

Kaj početi s kratkim filmom?

Zadnja leta tako beograjski festival kratkega filma kot tudi druge prireditve, ki so posvečene tej filmski zvrsti, doživljajo programsko krizo. Čutijo jo je tudi pri vrsti mednarodnih filmskih prireditev, ki so posvečene kratkemu filmu, le da je tam manj opazna, ker je ponudba filmskih del glede na mednarodni značaj prireditev, bistveno večja.

Leto 1985 je kot jubilejno leto slovenske povojne kinematografije opozorilo na vprašanje kratkega filma z vrsto zelo kritičnih zapisov, ki pa so ostali v senci pisanja o celovečernih filmih. Kot smo na žalost vajeni, vsi ti zapisi niso dali bistvenih rezultatov niti niso bili odmevni. Ne gre seveda za časopisno odmevnost, temveč za odmevnost v spremembi razmer, ki krojijo usodo kratkega filma, vendar ne v programskem in proizvodnem smislu, temveč v eksploataciji, tako kulturni kot komercialni.

Kje je pravzaprav mesto slovenskega kratkega filma? Na področju celovečernega filma smo dosegli začetni obseg 5 celovečernih igranih filmov. Že vrsto srednjeročnih obdobij načrtujemo rast proizvodnje kratkih filmov na 15 in celo 20 letno, ostajamo pa vsako leto pri številki 10. Ko so načrti predvideli 3 celovečerne filme letno, smo govorili o 10 kratkih, nato smo načrtovali 4 CF letno in 15 kratkih in končno 5 celovečernih in 20 kratkih. In kljub kvantitativnemu napredku celovečernih filmov smo s proizvodnjo kratkega filma tam, kjer smo bili pred desetletjem — pri 10 kratkih filmih na leto. Dokaze o perspektivnih načrtih najdemo v celi vrsti planskih dokumentov bližje in nekoliko bolj oddaljene preteklosti, pa naj gre za nekdanji Sklad za pospeševanje filmske proizvodnje ali pozneje Kulturno skupnost Slovenije, različne planske dokumente Ljubljane in Slovenije in ne nazadnje tudi Viba filma.

Če vzamemo, da je klasičen kratek film dolg 10 minut pomeni, da se celotna proizvodnja v obsegu 10 kratkih filmov suče okrog 100 minut programa, kar ustreza 1 celovečernemu filmu. Finančno seveda 10 kratkih filmov ni enako enemu celovečernemu. Medtem ko se cena celovečernega filma v povprečnem trajanju 100 minut, suče med 50 in 80 milijoni dinarjev, odvisno od zahtevnosti projekta, se cena kratkega filma giblje v povprečnih mejah ene dvajsetine te vsote ali med 2,5 in 4 milijoni dinarjev, medtem ko se 30 minutni portreti kulturnih delavcev lahko realizirajo za znesek dveh kratkih filmov, oziroma 5 do 8 milijonov dinarjev.

Enoletna proizvodnja kratkih filmov po izkušnjah zadnjih let ne dosega trajanje okrog 100 minut, temveč je bistveno krajša. Vrsta kratkih filmov se suče v okvirih tako imenovanega mini-filma. Oglejmo si nekaj naslovov iz konkretne manifestacije: na tednu domačega filma leta 1985 v Celju je bilo prikazanih 15 kratkih filmov. Kar dve tretjine je bilo risank in vse so bile krajše od polovice klasičnega kratkega filma. Celoletna proizvodnja, za katero bi demagoško usmerjeni napovedovalci dejali, da znašala „kar 15 naslovov ali za 50 odstotkov več od načrtovanega obsega“, je bila strnjena v 75 minut programa ali v tri četrtine sicer normalnega obsega letne proizvodnje kratkih filmov, za katero smo dejali, da znaša povprečno 100 minut programa. Če od omenjenih 75 minut odštejemo začetne in končne napise vsakega filma posebej, nam za samo vsebino ostane kaj malo. In vsebina teh kratkih filmov je res skromna.

