

Čeprav je vprašanje naše produktivne in reproduktivne kinematografije kompleksno, je prav, da se v temeljitejši analizi problemov omejimo na posamezna vprašanja. V tem sestavku želim osvetliti vprašanje filmskega kadra v slovenski filmski proizvodnji.

V splošnem sta za kadrovske vprašanje v slovenski in tudi v jugoslovanski kinematografiji značilni dve stvari: samorastniška pot filmskih pionirjev in nezaupanje v lastne sile. Oboje je posledica nestabilne filmske ekonomike, ki še danes ne nudi pogojev za načrtno proizvodnjo in s tem tudi za smotno kadrovske politiko, in posledica nepravilnega starta v tako pomembno in široko, pri nas novo dejavnost — ustvarjanje filmov.

Razvojna pot slovenskih filmskih ustvarjalcev je mogoče značilna za vsak začetek neke nove dejavnosti, posebno še za umetniško ustvarjanje. Film pri nas do osvoboditve ni imel tradicije in si mora svojo veljavo šele priboriti. Skupina mladih entuziastov s tistimi pionirji na čelu, ki so utirali pot slovenskemu filmu že kot amaterji pred vojno, je po vojni polagoma spoznavala, filmsko delo in rasla s praktičnimi izkušnjami. Ti mladi ljudje so stopili za kamero, ne da bi imeli prej možnost sistematičnega študija tega zapletenega ustvarjalnega procesa.

Dolgoročni načrt razvoja naše kinematografije je takrat predvideval postopno razširitev proizvodnje, tako da bi od leta 1952 dalje posneli vsako leto že po pet celovečernih filmov in primerno število kratkih. Ob takšni perspektivi, ki pa ni dovolj resno upoštevala kadrovskega vprašanja, se je število obstoječih filmskih entuziastov povečalo skoraj za enkrat toliko. Ko širokopoteznega načrta po prehodu filmskih ustanov v filmska podjetja (z gospodarskim računom) ni bilo mogoče realizirati, niso imeli filmski delavci v *svobodnem poklicu* spricho izredno majhne proizvodnje možnosti strokovnega izpopolnjevanja v praktičnem delu, ki bi ga prav v tem kritičnem času svojega razvoja najbolj potrebovali.

V izrazitem obdobju koprodukcij (1952—1956), ki je nastopilo zaradi ekonomske orientacije jugoslovanske kinematografije, so se znašli v najtežjem položaju režiserji. Ostali filmski delavci (snemalci, njih asistenti, scenografi, kostumerji itd.) so se laže vključili v ekipe koprodukcijevskih filmov kot pa režiserji in so si s kontinuiranim delom širili svoje znanje. Poleg tega pa je njihovo strokovno področje mnogo ožje od režiserjevega in ga lahko obvladajo hitreje. Filmska režiija zajema vse elemente, ki sestavljajo sedmo umetnost, in zahteva maksimalno psihično in fizično aktivnost režiserja. Film je sicer kolektivna umetnost, toda podčrtati moramo individualnost režiserja, ki je največkrat tudi glavni avtor, nosilec ideje in vsebine filma. Zato je njegova šola dolgotrajna in zahtevna. Še preden se loti praktičnega dela, si mora pridobiti široko kulturno in splošno razgledanost in dobro spoznati številna izrazna sredstva, ki jih je v filmskem ustvarjanju mnogo več kot v katerikoli drugi umetniški panogi. Lahko trdim, da je bila in je še danes strokovna in teoretična vzgoja prepuščena subjektivni ambiciji in iznajdljivosti filmskih ustvarjalcev samih. Škodljiv pojav, ki neugodno vpliva na njihov razvoj, je tudi to, da filmska dela niso podvržena temeljitejši strokovni analizi. Recenzije na kratko odmerjenem prostoru v revialnem in dnevnem časopisju dajejo le splošno mnenje o filmu. Kadar pa se recenzent spušča v strokovno analizo, ocenjuje

filmsko delo največkrat z nefilmskimi merili ali z literarnih aspektov, ki so bolj primerni za ocenjevanje gledaliških realizacij.

