrednostjo, širino in pomembnostjo združi vse življenjske preobrazbe v enoten sistem evolucije in ustvarjalne učinkovitosti.

Etika je področje, kjer človek zadeva ob človeka. Dobro in zlo, sintetizirano v osebi mladenke in pastirja, doživljata egzistenčni spopad v sceni posilstva in uboja. Etika je tudi področje, kjer se izpolnjujejo vse nujnosti, ki iz tega spopada izhajajo. Torejev pokol je čista manifestacija tistih notranjih sil človekovega bitja, ki ga tudi v najstrašnejših dejanjih navda za sodnika življenja in njegove pravice. Etika je torej tudi področje, kjer prihaja do spopada človeka in sveta, človeka in vesoljstva, človeka in narave, ker nosi narava v Bergmanovem filmu vse simbolične oznake univerzuma. Zato se Tore tudi vrača k storjenemu zločinu in nad truplom hčere kliče najvišji smisel. Torej je etika tudi področje, kjer pride do dokončne sprave med človekom in naravo, do ravnotežja in do ponovne možnosti, da se življenje nadaljuje in zagotovi njegova več-

nost. Izvir, ki privre izpod trupla, nima zato nikakršnega religioznega obeležja in žalostno je gledati, kako pametna peresa ponižujejo izvirnega misleca na stopnjo mističnega zanesenjaka. Kajti ta izvir ne privre po nikakršni božji volji, temveč z močjo človeka in njegove volje, z močjo narave in z njenim nagonom za ohranitev življenja, z močjo etike in nujnosti, da je treba oprati krvave roke in iti dalje. V sceni, kjer po uboju sneg prekriva zapuščeno truplo, vsebuje anticipirana finalna sekvenca najčistejšo filozofsko poanto, ki smo jo mogoče kdajkoli videli. Njena moč je v izpolnitvi tiste metafizične prvobitne nujnosti, v kateri se človek, etika in vesolje stapljajo v nedeljivo enotnost in s tem potrjujejo svojo najbistvenejšo vlogo v življenju in njegovem razvojnem toku. Ko Tore dvigne okrvavljene roke proti nebu in prekolne imaginarnega boga z besedami: »S temi rokami ti bom postavil cerkev,« je iluzorno v tej kletvi iskati molitev. Njegov klic je predvsem namenjen tisti osnovni etični moči sveta, v katero je on za trenutek podvomil. Zato je naivno finale Deviškega vrelca imeti za čudež. Rojstvo gorskega vrelca predstavlja »mistično« idejo samo v tistem smislu, v katerem je treba imeti za religiozne tudi velike filozofske ideale. Metafizika spoznanja, njena rast do vrhunca etične kavalnosti, ima v sebi nedvomno mnogo transcendentalnega, vendar je ta abstraktna meja potegnjena vedno v službi misli, dela in verovanja v življenje in ni obremenjena s patosom, bogaboječim zanosom in predanostjo nadnaravnim silam.

V.

In prav tu so izhodišča Bergmanove filozofske katarze. Prikazujoč najbolj groba, prvobitna nasprotja in padce človekove etične narave, nas že od začetka vodi k izenačevanju s temi notranjimi, univerzalnimi kategorijami, prisili nas, da začutimo njihovo notranjo nujnost in dosledno dialektično povezanost v zaporedju. Posilstvo, pokol zločincev in rojstvo vrelca so tri stopnje na poti do cilja, tri stopnje, na katerih se kažejo nujnosti in zakonitosti Bergmanovega sveta. Občutiti njihovo bistvo, dojeti prvobitno moč izpolnitve, razumeti visoko etično pogojnost in določiti pravi filozofski pomen teh tez, istočasno pomeni prerasti katerokoli sekundarno stališče; pri tem je vseeno, ali se opira na pozicije meščanskega gnusa do »grobih« scen ali pa na religiozne interpretacije brez pravega razloga.

Tako se vračam na eno svojih izhodiščnih tez: Deviški vrelc je med najlepšimi izzivi za vsakega filmskega duha, istočasno pa zahteva tudi mnogo drugih vrednot, da bi ga lahko dojeli in razložili.

V tej resnici je veličina vseh poglobitvenih stvaritev umetnosti, obsega pa tudi ničevost vseh drobnih, nezrelh, pretencioznih duhov, ki pogosto posegajo po njim nedostopnih kategorijah.

an ban, pet podgan

Izvirni naslov ONE POTATO, TWO POTATOES.* Režija Larry PEERCE.
Scenarij Rafael HAYES in Orville H. HAMPTON. Kamera Andrew LASZLO.
Igrajo: Barbara BARRIE, Bernie HAMILTON, Richard MULLIGAN. Proizvodnja
Sam Weston 1964.

V zadnjih letih, se pravi od leta 1961 dalje, se je mnogo neodvisnih ameriških cineastov usmerilo v črno-belo slikanje sodobne ameriške družbe. Črno-belo se ne nanaša toliko na slikanje značajev, kolikor na odnos med ameriškimi rasami, ki je bil toliko časa predmet spopadov, razprav, izbruhov in vojna. Nič nenavadnega ni, če se z rasističnim odnosom ukvarja ameriška kinematografija od svojih začetkov — kajpak je na strani belih. Reševanje rasnih predsodkov se razvija, kinematografija pa se mu prilagaja. Seveda so bili med avtorji teh filmov tudi poštenjaki, ki so se v svojih delih zavzemali za odpravljanje segregacije ali vsaj za omilitev odnosa, v katerem je bil beli vedno gospodar in črni služabnik. Vendar so bili njihovi film vedno preplavljeni s povzdigovanjem značaja črnih in krutostjo belih, z linčanjem, požari in nekaznovanimi poboji. V filmih teh cineastov je torej dobila notranjost človeka nasprotno barvo, kot jo je imela koža. Tako »stric-Tomovsko« obravnavanje problema je ostajalo neučinkovito.

Odkar torej obstaja problem črnec v ameriški kinematografiji, obstaja v njej tudi rasizem. Vse do neodvisnih cineastov novejšega časa. Filmí njihovega črno-belega slikanja pa so bolj dokument časa, v katerem živimo kot zgodba o tem času ali iz tega časa. Njihov antirasistični prijem je drugačen, povsem nov: črnci niso več otopeli ljudje, ki prepe-

* V filmu je dvakrat prizor, ko se otroci štejejo med seboj, kdo bo lovil. Ker fraze, ki jih uporabljajo, ustrezajo našim »An ban, pet podgan, štiri miši itd.«, smo tudi mi uporabili te otroške fraze.

vajo svoj Aleluja, niso več žrtve ponorelih rasistov in nestrpnikov, niso niti zgolj negativci in kriminalci niti tihi uporniki zoper usodo, ki jim je naklonila drugo barvo kože kot večini v njihovi deželi. Ne, v teh filmih so običajni ljudje, ki živijo tako življenje kot beli. Žive v času, ko je rasistična ideologija uradno doma odpravljena, a je ostala v srcih ljudi pregloboko zakoreninjena, da bi jo bilo moč čez noč odpraviti. In v tem okolju žive pomembni in nepomembni belci in črnici, srečujejo se, pozdravljajo in se celo spoprijateljijo in vse ostaja v najlepšem redu — vse dokler se ne začno njihove življenjske poti intimneje prepletati. To je današnja rasistična (ali ne) problematika in tako jo obravnava pravec Larryja Peerca.


Film *An ban*, pet podgan, ta film s tako prismojenim in ničesar pojasnjujočim naslovom je le eden v vrsti ameriških novih antirasističnih filmov, ki so zablesteli v zadnjih letih v Ameriki in Evropi. Harlemska zgodba Shirley Clarkove, zgodba iz zloglasne Manhattanske četrti, kamor sta civilizacija in rasizem porinila večino črncev, prebivajočih v prestolici sveta, je dokument, v katerem ni rasističnih spopadov med belimi in črnimi, rasizem pa je ves čas prisoten kot posledica. Samo človek (*Nothing But a Man*) Römerja in Younga je zgodba črnega človeka, ki odklanja zakone bele skupnosti, v kateri živi; skozi njegovo zgodbo pa avtorja prikazujeta socialno in psihološko problematiko vse njegove rase. Vrinjenec Rogera Cormana, znana predvsem kot specialista za filme groze in črnega humorja, pa pripoveduje o nekakšnem fašističnem gibanju v ameriškem mestu, ki je izrabilo rasne predsodke prebivalcev.

An ban, pet podgan je po času nastanka zadnji Rogozinovih naslednikov. Z ustvarjanjem filma so končali 1964. leta, ga najprej poslali na evropski festival, New York ga je videl šele jeseni. Film ni imel uspeha ne pri kritiki ne pri občinstvu.

Drugače v Evropi. Bil je lepo sprejet v Cannesu, obiskovalci pariških kinematografov »umetnosti in poskusov« so bili navdušeni. Film pripoveduje o rojstvu neke ljubezni, ki vodi v poroko, o reakcijah okolja in

o dekletcu, ki postane žrtev zakrnjenih predsodkov. Julie je bela, Frank je črn in ob prepletanju njenih življenjskih poti se zaplete okrog njiju. Kljub prijaznemu startu v filmu, hudomušni glasbi, prav veselimi trenutkom, nas avtor z orisom vzdušja opozarja na tragedijo, ki jo tudi mi sami slutimo s svojimi instinkti. Tragedija se začne tisti hip, ko se rodi njuna ljubezen; čista in lepa — avtorjevo prizadevanje, da bi jo tudi mi tako razumeli, je očitno. Zato mora nujno tudi sekvenca, ko sreča policaj ta mešani par na večernem sprehodu in ga neokusno napade, vzbuditi naš odpor. Naš odpor mora vzbuditi tudi Joe, prvi Julijin mož v sekvenci, ko ga pride Julie prosit, naj ji pusti hčerko Heleno. Ta Julijina moška, belega Joea in črnega Franka, je režiser malce pretirano orisal; Joe, nevrotik, je na meji negativca, medtem ko je Frank skromen in dobrega srca, človeško omahljiv, ko mu hoče njegova črna družina preprečiti poroko z belko. V celoti so vsi ljudje orisani humanopovprečno-običajno, to so ljudje, ki seveda na vsak način odklanjajo rasizem in hkrati ne priznajo, kako zelo močno je zakoreninjen v običajih, navadah, mišljenju, zavesti in ravnanju obeh barvnih polov. Tudi sodnik ga ne priznava, a vendar ostane osupel pred odgovorom male Helene, ki pravi, da je edina razlika med njo in njenim bratcem — rodil se je že v mešanem zakonu — ta, da je ona punčka, a on fantek; in vendar razsodi v Joeovo korist, da ta dobi punčko, čeprav ugotovi, da živi Frankova družina zgledno življenje. In taki so vsi: Frankovi in Julijini prijatelji, advokat, pastor.

Delo, iz katerega odseva zavzetost za film in zavzetost za problem nam kljub pretresljivemu tragičnemu koncu obeta optimizem: Julie in Franki ter njuna ljubezen so porok, da se bo problem omilil. Gotovo ne v tolikšni meri, da drug drugega barve sploh ne bi opazili, vendar vsaj toliko, da bo med njimi vladal ne le strpen in pomirljiv odnos, marveč tudi iskreno prijateljstvo, ki se ne bo končalo tedaj, ko se bodo začele poti belih in črnih intimneje prepletati.



FILM
KLUBI
ŠOLA

zapiski s kongresa v stuttgartu

Od 31. maja do vključno 5. junija se je zbralo v enem izmed satelitskih mestec na obronkih v nekakšnem kotlu ležečega Stuttgarta nad tristo udeležencev 10. kongresa zveze nemških mladinskih filmskih klubov. Vsak izmed 273 mladinskih filmskih klubov je poslal svojega zastopnika, kongresa pa smo se udeležili tudi številni gostje iz devetih evropskih držav. Prizadevni organizatorji so želeli ob svojem prvem večjem jubileju s prisotnostjo nas pedagogov oziroma mentorjev filmskovzgojnega dela pridobiti simpatizerje za drugo leto že **mednarodni** kongres predstavnikov mladinskih filmskih klubov iz evropskih držav. Tako se je v sklepnih besedah izrazil najvztrajnejši med organizatorji filmskovzgojnega dela v Zvezni republiki Nemčiji, gospod Reiner Keller, ki ga dobro poznamo in zelo cenimo po izkušnjah iz Mannheima. (O Mannheimu naše bralce vsako leto posebej obveščamo.) »Čudovito je, da ste se odzvali našemu povabilu,« nam je na posebnem sprejemu

dejal gospod Keller, »toda še bolj bomo zadovoljni, če nam drugo leto pripeljete s seboj vsaj dva tri mlade ljudi, ki bodo zastopniki mladih ljubiteljev filma iz držav, od koder prihajate.« (Da, tudi meni bi se zdelo čudovito, če bi mogli vsebinsko in organizacijsko doživeti zanimivosti prihodnjega kongresa nekateri naši mladi ljudje, ki bi jih tuji zgledi navdušili za bolj vztrajno, predvsem pa za bolj sistematično in vsebinsko pestrejšo delo v mladinskih filmskih klubih. Seveda je pogoj za udeležbo na kongresu znanje vsaj enega od tujih jezikov, nemščine, angleščine ali francoščine.)

MLADI LJUDJE V SODOBNEM FILMU — izhodišča za presojo filma, tak je bil moto kongresa in po njem se je ravnal izbor 14 kratkih in 11 celovečernih filmov, ki smo jih v šestih dnevih videli, se o njih zelo natančno ali vsaj površno pogovorili in se končno lahko zamislili ob skupnem imenovalcu te nedvomno zelo zanimive teme.

Uvodna razmišljanja o namenu kongresa so poudarila željo po aktivnem sodelovanju vseh navzočih delegatov, in sicer zaradi cilja, ki naj bi ga posamezniki po kongresu prenašali v svoje klube kot izkušnjo oziroma metodo. Aktivnost pa je omogočilo skupinsko delo, kjer se je posameznik moral opredeljevati, moral je spregovoriti, oziroma imel je priložnost za to. Kakor sem lahko ugotovila v skupini O, ki sem ji pripadala, se je desetčlanska v začetku zelo tuja si družčina od dneva do dneva bolj spoznavala, na koncu pa smo bili zares že prijatelji, ne glede na to, da je bil prvi med nami vzhodnonemški režiser, drugi predstavnik švicarske zveze mladinskih filmskih klubov, tretji predstavnik katoliške filmskovzgojne akcije iz Luksemburga, četrti, peti, šesti, sedmi so zastopali nemške mladinske filmske klube iz geografsko zelo oddaljenih področij, osmi je bil gost iz Italije, deveti opazovalec iz centra za filmsko in televizijsko vzgojo deželne vlade Baden-Würtemberg in deseta jaz.

Tako se je tristoglava množica, porazdeljena na ustrezno število skupin, vsak dan razdelila v majhne delovne družine, ki so morale v šestih dneh obvezno obdelati šest že poprej določenih filmov, o drugih filmih pa smo se pogovarjali ali plenarno, po večerih, ali pa v skupinah, če smo se odločili za izreden sestanek. Vse predstave smo si ogledali kajpak skupno, s točnimi začetki najavljenih ur oziroma dnevnega reda. Kdor je zamudil, ni mogel v dvorano, kajti geslo, »ne moti zbranega dela«, je veljalo zares in vsakdo je pritrtil, da je bilo sicer nekoliko strogo, a pravilno. Vsakršno popuščanje pri dogovorjeni disciplini bi onemogočilo izvedbo zelo bogatega programa filmskih predstav oziroma celotnega dela kongresa. Velika prednost za točne začetke dela je bil poseben električni gong, ki ga je bilo slišati po zvočnikih po vsej ogromni zgradbi, kjer je kongres zasedal, in kjer so delale v posameznih prostorih ali pa kar v lepo urejenih nadstropnih hodnikih tudi posamezne skupine. Osebo sem sprva komaj verjela, da bomo obvladali dnevni red za vsak dan posebej in za ves teden,



Sabine Sinjen in Bruno Dietrich sta nosilca glavnih vlog v zahodnonemškem filmu **ONO** režiserja Ulricha Schamonijsa

kajti v programu je bilo tudi nekaj izjemnih točk, ki so nas zaradi oddaljenosti od samega mesta Stuttgarta časovno zelo obremenjevale. Tako smo bili na primer vsi skupaj povabljeni na sprejem v moderno mestno hišo, kjer nam je podžupan predstavil po svojem nekoliko preveč patetičnem nagovoru zanimiv film »TO JE STUTTGART«. Tako smo vsaj s filmskega traku spoznali značilnosti in zanimivosti tega svojevrstnega mesta, ki si ga nihče ni utegnil ogledati. Srečanje z mladim nemškim režiserjem Ulrichom Schamonijem smo zaradi omenjenega sprejema na magistratu doživeli v enem izmed kinematografov v središču mesta, pa nam je bilo vsem žal za kongresno dvorano, kjer so se pogovori razpletali mnogo bolj pristno in živahno kakor v nenavadno razsvetljenem kinu, katerega ureditev je prej spominjala na gledališko kot na kinematografsko dvorano.

Kongres je imel, kakor vsi kongresi, poseben servis za sprotno razmnoževanje gradiva, dnevno je izhajal tudi poseben bilten z naslovom DER AUGENBLICK. V preddverju velike dvorane so bili razpostavljeni veliki panoji, kamor so skupine takoj po opravljeni obdelavi posameznega filma razobesile svoj zapisnik. Zapisnik je navajal poleg osnovnih podatkov o tem, kdo je vodil pogovor (za vsak film je mentor naprosil katerega od nas, vselej drugega) še

šifre za ovrednotenje filma in končno tudi kratko, zgoščeno pis-
meno obrazložitev problemov, ki so se v razpravi posebej pojavili.

Organizatorji kongresa so želeli preizkusiti ocenjevalne spo-
sobnosti svojih udeležencev. Pri tem je bilo vnaprej odklonjeno
vsakršno pedagogiziranje oziroma mentorsko usmerjanje razprave
z apriornim poudarjanjem pozitivnega in negativnega. Projekcijo
je uvedel znanstveni sodelavec Inštituta za film in televizijo v
Münchnu, Steffen Wolf, vendar samo z najskromnejšimi podatki o
avtorjih filma, o proizvodni hiši ali o vsebini, če film ni bil sin-
hroniziran v nemščino ali vsaj podnaslovljen. (Gledali smo naj-
novejše ali pa neznane filme. Precej filmov ni bilo podnaslovlje-
nih.)

Film si torej **doživel** celovito, ne da bi na to doživetje, ki je
bilo sprva zelo osebno, vplivala kakšna tuja misel. V skupinskih
pogovorih pa se je največkrat izkazalo, da je bil posameznik pri-
pravljen umakniti to ali ono prvotno sodbo, če ga je bistveno v
razpravi prepričalo, da nima prav. Za primer naj navedem odlično
delo Madžara Miklosza Jancsoja IGY JÖTEM (TAKO SEM PRIŠEL),
film brez podnaslovov, ki je prikazal Zahodu dokaj tuj problem.
(To so rusko-madžarska nasprotja, ki jih morda lahko pooseblja
zgodba dvojice mladeničev, Kolje, vojaka, in mladega gimnazijca,
Madžara, po sili vojnega ujetnika, ki dela s Koljo. Zgodba se tra-
gično konča. Kolja umre, ker se je po dolgih tednih uživanja same-
ga mleka in kruha preobjedel mesa in se mu je komaj zaceljena
rana v trebuhu znova odprla ter prisadila. Madžar se je v želji, da bi
pomagal bolnemu prijatelju, preoblekel v rusko uniformo in iskal v
dolini zdravnika. Po prijateljevi smrti obdrži rusko uniformo, ro-
jaki pa mu to tako zamerijo, da ga skoraj ubijejo — kot »nesram-
nega psa, izdajalca«. Tako torej dočaka svobodne dni po končani
drugi svetovni vojni mlad Madžar, tako pride v svet, ki ga je bilo
treba na novo urediti.)