Očitno je, da izguba stika z gledalci povzroča pri avtorjih pomanjkanje kritičnosti, krizo idej in ustvarjalnosti, pri producentu je kratek film tista dejavnost, ki pride na vrsto, ko ni drugega dela, v kulturni politiki pa je prisoten bolj zaradi tradicije kot zaradi kulturne potrebe.

Kratkega filma ni v kinematografiji že vrsto let, od tam je izginil celo v obliki filmskih novic in reklam. Napovedniki slovenskih filmov so zad-

nja leta vse bolj redki — skratka: kratkemu filmu so zaprta vrata. In tam, kjer vrata še niso povsem zaprta, si sam zapira pot s svojo neprodornostjo. Svoj čas smo se na beograjskem festivalu kratkega filma pogovarjali o tem, da je ta film našel svoje mesto edinole na televiziji. Za slovensko televizijo tega žal ne moremo trditi. Tradicionalne oddaje Mosaik kratkega filma nam iz tedna v teden prikazujejo filme raznih dežel, športne, etnografske, turistične, ekološke, zahodne in vzhodne, severne in južne, skratka vse razen slovenskih. Na žalost je bil v zadnjih dveh letih slovenski kratki film bolj pogosto na sporedu nekaterih drugih TV centrov kot pa na slovenskem (n.pr. Novi Sad, Beograd, Zagreb v ciklu „En avtor-en film“ in dr.) Slovenske distribucijske hiše Vesna film zadnja leta tako rekoč ne kupuje kratkih filmov slovenske proizvodnje, kar seveda vpliva na usodo filma, ki mu je brez distribucije pot v kino zaprta.

Na tednu domačega filma v Celju so kratki filmi kolikor niso predvajani kot predfilmi k celovečernim, praviloma postavljeni v malo union-sko dvorano ter omejeni na eno samo predstavo. Nobena od dosedanjih prireditev, ki so bile posvečene slovenskemu filmu v zamejstvu, ni upoštevala kratkega filma.

Čeprav je Ekran uveljavljena slovenska FILM-SKA revija, žal nismo v stanju ilustrirati zapisov o slovenskem kratkem filmu z ustreznimi fotografijami iz filmov, ker teh že nekaj let ne dobivamo. Fotografija kot oblika ilustracije in sporočila o kratkem filmu je povsem izginila iz slovenskega kulturnega prostora in sredstev javnega obveščanja. Tudi to je ilustracija stanja, ki vlada v našem kratkem filmu in odnosu do njega, pa naj gre za producenta, avtorje, propagandiste, fotografe ali tiste res skromne stroške za film in fotografski papir.

Pomanjkanje stika z občinstvom, ki traja že vrsto let, vpliva na avtorjev odnos do te vrste filmske ustvarjalnosti. Razumljivo je pomanjkanje aktualnega družbeno kritičnega dokumentarnega filma, tistega, ki je nekoč hitro in odločno reagiral na negativne pojave v družbi. Če tak film v sedanjih razmerah čaka leto in več, da pride v stik z gledalci, če je tovrsten stik omejen na eno predstavitev v Beogradu, eno v Celju in eno v Ljubljani ter čez čas še morda eno na televiziji, po praksi prej v kaki drugi kot svoji nacionalni TV hiši, potem je kritična ost že davno otopela in razmere, ki jih film obravnava so se do te mere spremenile, da deluje kratka filmska stvaritev prej kot anahronizem kot pa angažirano delo.