Odgovorni ljudje, ki angažirajo filmske ustvarjalce, nimajo pravega pregleda nad njihovim razvojem. Merodajna so aprioristična mnenja, ki so se formirala nekje v začetku, brez prave strokovne analize konkretnega dela. Čeprav je možno v kronološkem predvajanju filmov dokaj objektivno oceniti razvoj ali pa tudi stagnacijo posameznih ustvarjalcev, se takega pregleda še nihče ni lotil.

Kljub mnogim, največ ekonomskim težavam, naša filmska proizvodnja raste, še posebno v zadnjem letu. Tako nastajajo pri uvajanju novih kadrov v proizvodnjo novi problemi. Ker nimamo filmske šole, dopuščajo proizvodna podjetja anarhičen pritok filmsko neizobraženih novincev, ki si pridobivajo osnovno znanje o filmu šele v praksi.

Kako je torej s filmsko izobrazbo novega kadra? Filmska akademija, ki je delovala nekaj let v Beogradu, ni dala zadovoljivih rezultatov. Po ukinitvi te akademije ni v Jugoslaviji že nekaj let nobene šole za filmske ustvarjalce in sodelavce, če izvzamemo gledališke akademije, ki pa so v študijskem programu le preveč gledališko usmerjene. Pozdraviti moramo iniciativo Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, ki namerava delno razširiti svoj študijski program tudi na film in televizijo. Da v Jugoslaviji še danes nimamo filmske šole, je vzrok predvsem v pomanjkanju predavateljskega kadra, ki ne bi samo suho akademsko prenašal filmske teorije, temveč naj bi posredoval sluшатeljem tudi izkušnje iz domače filmske prakse. Dober primer filmske vzgoje je poljska Filmska šola v Lodžu, ki je nastala iz kluba filmskih praktikov in teoretikov in se razvila v pomembno, danes v svetu priznano filmsko katedro. Dokler Poljaki sami niso imeli dovolj filmskih umetnikov, ki bi lahko posredovali svoje znanje z visokošolske katedre, so vabili k sebi prominentne režiserje, teoretike in druge inozemske goste. Nekaj podobnega bi lahko organizirali tudi mi, morali pa bi vsaj zdaj pohiteti, da nadoknadimo zamujeno. Tudi naša filmska praksa je že dala nekaj ustvarjalcev, ki bodo lahko uspešno posredovali mlajšim svoje znanje.

Filmska šola, ki si jo želimo, bo morala tudi odpraviti ali vsaj zmanjšati nesorazmerja, ki vladajo pri nas med teorijo in prakso. Filmska teorija preveč avtomatično prenaša na naša tla dosežke svetovne filmske ustvarjalnosti, ki so zrasli v več kot 40 letih pred našimi prvimi začetki v bistveno drugačnih pogojih in ji služijo (pravilno!) kot glavno izhodišče, vendar mora ta aplikacija upoštevati tudi naše družbene, gospodarske in kulturnopolitične pogoje, v katerih nastaja mlada jugoslovanska kinematografija. Da bi premostili ta prepad med teorijo in prakso in prepletli teoretično znanje z izkušnjami naše filmske prakse, je Zveza filmskih delavcev Jugoslavije v lanskem letu dala pobudo, naj se ustanovi Filmski eksperimentalni center, ki naj polagoma postane avtoritativna katedra jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. Njegova glavna naloga bo seveda vzgoja novih filmskih umetnikov in sodelavcev v obliki podiplomskega študija. Eksperimentalni center pripravlja tudi posebne seminarje, katere bi obiskovali filmski delavci, ki že ustvarjajo na tem področju.