Mnogi madžarskega filma sprva niso razumeli, zlasti mladi
ljudje niso vedeli, kako naj si film razložijo. Razprava pa je po-
kazala veliko temo, ki je pomembna tako za Vzhod kakor za Zahod
in tako se je merilo vrednotenja po prvotnem nelagodnem ob-
čutku umaknilo zelo visokim ocenam filma. (Končna uvrstitev:
drugo mesto med šestimi obveznimi filmi za presojanje!)

Toda zanimajo vas najbrž šifre, po katerih smo ocenjevali
vsak film.

Naš film LITO VILOVITO Obrada Gluščevića — gledali smo
močno skrajšano, v montaži in dialogu bolj dinamično verzijo,
kakor jo je naredil DEFA iz Demokratične republike Nemčije —
je posameznik lahko na primer takole ocenil:

A 2, 4, 9, 24, 27, 76

B 4

C 3

D 4

E 4

Če bi skupine ne napisale še obveznega pismenega dela v zapisnikih, bi si nepoučeni bralec seveda ne mogel prav nič predstavljati ob taki oznaki.

V posebni kongresni knjižici so bila objavljena izhodišča, po katerih naj bi skupina ocenjevala kvaliteto filma s pridevniki pod črko A. Vsak pridevnik je imel svojo številko. A 2 pomeni verjeten, A 4 — sodoben, A 9 — naraven, neprisiljen, A 24 — natančno opazujoč, A 27 smešen, A 76 neizenačen (problemsko). Vseh A — možnosti je bilo 86 in posameznik oziroma posamezna skupina je lahko navedla poljubno število atributov. Na koncu je vendarle prevladovalo po pet sodb z največ glasovi in ocena je bila zares navadno točna.

Črka B (od B 1 do B 6) je omogočala oceno neposrednega doživetja posameznega filma. Izbral si lahko samo eno možnost, na primer B 4, zgolj zabava, ali B 1, močno pretresljivo delo.

Črka C (od C 1 do C 4) je bila šifra za odgovor na vprašanje: Ali je važno, da film pokažemo v filmskem klubu? Odgovoril si lahko na primer s C 3 — ni posebno važno (mässig wichtig). C 1 je bila na primer šifra za »zelo važno«, C 4 za »nepomembno«.

D (od D 1 do D 6) povprašuje mladega človeka, ali se lahko identificira z junaki ali vsaj s katerim izmed junakov posameznega filma. Pri tem je D 1 oznaka za »zelo močno« identifikacijo, D 4 za »nekoliko«, D 6 za »nikakor«.

Črka E je zahtevala v razponu od E 1 do E 7 odločitev za oznako celotne sodbe o filmu. Naj navedem vso skalo možnosti:

- E 1 absolutno vrhunsko delo
- E 2 odličen primer
- E 3 pomembno delo
- E 4 povprečno delo
- E 5 rutinsko delo
- E 6 nepomembno delo
- E 7 popolna polomija

In tako postaja ocena Gluščevičevega filma jasnejša. Kot celota je po skupinah prevladala ocena E 3 do E 4, torej: pomembno delo oziroma povprečno delo. (S tem pa nočem reči, da film ni bil sprejet s simpatijami, saj je deloval sveže in prijetno, vendar je bil izbor ostalih filmov le tako tehen, da že sama zvrst, komedija, ni vzdržala primerjave z drugimi filmi.)

Izkazalo se je, da so skale šifer še vedno pomanjkljive, da so včasih odločitve na polovici poti med eno in drugo šifro. Do hitrejših objektivnejših ocen pa smo vendarle lahko prišli, kajti zlasti skala A je omogočala pravo poglobitev v možnosti ocenjevanja. Bistveni del ocene je bil pozneje tako napisan kot dodatek, kot problem, ki je v kakšni skupini ostal odprt.

Orientacija ocenjevanja ni dovolj upoštevala filmskega jezika oziroma ocene forme, stila, kar pa kongres to pot ni niti želel, češ da je med mladimi bolj v navadi formalna analiza kakega filma, vsebinsko idejno vrednotenje pa je prepogosto ob strani. Prevladala je torej težnja po **celovitejšem doživetju** filma in po ustrezni presoji posameznega dela, kajti znano je, pravi Reiner Keller v eni izmed svojih tez, da »**prevladujejo tako na sporedu kinematografov kakor tudi v televizijskem programu v najslabšem pomenu besede komercialni filmi — kič, ponarejenost, osladnost — zato, ker pretežni del občinstva noče vrednotiti. In zakaj noče vrednotiti? Rekel bi, da zato, ker je to početje, ki zahteva precejšnjo mero lastne udeležbe in ker ljudje najbrž niti ne znajo presojati, vrednotiti . . .**«

Zato je torej najbrž potrebno razmišljati o vsebinskih izhodiščih kongresa v Stuttgartu tudi kot o kritiki dosedanjega dela nekaterih mladinskih filmskih klubov, za katere je bila značilna posebna zaprtost v probleme ali recimo tudi larpurlartistično ocenjevanje zgolj vnanjega filmskega izraza.

O filmih, ki smo jih v Stuttgartu videli, bi kazalo napisati posebno informacijo. Na kratko lahko povem le to, da so prevladovali po problemski teži, a tudi po formalni dovršenosti filmi iz vzhodnih držav (Češke, Poljske, Sovjetske zveze, Madžarske). Izredno zanimivi so bili še filmi Angleža Boormana CUTCH US IF YOU CAN (Ujemi nas, če moreš), ES (Ono) mladega nemškega režiserja Schamonija in starega Šveda Sucksdorffa MIT HEM ÄR COPACABANA (Moj dom je Copacabana).

Šest obveznih, za skupinsko delo predpisanih del pa je bilo:

1. LITO VILOVITO — Obrad Gluščević, Jugoslavija
2. TAKO SEM PRIŠEL — Miklosz Jansco, Madžarska
3. CUTCH US IF YOU CAN (Ujemi nas, če moreš) — J. Boorman, Velika Britanija
4. ES (Ono) — Ulrich Schamoni, Zvezna republika Nemčija
5. RYSOPIS (Posebni znaki: nima) — J. Skolimovski, Poljska
6. Moj dom je Copacabana — Arne Sucksdorff, Švedska

Kot povsem neprogramirano delo smo v Stuttgartu gledali še naš kratki televizijski film Rajka Ranfla ZAKAJ. Film je bil izredno toplo sprejet, saj je številne udeležence kongresa prepričal ne le s svojim formalnim izrazom, marveč predvsem z idejo mladega avtorja: Zakaj ljudje pozabljamo na človečnost, zakaj drug drugega preračunljivo uničujemo. Zadošča kaplja Črnega, pa se bomo znašli v samem Uničenju.

nekaj misli o prvih korakih otroške filmske ustvarjal- nosti na sloven- skem

V zadnjih treh letih smo imeli priložnost videti okoli 40 filmov, ki so jih posneli slovenski otroci. Številka je dokaj visoka in je prav zaradi tega potrebno posvetiti tej dejavnosti nekaj več pozornosti. To je še veliko bolj potrebno, ker bo filmska ustvarjalnost najmlajših dobila svoj pomen šele takrat, ko bo zaživela svoje polno življenje, ko bo dobila svojo podobo, skratka, ko bomo točno vedeli, kaj hočemo z njo doseči. V takšni ustvarjalnosti pa prav zaradi tega ne bi smelo biti primesi niti profesionalne kinematografije niti kino amaterizma odraslih.

Morda je prav zaradi tega nujno, da najprej izberemo pot, po kateri bomo krenili. Med jugoslovanskimi pobudniki te dejavnosti sta dve smeri. Eni so mnenja, da s kamero v rokah otrok spozna film, odkriva njegov svet, spozna, kaj je v filmu

dobro in kaj slabo, kaj lepo in kaj grdo, kaj resnično in kaj zlagano. Drugi zopet menijo, da lahko damo kamero v roke otroku, ki že ima neko estetsko, prav posebno pa filmsko znanje in bo znal z njo izraziti svoj notranji svet. Tako je v tem drugem primeru snemanje filmov z otroki že rezultat dolgotrajne estetske, prav posebno pa filmske vzgoje.

Vendar eni in drugi trdijo, da je snemanje filmov z otroki filmska vzgoja. Medtem ko prvi menijo, da je najboljša pot k razumevanju umetniškega filma snemanje filmov z otroki, so drugi mnenja, da bo lahko posnel dober film le tisti otrok, ki zna film doživeti, torej občutiti in razumeti njegovo izpoved. Razviti pri mladem človeku sposobnost, da film tudi doživi, pa je osnovna naloga filmske vzgoje.

V tem zapisu ni potrebno ponavljati, da je filmska vzgoja imperativ časa, da je to dolgotrajno in težavno delo. Treba pa je izbrati eno od teh dveh najbolj vidnih variant filmske vzgoje. Odločiti se moramo za filmsko vzgojo, ki naj bo vzgoja za film, oziroma za filmsko vzgojo, ki naj bo estetska, etična in moralna vzgoja ob filmu. Osebnostno menim, da je druga varianta za splošen razvoj mlade osebnosti veliko bolj pomembna. Film in TV sta postala del otrokovega življenja. Veliko število filmov, ki jih otrok vidi, vpliva na oblikovanje njegovega čustvenega in miselnega sveta. Kakšen bo ta svet, pa v veliki meri zavisi od nas, od naših reakcij na filme, ki jih gledajo, od našega posrednega ali neposrednega vpliva na oblikovanje njihovega filmskega okusa in kritičnega odnosa do filmov. Zato razgovor ob filmu, kjer spretni pedagog razvije otrokovo filmsko doživetje do maksimuma, otroka vzpodbudi k razmišljanju, k formiranju lastnega stališča do problema, ki ga film obravnava in do načina, kako nam ga je avtor podal. Razgovora nikakor ne more zamenjati kamera v rokah otroka, ki še nima izoblikovanega lastnega odnosa do filma.

Filmska kamera v rokah otroka je lahko le tehnično sredstvo, ki otroku, naveličanemu fotoaparata, daje nove možnosti za tehnično izpopolnjevanje.

Filmska kamera v rokah otroka je lahko le sredstvo za mehanično registracijo družinskih dogodkov, šolskih proslav itd.

S filmsko kamero v rokah otrok skuša posneti miniaturo profesionalnega filma.

S filmsko kamero v rokah otrok opazuje svojo okolico in izraža svoja občutja, svoj odnos do življenja okoli sebe.

Vendar je samo zadnja možnost tudi filmska vzgoja. Ostalo je tehnična vzgoja ali igra s kamero. Ima sicer svoj pomen in svoj smisel, vendar je za filmsko vzgojo popolnoma brez pomena. Kadar pa učimo otroka s kamero v rokah opazovati, zabeležiti svoje misli, občutja in čustva, filmsko oblikovati lasten odnos do dogodkov in doživetij, ki so pritegnili njegovo pozornost, takrat smo že nekaj storili filmski vzgoji v prid. S tem seveda ne zavračamo osnovne potrebe po tehničnem znanju, ki je sicer potrebno, ne sme pa prevladati in postati edini cilj tega dela. Nevarnost tega načina je tudi, da želja za čim večjo tehnično preciznostjo lahko zapelje vodjo, da ustvarja film predvsem sam. Taki filmi so po svoji konstrukciji brezhibni, imajo svoj zaplet in razplet, vrh in konec, fotografija je odlična, kadriranje nas preseneča, za montažo in opremo najdemo le malo pripomb. Vse je tako dobro in presenetljivo uspešno. Zaman pa v njih iščemo spontano doživetje otrokovega sveta. Otroci so pri takšnem delu pogosto le igralci, statisti in vajenci, katerim je dovoljeno, da za nagrado sprožijo kamero. Ti otroci bodo v dvorani kinematografa sicer znali tehnično predvajati filme, ne bodo pa sposobni, zaradi takšne orientacije, prisluhniti sporočilu filma, saj to zahteva že precejšnjo mero filmske občutljivosti in sposobnosti filmskega doživetja. S filmsko vzgojo pa oblikujemo občutljivega in zavestnega filmskega gledalca. Vse drugo — vzgoja režiserjev, snemalcev itd., je stvar visokih šol.

Filmi, ki so jih do sedaj posneli otroci na Slovenskem, sodijo v obe smeri. Kot primer bi navedla dva filma. Prvi, *Obisk pri babici* osnovne šole v Laškem ima dokaj vsakdanjo vsebino. Otroka sta prišla na

obisk k babici, pojedla sta malico in odšla s košarico sadja. *Obisk* je prav takšen, kot so vsi obiski vnukov pri svojih babicah. V filmu je mnogo pričakovanja, radosti ob srečanju, prisrčne ljubezni, ki veže babico z otroki. Vse v tem filmu kaže odtenek resničnega življenja, ki ga žive naši otroci. Odtenek preprostega neskonstruiranega življenja. Vzgojitelj je pri oblikovanju tega filma otrokom pomagal najti možnosti, s katerimi so lahko vse povedali. Bil jim je voditelj, učil jih je filmsko opazovati in filmsko oblikovati svoje občutke. S tem je izpolnil tudi svojo nalogo vzgojitelja.

Drugi film, *Samomor* osnovne šole v Laškem s podnaslovom komična zgodba nam s tehnično virtuoznostjo kaže poskuse štirinajstletnika, da bi naredil samomor. Kljub izredno dobri fotografiji, čisti in lepi kompoziciji kadrov nam film vzbuja odpor. In to prav zaradi teme. V njej je čutiti odraslega in tudi lahka ironija ni otroška. Opravičila vodje, da je film le vaja, kako z ukanimi doseči posamezne filmske učinke, ni mogoče upoštevati. Tema je pedagoško zgrešena in vse obrtniško znanje, ki so si ga otroci pri tem pridobili, ne bo koristilo pri oblikovanju filmskega okusa.

Ti dve skrajnosti nas opozarjata na to, da ne smemo dati vsakemu otroku kamere v roke. Za uspešno snemanje filma ni dovolj le obrtniško znanje, potrebna je tudi afiniteta, enaka tisti, ki mladega človeka sili, da piše pesmi, slika ali modelira. V takšnem okviru moramo tudi iskati mesto za filmsko ustvarjalnost najmlajših. Snemanje filmov naj bo potreba in osebno zadovoljstvo posameznikov, ne pa modna muha nekaterih skupin. V izboru snovi, ki jo želimo posneti, bomo težili h kar največji izvornosti v opazovanju sveta okoli nas in v lastnem opredeljevanju ob dogodkih okoli nas. Odklanjali bomo vsako skonstruiranost v scenariju po vzorcu profesionalnih filmov. Poiskali pa bomo tisto, kar je resnično delček otrokovega življenja, tisto, na kar je otrok občutljiv in kar želi s pomočjo filmske govornice sporočiti drugim.

GRADIVO ZA POGOVOR

piccolo

Proizvodnja: Zagreb film

Snemalna knjiga in režija: Dušan Vukotić

Risarji: Vladimir Hrs, Stanko Gaber, Rudolf Mudrovčić

Kamera: Ivan Goričanec, Miroslav Margetić

Glasba: Branimir Sakač

Risani film, Eastmancolor

Dolžina: 10 minut

Tema: Premajhna obzirnost skali prijateljske odnose med sosedi in pripelje do obojestranskega uničenja.

Namenske možnosti:

Vzgoja državljanov (glej Tema)

filmska vzgoja — risani film kot izpovedno sredstvo

(gag in karikatura)

Vsebina: V neki hiši živita dva človeka z vzdevkom Debeli in Suhi, ki sta vzorna soseda; drug drugemu pomagata, kjerkoli je mogoče.

Očaran od ptičjega petja si Suhi kupi orglice in z igranjem kali nočni mir Debelega. Ta v jezi tolče s pestmi po steni, kar njegovega soseda privede do tega, da dela še večji hrup.

Sedaj skušata oba drug drugega preglasiti z vedno močnejšimi instrumenti (velike orglice, violina, bas, trobenta, pozavna, činele, klavir, orgle).

Končno skličeta skupaj vse enako misleče ljudi (Debele in Suhe) in dve vojski si stojita nasproti. Po popolnem uničenju vzplavajo predstavniki obeh skupin na oblaku kvišku; eden od njih nosi ploščo z napisom »Prodajam male orglice piccolo.«

Oblikovanje: Film v glavnem sestoji iz dobro premišljenega zaporedja gagov, ki so, razen nekaterih izjem, v zvezi z vsebino in temo; npr.

Tematski gagi (za izpovednost filma):

— dimni krogi obstanejo kot svetniški sij nad glavama obeh
— zvoki iz sosednjega stanovanja dvignejo prizadetega soseda ponoči iz postelje

— končno se z berglami odvede k steni
— od jeze se razpoči in s tem se napolni vsa soba
— pri tem nastane tako močan hrup, da se hiša zruši
— njegova nočna čepica se dvigne z glave in spremeni v

klicaj

— dimniki se podro drug na drugega

Pri prehodu v tragično stoji namesto gagov simboli:

— enega od pevcev držita dva druga kot raketo nad svojima glavama

— kolona v ritmu koračnice stopajočih nog predstavlja bojevniško strast po uničevanju

Vsebinski gagi (za zgodbo filma):

— drevo prestavijo

— oblak ima alegorični pomen

— dež odrežejo

— iz spanja prebujeni sosed se pokrije s pohištvom

— z navijanjem ure pospešijo nastop dneva

— Debeli se napihne

— tolkač se podvoji, ko zaužije alkohol

— činele se spremenijo v vozilo

Komercialni gagi (sem štejemo duhovitosti, ki nimajo niti vsebinskega niti tematskega pomena, ampak je njihov namen le izzvati čimveč smeha pri gledalcih):

— ptič izpije svoje lastno jajce

— pri britju si Debeli navidezno odreže glavo, ki pa jo potem zopet potegne iz ovratnika

— mačja družina se pojavi iz pozavne

— Debeli si s činelami glavo lahko splošči in zopet razširi

Film je močno stiliziran (površinski, skoraj brezprostorninski prikaz) in se omejuje na bistveno — obe sobi sta barvni ploskvi; prijatelji, ki si jih poiščeta soseda za ojačenje, pridejo zgoraj po strani in gredo mimo površinsko skiciranih vrst hiš.

V oblikovanju sta obe stranki že od vsega začetka okarakterizirani: levo — majhni in okrogli, desno — veliki in koničasti; to oblikovanje se nadaljuje v grafičnem prikazu uničujočih zvokov.