Nedvomno nosijo del krivde tudi ustvarjalci sami. Vrsta kratkih filmov nastaja v neverjetnih porodnih krčih, ki terjajo več časa kot najbolj zahtevni celovečerni filmi. Naštejmo nekaj konkretnih primerov: Andrej Mlakar s kratkim filmom **Ko vstopiš** se ukvarja dalj časa kot je potreboval za celovečerni debut **Christophoros**. Jure Pervanje v dveh letih ni uspel dokončati kratkega filma **Živel prvi maj** oziroma **Budnice** kot ga je potem preimenoval. Isti avtor stoji že nekaj let na mestu s projektom To je samo zgodba o ljubezni. Peter Zobec je več kot leto dni realiziral svoj kratki film **Kres**. In še bi lahko naštevali... Razumljivo je, da je producent ob takem načinu dela nejevoljen in mu kratek film povzroča samo sitnosti — opravlja ima z desetimi režiserji, prav toliko snemalci, scenariji, snemalnimi knjigami, delovnimi naplogi, sitnostmi v laboratoriju in sprčo jugoslovanske inflacije ga na koncu stane samo zvoč-

na kopija toliko, kot je na začetku znašal proračun za ves film.

Nekoč je bil kratek film ne samo oblika in način avtorske izpovedi temveč, kot je pač pogosto v navadi, tudi oblika sociale, s katero so filmski ustvarjalci preživeli do naslednjega projekta. Res je to veljalo v prvi vrsti za razne naročene filme, a tudi kulturni program ni bil imun za tovrstne oblike lajšanja življenjskih težav. Sedaj kratek film tudi to ni več. Nagrajevanje je v zadnjih dveh desetletjih zaostalo za realnimi stroški do te mere, da je ustvarjanje kratkega filma res samo še ljubiteljsko dejanje, kljub visokim številkam s katerimi se soočamo.

Leta 1965 je znašal proračun povprečnega kratkega filma takratne 3 stare milijone — za to leto smo programske in finančne načrte sprejeli pred 25. julijem, ko je stopila v veljavo gospodarska reforma in denarna menjava 1:100. Dvojna številka Ekran iz leta 1965 št. 27-28 je stala še 200 dinarjev, številka 29 pa že 2 nova dinarja; to leto je stala celotna naročnina Ekran 1800 starih din. Honorar režiserja kratkega filma je znašal 600.000 din (starih) ali 20 odstotkov proizvodne cene filma. S tem denarjem si je lahko kupil 3000 Ekranov. Dve desetletji pozneje je znašal predračun podobnega filma 900.000.- (ali 90 starih milijonov), režiserjev honorar pa 90.000.- ali 10 odstotkov proizvodne cene filma. Številke so vzete po dveh konkretnih filmih, ki sta po načinu realizacije povsem identična: **Vojna poema** (rež. Milan Ljubić — 1965) in **Heroji slovenskega naroda** (rež. Francšek Rudolf — 1985), oba v sodelovanju z Muzejem ljudske revolucije Slovenije. Leta 1985 je znašala celoletna naročnina za Ekran 800 dinarjev, dvojna številka 200 din (enako kot dvojna številka leta 1965!), režiser kratkega filma pa si je s svojim honorarjem lahko kupil samo še 450 izvodov Ekran. Režiserjev honorar je znašal leta 1965 kar 6 spodobnih mesečnih plač in z dvema kratkima filmoma je lahko dostojno preživel celo leto. S honorarjem iz leta 1985 lahko živi komaj en mesec. Pod pojmom „spodobna plača“ imam v mislih tiste profile zaposlenih, ki so leta 1965 imeli 100.000 starih din plače, leta 1985 pa imajo prav toliko novih. Po teh merilih bi znašal honorar režiserja v letu 1985 okrog 600.000 (60 starih milijonov), kar je povsem v razmerju s celovečernim filmom. Asistent režije celovečernega filma je leta 1965 dobil 600.000 honorarja ali prav toliko kot režiser kratkega filma. Dvajset let pozneje je dobil asistent režije 600.000 (ali 60 starih milijonov), režiser kratkega filma pa poldrugo desetino te vsote. Čeprav je beseda o kratkem filmu omenimo zgolj kot ilustracijo še eno anomalijo s področja „nagrajevanja po delu“ (ki upošteva tudi avtorski prispevek in odgovornost): asistent režije pri celovečernem filmu je v letu 1985 prejel 600.000 dinarjev, pisec scenarija pa za scenarij istega filma pol manj. Kje na svetu je še kinematografija, ki plačuje asistente režije bolje kot scenariste? In kje so avtorji, pa čeprav kratkega filma, plačani s poldrugo desetino asistentskega honorarja pri celovečernem? Odgovor je zelo preprost: samo tam, kjer hočemo z destimulativnim nagrajevanjem likvidirati določeno dejavnost. Dve desetletji nazaj sta bila režiser kratkega filma in asistent režije pri celovečernem filmu izenačena tako po nagrajevanju kot po času angažiranja. Delo s pripravi jima je vzel okrog 4 mesece. Dve desetletji pozneje ugotavljamo kar 7 kratni vzpon v korist celovečernemu filmu. In medtem ko režiser kratkega filma s honorarjem za štiri mesečno delo leta 1985 preživi en mesec, je asistent režije pri celovečernem filmu ostal v me- jah istih razmerij: z dohodkom od štirih mesecev dela lahko živi šest mesecev. Želja po ureditvi razmer na tem področju ter