Novi ljudi, ki zdaj prihajajo k filmu zaradi trenutnih potreb naraščajoče proizvodnje, moramo izbirati z bolj občutljivimi kriteriji in jih usmerjati po bolj zanesljivi poti skozi vse faze filmske tehnike in obrti, tako da bodo po

večletnem stažu pripravljene na zahtevnejše naloge, hkrati pa jim moramo omogočiti tudi obvezen študij v specialnem filmskem seminarju.

Kvalitetnejši vzpon domačega filma bomo nedvomno dosegli razen z *nepretrgano* proizvodnjo tudi s smotrnejšo kadrovsko politiko. Upajmo, da bosta tudi ustanovitev Filmskega eksperimentalnega centra in razširitev študijskega programa na Akademiji za igralsko umetnost pomagala odpraviti stihijo, ki vlada zdaj na tem področju.

Mirko Grobler

## NOV POKLIC

Teh petnajst let slovenskega filma pomeni hkrati mnogo in malo. Mnogo — če se ozremo po približno pol milijona kilometrih posnetega filmskega traku in po priznanjih domačemu filmu v jugoslovanskem merilu, če se nadalje zavemo, da gre vsak Slovenec povprečno več kot desetkrat na leto v kino, če pomislimo slednjič, da imamo razvito domačo proizvodnjo dobrih filmskih projektorjev obeh vrst, za široki in ozki trak.

Malo — spričo dejstva, da je izšlo samo po osvoboditvi v tisku čez sto sodobnih romanov domačih avtorjev in zraven kdo ve koliko novel, posnetih pa je bilo le štirinajst domačih celovečernih filmov. In od več kot sto pisateljev, ki so vpisani v stanovskem društvu, jih je za film pisalo manj kot 10 odstotkov. Nastop televizije nas je našel nepripravljene. Pri velikem številu šol in vzgojiteljev nimamo ali skoraj nimamo domačega šolskega in popularno poučnega filma. V šolah še ni rednega pouka o filmu, niti nimamo ne tehnične ne drugačne filmske šole.

In vendar: slovenski »Kekec« je prepeval svoje viže v več kot dvajset kopijah po Kitajskem, »Dolina miru« se lahko pohvali z lepim obiskom na Norveškem, »Vesna« s popularnostjo v Sovjetski zvezi in drugod.

Kot filmski delavec pogosto poslušam zdaj prijateljske, zdaj vljudno pokroviteljske pa tudi nevljudne opombe, naj se zanimam rajši bolj za svoje poklicno delo, namreč za ustvarjalne probleme — kot da vtikam svoj nos v filmske razmere nasploh. Te da bodo že drugi urejali in uredili.

Ne mikajo me spori in prerakanja s kratkovidnimi nasprotniki. Rad bi le začrtal obris in ugotovil mesto novega poklica v naši kulturni sredini: poklic nosi ime filmski ustvarjalec.

Če bi nam pisatelj potožil, da ne more pisati, češ da se mu je pokvaril pisalni stroj, bi tožbe ne vzeli resno, ko vemo, da tudi navaden šolski svinčnik verno in zlahka zapiše najbolj tenko občuteno metaforo. Pot od pisateljeve zamisli do končne knjižne oblike lahko primerjamo s potjo od scenarija do realizacije filma v nekaterih, na videz podobnih fazah. Težave v razgovorih med založniki in uredniki in pa pisatelji so prav gotovo podobne kot pri filmu med pisatelji in režiserji na eni in producenti in svetovalci na drugi strani. Papir, črke, format knjige in sam tisk večine pisateljev sploh ne zanimajo. Z dogovorom o obsegu besedila (»cenzura« je že opravila svoje) in honorarju je pisatelj končal svoje delo. Nadaljnji postopek je stvar industrije ali obrti razen menda edinole pri futuristih. Ti so tiskali svojo literaturo s posebnostmi v grafičnem stavku, zasledujoč določen odnos med vsebino stvaritve in veličino in obliko stavka in črk. Kot izjemneže jih ne jemljimo v obzir pri našem razmišljanju.