Tudi po barvi se obe stranki ločita med seboj: Debeli je postavljen v zeleno, Suhi v vijoličasto okolje. Na začetku filma je govor opisan z elektronsko glasbo. Kasneje je uvedena instrumentalna glasba. Motiv ptičjega petja, ki ga iz samega veselja posnema sosed na malih orglicah, se na velikih orglicah spremeni v

spev maščevanja in se v variacijah nadaljuje v prepir. Potem se v hitrem zaporedju izmenjajo melodije iz oper in operet, kot npr.: Offenbachov Orfej v podzemlju; ob formiranju obeh strank Srčno na boj iz Carmen in v fazi uničevalnega spopada koračnica iz Aide.

Ta film je zelo dinamičen in niza v hitri izmenjavi slik elemente dogajanja drugega za drugim.

Poročilo o izkušnjah pri delu z mladino

Film so obravnavali vse od 4. do 11. šolske stopnje.

V 4. razredu osnovne šole je problematično obdelati več kot vsebino in izpovednost filma. Otroci so se spontano izražali, ne da bi jim vodja razgovora moral postavljati sicer potrebna vprašanja. Med drugim so izjavljali: »Z malenkostmi se vedno prične...«, »Ta film pravi, naj se razumemo«, »...ni nujno, da so vedno orglice«, »Kadar naredimo majhno napako, jo moramo priznati in odnehati«, »...se moramo opravičiti«, »...ne smemo skušati drug drugega prekositi in zato vse uničiti«.

Učenci 7. in 8. razreda so ugotovili:

Ta film je drugačen kot običajni risani filmi, figure so bolj oglate in ne govorijo. Film kaže, kako se ljudje obnašajo. Tema filma je pregovor: »Še tako krotak človek ne more živeti v miru, če to ni po volji zlobnemu sosеду.«

Dve barvi že od vsega začetka ponazarjata razlike med sedoma. Prepri, ki izbruhne zaradi malenkosti, se nadaljuje z vedno močnejšimi sredstvi. Rzvije se v vojno in šele po smrti ljudje uvidijo, kaj so storili napačno in da je bilo vse pravzaprav nesmisel; za mir pa je že prepozno.

Najprej sta soseda živela v prijateljskih odnosih, nato v prepiru; namesto da bi se drug z drugim pogovorila, sta uporabljala vedno učinkovitejša sredstva in ko so bila ta izčrpana, so se ljudske množice spopadle.

Film prinaša celo vrsto dobrih domislic, samo gag o mačji družini, ki se pojavi iz instrumenta, je brez pomena. Ostri toni, ki motijo soseda, so ponazorjeni v oblikah; glasba postaja vedno glasnejša.

Mlajše bo film zabaval, starejše pa bo pripravil k razmišljanju.

Učenci 10. in 11. šolske stopnje (gimnazija) so najprej mislili, da so jim predvajali otroški film. Težišče pogovora se je kljub temu takoj premaknilo na obliko filma (glej oblikovanje) in razgovor je postal vse živahnejši. Otrokom je bilo očitno v veselje zasledovati oblikovalna sredstva filma. Prišli so do zaključka, da je preprosta temeljna resnica o medsebojnih odnosih izražena v obliki, ki je primerna za risani film. Sedaj so bili tudi pripravljene potegniti iz teme socialne in politične paralele.

V dokazilo nekatere izjave učencev:

Tema filma so sosedje in sosedni narodi (konflikt vzhod-zahod) — majhni vzroki, veliki učinki.

Ta risani film ni sneman po shemi F. Izraz obraza ni važen; eden je debel, drugi suh. Instrumenti prekosijo drug drugega, nasprotno skupine postajajo vedno večje in močnejše, ozadje ostane shematično. Šele s prodajo orglic je nakazana možnost dobrega konca.

Uvod pred predvajanjem filma

Običajno vrtijo risane filme samo v predprogramu in ker se vsak gledalec veseli že na glavni film, so komaj deležni pozornosti. Mi pa se hočemo danes pogovoriti o takšnem kratkem filmu.

Poizkušali bomo primerjati film *Piccolo* z drugimi risanimi filmi, ki ste jih videli.

Videli boste film, poln zabavnih domislic. Premišlujte že med predvajanjem, če se za tem ne skriva še kaj več kot samo zabava.

(Razumljivo je, da mora biti formulacija takega uvoda prilagojena posamezni starostni stopnji. Zgornji uvod je primeren od 4. do 6. šolske stopnje).

Predlogi za začetek in cilje pogovora o filmu:

Začetek: (Kadar se otroci ne javljajo spontano k pogovoru) Kakšen je odnos med sosedoma?

(Prijeteljski, pripravljen pomagati — brez razumevanja, napadalen.)

Kako pride do konflikta?

(Razjasnitev vprašanja krivde — sosed, ki ga zbude iz spanja zvoki iz sosednjega stanovanja, tolče po steni, namesto da bi se s svojim sosedom mirno pogovoril; drugi odgovori na to s še glasnejšim igranjem, namesto da bi prenehal.)

Primerjaj ta film z drugimi risanimi filmi. (Ta se razlikuje od običajnih risanih filmov v glavnem po tem, da vsebuje neko izpoved in da oblikovanje filma zavestno izhaja iz teme in vsebine.)

Cilji: Razjasnitev teme:

Koristni zaključki, ki jih iz filma potegnemo; skupno življenje v vsaki družbeni obliki (družina, hišna skupnost, šola, država in svet).

Pojasnitev zaključnega prizora:

Pesimistična — ta film je zrcalo resničnosti: običajno je tako, da pride očiščenje prepozno.

Optimistična — ta film je opozorilo človeštvu: to se lahko pripeti, če ljudje pravočasno ne uvidijo svojih napak.

Formalna moč teme (glej oblikovanje, posebno vsebinski gagi in tamatski gagi).

Priporočamo, da po pogovorih, v katerih je močan poudarek na oblikovanju filma, film ponovno predvajate (da udeleženci pogovora lahko preverijo svoje trditve).

TELEOBJEKTIV



Delovni posnetek s snemanja novega slovenskega celovečernega igranega filma ZGODBA, KI JE NI. Po lastnem scenariju film režira Matjaž Klopčič. Posnetek prikazuje snemanje prepira med Lojzeto Rozmanom in Stanetom Severjem

ново v naših ateljejih

V filmu Matjaža Klopčiča ZGODBA, KI JE NI igra glavno moško vlogo naš znani gledališki igralec Lojze Rozman



Milena Dravič kot učiteljica in Lojze Rozman kot Vuk v filmu, ki ga kot debut v celovečernem igranem filmu ZGODBA, KI JE NI režira za podjetje Viba film Matjaž Klopčič

Prizor iz Matjaža Klopčiča prvega celovečernega igranega filma ZGODBA, KI JE NI. V prizoru nastopajo Lojze Rozman, Mirko Bogataj, Tone Slodnjak, Snežana Nikšič, Dare Ulaga, Polde Bibič in Vinko Hrastelj



— 1602 — 110201





finžgar — na petelina



V kratkem igranem filmu NA PETELINA, ki ga je po sloviti Finžgarjevi črtici režiral po lastni priredbi literarne predloge Vojko Duletič, nastopata Jože Zupan in Borut Mencinger. Film je bil posnet za proizvodnjo Viba film

Ekipo filma Vojka Duletiča NA PETELINA med snemanjem na Pokljuki. Film so posneli v barvah, pri snemanju pa sta ekipi krepko priskočila na pomoč tudi igralca Zupan in Mencinger

lee marvin

Ko so vsi napovedovali Oscarja za glavno moško vlogo simpatičnemu zahodnonemškemu igralcu Oskarju Wernerju za njegovo mojstrsko izoblikovano vlogo zdravnika v Kramerjevi **Ladji norcev**, je presenetila svet novica, da so člani ameriške akademije za filmsko umetnost in znanost zlati kipec prisodili njegovemu ameriškemu tovarišu iz **Ladje norcev** Leeju Marvinu. Res je tudi, da je ni dobil za vlogo v Kramerjevem filmu, temveč za pijanega kavboja v **Cat Ballou**. Poznavalci filmskih dogodkov so bili sprva malce brez sapa, potem pa so se z nagrado sprijaznili in se tolažili z ugotovitvijo, da je nenehni in vztrajni oblikovalec nesimpatičnih, navadno popolnoma nepomembnih vlog končno vendarle zaslužil neko priznanje.

Sicer pa je Lee Marvin že med veterani hollywoodskega filma. Doma je sicer iz New Yorka, kjer se je rodil 19. februarja 1924. Tu se začnja tudi njegova igralska pot, ki je tesno povezana z Broadwayem, odkoder ga je zaneslo v letih največjega razmaha ameriške filmske proizvodnje v Hollywood. Tam je svoje ime povezal z nekaterimi najpomembnejšimi dosežki ameriškega filma. Omenimo samo **Črn dan v Black Roku**, **Enajst jeklenih mož**, **Divjak**, **Upor na ladji Caine**, **Ne kot tujec**, **Napad**, **Morlici**. Zelo zgrešeno bi bilo misliti, da je Lee Marvin slab ali celo povprečen igralec. Naj je moral igrati še tako drobno vlogo, vselej je iz nje oblikoval vsaj majhno mojstrovino. Producenti so krivi, ker mu vse do lanskega leta niso dali priložnosti, da bi se kot igralec uveljavil v vsej pestrosti in zanimivosti svojega igralskega talenta. Gledali so v njem pač »možakarja, ki je primeren za stranske vloge nasilnih kavbojev, mračnih kriminalcev, nasilnežev in hudobnežev nasploh«. Ko mu je nekaj tednov pred razglasitvijo Oscarjev Britanska filmska akademija podelila priznanje »najboljšega tujega igralca«, so se njegove šanse

za Oscarja bistveno izpremenile. Tembolj zaradi tega, ker člani akademije, ki podeljuje Oscarja, nikakor niso bili naklonjeni progresivni Kramerjevi **Ladji norcev**. Odlično zaigrana vloga v kavbojki **Cat Ballou** jim je bila torej dobrodošel izhod, hkrati pa priložnost, da izrečejo priznanje dolgoletnim poštenim igralskim prizadevanjem igralca, ki je kar naprej ostajal v senci drugih.

Če se nekoliko spomnimo likov, ki jih je Lee Marvin upodobil v tistih filmih, ki smo jih gledali pri nas, bi mu lahko pritrtili, ko razlaga, da je »vselej treba zaigrati tako pristno, da ti ljudje verjamejo in da celo mislijo, da si tudi v vsakdanjem življenju takšen kot v vlogi v filmu«. Lee Marvin je imel v mislih realistično igro, h kateri prav gotovo nagiba. V tem stilu je resda prepričljiv. Toda njegova prav tako pomembna igralska odlika je psihološka razčlenjenost vsake vloge in verjetno se mnogo ne motim, če njegovemu posluhu za psihološke nadrobnosti in sposobnosti povezovanja teh detajlov v organsko celoto pripisujem glavno zaslugo za običajno uporabljeno klasifikacijo med igralce-realiste. To se je izrazilo v največji meri v filmu **Cat Ballou**.

Razumljivo, da pomeni Oscar za igralca v Hollywoodu nenadno interesantnost za producente in režiserje. To zdaj doživlja tudi Lee Marvin. Pravkar je dokončal snemanje filma **Profesionalci**, ki ga je režiral Richard Brooks, kmalu pa bo nastopil v filmu **Umazanih dvanajst**, katerega bo režiral njegov dobri prijatelj Robert Aldrich.

In v zvezi s podelitvijo Oscarja Lee Marvin rad pove anekdoto o najlepšem pretepu, ki ga je videl v svojem življenju. Med snemanjem nekega filma je povprašal Spencerja Tracyja, koliko Oscarjev je doslej dobil. Tracy je čemerno in na kratko odvrnil: »Dva!« V tistem pa je Walter Brennan, ki je že vse jutro spravljajal s svojimi pripombami Tracyja v slabo voljo, dvignil tri prste. Misli je, da je bilo vprašanje namenjeno njemu in se je hotel postaviti s svojimi tremi Oscarji za stranske vloge. Spencer Tracy se je brez besede spravil na Brennana in tisti dan niso snemali...



George Peppard nastopa kot Bruno Stachel v filmu SINJI MAX, ki ga je režiral John Guillermin. To je zgodba o Brunu Stachelu, ki na pomlad 1918. leta pride v nemško letalsko enoto. Junak te enote je general in aristokrat von Klugermann (igra ga James Mason), ki se ponaša z mnogimi letalskimi uspehi. Bruno Stachel sanja, da bi postal vsaj tako junaški kot von Klugermann ter da bi si za junaštva pridobil medaljo za hrabrost, ki so jo imenovali »Sinji Max«. Po zelo intenzivnem dogajanju med protagonisti zgodbe dopusti von Klugermann, da Bruno Stachel počne tako predrzne letalske akrobacije, da se v eni izmed njih ubije. Neusmiljeni aristokrat je tako ostal še vedno legenda in heroj letalske enote. Zaradi odličnih kreacij, pa tudi zaradi tega, ker film govori o prvih kaleh zagrizenega nacizma, ki bo v Nemčiji zaživel šele nekaj desetletij pozneje, je film doživel zelo dober sprejem.

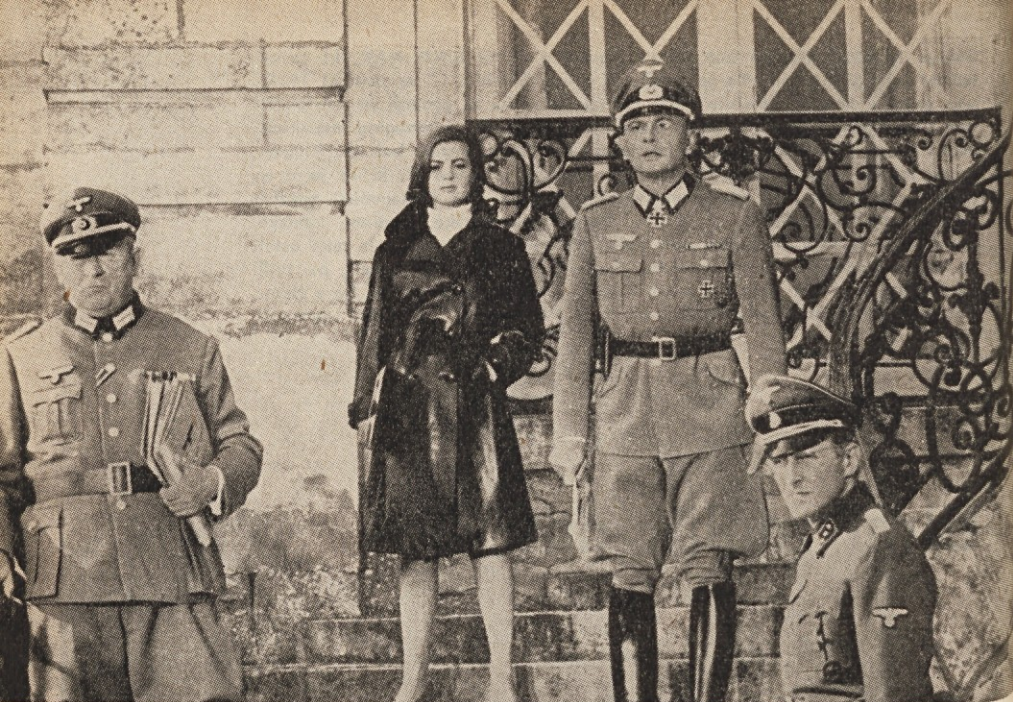
filmi malih narodov

Mednarodna konferenca filmskih historikov in teoretikov, ki je bila konec aprila v Budimpešti, je odprla do zdaj še nenačeto vprašanje: kakšna je bila in kakšna je dinamika filmske proizvodnje malih narodov, posebno tistih, ki žive v socialistični družbeni ureditvi.

Jezikovni zemljevid Evrope nam pokaže, da živijo v širokem pasu med ruskim in italijansko nemškim jezikovnim območjem nič manj kot šestindvajset narodov. Vsaj dvajset jih je, ki so že začeli s svojo lastno nacionalno filmsko proizvodnjo. Med temi malimi so spet »veliki« in »mali«, takšni, ki imajo že staro in utrjeno filmsko tradicijo, in takšni, ki so komaj začeli in ki se z velikimi žrtvami bore za obstoj svoje nacionalne filmske kulture.

Nedvomno je za ekonomski obstoj filmske kulture potrebno svetovno tržišče, a tu vlada šest ali sedem filmskih velesil, od dvajsetih malih narodov pa sta se tu zakoreninila komaj dva ali nemara trije...

Vendar pa je lastna nacionalna filmska proizvodnja dragocena in nujna za življenje in kulturo vsakega naroda, pa četudi prinašajo ti filmi velike izgube in jih ni mogoče v zadostni meri razprodajati po svetu. Narodi s socialistično družbeno ure-



ditvijo (pa tudi nekateri drugi) so si zato domala vsi uredili učinkovit sistem družbenih subvencij.

Dr. Jerzy Toeplitz, znani poljski filmski historik, je v svojem referatu postavil vprašanje periodizacije v zgodovini filma socialističnih narodov po drugi svetovni vojni. Ostre politične zareze so seveda zareze tudi v zgodovini filma. Nacionalizacija, razvoj hladne vojne, odjuga po Stalinovi smrti, boj zoper kult osebnosti, kampanja zoper dogmatizem in shematizem — vsa ta ideološkopolitična gibanja so ustvarila razdobja tudi v zgodovini filma. Za zgodovino poljskega filma je seveda najvažnejša zarez leta 1956, se pravi politični prelom s Sovjetsko zvezo, ki mu je sledil pravi izbruh filmskih uspehov, prodor na svetovno tržišče in ustvaritev tako imenovanega »poljskega stila«.

V debati se je brž pokazalo, da periodizacija, ki velja za zgodovino poljskega filma, nikakor ni identična z zgodovino filma drugih socialističnih narodov. Skoraj vsi ti narodi — razen seveda Jugoslavije — so v svojem razvoju sicer sledili ideološkimi gibanjem (ali direktivam), ki so prihajala iz Sovjetske zveze, vendar pa so bili materialni in kulturni pogoji vsake posamezne nacionalne filmske proizvodnje tako hudo različni, da je to porodilo tudi dokaj drugačna zgodovinska obdobja. Jugoslavija je bila že po letu 1948 odprta vsem mednarodnim tokovom in vetrovom. Čeprav pa je v jugoslovanskem in poljskem primeru šlo za podoben politični prelom, sta bili obe situaciji v filmski proizvodnji hudo različni. Letu 1948 v Jugoslaviji ni mogel slediti nikakršen izbruh svetovnih filmskih uspehov, saj še ni

bilo dovolj tradicije in strokovnega znanja. Na Poljskem pa so leta 1956 imeli že zelo dobro tehnično bazo, bilo je dovolj strokovnjakov, bogata tradicija in prav tedaj je nastopila doma izšolana mlada generacija režiserjev z novimi idejami, ki so komaj čakale, da se uresničijo, da se odtrgajo od predpisov sovjetsko orientiranega socialističnega realizma. — Jugoslovanski filmski umetniki — razočarani nad odnosom Sovjetske zveze, ki so vanjo verjeli — pa so spočetka v svojih delih skušali protestirati tako, da so bili še bolj socialistični in še bolj realistični, seveda z nacionalno orientacijo... V zelo neenakomernem ritmu se poslej v jugoslovanskem filmu pojavljajo nove ideje, novi stili in smeri, ki jih nihče več ne predpisuje. A ostrih mejnikov ni, kakor so na Poljskem, pa tudi na Češkoslovaškem in Madžarskem.