odpravi obstoječih anomalij je pripeljala do tega, da so vsaj najbolj pomembne postavke revalorizirane in so nominalni honorarji za leto 1986 tudi na področju kratkega filma bistveno višji. Primerjava z inflacijsko rastočimi osebnimi dohodki pa to „nominalno revalorizacijo“ odpravi z ugotovitvijo, da honorar za režijo kratkega filma znaša približno dva povprečna mesečna osebna dohodka slovenskega intelektualca. In da ne bo pomote: gre za primerjavo bruto zneskov, tako honorarjev kot osebnih dohodkov. Torej kljub „popravkom“ znaša brutto honorar režiserja kratkega filma v letu 1986 polovico tistega zneska, ki bi ga naj za svoje delo prejel avtor po objektivnih izračunih za leto 1985. Bodimo še tako kritični do kratkih filmov zadnjih let, dejstvo je, da gre za ljubezen skozi želodec in da tudi ljubezen do kratkega filma ob naštetih pokazateljih ne more trajati večno.

„Press-klipin“i, kot pravimo izrezkom iz tiska, kažejo za desetletje nazaj, da je bil slovenski kratek film deležen pozornosti sredstev javnega obveščanja. V dnevnem tisku so bili kratki filmi ob predstavah deležni kratke, a tehtne ocene, objavljene so bile razne vesti s snemanja, z občasnih predstavitev, slika s podpisom je pogosto našla svoj prostor na straneh tednikov... Podobni zapisi v letu 1985 so bolj izjemni kot pravilo in tako rekoč celotna proizvodnja kratkih filmov je šla mimo slovenske javnosti dobesedno anonimno. Razumljivo je, da nimamo v mislih samo leta 1985, pač pa je ta pojav prisoten že ves čas od zadnje krize slovenskega filma, to je kakih pet ali šest let, s to razliko, da se anonimnost slovenskega kratkega filma iz leta v leto stopnjuje.

Vzemimo samo nekaj konkretnih primerov: vrsta slovenskih dnevnikov, ki v povprečju izide vsak po 300 krat na leto in imajo od tega vsaj v 250 številkah tudi kulturno rubriko in pišejo o dogajanju na področju filma, zelo redko nameni prostor dogajanju na področju kratkega filma. Izjema niso niti tedniki, ki se štejejo za popularne, komunikativne, aktualne... Celo slovenski tednik STOP, ki svoje strani posveča izključno televiziji, radiu, filmu, gledališču, glasbi — torej bi že po svojem konceptu vseboval tudi dogajanje v slovenski kinematografiji vključno s kratkim filmom, temu področju že dolgo ni namenil omebene vrednega prostora, niti ob beograjskem festivalu kratkih filmov, ki velja za osrednjo jugoslovansko manifestacijo na področju proizvodnje kratkih filmov.