Znanstvene zgodovine filma malih narodov bi seveda mnogo pripomogle k razjasnitvi te pestre in zanimive dinamike. V tem pogledu so Poljaki prvi, pri drugih narodih je to delo, se pravi obširno znanstveno zbiranje podatkov v filmskih institutih, na različnih stopnjah, pri nas in Bolgarih pa šele prav na začetku...

In postavlja se vprašanje: kaj je to zgodovina filma? Zgodovina scenarijev, vsebin, ali idej, ali stilov, organizacije, ekonomike, tehnike, režije, igralcev (zvezd) ali kaj drugega? In kakšno mesto naj zavzema v tej zgodovini: kratki film, otroški film, risani, dokumentarni, poljudnoznanstveni in šolski film in filmski žurnal?

Nedvomno je vse to material za zgodovino filma, a treba je povedati, kaj je bistveno.

Bistveno pa je — je menil starosta sovjetskih filmskih historikov Lebedev — odnos idej in države, bistvena je vloga, ki jo določen film in določena filmska smer ali kategorija odigra v svoji družbi.

S to mislijo smo se vsi strinjali.

Točna zgodovinska opredelitev tega bistvenega pa seveda načenja nova in bistvena vprašanja o odgovornosti družbe (ali države) malih narodov do svoje filmske kulture v preteklosti in sedajnosti.

Za realizacijo filma FANTASTIČNE DOGODIVŠČINE EDDIA CHAPMANA je Terence Young porabil šest milijonov dolarjev. Spomnimo se, da je Terence Young režiser, ki je ustvaril s svojim filmom DOKTOR NO mit o Jamesu Bondu. Prav tako pa moramo povedati, da je bil Eddie Chapman eden izmed najbolj skrivnostnih vohunov druge svetovne vojne. Njegove gododivščine so skorajda neverjetne, čeprav so vse dokazane s pričami in dokumenti. Ker režiser Terence Young ni želel posneti samo do kraja napetga filma, temveč si je ves čas nastajanja scenarija in snemalne knjige že prizadeval, naj bi bil film v zvrsti vohunskih filmov pomemben dogodek, je zbral okoli sebe štab takorekoč idealnih igralcev. Glavno vlogo igra Christopher Plummer, ki je zaslovel ob strani Julie Andrews v filmu ZVOKI GLASBE. Poleg njega pa nastopajo Romy Schneider, Yul Brynner, Gert Froebe in drugi. Na naši sliki so Gert Froebe, Romy Schneider in Yul Brynner.

KOT GOST EKRA NA

drama oblasti in drama spominov

Pred dvema mesecema je bilo Jerzyja Kawalerowicza v Varšavi nemo-goče najti. Zaključeval je pisanje scenarija, potoval je v tujino, pripravljal je realizacijo novega filma, ki bo tokrat koprodukcija in v celoti realizirana v inozemstvu. Kawalerowicz se je delal, kakor da ga ne zanima usoda »Faraona«. Kritika je zopet film ali pretirano povzdigovala ali pa hudo grajala kot poenostavljanje velikega Prusovega romana, javnost pa nasprotno — ne oziraje se na pre-pire kritikov — je oblegala kinematografe. Že v prvem mesecu eksploatacije si je »Faraona« ogle-dalo nad 1,500.000 ljudi. Končno je Kawalerowicz zopet v Varšavi. Najin pogovor teče v prostorih proizvodne filmske skupine »Kadr«, pri kateri je avtor »Faraona« zaposlen kot njen umetniški vodja.

Kawalerowicz začne takoj zatrje-vati, da ima malo časa in da se mu



Faraona Ramzesa XIII. igra mladi Jerzy Zelnik. Prizor iz poljskega filma **FARAON** režiserja Jerzyja Kawalerowicza

zelo mudi, da čakajo nanj... Res je, čakajo ga in vse je potemtakem odvisno od prvega vprašanja...

— Kritiki pišejo, da je Vaš »Faraon« »hladen« ...

Kawalerowicz pozorno pogleda in se nasmehe...

— Kritiki? Nikoli se nisem skladal z mnenjem kritike, vendar imajo mogoče tokrat prav. »Faraon« je nekoliko kartezijanski. Mene ne zanima ne romantična zanesenost in ne »usoda Poljakov«.

Naslednje vprašanje — še bolje: provokacija.

— Pravijo, da ste med procesom adaptacije romana močno poenostavili pisatelja Prusa.

Kawalerowicz se sklani...

— Jaz nikoli ne delam adaptacij. Ne posreči se mi inscenirati ne literature in ne zgodovine. Vsaka tema, tudi zgodovinska, zahteva navsezadnje preključitev na drugo miselnost in na drugačno dožemanje. Zame je

sleherno literarno delo samo pod pretvezo inspiracije oblikovana lastna izpoved...

Pogovor se razpleta. Kawalerowicz se zelo razživi.

— Ko ste ustvarjali »Faraon«, je bilo slišati, da želite narediti nekakšen poljski filmski super-gigant po hollywoodskem vzoru. Vi ste trdovratno...

— Trdovratno zanikal. Mene Prusov roman ni nikoli mikal kot gradivo za super-produkcijo. Take realizacije bi se nikdar ne polotil.

— Zakaj ste posegli prav v stari Egipt?

— To izvira iz značilnosti, iz značaja tega romana, ki je specifičen, tako rekoč edinstven v svoji zvrsti. Očarala me je univerzalnost njegove teme. Prus je v literarni obliki prikazal tème, ki je zelo in večno aktualna: vprašanje boja za oblast, boja — okrog katerega se vrti kolo zgodovine. Šlo mi je za zasledovanje

medsebojnih notranje povezanih okoliščin, toda film sem realiziral s stališča sodobno mislečega in čustvujočega človeka, do česar sem imel kajpak tudi vso pravico. Prus piše o storodavnem Egiptu, vtem ko sodobni bralec išče zvezo s sodobnimi dogodki. Prus je zvezo videl prav tako v svoji sodobnosti. Mene zanimajo zlasti dogodki in zadeve, ki so v zvezi z našo sodobnostjo. Boj divja sicer v starem Egiptu, toda problem je širši, nadčasovni.

— Ta problem prikazujete z več strani, tako da obe strani konflikta dokazujeta svoj prav, katerega ni mogoče podcenjevati...

— Razumljivo. V vojni delujejo različne sile, ki obenem izpričujejo tako tudi svoj lastni interes. Na primer Feničani, katere Ascirci bolj ogrožajo kakor Egipčane. Načelna vojna se prav tako razplamteva med duhovščino in faraonom. Na kratko je problem takle: Ramzes XIII. ima dovolj vojakov, toda nima denarja. Duhovščina ima denar, ampak nima oborožene sile. Absolutno oblast ima pač samo tisti, ki ima oboje: denar in moč.

— Ravnotežje sil...

— Obe strani imata po svoje prav. Ramzes hoče, oprt na vojaško silo, povrniti državi nekdanjo slavo in zastaviti asirsko agresijo. Duhovščina pa hoče namesto tega s pogodbami zagotoviti deželi mir, zato da bi se država mogla ekonomsko okrepiti. Smer poti je ista, le da sta metodi različni. V tem je pa izvor drame. Boj načel ostane neodločen. Nihče od antagonistov ne zmaga.

— Ampak Ramzes, katerega ste predstavili kot zagovornika napredka, propade...

— Spopad dveh nasprotnikov je dramatičen. Herhor — vrhovni svečnik Amona in vojni minister — je mislec in izkušen, spreten politik. Predstavlja duhovniško kasto, ki ima na voljo veliko bogastvo in moč znanosti. Ramzes je mlad in neizkušen. Upira se, toda osamljen je in zato propade. Propade, vendar ima na svoji strani vse simpatije gledalcev...

— Ali ste imeli kake ugledne konsultante?

— Imel sem veliko pomembnih konsultantov, ki so zelo dobro ve-

deli, česa v starem Egiptu gotovo ni bilo, obenem pa tudi niso vedeli, kako je bilo v resnici. Izhajajo iz strokovnega področja znanosti, si je vsakdo od njih ustvarjal svojo »vizijo« Egipčanov v času vladavine Ramzesov. Edini izhod je bil samo tak, da film ni realiziran po njihovih, marveč po moji lastni viziji. Gradivo, ki so mi ga dali egiptologi, je bilo skupaj z mojo obsesno dokumentacijo samo inspiracija za iskranje plastičnega izraza in lastne stilizacije.

— Ali ste si izbrali določeni stil slavnostnega obredja?

— Moral sem se vzdigniti nad vsakdanjost. Moji junaki so živeli v drugačnem okolju — zato so se tudi obdržali. Izbral sem si stil slavnostnega obredja, kajti faraon je bil predvsem najvišji verski in državni poglavar — nezasebnik. Vse se vsekoliž dogaja v svetišču, zato sem stiliziral kretnje, hojo, način govorenja v neko vrsto slavnostnega obreda...

— V filmu so dokaj drzni erotični prizori, toda nikjer ni nikakega poljubovanja...

— Ni ga! Na nobenem reliefu nisem srečal kretnje ali giba, ki bi se dala primerjati s poljubovanjem. Egiptologi sodijo, da stari Egipčani tega preprosto niso poznali. Zbližanje je bilo podobno medsebojnemu ovohavanju. To seveda ne bi bilo estetsko, zato sem uporabil za take prizore samo igro rok med igranjem piščali. Sicer ni bilo to egipčansko, vendar to tudi ni videti prostaško.

— Če torej »Faraon« ni filmski super-gigant, je pa vsekakor mogočna zgodovinska podoba...

— Je, ampak to mogočnost in veličastnost sem skušal doseči z drugačnimi sredstvi, kakor delajo to sicer. Vodila me je trma. Hotel sem narediti film, ki bi bil popolno zanikanje super-giganta, pri katerem vemo že na pamet shemo pripovedi in dogodkov. Hotel sem razbiti že utrjeno predstavo te zvrsti zgodovinskega filma.

— Zdaj pripravljate ekranizacijo romana Stanislava Dygata...

— Pripravljen imam že scenarij za film »Popotovanja« in dobil sem tudi že več ponudb zahodnoevropskih producentov, toda pogoji, kakršne jim

postavljam, so težko sprejemljivi: popolna umetniška svoboda v umetnostnih elementih filma ...

— Ali ne gre za sodelovanje z Italijo, kakor piše o tem zahodni in poljski tisk?

— Dokončno je sprejeto sodelovanje italijanskega producenta. Več kot 50 % filma se dogaja v Italiji (Neapelj, Capri). Ena od filmskih junakinj je italijansko dekle s ceste, ki se sreča s Poljakom ...

— Ali ste to vlogo namenili Elzi Martinellijevi?

— Ne vem, če bo to Elza Martinellijeva. Predlagati jo mora italijanski producent, jaz imam samo pravico izbiranja. Z Martinellijevo se še nisem pogovarjal, toda močno jo cenim kot igralko.

— Scenarij ste pisali skupaj s Konwickim in to po svoji specifični metodi.

— Povedal sem že, da je roman zame samo vzgib, povod za film ...

— In kaj pravi na to avtor »Potovanj«?

— Dygat ve, da jaz ne bom ilustriral njegovega romana, kajti to ne bi imelo smisla ...

— Kaj bo potemtakem obravnaval vaš novi film?

— Najbolj splošno: odnose, stike med ljudmi. Življenje sestavljajo spomini: doživeli dogodki in sanje. Sanje o tem, kar bi še radi doživeli; o tem, kar bi bili lahko doživeli, pa tega nismo. Ni jasno, ali naj to obžalujemo ali ne. Takšna so razmišljanja Poljaka, ki je pripotoval v Italijo ...

— Torej je to pravzaprav »drama spominov«. Ali še mislite na realizacijo novega anti-super-giganta?

— Ne! Težko bi še našel prav tako dobro besedilo, kakršen je Prusov roman. Zdaj me delo te vrste trenutno tudi ne mika, toda kdaj drugič bom mogoče zopet naredil kak dolg film, seveda — ne preveč dolg. Sicer pa — naj se ne zarečem. Ne držim besede, zlasti ne tiste, ki jo dam samemu sebi!

Kawalerowicz se zasmeji, očitno zadovoljen nad šaljivo pripombo na svoj račun ... in že je zopet poglobljen v zadeve okrog svoje proizvodne skupine.

Pogovarjal s je:

Mieczyslaw Walasek

po čem je slava

ali v čem je obscenost vojnih filmov

(Ta članek je osnutek izvlečka iz raziskave o raznih apsektih filmske erotike, začete v sodelovanju s Kinseyevim institutom za raziskovanje spolnosti pri Univerzi v Indiani)

Spolnost in nasilje sta povezana. Dokaz za to trditev je najti v malone vseh človekovih dejavnostih, od umetnosti do psihologije, od vzgoje do razvedrila. Medtem ko nihče več ne dvomi, da je seks eno izmed osnovnih gibal, pa se psihologi razhajajo v tem, ali je tudi nagon po ubijanju normalna sestavina človeka in ali naj se ubijanje uvrsti pod »Selbsterhaltungstrieb« (nagon po samoohranitvi), ki je po Freudu človekov drugi osnovni faktor. Naj bo že kakorkoli, družba je obema nataknila enako uzdo, le da v eni dobi vleče bolj za to, v drugi pa za drugo uzdo.

Razvoj družbe zahteva prilagajanje tej uzdi ali cenzuri; posamezniki sprejemajo njene spreminjajoče se zapovedi v skladu s potrebami skupine, ki ji pripadajo. Družba namreč danes dovoli, jutri pa prepove bodisi spolnost bodisi nasilje, in tako z draženjem kopiči v nas zalogo krivd, ki jih lahko izkoristi pozneje, ko se pojavi potreba. Seveda pa človek rajši sprejme ukinitvev erotičnih prepovedi, ker pričakuje užitek, kot pa sprostitev v nenadoma dovoljenem ubijanju (v vojni), ki lahko nazadnje uniči njega samega.

Zato ni čudno, da je vsaki vojni propagandi primešana precejšnja mera seksualnih obljub: rekli bi, da hoče družba po lažji poti do težjega cilja. Ko se človek prilagodi razrešitvi **katere koli** krivde, je zmožen sprejeti ukinitvev vseh krivd. Seveda se rade volje (vsaj na prvi pogled) sprijazni z izgubo svojih spolnih krivd; narkar se neopazno tudi laže sprijazni z mislijo na vojno.

Film, s svojo zmožnostjo, da zajame vsega človeka in izključi iz njegovih zaznav vse druge vplive, je že od svojih začetkov najučinkovitejše sredstvo za širjenje idej. Zgodovina filma je polna primerov vojne propagande; in spričo njegovega edinstvenega vpliva na čute je prav razumljivo, da poskušajo priti z njim do človeka skozi zadnja vrata njegove spolne občutljivosti. Izdelali so že cel arzenal seksualnih simbolov, ki jih uporabljajo kot jezik prepričevanja. Medtem ko je film najmočnejši vojni propagandist, je seks njegova najučinkovitejša zvijača.



Prizor iz filma REAKTIVCI NAPADAJO

Problemi, s katerimi se srečujejo vojni agitatorji, ko uporabljajo seks za propagando, so seveda številni: premoščevanje naravnih prepadov med užitkom in bolečino; resnica, da bolj podžiga spolno draženje kot spolna svoboda; verski vidiki, zlasti v časih, ko je treba tudi vero vpreči v voz uničevanja, a vendar ohraniti mir z njenimi glasniki; odmik pojma »dobro« od pomena, ki ga je imel v času vzgoje določene generacije (slednji problem je v zadnjih časih nekoliko olajšan zaradi časovne bližine večjih vojn).

Ena izmed klasičnih metod, izposojenih od umetnosti, je abstrahirati vse situacije od resničnosti in jih prikazati na popolnoma črno-belem ozadju; skratka, poenostaviti probleme, s katerimi se srečuje preprosti vojak, in pokazati njegovo »resničnost«, oskubljeno vseh možnih komplikacij, moralnih ali razumskih. Vse ženske so v bistvu dobre, pa naj bo to jokajoča mati ali ljubica, ki je ostala doma, razigrana pevka ali igralka na turneji po fronti, pripadnica ženskega korpusa ali pa prostitutka z zlatim srcem, šibka, a skesanā slamnata vdova ali celo nezvesta žena, ki se je dala zapeljati hudobnemu sovražniku, ker je slišala, da je njen mož mrtev. Stvāri škodljive in nedopustne figure pa so naslikane

bolj črno kot črno, na primer vohunka ali mož, ki podleže njenim čarom. Nasilje samo ima dvojno vrednost: isto dejanje bo »posilstvo«, če je storilec sovražnik, »možatost«, če je fant naš. V drugem primeru gre za namen dvigati »moralo« vojakov. To je tudi namen filmske seksualne propagande, namenjene ženski, da bi jo pridobila za seks brez garancij. Osnovna predpostavka vojaške morale je, da zadovoljen človek manj misli.

Če si pogloblje ogledamo najobičajnejše podobe seksa v vojnih filmih, bomo v skoraj vseh zasledili teorijo, ki smo jo na kratko podali, in njen cilj: nahujskati vojaka v boj z obljubo seksa.

V mnogih situacijah, ki jih uporablja film za »opis« seksa na fronti, je že v osnovi zamenjana kvaliteta s kvantiteto, vendar tako, da naj bi ostal vtis, ko da gre za resnično kvaliteto. V vojnem filmu je treba vojaku povedati ne samo, da bo zadoščeno njegovim čisto fizičnim potrebam, ampak tudi, da je ta fizična zadostitev normalna. Ženska, ki bi jo v mirnem času imel za slabo, je zdaj dobra, in tudi »pošteno dekle« je v takem filmu bolj pripravljeno sprejeti le fizični odnos. Često poslušamo, da so vojaki fantje, ki jih je treba »razumeti«, in kar bi doma veljalo za popolnoma nenaravno, postane dopustno »pod silo razmer«. Spet in spet srečujemo spodobno dekle, ki se »žrtvuje« vojaku na večer pred njegovim odhodom v boj, ali skrbno mater in dobro kuharico, ki gre za plesalko na fronto; vedno znova spoznavamo, da je vojaška »fräulein« pravzaprav enaka dekletu doma, le da ne zanosi, če je pol urice z našim junakom, tako da fant lahko obdrži boljšega izmed dveh možnih svetov.

Posebno pozornost zasluži vrsta situacij, ki obkrožajo témo seks v okupiranih ali osvobojenih deželah. Spričo dnevnih dejstev: prostitucija, širjenje veneričnih bolezni, razkrajanje vezi z domom, črna borza, avtomatično prepričanje, da so »junaku dovoljeni vsi užitki« — morajo filmski producenti najti način, da izbrišejo vtis, ki ga ustvarjajo časniki, osebna doživetja in statistika, ali še več: da prikažejo te negativne resnice kot prijetne. Često je treba prikazati enako vedenje sovražnikove žene in žene doma, a v povsem različni moralni luči. Včasih je že smešno, kako dolgovezo vsiljujejo filmi to razliko, s celim arzenalom filmskih trikov, montaže, fotografije, dialoga, jukstapozicije itd. itd. Opazujte, kako je fotografirana »slaba« ženska, ali kako govori, poslušajte, kakšno muziko ljubi, glejte, kakšen nered ima v stanovanju, opazujte, kam skriva denar, kako gleda invalide na ulici, kolikokrat gre v cerkev. Primerjajte to z identičnimi dejavnostmi ženkice doma ali tudi »dobre« ženske na sovražnikovem ozemlju. Malokdaj so filmska sredstva tako spretno uporabljena v tako slab namen.

Zlorabljanje podjarmljenih ljudstev je seveda staro kot zgodovina. Toda medtem ko so na primer Rimljani in Grki priznavali stvar kot táko, kot naraven pojav človekovega vedenja, počenjamo mi v 20. stoletju isto stvar, a trdimo, da je plemenito dejanje. Nihče ne more zatajiti vedenja ruskih vojakov v Nemčiji pred

koncem vojne in po vojni ali enakovrednega vedenja ameriških vojakov v Italiji ob istem času. Toda če je prizadeta ženska Marlène Dietrich, postane težko verjeti dejstvom. Ali recimo tiste obupno zapuščene najdenke na bojišču, v tesnih oblekah, z golimi laktmi, s prsmi v krpah, ki jih je garderoberka večje raztrgala, da odkrivajo in pokrivajo bolj dražeče kot kostum pigalske plesalke strip-teasa, ki prilezejo iz grmovja na zemlji brez gospodarja, da spomnijo vojaka na resnično ljubezen! In vse tudi pravilno politično orientirane, tako da se lahko spolna sla ogrne v plašč osvoboditelja. Objem, ki sledi, je bolj zaščitniški kot poželjiv — do obvezne zatemnitve.

Ženska, ki gre na fronto ali na zasedeno ozemlje zabavat vojake, kakor so med vojno šle Mary Martin, Rita Hayworth, Edith Piaf, Marlène Dietrich in mnoge druge, je tudi priljubljena tema Marsove pohote. Taka ženska, ki stopa po ozki brvi med spodobnostjo in razposajenostjo, je idealna obljava brez izpolnitve. Primerjajte te nedotakljive z zelo dotakljivimi ekvivalenti iz sovražnikovih vrst: korejske, japonske, nemške, italijanske in druge »gostiteljice«, »gejše«, »fräulein« ali »signorine«, atenske, carigradske, kairske kabaretne plesalke; vsa ta velikanska armada taboriščem sledečih samic je po filozofiji vojnih filmarjev toliko pripomogla k zmagi ali porazu velesil, da si sploh misliti ne moremo! Gledane ne skozi oči ekonomske resničnosti, ki je prisilila te ženske v njihov poklic, ampak skozi oči vojaka na dopustu, ki danes pride, jutri gre, so to le vabe, znova in znova nastavljene kot obet užitka brez odgovornosti. Dobro se bojuj, pa boš plačan! In — to je najlepše — ko boš spet doma v svoji prijazni vasi v Connecticutu, ti ne bo nihče ničesar očital, še najmanj pa ta ženska, ki bo takrat morda še bednejša in revnejša kot zdaj, ker bo ob lepoto in spoštovanje svojih ljudi. In kdo bo redil pankrta?

Drug tip ženske, močno izkoriščen v vojnih filmih, je enakovredna tovarišica v vojnih prizadevanjih. Ženska, ki dela v tovarni, pripadnica ženskega korpusa, bolničarka — skratka vsi florentinski slavčki tega sveta v svojih kratkih krilcih in puloverjih.

Ta rezervoar ženstva pomaga zadoščati potrebam vojaka na fronti, in kdo bi mogel kaj očitati tovarištvu enakovrednih partnerjev, ki se borita za skupni cilj? Ljubezni s tovarišicami, ki so pozneje umrle, da so se umaknile originalni zaročenki doma, so od Hemingwaya dalje standardno blago v vojnih filmih. Tovarišica na fronti streže najrazličnejšim potrebam: lahko je junakinja, ki se zanjo boriš, seksualna partnerica, materina podoba, rama, da nasloniš nanjo svojo utrujeno glavo, prsi, da jokaš med njimi. V teh neresničnih vojnih zgodbah srečujemo vedno znova lik idealne ženskosti, združene z legendarno moralno močjo, ki kljubuje sovražnikovi torturi in daje vojaku dober zgled, da gre srečen za njim v smrt.

Sredstvo, ki se na veliko uporablja v vojnih filmih, je vizualna simbolika. Falična simbolika topa se izkorišča v neskončnost.

Propagandni posnetki deklet, ki sedijo na topovih, čistijo topove, ali pa se pilepljajo ob vojake, ki s puško na rami strumno korakajo v boj in se ne zmenijo za ženske, neskončno slikanje radosti, ki ožarja vojakov obraz, ko gre z nasajenim bajonetom v napad — vse to enači agresijo z zadovoljstvom. Psihološka razlaga tega pride sama od sebe, ko vidimo, da isti film uporablja iste oblike, isto radost in isti zanos za slikanje ljubezni in spolne strasti.

Seksualna simbolika se tudi mnogo uporablja v zvrsti, ki velja v vojnih filmih za komedijo. Figura »mevže« — vojaka, ki v vojnih in spolnih rečeh ne pokaže dovolj močnatosti — je najpogostnejše sredstvo za smešenje človeka, ki se količkaj upira opustiti kulturne oblike vedenja. Vojni »humor« mobilizira celo homoseksualnost: v celi vrsti filmov so kar najtesnejši odnosi med moškimi povzdignjeni do ideala, s težnjo, da se osmeši tisti, ki mu je ljubša ženska družba. Filmi, ki idealizirajo vojno, se nenehno zatekajo k zafrkljivi komediji, da bi ustvarili **esprit de groupe**, miselnost, da »normalni« mož ravna tako in tako in da je kakršna koli občutljivost ali čustvo ženska poteza. Ta praksa je vzeta iz življenja: strah pred osmešenjem je pognal marsikaterega vojaka v smrt.

Sovražnikov seks je vedno umazan. Sovražni vojak ne uživa v navadni spolnosti, on uživa le v posilstvu. Jasno je, da je sovražnik duševni in telesni slabič, torej pravi predmet sovraštva. Naj gre za zgodovinski spektakel o Rimljanih ali za moderno zgodbo iz korejske vojne — vedno je sovražnik tisti, ki brutalno napada, »naš« vojak pa tisti, ki reši junakinjo s svojo pesniško rahločutnostjo in deviškimi zaščitništvom. Če pa pomislimo, da so v teh filmih najbolj izdelane in da najdlje trajajo prav scene posilstev in razvrata in da ti filmi v resnici ščuvajo k dejanjem, ki jih na videz obsojajo, potem nam postane dvoreznost vojnega filma očitna.

Ni se potrebno spuščati v vsako možno situacijo, ki v vojnih filmih uporablja seks za spodbujanje sovraštva. Splošni cilj je jasen. Najbolj grozljivo pri teh filmih je to, da po navadi vihtijo zastavo patriotizma in da so večinoma uspešna javna občila. Vojni filmi so mnogokrat pripomogli k bojevitosti množic; v metodologiji samouničenja določene družbe so enaki plemenskim **rites d'entrée**. To so krvoskrunski strupi, toliko bolj učinkoviti, ker njihove proizvodnje po navadi ne narekuje kaka centralna agencija, in edino najbolj nečloveški statistik bi si upal trditi, da pomagajo vzdrževati avtomatično ravnotežje v naravi. A vendar se je nemogoče ubraniti tej misli, in v tem smislu je vojni film prav toliko simptom človekovega položaja v svetu kot vojna sama.

Ljubezen in sovraštvo sta nasprotna pola človekove eksistence in družba, ki uporablja seks, da propagira vojno, zaide v položaj, da mora izenačiti dejanje, s katerim se začne življenje, z dejanjem, s katerim se konča. V tem obratu nazaj od civilizacije tiči prava obscenost vojne.



Znana indijska igralka Kidar Sharma v enem izmed svojih številnih filmov

O indijskem filmu

Indijsko filmsko industrijo, katere središču v Bombaju indijski filmski delavci ambiciozno pravijo »Hollywood Vzhoda«, je neki bombajski kritik imenoval »vrata pekla«. V svojem članku se posmehuje kasti indijskih filmskih delavcev, njihovim zahodnjaškimi navadam in želji, da bi posnemali ameriški Hollywood. Zgraža se nad njihovo moralo in navaja primere, ko mladino izkoriščajo, pozneje pa jo pustijo, da konča v kriminalu in prostituciji. Opisuje

gmotne razmere nekaterih indijskih filmskih ljudi ter raziskuje odnos te »tovarne sanj« do indijske države in družbe. Indijska kulturna javnost, ki jo sestavlja brahmanska kasta, gleda na filmske umetnike in umetnice še kot na nekdanje tempeljske pesalke. Neki socialni delavec je v članku o položaju indijskih žensk ugotovil, da filmski poklic za žensko navadno pomeni izobčenje iz njene kaste. Zadržati se pri takih problemih, ki so pač specifičnost indijske družbe, ali s teh stališč razpravljati o indijskem filmu, bi bilo zapravljanje časa. Iz takih in podobnih mnenj nikakor ni mogoče izluščiti pravilne slike o indijski filmski industriji.

Indijska filmska industrija naredi okoli 200 filmov na leto, kar jo uvršča med največje industrije te vrste na svetu. Filme delajo v 60 filmskih studiih v Bombaju, Kalkuti, Madrasu in drugje. Industrija zaposluje nad 100.000 ljudi in ima okoli 250 proizvodnih združenj in enkrat toliko distribucijskih agencij. Investicije znašajo, če računamo rupijo po 60 dinarjev, nad 50 milijard dinarjev. Letna proizvodnja pa prinese v našem denarju nad 24 milijard čistega dobička. Začetki filmske industrije v Indiji segajo v leto 1912. Prvi film, ki je bil tega leta posnet, se imenuje Harišandra. Prvi indijski zvočni film Alam Ara je bil posnet leta 1933. Filme snemajo v več jezikih. Največ jih je posnetih v hindu jeziku, saj ga govori ali razume največja jezikovna skupina v Indiji. Veliko filmov posnamejo v tamio jeziku, večje število pa še v jeziku bengali in telugu. Čeprav je indijska filmska industrija navezana predvsem na domači trg, nad 38 dežel na svetu predvaja indijske dokumentarne filme. Nekaj celovečernih filmov pa odkupijo v Rusiji, na Češkem, Poljskem, deloma na Bližnjem vzhodu in drugod. Kljub temu pa indijski filmi po svetu ne žanjejo večjega uspeha in zanimanja, ker so prikrojeni za indijsko publiko, to pa je poglavje zase.

Večina indijskih studiov je v predmestjih Bombaja. Predmestja večidel kažejo dokaj proletarski videz in skrivajo revščino, nesnago, zanemarjenost, ki se na prav azijski način stopnjujejo. V tem revnem okolju, med zanemarjenimi stavbami se dvigujejo filmski studii. Nekateri od njih so najbolj moderne zgradbe s klimatskimi napravami, z laboratoriji itd. Drugi so improvizirani in napravljeni v naglici.

V Minerva studiih, ki so nekako v sredini med obema skrajnostma, sem se pogovarjal z g. Ganekarjem. Pojasnil mi je, da morajo filmski producenti delati za indijsko publiko filme, ki bi bili primerni za 14-letne otroke. Publika je večinoma tako naivna in živi v takem svetu religioznih predstav, da ji je potrebno vse resnice prikazovati skozi mit in pravljice. Značilni za indijsko filmsko proizvodnjo so mitološki filmi, polni čudežev, neverjetnih in skrivnostnih zapletljajev, poseganja bogov v dogajanje, filmi o indijski preteklosti, o svetih možeh in jogijih itd. Zelo je priljubljena tudi glasbena komedija, ki se naslanja na tradicionalno komedijo s tipiziranimi komičnimi situacijami in osebami... Glasba je sestavljena iz elementov indijske narodne glasbe in jazza. Za evropske pojme so indijski filmi predolgi in preveč počasni montirani, njih vsebina je prenaivna in nezanimiva. Vendar se v indijskem filmu že kažejo znaki sprememb. Vzpodbuda prihaja od filmov, posnetih v jezikih bengali in telugu, torej v jezikih z manjšo filmsko proizvodnjo. Film z mitološko vsebino so zaradi bogatega dekora, kostumov, kulis, klasičnih pevcev zelo dragi in jih snemajo v hindu jeziku, ki ga razume največ prebivalcev v Indiji in jim povrne največ denarja. Film v jezikih bengali in telugu prinesejo manj in zato smejo zanje tudi manj potrošiti. Te filme zato snemajo po sodobnih snoveh, kar jih znatno poceni, obenem pa so netradicionalni. G. Ganekar je pripovedoval o razgledanosti indijskih filmskih delavcev. Kljub inštitutom in šolam za film, ki so jih že začeli ustanavljati v Bombaju, je raven izobrazbe indijskih filmskih delavcev

dokaj nizka. G. Ganekar je trdil, da ne manjka producentov, ki niso niti pismeni. O kakšnji zgodovinski točnosti kostumov in običajev se indijskim filmskim režiserjem po njegovih besedah niti ne sanja. Režiserjem, scenaristom, kostumografom manjka znanja iz zgodovine indijske etnografije, pomanjkljivo poznavanje indijske folklore, splošne zgodovine in zgodovine kulture je včasih kar preveč očitno. Filmski ustvarjalci tudi nimajo znanstveno sistematične metode dela. Po njegovih besedah nikoli ne vedo, kdaj in zakaj film uspe in zakaj propade. Če film uspe, delajo po njegovem kopitu še več podobnih filmov, ker se nadejajo enakega uspeha. Indijski film zahteva zaradi stalnega amaterstva vedno živo kreacijo in inspiracijo in je vedno nova preizkušnja popolnega uspeha ali neuspeha. Ta kreativni napor kljub temu ne pripomore h kvaliteti, temveč je dober film največkrat plod ugodnih okoliščin. Značilno je tudi že tradicionalno pomanjkanje smisla za tragično in resnično komično in ta dva elementa se v filmih večkrat prepletata brez pravega smisla. Pozneje sva stopila v studio, kjer so snemali prizor iz romantičnih časov indijske preteklosti. Majhen ljubavni prepirček na improviziranem jezeru sredi ribnika. Prava voda okoli malega otočka. Brnenje ventilatorjev, ki so odganjali neusmiljeno vročino. Igrala sta Meena Kumari, črnolasa lepotica sanjavih oči in dostojanstvenega obraza, ena najbolj popularnih indijskih filmskih igralk, ki je dobila mnogo filmskih priznanj (nekakšnih indijskih Oscarjev) in Ajit, mlad ambiciozen igralec perzijskega rodu, postaven in možat, nekakšen John Wayne indijskega filma. Dejanje se je odvijalo nekako zaspano, skoraj v polsnu. Brez kričavega vrvenja, glasnih ukazov kot v evropskih studiih. Kakor bi se nobenemu prav ne ljubilo delati v tej tropski vročini, kot bi uporabljali skrajno ekonomične gibe. Vsi so govorili polglasno še-

petaje. Asistent režije ali pa sam režiser sta hodila k igralcem in kot ljubavni šepeti so bili njuni ukazi in navodila. Zdi se, da bi v taki atmosferi lahko vsak igral in počel kar koli.

V indijski filmski proizvodnji imajo zvezdniški sistem in včasih se dogaja, da igra isti igralec hkrati tudi v desetih filmih. Vseh zgodb nikoli ne pozna natanko, vsako sceno mu sproti razložijo, kar takrat se nauči dialoga, ki je bil trenutek poprej še v glavi režiserja ali scenarista. Kadar igralec uspe in postane popularen, izkoristi konjunkturo in podpiše pogodbo za snemanje, kolikor jih dobi. Srečal sem mnogo filmskih umetnikov. Med najbolj popularnimi moškimi filmskimi zvezdniki je brez dvoma Dilip Kumar, rojen 1922. leta, znan po skuštrani pričeski, ki jo nosijo po njem njegovi navdušeni mladi oboževalci. Njegovo pravo ime je Yusuf Khan. Odkrila ga je Devika Rani, znana filmska delavka. S svojo prefinjeno izrazito mimiko notranjega patosa je sposoben ganiti srca gledalcev in je neprekosljiv traged. Kot romantični junak je postal idol indijskih množic. Brez dvoma je eden najbolj nadarjenih indijskih filmskih igralcev. Po popularnosti ne zaostaja za njim Raj Kapoor, ki je menda najbolj znan od vseh indijskih filmskih delavcev. Ni samo igralec, temveč je znan tudi kot režiser in producent. Nadvse simpatična in šarmantna osebnost. Je nemirna narava, stalno išče nov izraz, nove vsebinske in oblikovne možnosti. Njegov film *Aware*, ki smo ga gledali tudi v Jugoslaviji, je imel precej uspeha v Sovjetski zvezi. Med to dvojico filmskih idolov spada brez dvoma še Ašok Kumar, ki je že nekaj desetletij najuspešnejši igralec herojskih vlog in veliki ljubimec. Zelo izobražen Bengalčan je učenec Pudovkina. Obiskoval je tečaje Londonске dramske šole, vseh mu je igra Ronalda Colmana in Spencerja Tracyja. Iz srednjega sloja se je s prid-

nostjo in delom povzpeta Dev Anad, ki je poročen s filmsko zvezdo Kalpana Kartik. Do potankosti pozna vse probleme in razmere v indijskem filmu in rad o njih razpravlja. Znan karakterni igralec je David Abraham iz darovite judovske družine, je briljanten govornik. V to galerijo lahko prištejemo še Manhar Desai, lepotca, nato velikega realista in igralca proletarskih vlog Balraja Sahnija, veterana indijskega filma Jairaia Mitilala, humorista Oma Prakaša in Jonnyja Walkerja. Med indijskimi filmskimi zvezdami brez dvoma zavzema prvo mesto Meena Kumari. Njeno pravo ime je Mehjabeen, kar pomeni človeka, ki ima obraz kot luna. Igrala je mnogo mitoloških božanstev in ima zato vzdevek Boginja indijskega filmskega platna. Hči prve ženske filmske producentke in pevke Jaddanbai, s filmskim imenom Nargis, je največja indijska igralka tragičnih vlog. Med tragedinj prištevajo tudi igralko Nawab Banoo s filmskim imenom Nimmi. Sedaj je znana kot pevka. Odkril jo je Raj Kapoor in ji dal ime po neki glavni osebi iz svojega filma. Nimmi je igrala v prvem indijskem filmu, ki smo ga gledali v Jugoslaviji, v filmu Vihar vlogo uboge deklice, služkinje, ki se plemenito žrtvuje za ljubezen svoje tekmičice. Med znane igralko spada tudi bistrumna in lepa Nalini Jaywant. Znane igralko so še Kamini Kaushal, Madhubala, Nirupa RoyNutan, krasotica Suraiya, ki ima tudi čudovit glas in je znana pevka, Uša Kiron, prva dama indijskega filma Durga Khote, Bina Rai, očarljiva igralka v indijskih zgodovinskih filmih, Savitri, Waheeda Rehman in druge.

To so glavni predstavniki indijskega filmskega ozvezdja, to so igralci in igralko, ki igrajo glavne vloge na kilometrih in kilometrih celuloidega traku v stotih in stotih filmih. Ob njih je še nešteto manjših filmskih zvezd, ki se prikazujejo in spet zato nejo na filmskem nebu.