Usodo kratkega filma je potrebno deliti po vrstah: zanimanje za risane filme je v primerjavi z drugimi vrstami bistveno večje. Tem sledijo kratki igrani filmi, vendar pod pogojem, da niso vezani na besedilo. In na zadnjem mestu so dokumentarni filmi; če pa so slučajno vezani na dialog ali komentar napovedovalca, so praviloma vnaprej izgubljeni. Cene kopij so tako narasle, da producent nima več interesa žrtvovati kopijo za podnaslavljanje, prevajati dialoge, izdelovati klišeje za podnaslavljanje in podnasloviti kopijo, ki bo kot taka doživela morda le nekaj projekcij. Stroški so visoki, dohodek pa nikakršen, torej ostaja pri tem, da je film izdelan v eni ali dveh kopijah. Po Jugoslaviji je prikazan v originalni slovenski izvedbi, ki jo seveda občinstvo zunaj Slovenije ne razume in temu primerno kulturno in stoično čaka, da se film izteče, zunaj Jugoslavije pa taki filmi že dolgo časa niso na programu.

Kljub kritikam, ki so letele na nekatere slovenske kratke filme, recimo na serijo risank **Meditved Bojan**, pa podatki o prodaji kažejo, da so ti filmi šli dobro v promet, zlasti v izvoz. Res je, da jih nismo videli v kinih, a so bili predvajani v številnih TV programih doma in po svetu. Očitno je, da se okusi filmskih kritikov in programerjev TV programov za predšolske otroke razhajajo. Sicer pa ni hudega če se producent za

kak svoj proizvodni podvig, čeprav skromen, odloči tudi zaradi poslovnosti.

Kratek film se sooča še z eno anomalijo. Usoda ga neusmiljeno potiska na rob filmskih dogodkov, iz leta v leto je bližji amaterizmu in zadnja leta je tudi tehnološko prešel s 35 na 16 mm filmski trak. Filmska distribucija za 16 mm filme pa na Slovenske praktično ne obstaja. Številne šole, ki imajo 16 mm kino projektorje, si nimajo kje izposoditi kopij slovenskih filmov, bodisi kratkih ali celovečernih. Kulturno-prosvetna društva, ki imajo 16 mm projektorje, to velja zlasti za tista na podeželju, si kopije filmov za svoje predstave izposojajo v Zagrebu, seveda v srbourvaščini. In prav distribucija filmov na 16 mm je bila odjemlec številnih kratkih filmov.

V Sloveniji je povsem zamrla dejavnost na področju izobraževalnega filma. Kljub povečani družbeni pozornosti na področju znanstveno-raziskovalnega dela se pri nas ni uveljavila praksa, da bi bili znanstveno-raziskovalni procesi spremljani in dokumentirani s pomočjo filma ter z njegovo pomočjo tudi posredovani svetu. Pri nas je audio-vizualni medij še vedno v senci edino zveličavnega načina izražanja — besede, pa še te, če se le da, izgovorjene.

Poklicna filmska proizvodnja je obremenjena s številnimi obveznostmi, ki vplivajo na stroške realizacije filma. Ti stroški praktično iz desetletja v desetletje naraščajo, kot se pač spreminjajo zakonski predpisi. Nekoč smo filme delali in jih kazali občinstvu. Sledilo je obdobje obvezne oddaje enega izvoda snemalne knjige, plakata in prospekta filma ter ene zvočne kopije Jugoslovanski kinoteki. Ta zvočna kopija seveda ni bila nova, temveč je precejkrat predvajana. Razumljivo je, da shranjevanje in kasnejše kinotečno predvajanje starih kopij ni bilo s strokovnega vidika najboljši, in sledilo je določilo o oddaji ene nove kopije. Nato smo v Arhivu Slovenije dobili filmski oddelek in z zakonom o filmu iz leta 1974 tudi določilo, da je treba oddati brezhbitno zvočno kopijo vsakega filma temu arhivu. Deset let pozneje se je to določilo razširilo še na originalne negativne ter dve zvočni kopiji. Temu zakonskemu določilu o varstvu kulturne dediščine so podrejeni tudi kratki filmi, celo tisti, ki jih naročajo različne delovne organizacije in ki niso izrazito kulturnega pomena.