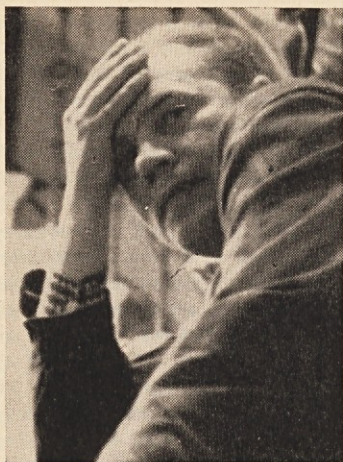
V indijski filmski proizvodnji se kaže dilema, ali naj bi delali komercialne filme dvomljive vsebine ali pa nekomercialne z vzgojnimi težnjami. Na filmskih kongresih so se s tem v zvezi indijski režiserji, scenaristi in filmski delavci zavzeli za stališča, ki naj rešijo odnose med filmsko industrijo in državo. Ta namreč film vedno bolj uporablja kot važen medij pri vzgoji ljudskih množic in propagiranju pozitivnih težej in indijski družbi. Govorili so že tudi o nacionalizaciji filmske industrije. Posebno nevarnost vidi država v vplivih zahodne miselnosti, ki se preko filma vtihotaplja med ljudi. Sex in nasilje, ta dva tabuja v indijski družbi je že videti v indijskih filmih. Kako to preprečiti? Ustanovili so filmski reformatorski komite, ki naj se bori proti zahodni atmosferi v filmih. V Bombaju je centralni Board za cenzuro filmov, ki se sestoji iz 24 članov (od tega 10 žensk — javnih delavk), ta odloča, katere domače ali tudi tuje filme smejo predvajati. Filmski režiserji tvegajo kar dvakrat. Prvič, če cenzura film dovoli, drugič, če film uspe pri publiku. Če cenzura film odkloni, je ves denar in trud vržen proč. Zaradi vsega tega so indijski filmski delavci postavili pred indijsko vlado že pred leti pet zahtev: da vlada poveča število kino dvoran, da zniža davke na filmsko proizvodnjo, ki so kar dvojni — namreč davke na industrijo in še poseben davke na film kot zabavo — zahtevali so svobodo ustvarjanja in idej, osvoboditev od cenzure, zahtevali so, naj vlada vzgojne in tendenčne filme sama finansira. Zahtevali so tudi, naj Indija sama izdeluje celuloidni trak, da ne bi zanj plačevali dragocenih deviz.

Mnogi filmski režiserji se že zavedajo, da interesov filmske industrije ne morejo ločiti od interesov celotnega indijskega ljudstva in da je mogoče delati filme, ki so obenem vzgojni, komercialni in umetniški.

mali leksikon češkoslovaških režiserjev

Vedno nova imena režiserjev, ki se v zadnjem času pojavljajo v glavah češkoslovaških filmov, onemogočajo pregled ne le češkoslovaškim gledalcem, ampak tudi našim prijateljem v zamejstvu. Z željo prikazati vsaj po abecednem redu neki pregled profilov tistih režiserjev, ki so v pomanjkanju boljše oznake zajeti v pojmu ČS »novi val« — je redakcija s pripombo, da je izbor reprezentativen, izbirala po svobodni presoji. Perspektivno so zajeta tudi dela, ki so bila prva objavljena.

BRYNYCH ZBYNEK (13. VI. 1926 v Pragi) Maturiral je na srednji šoli, po vojni se je tri leta udeleževal v organizaciji filma v praškem in gottwaldovskem studiu dokumentarnih filmov. Na Barrandovu je pričel kot asistent režije pri J. Weissu (Poslednji strel, 1950, Vstali bodo novi borci, 1951). Po dveletni dejavnosti v Armadnem filmu, kjer je snemal kratke filme, se vrne na Barrandov kot pomožni režiser pri M. Hubáčku (Kavarna na glavni ulici, 1954; Raztrganka, 1956), pri M. Cikánu (Na koncu mesta) in pri V. Čechu (Ne jezi, Kristína!, 1956). 1958. je realiziral svoj prvi igrani film o življenju mladih ljudi ŽIŽKOVSKA ROMANCA. Preprostim junakom tega filma so blizu junaki petih zgodb, ki tvorijo film PET OD MILIJONA (1959). Zlata medalja na Svetovnem festivalu mladine in študentov na Dunaju 1959, Pajčevina, II. nagrada na mednarodnem festivalu dokumentarnih in kratkih filmov v Benetkah 1959. Pustolovski film z jasnim političnim obeležjem VLAKA (1960) prikaže usodo človeka, ki je šel v službo k sovražni špionaži. (Nagrada za režijo na MFF v Karlovih Varih 1960). Komedija VSAKA KRONCA JE DOBRA (1961) je naperjena proti tistim, ki izkoriščajo ljudsko neumnost in na njen račun bogatijo. K življenju in občutkom mladih ljudi se spet vrača s filmom NE VEDRITE, KADAR DEŽUJE (1962), TRANSPORT IZ RAJA (1962), prosta predelava knjige Arnošta Lustiga Noč in upanje, ki odkriva pošastni mehanizem smrti v času fašizma (Zlato jadro na MFF v Locarnu 1963, Državna nagrada K. G. za leto 1963). V pravljичnem omnibusu treh režiserjev PROSTOR V MNOŽICI je režiral pravljico PROSTOR. K okupaciji se je vrnil z dramo židovskega zdravnika . . . IN PETI JEZDEC JE STRAH (1964) po osnutku Hane Belogradske Brez lepote, brez ovratnika, v katerem podaja podobno vprašanje kot v TRANSPORTU: Kaj je junaštvo, kaj strahopetnost, kaj neodločnost in kaj brezbržnost.



Zbynek Brynych



Stanislav Barabaš

BARABAŠ STANISLAV (4. II. 1924 v Kalincu pri Zvolenu) Študiral je pet semestrov prava na Bratislavski univerzi, 1946—1950 režijo na praški FAMU. Študija ni končal. Postal je režiser bratislavskega studia dokumentarnih filmov. 1952—1953 je delal v Armadnem filmu, potem se je spet vrnil k bratislavskim dokumentarcem. Realiziral je tele dokumentarne filme: ZEMLJA LAHKO DAJE VEČ (1950), JUNAŠKO DELO (1951), PESMI JUNAKOV (1954), ZA SVOBODO, VALOVE IN VESLA (1956). Leta 1956 je pričel delati v bratislavskem studiu igranih filmov. Bil je pomožni režiser pri Bielikovih filmih Štiriinštirideset (1957), Kapitan Dabač (1959) in pri Kudláčkovem filmu Poslednji povratek (1958). 1960. je posnel svoj prvi samostojni igrani film PESEM O SIVEM GOLOBU, sliko junaštva in hrabrosti ljudi v slovaškem narodnem uporu in usodi otrok v času vojne (nagrada češkoslovaške kritike 1961 skupaj s filmom Povsod živijo ljudje). Film TRIO ANGELOS (1963) prikaže v usodi starega klovna in njegovih dveh sinov razpad družbene formacije, ki je izgubila svoj notranji smisel.

DANEK OLDRICH (16. I. 1927 v Ostravi) Bil je režiser Okrajnega gledališča v Kralovem Hradcu in glavni režiser drame v Severnočeškem gledališču v Libercu. Leta 1949 se je predstavil kot dramatik z igro iz gledališkega življenja Večerna fronta. Sledile so igre Nad Orebom kelih (1953), Steelfordovo odkritje (1954), Umetnost oditi (1955), Oseminštirideseti (1956), Pogled v oči (1958), Steklenica kretskega vina (1959), Ljubite norce?, Poroka ženitvovanjskega sleparja (1961), Lov na mamuta (1963). Prvo Dankovo delo pri filmu je bila ideja in scenarij za Krškov psihološko dramatski film iz sodobnosti TUKAJ SO LEVI (1958) in za

Hubáčkov film o tragediji starajoče se ženske GRDA GOSPODIČNA (1959). Pri Hubáčkovem filmu je sodeloval tudi kot pomožni režiser. Kot samostojni filmski režiser je debitiral s filmom TRI TO-NE SMODNIKA (1960), realiziranim po lastni ideji in scenariju, v katerem je poskušal prikazati nov pogled na zakonski trikotnik. Film POGLED V OČI je primerjava življenja današnjih mladih ljudi z življenjem njihovih očetov, film je posnet po njegovi gledališki igri. V filmu DRAŽESTNA VOŽNJA (1963) je na dramatični epizodi s časa husitskih vojn preizkusil nove možnosti zgodovinskega žanra. 1964 je adaptiral za film svojo igro LOV NA MAMUTA kot »popolnoma neresnično polgrotesko o danes in o dosti važnejših stvareh«.

FORMAN MILOŠ (18. II. 1932 v Časlavi) študiral je dramaturgijo na FAMU pri profesorju M. V. Kratochvílu (1951—1956). Leta 1955 je skupaj s M. Fričem napisal scenarij za veseloigro PUSTITE TO NA MENI, 1957 je napisal sinopsis in sodeloval pri scenariju ŠČENETA. Bil je asistent režije in pomožni režiser (pri filmu Alfreda Radoka Dedek avtomobil 1957, Pri Blumenfeldu Tam za gozdom in pri lvu Novaku Ščeneta). Nekaj let je sodeloval z režiserjem Alfredom Radokom kot režiser programa v Laterni magiki. Kot filmski režiser je debitiral 1963 s celovečernim filmskim programom KONKURZ. V prvem delu Treba nam je te godbe uporablja pihalno godbo za primerjavo dveh generacij, drugi del — Natečaj — je pol igrana reportaža o pevskem natečaju gledališča Semafor. V filmu ČRNI PETER (1963) z nekonvencionalno, komedijsko obarvano obliko raziskuje odnos med današnjimi očeti in sinovi (Nagrada čs. kritike za leto 1963, velika nagrada Zlato jadro in prva nagrada mlade kritike na MFF v Locarnu, 1964. nagrada Federacije italijanskih filmskih klubov in nagrada Cinema 60 na MFF v Benetkah 1964). Z Jaroslavom Papouškom in Ivanom Passerjem pripravlja film iz deklliškega internata PLAVOLASKINE LJUBEZNI.

HANIBAL JIRI (18. II. 1929 v Táboru) Na FAMU je študiral režijo (1948—53). Sodeloval je kot asistent pri diplomskem filmu Jasnega in Kachyna Ni vedno zatemnitev in pri njunem prvem samostojnem filmu Nocoj se vse konča. Po diplomii (diplomiral je s filmom TODA LUTKE OŽIVIJO) je bil pri televiziji, od koder je prešel v Filmske studie na Barrandov. Bil je pomožni režiser pri Jasném pri filmu Hrepenenje* 1958, pri Brynychovem Pet od milijona. Leta 1960 je skupaj s Š. Skalskim posnel svoj prvi film (po lastni ideji), zgodbo dveh zdravnikov v obmejni občini z naslovom POVSOD ŽIVIJO LJUDJE. (Nagrada čs. filmske kritike za leto 1960 skupaj s filmom Pesem o sivem golobu, častna diploma FIPRESCI na MFF v San Sebastianu 1961.) Leta 1960 je sodeloval pri scenariju za film režiserja J. Poláka PETI ODDELEK. 1962 je prav tako sodeloval z Janom Proscházkom pri ideji in scenariju za film ŽIVLJENJE BREZ KITARE, ki ga je tudi režiral in v njem analiziral važne probleme mladih ljudi. 1963 je posnel za televizijo film ŽA-



Miloš Forman

Ladislav Helge

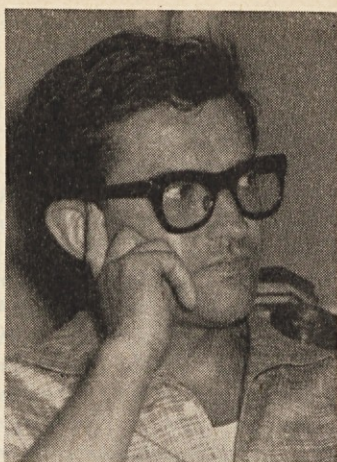
LOSTNA DRAŽEST po ideji Hermine Frankové, s katero je tudi sodeloval pri scenariju. 1964 je za omnibus PRAVLJICE O OTROKIH realiziral pravljico KRAP.

HELGE LADISLAV (21. VIII. 1927 v Pragi) Študiral je na trgovski šoli. Med vojno je bil močno prizadet. Od maja 1945 je delal v Filmskem arhivu. 1948 je prešel v barrandovske ateljeje, kot asistent režije je sodeloval pri J. Krejčiku (Vest, 1949, Fróna 1954) in pri J. Sequensu (Svinčeni kruh, 1954). Prvi njegov samostojni film je drama iz malomeščanskega šolskega okolja ŠOLA OČETOV (1957), ki je bil skupaj z Jasnijevim filmom nagrajen z Nagrado čs. filmske kritike za leto 1957; ustvarjalnemu kolektivu je bila podeljena državna nagrada K. G. V južnomoravski vasi se odigrava drama komunista, katerega dobre zamisli se izjalovijo zaradi slabih metod, VELIKA SAMOTA (1959). SPOMLADANSKO VREME (1961) je film, ki ga je navdihnilo nekaj motivov iz Otčenaškovega romana Občan Brych, zajema pa vzdušje v februarju 1948 na visokih šolah. Film BELI OBLAKI (1962) je baladna zgodba trinajstletne dekllice v Slovaškem narodnem uporu. Otčenaškov roman o odnosu starih delavcev do doslužene šamotnice S polnim korakom je bil predloga za film BREZ SVETNIŠKEGA SIJA (1963). Po noveli Ivana Križa, avtorja ideje Šola očetov, je Helge 1964 realiziral film PRVI DAN MOJEGA SINA, zgodba o srečanju novopečenega očeta z zapuščenim dečkom.

HOBL PAVEL (20. VI. 1935. v Pragi) Študij režije na FAMU (1953—58) je končal z diplomskim filmom POKOPALIŠČE, KI JE UMRLO. V Studiu dokumentarnih filmov je začel z žurnalskimi točkami, feljtoni in z izrezavankami (ZAZNAMOVANO MESTO, PO-



Pavel Hobl



Vojtech Jasny

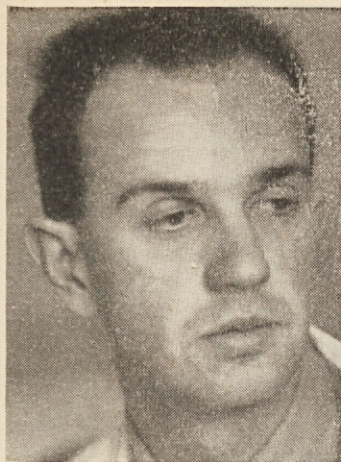
ZOR, MODA). Potem je posnel vrsto dokumentarnih filmov: NA NAŠI ULICI TEDAJ PO JUTRU, JUNAKI DŽUNGLE, FANTAZIJA ZA LEVO ROKO IN LJUDSKA VEST (posebna diploma na MF dokumentarnih in kratkih filmov v Benetkah 1961, II. nagrada na MF kratkih filmov v Mehiki 1961) PET PLZENJSKIH, UČENCI SV. JAKOBA, KANTATA O SODOBNOSTI, ŽIVLJENJE POLNO MIRU, ČAKANJE NA DARONG BAWANA. Leta 1961 je bil asistent režije pri češko indonezijskem filmu AKCIJA KALIMANTAN, ki ga je realiziral Vladimir Sis. Prvi samostojni igrani celovečerni film je IMATE DOMA LEVA? (1963) navidezno absurdna zgodba dveh majhnih dečkov. 1964 je v čs. televiziji, pri kateri je nekaj let sodeloval, režiral Iši Krejčiga opero ANTIGONA. V tem letu je tudi posnel animirani film v kolaž tehniki BITI ALI NE BITI, dolgometražno burko GENERAL in pričel delati prvi češki »horror«, film groze ZGUBLJENI OBRAZ, po ideji Josefa Nesvadbyja. V študiju risanege in lutkovnega filma ima režisersko supervizijo pri adaptaciji pravljic O'Henryja za dolgometražni lutkovni film.

CHYTILOVA VERA (2. II. 1929 v Ostravi) Začela je kot skript in pomožni režiser v studiu na Barrandovu (Mankovcev film Zgubljeni 1956). Potem je študirala na FAMU režijo pri profesorju Otokarju Vávri 1957—62. Njen študijski film o ljudeh na železnici ZELENA ULICA je dobil posebno priznanje v tekmovanju ob petnajstletnici ČSSR. Kot diplomsko delo je posnela srednjemetražni film o mladi manekenki, ki si iz udobnosti postavi strop svojih možnosti in zaradi tega ne more živeti boljše in plodnejše. Film se imenuje STROP (1961 — Nagrada mednarodne zveze filmskih klubov na zahodnonemških Dneh kratkega filma v Oberhausnu 1963).

Po diplomi je posnela v Studiu poučno znanstvenih in poučnih filmov v Pragi srednjemetražni film VREČA BOLH (1962), v katerem je na dokumentaren način zajela svet današnjih 15—18 letnih deklet, »kaj vse vedo, kaj čutijo — kaj si mislijo in kako reagirajo na svet« (Bronasta medalja MF dokumentarnih filmov v Benetkah 1963). V prvem celovečernem igranem filmu, ki ga je realizirala leta 1963 po lastnem scenariju, O NEČEM DRUGEM, primerja življenje dveh žensk, od katerih ena išče ljubezenske pustolovščine, druga pa se vsa posveti in žrtvuje športu (Velika nagrada na MF tednu v Mannheimu 1963). 1964. je za zbirko Hrabalovih povesti BISERI NA DNU realizirala povest AVTOMAT SVET.

JASNY VOJTECH (30. XI. 1925 v Kelču na Moravskem) Med okupacijo je bil močno prizadet. Po vojni je študiral leto dni filozofijo, potem kamero (pri Karlu Plickem) in pozneje režijo na FAMU. Pri diplomskem filmu, dokumentu s češkega obmejnega pasu NI VEDNO ZATEMNITEV (1950) je sodeloval s Karlom Kachynom. Z njim je posnel tudi dokumentarni film ZA RADOSTNO ŽIVLJENJE (1951. — nagrajen z državno nagrado II. stopnje), filmski zapis o vzniku in rasti južnočeške JZD NEOBIČAJNA LETA (1952) in v Armadnem filmu (potopisno reportažo o gostovanju Armadnega umetniškega ansambla Vita Nejedla na Kitajskem LJUDJE ENEGA SRCA (1953), nagrajen z državno nagrado I. stopnje, z njim je posnel tudi prvi igrani film NOCOJ SE VSE KONČA 1955 in pustolovski film iz vojaškega okolja. Njegov prvi samostojni film, adaptacija igre iz vojaškega življenja SEPTEMBERSKE NOČI Pavla Kohouta je bil (skupaj s Helgejevo Šolo očetov) nagrajen z Nagrado čs. filmske kritike za leto 1957. V filmu HREPENENJE (1958), ki je sestavljen iz štirih pripovedk, je parafraziral v okviru štirih letnih časov štiri obdobja v človeškem življenju: otroštvo v zgodbi »O fantu, ki je iskal konec sveta«, mladost v »Ljudje na zemlji, zvezde na nebu«, staranje v zgodbi »Angeli« in starost v »Mamica« (nagrada za najboljši mladinski film na MFF v Cannesu 1959). V filmu PREŽIVEL SEM SVOJO SMRT (1960) je podal dokaz nacistične izprijenosti v koncentracijskem taborišču. Satirična veseloigra PROCESIJA K PUNČKI (1961) slika »težko delo« agitatorjev iz tovarne pri ustanavljanju enega JDZ. V moderni filozofski bajki KO PRIDE MAČEK (1963, po lastni zamisli in sodelovanju pri scenariju) je ustvaril »film simbolike in alegorije, toda predvsem film značajev« (Velika nagrada FFP 1963, Posebna nagrada rabsodišča, nagrada za najboljši mladinski film, nagrada Najvišje tehnične komisije. Nagrada mednarodnega združenja mladine na MFF v Cannesu 1963, državna nagrada K. G. za leto 1963, Glavna nagrada kritike in častno priznanje kongresa filmskih klubov na MFF v Kartageni 1964).

JIREŠ JAROMIL (10. XII. 1935 v Bratislavi) Študiral je na filmski obrtni (srednji) šoli v Čimelicah administrativno stroko in je bil po absolviranju sprejet na FAMU, kjer je študiral (od 1954) režijo in kamero. Snemalski študij jo končal 1958 s čustvenim fil-



Jaromil Jireš



Pavel Juraček

mom DVORANA IZGUBLJENIH KORAKOV (Častno priznanje na Srečanju filmskih šol pri MFF v San Sebastianu 1961). Leta 1960 je končal študij režije z diplomskim filmom SLEDI, po povesti iz okupacije Jana Drdyja. Po končanih študijih je sodeloval z Emilom Radokom pri programu Polyekrana (ves čas je režiral reklamne filme za velesejme v Brnu, Torinu in drugod) sodeloval pri programu Laterne magike (Violinski koncert). Prvi celovečerni igrani film KRIK je posnel po scenariju, pri katerem je sodeloval z avtorjem ideje Ludvikom Aškenazijem. To je film »o družbenih in osebnih občutkih današnjega človeka, o njegovem iskanju ljubezni in odnosov do sočloveka« (Posebno priznanje na MFF v Cannesu 1964). Iz zbirke Hrabalovih povesti BISERI NA DNU je realiziral povest ROMANCA (1964). Z Juračkom pripravljata pravljčni film o vojakih.

JURÁČEK PAVEL (2. VIII. 1935 v Pribramu) študiral na praški filološki fakulteti češčino in žurnalistiko, leto dni je bil urednik Vesnickych novin (Kmečkih novic). Na FAMU je študiral dramaturgijo (1957—1962). Kot scenarist je sodeloval pri nekoliko študijskih in absolventskih filmih (ČERNOBÍLÉ SYLVE J. Schmidta, STROP V. Chytilove). Dva njegova scenarija za celovečerne filme sta bila že realizirana: 1963 je posnel režiser Polak, ki je sodeloval pri scenariju, znanstveno fantastični film !KARIA XB 1 in leta 1964 je realiziral Karel Zeman, ki je prav tako sodeloval pri scenariju animirani in s triki kombinirani igrani film NORČEVA KRONIKA, ki pripoveduje dogodek iz tridesetletne vojne. Leta 1963 je Juráček s svojim sošolcem s FAMU Janom Schmidtom po lastni ideji posnel srednjemetražni igrani film JOZEF KILLIAN, kafkov-



Antonín Kachlík

sko upodobitev absurdnih situacij, ki se nanašajo na obdobje kulta osebnosti in katerega absurdnosti se nismo zavedali. (Velika nagrada za najboljši igrani film na zahodnonemškem festivalu kratkega filma v Oberhausnu 1964, nagrada Simone Dubreilhove — FIPRESCI za najboljši kratki film leta na MF tednu v Mannheimu 1964). Literarna predloga za naslednji film, ki ga pripravlja z režiserjem Hinkom Bočanom, je povest NIHČE SE NE BO SMEJAL iz zbirke Smešne ljubezni Milana Kunderja. Z Jaromilom Jirešem pripravlja igrano pravljico iz vojaškega okolja.

KACHLÍK ANTONÍN (26. II. 1923 v Kladnu) Po absolutoriju na FAMU (režija 1946—1950) je bil režiser in dramaturg gotwaldovskega Gledališča delavcev. Leta 1956 je postal asistent režiserja in pozneje pomožni režiser v barrandovskem filmskem studiju (Josefu Machi pri filmih Igre z vragom 1956, Firenze 13.30 — 1957, Grenka ljubezen in Potepuški top, režija Jar. Mach 1958). Kot samostojen filmski režiser je debitiral 1961 s filmom JUNIJSKI DNEVI, poetično razmišljanje o čustvenem življenju šestnajstletnih učencev v rudarstvu, ki ga je posnel po lastni ideji in scenariju. Leta 1963 je adaptiral za film svoje prvo literarno delo BILO NAS JE DESET; zgodba desetih fantov, ki so prišli v vojaški kolektiv. Film je glasbena komedija. Tega leta je še adaptiral novelo Jana Trefulkega ROSILA JIM JE SREČA, film čustev, katerega središče je psihološki monolog mlade žene. Film 333 SREBRNIH PREPELIC realiziran 1964 je miselno povezan s predhodnim filmom; literarna predloga je prav tako delo J. Trefulkega in obravnava tako imenovan mrtvi zakon.



Karel Kachyna

KACHYNA KAREL (1. V. 1924 v Vyškovem) študiral je na FAMU 1947—1951. Diplomiral je s celovečernim dokumentarnim filmom o naseljevanju češkega obmejnega pasu po izgonu Nemcev NI VEDNO ZATEMNITEV, ki ga je naredil skupaj s svojim sošolcem Vojtehom Jasnym. Z Jasnym je sodeloval tudi po diplomi v Praškem studiu dokumentarnih filmov: film o II. kongresu Mednarodne zveze študentov v Pragi ZA RADOSTNO ŽIVLJENJE (državna nagrada II. stopnje 1951), film o nastanku poljedelske zadruga NENAVIDNA LETA (1952) in vrsto kratkih filmov. Za Armadni film je posnel dokumentarni film o gostovanju Armadne umetniške skupine Vitja Nejedlega na Kitajskem LJUDJE ENEGA SRCA (državna nagrada I. stopnje 1954 kolektivu ustvarjalcev) in prvi igrani film — pustolovske zgodbe iz vojaškega okolja NOCOJ SE VSE KONČA, 1955. Vojaškemu okolju je Kachyna ostal zvest tudi v svojem prvem samostojnem filmu. ZGUBLJENA SLED (1956) se odigrava v središču, kjer urijo graničarje. Naslednji film je vojna drama TAKRAT O BOŽIČU (1958) — pripoveduje epizodo iz bojev češkoslovaške enote pri osvobajanju Slovaške. Pustolovska drama KRALJ ŠUMAVE, ki se odigrava na čeških mejah, je dobila Nagrado češkoslovaške filmske kritike za leto 1959. Leta 1960 je posnel PRETEP, zgodbo malega dečka, ki skupaj s češkoslovaškimi vojaki preživlja zadnje mesece vojne. 1961. pričinja Kachyna sodelovati s pisateljem Janom Procházko. Iz tega sodelovanja so se rodili filmi: SPONA (1961 psihološka drama podeželskega živinozdravnika; MUČENJE (1961) — pendant francoskemu filmu Bela griva: Srebrna gondola in Srebrna Minerva na MF filmov za otroke



Oldrich Lipsky

v Benetkah 1962, Velika nagrada mednarodne žirije na Srečanju filmov za mladino v Cannesu 1962, Posebna nagrada žirije na MFF v Mar del Plati 1962; OMOTICA (1962) — študija kmečkega dekleta, ki preživlja svojo prvo ljubezen; UPI (1963) — drama človeških čustev; Nagrada za najboljšo režijo na MFF v Buenos Airesu 1964; VISOKI ZID (1964) — lirična zgodba o odnosu enajstletne punčke do težko bolnega mladeniča; Srebrno jadro na MFF v Locarnu 1964; in dvodelni film NAJ ŽIVI REPUBLIKA, film o tem, kako je videl in preživel konec vojne majhen kmečki fant — film je planiran za leto 1964—1965.

LIPSKY OLDRICH (4. VII. 1924 v Pelhrimovu) Med vojno je bil prizadet, po vojni pa je študiral nekaj semestrov na filozofski fakulteti Karlove univerze. Do leta 1949 je bil umetniški vodja Satiričnega gledališča. V barrandovskih ateljejih je začel kot scenarist (sodelovanje pri filmu GALEB IMA ZAMUDO in PUTKA IN CERKOVNIK) in kot asistent režije (pri Jos. Machu pri filmu GALEB IMA ZAMUDO). Leta 1951 je sodeloval z Janom Strejčkom pri veseloigri PUTKA IN CERKOVNIK in 1952 z Miroslavom Hubáčkom pri filmski adaptaciji HAŠKOVIH PRAVLJIC. Prvi samostojni film, ki ga je režiral, je bila barvna veseloigra CIRKUS BO — 1954. (Nagrada za filmsko veseloigro na MFF v Karlovih Varih 1954.) Drugi izbor Haškovih pravljic je pripravil pod imenom VZORNI KINEMATOGRAF HAŠKA JAROSLAVA (1956). 1958 je v koprodukciji z jugoslovanskim filmom posnel veseloigro ZVEZDA POTUJE NA JUG. 1959—1960 se udeleži nekajmesečnega gostovanja češkoslovaškega cirkusa po Indiji in Burmi in z materijala, ki ga je posnel na tej poti, zmontira potopisno koserijo CIRKUS



Ivo Novak



Jan Nemeč

PRIHAJA. 1961 realizira prvo češko utopistično komedijo MOŽ IZ PRVEGA STOLETJA (Nagrada čehoslovaške filmske kritike za leto 1961). 1963 posname po literarni predlogi Jiriya Brdečka parodijo na westerne LIMONADNI JOE (Posebna nagrada žirije — Srebrna školjka in posebno priznanje žirije FIPRESCI na MFF v San Sebastianu 1964).

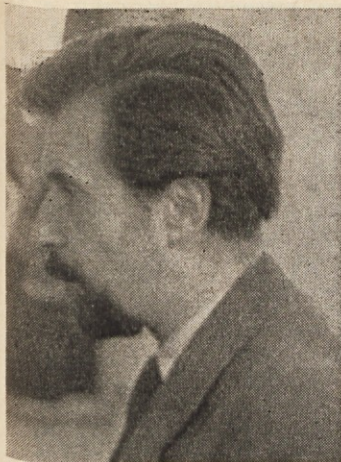
NOVÁK IVO (4. IX. 1918 v Moravskih Budejovicah) Po maturi je pričel delati pri filmu kot asistent režije in pozneje kot producent (direktor filma). Po vojni je asistiral pri V. Kubáski (V gorah bobni, 1964, Iblajtarji, 1947), pri J. Šlavičku (Dvainšedemdesetka, 1949), pri M. Friču (Ojeklenitev, 1950). Pomožni režiser je bil pri V. Wassermanu (Mornarski marjaš, 1952); pri J. Weissu (Moj prijatelj Fabijan, 1954). Kot režiser je sodeloval z Wassermanom pri veseloigri z Vlasto Burjanom Najboljši človek, 1954. Prvi samostojni film je bil ŠČENETA, zgodba absolventk praške zdravstvene šole (1957). Za proslavo šestdesetletnice češkoslovaške kinematografije je iz arhivskega materijala zmontiral naslednje filme: KO SO OŽIVELE FOTOGRAFIJE, KO JE FILM SPREGOVORIL in POT DO GLEDALCEV (1958). Istega leta je posnel veseloigro GLAVNI DOBITEK. Z zgodbo o odnosu mladih in starih do skupne lastnine v JZD TOŽNIKI se vrne k problemu mladine. To sta tudi vsebini naslednjih dveh filmov: ZELENA OBZORJA (zgodba mladega agronoma, ki dela v najtežjih pogojih kmetijske prakse ob meji — 1962) in NA VRVI (zgodba o fantu, ki išče svoje mesto v življenju — 1963); pri obeh filmih je pri scenarijih sodeloval z Janom Procházkom. Tri pravljice za mladino (Požiralec češenj, Setev in Bobni) so bile narejene pod skupnim ime-

nom BOBNI in jih je realiziral 1964 po lastnem scenariju, ki ga je napisal po predlogi Vladimirja Sisa.

NEMEC JAN (12. VII. 1936) V filmu *Preganjani* režiserja Františka Vláčila je ustvaril enega glavnih likov. Na FAMU je absolviral režijo (1955—1960) s filmom *GRÍZLJAJ* po povesti Arnošta Lustiga, zgodba o tem, kako dva ubežnika iz koncentracijskega taborišča ukradeta hleb kruha iz vagona, ki ga stražijo gestapovci. (Ena od šestih glavnih nagrad na Zahodnonemških filmskih dneh kratkega filma v Oberhausnu, Srebrna roža na MF študentskih filmov v Amsterdamu 1960 in Častna diploma na Mednarodnem srečanju filmov za mladino v Cannesu 1961.) V barrandovskih ateljejih se je udeleževal kot asistent režije in pomožni režiser (z M. Fričem v filmu *Povodenj* 1958, z V. Krškomo pri filmu *Žitno polje* 1960 in *Kjer imajo reke sonce* 1961, z A. Kachlikom pri filmu *Junjski dnevi* 1961.) V vojaškem studiju je ustvaril poetično konfrontacijo med pomladjo 1945 in sedanjostjo v filmu *SPOMIN NA NAŠ DAN* (1963). 1964 je realiziral svoj prvi dolgotražni film *DIAMANTI NOČI* po povesti A. Lustiga »Tema nima sence«. (Velika nagrada na MF tednu v Mannheimu 1964.) Junaka sta spet dva fanta, ki sta ušla iz transporta zapornikov namenjenih v koncentracijsko taborišče. (Z A. Lustigom je sodeloval pri scenariju.) Pri realizaciji Hrabalovih povesti *Biseri na dnu* je posnel povest *Sleparji*.

PASSER IVAN (10. VII. 1933) 1954—1958 je študiral na FAMU, študija ni končal. 1958. nastopi mesto asistenta režije v barrandovskem studiju (pri Helgejevem filmu *Velika samota*, 1959. pri Z. Brynyhu pri filmu *Vlaka* 1960), potem pa je bil pomožni režiser pri filmih *Ko pride maček* (V. Jasný), *Konkurz* in *Črni Peter* (Miloš Forman) (1963). Pri filmu *KONKURZ* si s Formanom delita avtorstvo (ideja in scenarij). 1964 je iz zbirke B. Hrabala *Biseri na dnu* realiziral povest *DOLGOČASNO POPOLDNE*.

PODSKALSKY ZDENEK (18. II. 1923 v Pragi) Maturiral je v Strakonicih 1942, po vojni je študiral 1945—1949 na filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi in istočasno 1947—1950 na FAMU. 1951 je odšel v Moskvo, kjer se je vpisal na znanstveni oddelek Filmske visoke šole, ki jo je absolviral 1954. Po končanem študiju v Moskvi se je zaposlil kot režiser v praškem televizijskem studiu. Kot samostojen filmski režiser je leta 1957 debitiral s samostojnim srednjemetražnim filmom iz vsakdanjega družinskega življenja *V PETEK ZJUTRAJ*. Drugi srednjemetražni film, ki ga je posnel, je bil dokumentarni film o obisku Arkadija Rajkina v Pragi *MOŽ Z VELIKO OBRAZI* (1958). Njegov prvi dolgotražni film je satirična komedija *MED ZEMLJO IN NEBOM* (1958). V barvni komediji *KAM VRAG NE MORE*, je prenesel v današnji čas stari faustovski motiv. Veseloigra *Z MESECA PADLA* (1961) se odigrava v JZD okolju. Veseloigro *EINSTEIN PROTI BABINSKEMU* (1963) je imenoval »režijsko satiro«. Predloga za veseloigro *BELA GOSPA* (1964) je zgodba iz knjige Karla Michala. Iz bogate reži-



Zdenek Podskalsky



Jindrich Polak

serske dejavnosti Podskalskega v češkoslovaški televiziji sta imeli mednarodni uspeh ZGUBLJENA REVIJA (Druga nagrada Srebrna roža na MTF v Montreauxu 1962) in IZPOSOJEVALNICA TALENTOV (glavna nagrada v kategoriji zabavnih programov na MTF v Pragi 1964).

POLÁK JINDRICH (5. V. 1925 v Pragi) Leta 1945 je pričel v barrandovskih ateljejih kot asistent režije, pozneje je postal pomožni režiser (Veseli dvoboj M. Makovca 1951, Ekspres iz Nürnberga V. Čecha 1954, Godba z Marsa Kádra — Klosa 1955, Sinovi gor Č. DUBY 1956). 1958 je posnel svoj prvi samostojni film, parodijo na westerne in šund-literaturo SMRT V SEDLU, (sodeloval je tudi pri ideji in scenariju). V filmu PETI ODDELEK (1961) je prikazal boj varnostnih organov z agenti iz zamejstva. Leta 1962 pripoveduje v filmu KLOVN FERDINAND IN RAKETA o fantastičnih pustolovščinah nekaj otrok na krovu rakete. Rzsodišče italijanskih kritikov mu je na MFF za otroke v Benetkah 1963 podelilo zlato vejico. V utopističnem filmu IKARIA XB 1 je leta 1963 predstavil naš planet, kakšen naj bi bil videti v 22. stoletju (Velika nagrada Zlata kozmična ladja na MF poučno-fantastičnih filmov v Trstu 1963). V tem filmu je sodeloval s Pavlom Juračkom. 1964 je posnel z DEFO koprodukcijski film o umetnem drsanju po predlogi Vratislava Blažka Strašna žena. Polák je več let delal pri češki televiziji, za katero je skupaj z igralcem Jirijem Vrštalom ustvaril lik klovna Ferdinanda. Z njim je pripravil nekoliko programov tudi za estradno berlinsko sceno Friedrichsstadtpalast in za berlinsko televizijo.