Tako so kratki filmi obremenjeni z vrsto stroškov, ki se jih mnogi naročniki in uporabniki izogibajo na različne načine. Najpogostejši je ta, da film izdela skupina občanov ali naročnik v lastni režiji, podjetja za reklamne storitve, kakšna posredniška agencija itd. Eni filmskih predpisov ne poznajo, drugi jih nočejo poznati, v obeh primerih je rezultat ta, da je tak izvajalec s svojo ponudbo bistveno cenejši od poklicnega filmskega podjetja, ker preprosto obide vrsto zakonskih, samoupravnih in drugih določil. In kar je za ustvarjalce in naročnike najpomembnejše: tako izdelani filmi so cenejši, znesek namenjen osebnim dohodkom, pa večji, zadovoljen je naročnik, izvajalci pa prav tako. Taki filmi so izdelani z namenom, da ne bodo imeli dolge življenjske dobe. O tehnološki strani pogosto nihče ne razmišlja, količinski in časovni obseg uporabe tovrstnega filma vnaprej sploh ni obravnavan. Zato ni presenetljivo, da za mednarodni festival znanstvenega in tehničnega filma v Beogradu februarja 1986 noben jugoslovanski proizvajalec filmov ni prijavil niti eno delo, čeprav je v zadnjih dveh letih nastalo v Jugoslaviji več deset tehničnih filmov; precej izven tistih filmskih institucij, ki jih najširša javnost šteje za „uradne predstavnike“ družbenega sektorja na področju kinematografije. Da so tudi filmi za potrebe različnih delovnih organizacij del naše kulturne dediščine, pokaže čas, a žal šele tedaj, ko je že prepozno. Kopije so izrabljene, negativni poškodovani, dvojniki negativov niso bili nikoli naročeni, arhivske kopije ne obstajajo... Je pa zato res, da so bili ti filmi relativno poceni. Kdor pa misli, da je v poklicni filmski proizvodnji bistveno drugače, se zelo moti. Že vrsto let ni šla nobena filmska kopija v Arhiv Slovenije in za kratke filme se dvojniki negativov že dolgo ne delajo. Pravijo, da ni denarja!

Pa kljub temu je dokumentarni film pomemben del naše naravne in kulturne dediščine, ki nam je ohranil pričevanja o marsikaterem dogodku na Slovenskem v preteklih desetletjih.

Da kratek film ni atraktivna dejavnost potrjuje tudi medrepubliško sodelovanje. Leta 1984 je sarajevski režiser Bata Ćengić ponudil Viba filmu scenarij za dokumentarni film o bosanskih delavcih v Sloveniji, ki se konec tedna odpravi domov v Bosno in po enem ali dveh dneh počitka zopet nazaj v Slovenijo. Projekt je bil sprejet na Vibi, prav tako v Sutjeska filmu, slovenska in bosansko-hercegovska kulturna skupnost sta primaknili za leto 1985 vsaka svoj del sredstev, producenta sta sklenila pogodbo o sodelovanju — le avtor se od prve variante scenarija ni premaknil naprej, kljub temu, da so mu bili na razpolago vsi pogoji za delo, tudi sredstva.