RYCHMAN LADISLAV (9. X. 1922 v Pragi) Med vojno je po maturi študiral na šoli za jezike, 1944—1945 je bil zaprt v kon-



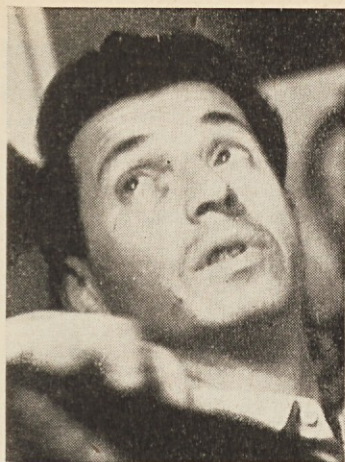
Ladislav Rychman



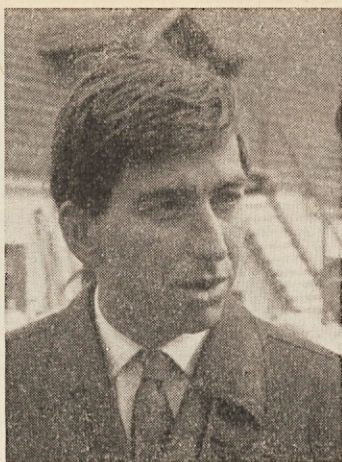
Evald Schorm

centracijskem taborišču. Po vojni je študiral estetiko na filozofski fakulteti Karlove univerze in bil igralec in dramaturg v Satiričnem gledališču. S filozofije je prestopil na FAMU, ki je ni končal. V barrandovskih filmskih ateljejih je pričel kot asistent režije (pri B. Zemanu pri filmu NE VESTE ZA STANOVANJE 1947 in pri filmu Gospod Novák 1950). Postal je član Studia poučno-znanstvenih filmov, kjer je poleg poučnih filmov realiziral narodopisne filme (LJUDSKI PLESI, IGRALE SO DUDE, NA ZELENÍ TRATI, POZDRAV S STRAŽNICE, OTROŠKA POMLAD), filmska portreta (NARODNI UMETNIK VACLAV VYDRA, VACLAV HOLLAR) in na desetine reklamnih filmov, od katerih so nekateri uspeli na mednarodnih festivalih. Leta 1957 je na Barrandovu posnel svoj prvi celovečerni igrani film, detektivsko dramo PRIMER ŠE NI KONČAN. 1959 je po ideji Jindřiške Smetanove, s katero je sodeloval pri scenariju, posnel psihološko dramo zakonske nezvestobe KROG. 1960 je sodeloval pri ideji in scenariju za detektivski film ČRNA SOBOTA, katerega pa zaradi bolezni ni mogel realizirati. Leta 1963 je posnel kratko satirično veseligojo z Oldrihom Novým PREROK in televizijsko grotesko ŠUŠMAR. Leta 1964 je končal prvi češki filmski musical STARCI NA HMELJU. Dobra priprava za to delo je bilo dolgoletno sodelovanje z Rychmanom pri televiziji, posebno ko je delal kot avtor televizijskih popevk (1958 kabaret NOCOJ BREZ OVIR s prvo televizijsko popevko To si omislimo... vrsta popevk TISOČ POGLEDOV ZA KULISE, ki je prejela Bronasto rožo v Montréauxu 1961).

SCHORM EVALD (15. XII. 1931 v Pragi) študiral je na FAMU 1957—1962 režijo pri profesorju Otokarju Vávry. Študijski film o



Peter Schulhoff



Zdenek Sirovy

Orlickem jezu BLOK 15 je bil nagrajen ob 15-letnici ČSSR. Kot diplomsko delo je posnel srednjemetražni igrani film TURIST, podoba človeka, ki se ne ustali niti v delu niti v privatnem življenju. V studiu dokumentarnih filmov v Pragi, kamor se je priključil po končanem študiju, je posnel film o socialističnih brigadah dela v ostravskih gramoznicah in jamah ZEMLJO ZEMLJI, o življenju in delu drvarjev v gorah govori film DREVESA IN LJUDJE, reportažo z VIII. svetovnega festivala mladine v filmu HELSINKI, pesniški dokument ŽELEZNIČARJI (Bronasta medalja na MF dokumentarnih filmov v Benetkah 1963), film, v katerem meditira o življenju in tvornosti fotografa Sudka ŽIVETI LASTNO ŽIVLJENJE in film ZAKAJ? posnet na Dneh kratkega filma v Karlovih Varih 1964. Večino filmov je ustvaril po lastnih idejah in scenarijih. Še v času študija je asistiral pri snemanju filma Z meseca padla Z. Podskalskega (1961). Prvi njegov dolgometražni igrani film po scenariju Antonina Maše VSAK DAN KORAJŽO (1964) pripoveduje zgodbo mladega delavca, ki preživlja težko in pomembno življenjsko krizo in išče njene korenine. Iz zbirke Hrabalovih povesti si je izbral povest DOM RADOSTI.

SCHULHOFF PETR (10. VII. 1922 v Berlinu) Leta 1933. ostvari glavno otroško vlogo v Vančurovem filmu Na sončni strani. Od leta 1945 je bil asistent režije v barrandovskih ateljejih, od 1953 pa scenarist in režiser v Studiu dokumentarnih filmov. Posnel je reportaže (ŠTIRI DNI V PARIZU), filme o umetnosti (ALŠOVO LETO, ČEŠKA PESEM, UMETNOST LESOREZA), poučne, propagandne in reklamne filme in politične dokumente (MOJ PRIJATELJ AMERIKA, POSLANSTVO MIRU, QUE VIVA KUBA), satire (TEŽAVE



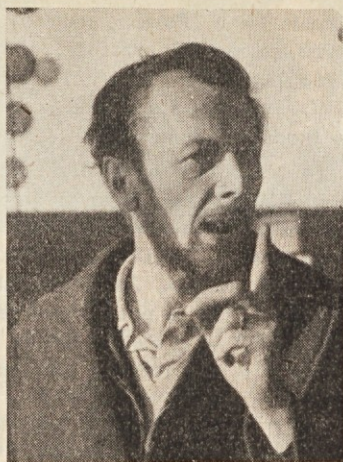
Štefan Skalsky

S KULTURO, KJE PA DANES), izrezavanke (SVET TEHNIKE IN VELIKANOV, KAJ SO PRIPOVEDOVALE ŽIVALCE), vzgojne filme (STRAŠNI OTROK) in druge. V svojem prvem celovečernem igranem filmu STRAH (1963) je uporabil svoje dokumentarne izkušnje pri avtentičnosti okolja, v katerem se odigrava preiskava o umoru in je odkrita špionažna skupina. Film so navdihnili motivi iz detektivskega romana Edvarda Fikera »Kilometer 19«. 1964 je po lastni ideji in scenariju posnel srednjemetražni pravljичni film NEBEŠKA LJUBEZEN; v štirih pravljicah (Skrbi, Nedelja, Nerazumljeni, Dopust) predstavlja člane neke družine in odkriva njihov odnos do problemov ljubezni. Za leto 1965 pripravlja adaptacijo Poláčkovega humorističnega romana Mišo in motor.

SIROVY ZDENEK (14. III. 1932 v Kladnu) Diplomiral je na oddelku režije FAMU (1956—1961) s kratkim igranim filmom ČUVAJ DINAMITA po povesti Jana Drda. Kot režiser studia v Gotwaldovem se je predstavil s kratkim filmom DANIJEL (1961), v katerem je prikazal vživljanje ciganskega dečka v otroški kolektiv. Srednjemetražni film DEČEK IN SRNA (1962) je imel mednarodni uspeh (Srebrna medalja v kategoriji zabavnih filmov na MF filmov za mladino v Benetkah in Nagrada San Giorgio za najboljši mladinski film, podeljena ob priliki beneške konkurence 1962, Velika nagrada na III. mednarodnem srečanju mladinskih filmov v Cannesu 1962). Že med študijem je bil nekajkrat asistent režije v barrandovskih ateljejih (pri Brynychu v filmu Pet od milijona, pri Weissu v filmu Romeo, Julija in tema). Njegov prvi celovečerni film VERIŽNIK (1963) se odigrava danes na vasi. Pripravlja psihološko dramo o dveh mladih ljudeh FINSKI NOŽ.



Peter Solan



František Vláčil

SKALSKÝ ŠTEPAN (20. X. 1925 v Pragi) Pri filmu je začel leta 1949 kot asistent režije, pozneje pa je bil pomožni režiser (pri Gajerjevem filmu *Prihajajo iz teme* — 1954, Zemanovem *Angel na gorah* — 1955, Káder-Klosovem *Tam na končini* — 1957, Pri *Dubu* v filmu *Letališče ne sprejema* — 1959). Sodeloval je tudi na češkoslovaški televiziji. 1960. je realiziral z Jirijem Hanibalom igrani film *POVSOD ŽIVIJO LJUDJE*, v katerem obdeluje probleme mladega zdravnika, ki je po končanem študiju poslan v obmejni pas (Nagrada čehoslovaške filmske kritike skupaj s filmom *Pesem o sivem golobu in Častna diploma FIPRESCI* na MFF v San Sebastianu 1961). Prvi samostojni film *ČRNA DINASTIJA*, kjer je sodeloval tudi pri scenariju (1962), pripoveduje zgodovino treh generacij strojevodij. *POT SKOZI TEMEN GOZD* se odigrava po februarju 1948 v gorski vasi; prikazuje probleme odgovornosti komunistov. Za leto 1965 pripravlja kriminalko *GOSPOD M* po ideji Jana Procházke.

SOLAN PETER (25. IV. 1929 v Banski Bystrici) Po študiju režije na praški FAMU (1949 do 1953), ki ga je končal z diplomskim filmom *PROGA JE PROSTA*, se je zaposlil v bratislavskem studiu dokumentarnih filmov (kjer je izdelal agitke *KOMU VERJETI*, *MOŽ, KI VSE PREOBRNE*, dokumentarni film *OTROCI MIRU*, biografski film *NARODNI UMETNIK FRANO KRAL*). 1956 je prešel v studio igranih filmov v Bratislavi. Svoj prvi igrani film *Vrag ne spi* je posnel leta 1957 skupaj s Františkom Žáčkom po štirih satirah Petra Karvaša. 1959 je realiziral detektivko *MOŽ, KI SE NI VRNIL*. 1962 je režiral film *BOKSAR IN SMRT*. Predloga za film iz življenja v nacističnem koncentracijskem taborišču je bil roman

poljskega pisatelja Jozefa Hena (Posebna nagrada festivala v San Franciscu 1963). 1963 je posnel pravljичni film iz sedanosti OBRAZ V OKNU. 1964 je za film adaptiral tragikomedijo Petra Karvaša BARNABAŠ KOS, govori pa o človeku z važno funkcijo, ki zaradi nesposobnosti škoduje skupnosti.

UHER ŠTEFAN (4. VII. 1930 v Prievidzi) Študij na praški FAMU je končal (1950—1955) z diplomskim filmom CESTA NAD OBLAKI. Do leta 1961 se je udeleževal kot režiser dokumentarnih filmov v bratislavskem studiu (SREDNJEVROPSKI POKAL, UČITELJICA, MORNARJI BREZ MORJA, ZAZNAMOVANI S TEMO, Z OČMI KAMERE in druge). 1958 je posnel srednjemetražni igrani film BILO JE PRIJATELJSTVO — o majhni deklici, ki hoče postati baletka. Prvi celovečerni film o problemih petnajstletnikov, ki se odločajo o svojem bodočem poklicu MI IZ 9. A je realiziral 1961. V filmu SONCE V MREŽI (1962) je zajel občutke mladih ljudi danes (Nagrada češkoslovaške filmske kritike). 1964 je po ideji Alfonza Bednára (scenarista filma Sonce v mreži) posnel film ORGLE, zgodbo iz časov Slovaške države.

VLÁČIL FRANTIŠEK (19. II. 1924 v Češkem Tešinu) Po vojni je študiral na univerzi v Brnu estetiko in zgodovino umetnosti. V času študija je pričel sodelovati s skupino risanege in lutkovnega filma v Brnu, potem je prišel v Studio poljudnoznanstvenih in šolskih filmov (ZDRAVILO ŠT. 2357, GOSPODARJENJE Z ELEKTRIKO, TOPLOTNA REVOLUCIJA). 1952 je odšel iz Brna in do 1958 snemal v armadnem studiu (SPOMIN, MODRI DAN, PISMO S FRONTE, bil je umetniški svetovalec pri Tomanovem filmu Tankovska brigada). Prvi igrani film, ki ga je posnel, je bila kratka filmska poema STEKLENI OBLAKI, v katerem na primeru treh generacij simbolizira željo po ustvarjanju več in več. (Posebna diploma v kategoriji eksperimentalnih in avantgardnih filmov na MF dokumentarnih in kratkih filmov v Benetkah 1958.) Film ZASLEDOVANJE (predvajajo ga skupaj z Vošnikovim filmom Blodnja pod skupnim nazivom Vstop prepovedan — 1959) pripoveduje o budnosti in požrtvovanju graničarjev. Prvi dolgi igrani film GOLOBICA (1960) je kot pesem »o dobrem in zlu v otroškem srcu in o prijateljstvu otrok na vsem svetu« (medalja Bienala na MFF v Benetkah 1960 »za uspešno obvladanje pesniške besede režiserju Vláčilu in za ustvarjalne vrednote snemalske umetnosti Janu Čuriku«. Posebno priznanje MF dokumentarnih in eksperimentalnih filmov v Montevideu 1962, Velika nagrada v kategoriji celovečernih igranih filmov na MF srečanju v Pradesu 1961, Srebrno sonce na FF v Versaillesu 1961 in druge). 1961. je posnel baladni film HUDIČEVA PAST, kjer obravnava materialistično mišljenje v spopadu s cerkvenimi dogmami v mračni dobi (Posebno častno priznanje FIPRESCI na MFF v Locarnu 1962). 1964 je pripravljala realizacijo dvodelnega filma po romanu Vladislava Vančurja MARKETA LAZAROVA.



Štefan Uher

VOŠMIK MILAN (8. IX. 1930 v Chrudimu) Študiral je od 1949 do 1953 na FAMU in po končanem študiju (diplomski film MATUŠ) postal asistent pri Vaclavu Krškem. Film RDEČI TULIPANI, ki ga je posnel med študijem (1951), je bil nagrajen z Zlato medaljo na IV. MF demokratične mladine v Bukarešti. Kot režiser je pričel delati najprej pri češkoslovaški televiziji (televizijski feljtoni, lutkovne igrice, pravljice in druge otroške oddaje, na primer Ma-
jerjeva Robinzonka). 1956 je v barrandovskih ateljejih posnel po Rihovi pravljici film JANEZKOVA CESTA, namenjen najmlajšim gledalcem (Glavna nagrada v kategoriji filmov za najmlajše na MFF za otroke in mladino v Benetkah 1957). Lirični film IGRE IN SANJE (1959), namenjen bolj odraslim kot otrokom je realiziral po pripovedkah Ludvika Aškenazija »Mala božična« in »Ljubimca iz zaboja«. Novelo iz življenja na meji BLODNJA predvajajo skupaj s filmom Františka Vlačila Zasledovanje po skupnim naslovom Vstop prepovedan (1959). Film POJOČA PUDRNICA, namenjen večjim otrokom, je bil poskus modernega pustolovskega filma. HUDOBNI PONEDELJEK (1960) obravnava važne vzgojne probleme. K najmlajšim gledalcem se je vrnil s filmi PRAVLJICA O STAREM TRAMVAJU (1961) in ANICA GRE V ŠOLO (1962) (Srebrni lev sv. Marka na MFF za otroške in mladinske filme v Benetkah, 1963) in veseloigra TA SEŽENJ STENE (Srebrna medalja v kategoriji filmov za najmlajše na MFF za otroške in mladinske filme v Benetkah, 1964). Film PRAVLJICA O OTROCIH je posnet po pravljici MAGDALENA.

Milan Vošmik



filmografija slovenskega filma

(nadaljevanje)

zbira d. arko

103. PARTIZANSKI DOKUMENTI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	15. dec. 1950
Scenarij	Gale Jože
Režiser	Gale Jože
Snemalec	Jakač Božidar, Škodlar Čoro, Viršek Ivan

Glasba:

komponist	Bernard Filip
dirigent	Cvetko Ciril
izvajalca	Orkester Ljubljanske Opere
Dolžina filma	617,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

104. OBZORNIK št. 51

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	29. dec. 1950
Točka:	
Radio Ljubljana	
Scenarij	Zorko Z., Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Cerar France
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Dolžina filma	269 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

Scenarij	Kavčič Jane
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Cerar France, Vavpotič Rudi
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Indolf Rudi
Montaža	Peršin Darinka
Glasba, vodstvo	Lampret France
Oprema filma	Petan Ciril
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Dolžina filma	124 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm

100. PO SEDMIH LETIH

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	28. nov. 1950
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Marinček Ivan
Montaža	Kosmač France
Glasba, vodstvo	Lampret France
Napovedovalec	Torry Tugomer
Dolžina filma	195 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

101. OBZORNIK št. 50

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	7. dec. 1950
Točke:	
Nafta v Prekmurju	
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Marinček Ivan
Snemalec	Marinček Ivan
asistent	Tušar Žaro
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Oprema filma	Gornik Milo
Dolžina filma	293 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

102. TRŽAŠKE KOLONIJE

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	26. dec. 1950
Režiser	Badjura Metod
Snemalec	Badjura Metod
asistent	Kastelec Bert
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Badjura Milka
Glasba, vodstvo	Lampret France
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	327 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, italijanščina
Širina filma	35 mm



Prizor iz makedonskega filma **DO ZMAGE IN NAPREJ** režiserja Žike Mitrovića (levo)

pulj 66



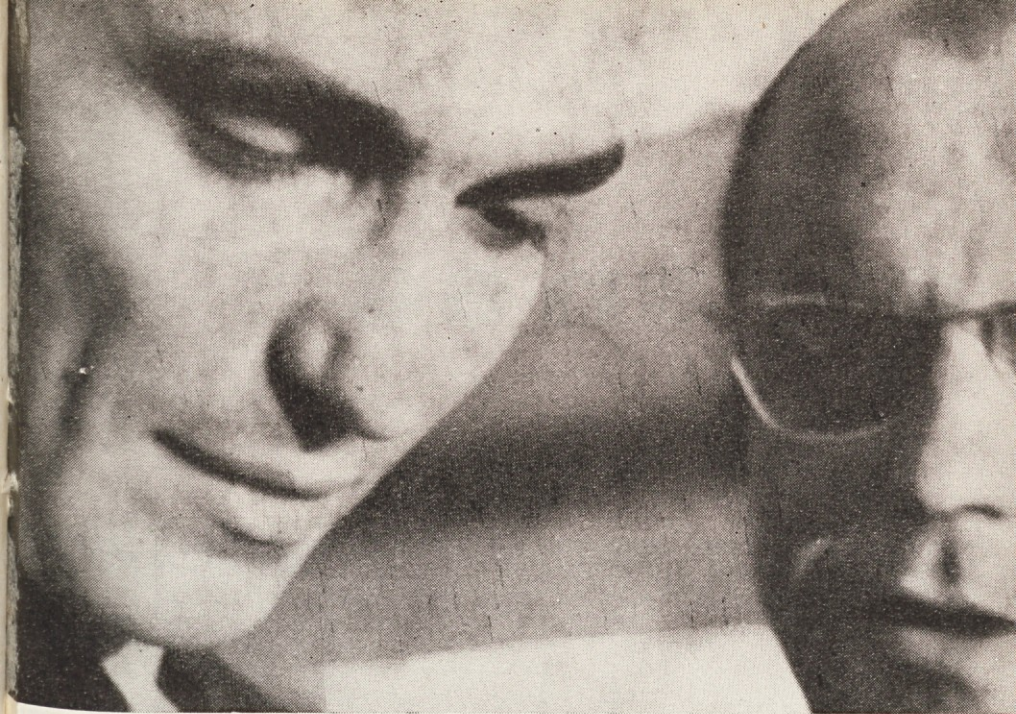
Prizor iz Puriše Djordjevića filma **SEN** (levo)

Slobodan Dimitrijević v Vatroslava Mimice filmu **PONEDELJEK ALI TORREK**. Film je zmagovalec letošnjega Pulja. Med drugimi nagradami je Mimica zanj prejel tudi Žaromet naše revije (desno)



Ljubiša Samardžić in Stanislava Pešić v Vladana Slijepčevića filmu **VA-ROVANEC** (desno)

Prizor iz filma **POT** režiserja Nikole Rajića, ki je vgrajen v filmski omnibus ČAS LJUBEZNI (levo)



ekran 66