Nekoliko drugačno stanje velja za portrete slovenskih kulturnih delavcev, s katerimi Viba film sodeluje v bogatitvi kulturnega programa Televizije Ljubljana. Ti filmski portreti, nekoč načrtovani kot 15 minutni filmi, so se podaljšali na 30 minut in več. Avtorji so se spontano podredili mediju, ki je njihova dela posredoval javnosti, pogosto s precejšnjim odmevom. Televizija je zahtevala dolžino, ki je ustreznejša njenemu programskemu konceptu. In tako je ta vrsta kratkega filma še enkrat omejena: čeprav je televizija posredovala film najširšemu krogu gledalcev, je hkrati ta film postal za filmsko distribucijo praktično neuporaben — njegova dolžina ni bila več niti teoretično primer na za predfilm, ker je bila predolga, za samostojno predstavo pa prekratka. Tako stanje je imelo za posledico, da se je tudi format filmskega traku prilagodil televizijskim zahtevam: portreti kulturnih delavcev nastajajo zadnja leta na 16 mm traku. Vesna film, edini slovenski distributer, že nekaj let ni kupil nobenega kratkega filma, res pa je tudi, da jih Viba film niti ne ponuja s preveliko vnemo.

Kakšno je trenutno stanje v slovenski proizvodnji kratkih filmov? Dolgočasni, a zato neusmiljeni računovodski in proizvodni statistični podatki kažejo, da je bilo po prvem tromesečju 1986 kar 12 nedokončanih kratkih filmov iz programskih zasnov preteklih let. V rubriki „zaloge nedokončane proizvodnje“ so se znašli kratki igrani, risani, dokumentarni filmi, portreti kulturnih delavcev, filmi realizirani na 16 in 35 mm in vsi po vrsti taki, za katere so bila sredstva zagotovljena. Tako stanje potrjuje, da za normalen, kontinuiran razvoj neke filmske panoge niso odločilna le sredstva za filmsko proizvodnjo, pač pa tudi avtorska zagnanost, dobra organizacija dela, spoštovanje pravnih norm, med katere sodi tudi upoštevanje določil zakona o avtorskih pravicah, moralna spodbuda, ki je kot eden od elementov stimulacije povsem izostala in ne na zadnjem mestu velja opozoriti na plasma kot faktor pospeševanja proizvodnih prizadevanj. Ta pa je povsem izostal, tako z vidika javnega mnenja (poročanje, kritika), kot z vidika komercialne (prodaja, izvoz). In ne na zadnjem mestu je celokupna filmska proizvodnja kot pomemben organizacijski in finančni sistem. Formulacija se sliši morda zelo imenitno ter za laika nekoliko zamotano, v bistvu pa je zelo preprosta: filmska proizvodnja mora kratek film obravnavati kot dejavnost, ki je vredna pozornosti, ne pa kot nekaj privesek proizvodnje celovečernih filmov, ki pride na vrsto tedaj ko ravno ni drugih obveznosti. Taka miselnost vpliva na organizacijo proizvodnje, pogodbene odnose in drugi oblike obligacij, rezultat pa se kaže v nespoštovanju sprejetih planov ter v zaostajanju realizacije. In še na en problem kaže opozoriti: avtorji predlagajo scenarije in v njih za nimiva sporočila, ki vzbujajo pozornost in upanje programskih načrtovalcev. Ko pa ti isti avtorji po svojih scenarijih posamejno filme, so ti povsem nekaj drugega, tako v vsebini, sporočilu, ideji, ki jo nosijo. Če k temu dodamo še spremembo naslova, ki ga avtor opravi kar svojevoljno, dobimo stvaritev, ki z zamisljivo, na podlagi katere je odobrena, nima nič skupnega. Pretekla leta je film kot medij in kulturna ustvarjalnost sodil v okvir Kulturne skupnosti Slovenije. Z njeno finančno podporo so nastajali tudi kratki filmi o športu, zdravstvu, izobraževanju... Pomanjkanje sredstev in finančne zaostritve so tudi na področju družbene podpore kratkemu filmu zaostriale stanje tako, da je kultura zavzela stališče o nujnosti delitve medija kot dejavnosti ter njegovega sporočila. Film na kulturne teme naj bi bili še vnaprej de-

ležni finančne podpore Kulturne skupnosti, ostali filmi pa naj bi se za potrebna sredstva obrnili na tiste samoupravne interesne skupnosti, katerih področja obravnavajo s svojo vsebino. Tako naj bi filme na temo športa in telesne kulture pomagali realizirati Telesna kulturna skupnost, izobraževalne filme za potrebe šolstva Izobraževalna skupnost, filme s področja zdravstva Zdravstvena skupnost ter raziskovalne filme Raziskovalna skupnost. No in tu smo prišli do naslednjega paradoksa: v Kulturni skupnosti naj bi ostali v programu samo tisti filmi, ki obravnavajo področje kulture, vse ostale smo nekako „izrinili“ ali bolje rečeno,

„odstopili“ tistim interesnim skupnostim, kamor po svoji vsebini in sporočilu sodijo. A te skupnosti filma kot dejavnosti niso uvrstile v svoje programe. In tako film kot medij s tistim delom programa, ki sodi v področje kulture, še naprej vztraja v Kulturni skupnosti, medtem ko tega istega medija in njegovih storitev ostale interesne skupnosti niso sprejele v svoje programe. Svetla izjema je Ljubljanska Skupnost za ceste, ki izredno skrbno dokumentira s 16 mm filmom gradnjo ljubljanskih obvoznic in cest. Zanimivo je na primer, da ni bilo mogoče najti sredstva za dokončanje filma o ljubljanskem Univerzitetnem kliničnem centru, ki je

nedvomno vrhunska zdravstvena ustanova v Jugoslaviji in kot taka pomeni močan faktor izvoza naših medicinskih storitev. A za sodobno audio-vizualno reklamo tega izvoza žal nimamo sredstev. Očitno je, da kratki film nismo izrinili iz programov in družbenih dokumentov, pač pa smo ga izrinili iz naše zavesti.

Milan Ljubić

filmska mojstrovina

Poštna kočija – psihološki western



John Ford je posnel **Poštno kočijo** (Stagecoach) trinajst let po seriji vesternov iz nemega obdobja svoje ustvarjalnosti in z njo presenetil gledalce in kritike, ki so že pozabili, da je nekoč snemal filme tega žanra, s katerimi se je odlikoval v začetku, še bolj pa proti koncu svoje več kot polstoletne umetniške poti. Presenetil je tudi zaradi tega, ker je **Poštna kočija** nekaj čisto drugega kot preprosto zasnovane avanturistične zgodbe tistih zgodnjih let, ko je Ford šele stopal v svet nove umetnosti, pa čeprav je že na začetku hodil z dokaj zanesljivimi koraki. Po toliko letih ukvarjanja z drugačnimi filmi, ki so

mu prinesli nove izkušnje, si je prav gotovo želel napolniti tedaj že dokončno uveljavljeno posodo slikovitih zgodb Divjega zahoda z novo, bogatejšo vsebino, ustvariti nekaj vrednejšega, človeško pomembnejšega in v izvedbi ambicioznejšega ob hoteni in tudi uresničeni zvestobi vesternu z vsemi njegovimi žanrskimi posebnostmi. Do te povezave je prišlo zaradi tedaj plodnega sodelovanja režiserja s scenaristom Dudleyem Nicholom, ki je imel, kot sam pripoveduje, vedno pred očmi, da je film, zlasti pa western treba oplemenititi z močnim dramatičnim dejanjem in dati preprostim dogodkom emoci-

onalno ozadje z uvedbo karakterno ostro profiliranih oseb in da je treba tudi dialogu dati spodobno mesto, čeprav se je strinjal s Fordom, da je marsikaj mogoče povedati z gibom, pogledom bolj kot z besedami. Vsem tem nazorom ustrezajočo temo sta našla v zgodbi Ernesta Haycoxa „Stagecoach to Lordsburg“ po katerem je Nichols z veseljem napisal scenarij, saj je ustrezal njegovi predstavi o obogatitvi dogajanja z uvedbo oseb, ki sicer še niso karakterji v pravem pomenu besede, ker nimajo razvoja, niso pa tudi zgolj tipi, znani iz preprostih vesternov, ampak psihološko opredeljeni indivi-