

veži v Studenici: z njim je cerkev izpričana kot zadužbina Nemanjičev, obenem pa sta odlikovana tako rod ustanoviteljev kot politični pomen samostana. Smrt kraljice Ane je v Sopočanih ilustrirana analogno prizoru Marijine smrti. — V času turške sužnosti so prav ti zgodovinsko pričevalni portreti bili mnogokrat pobudniki srbskega nacionalnega ponosa kot dokumenti nekdanje slave.

Kolikor torej ta umetnost ni ljudska v sociološkem smislu, je etnično vendarle bolj nacionalna, kot bi se nam zdelo na prvi pogled. Lahko bi rekli, da gre za poznobizantinsko umetnost, toda za njeno posebno varianto, ki je dozorela v stikališču Vzhoda in Zahoda. Res da so odločujoči impulzi prihajali vanjo od grštva, bodisi iz carigrajsko-solunske smeri in Atosa ali z italških tal, toda končno se je vendarle uglasila na neki lokalni ton, ki pa ni bil nikdar provincialen, in našla potrditev v ljudstvu in njegovji umetnostni volji.

Emilijan Ceve

(Konec prihodnjič.)

RAZGOVORI

RAZGOVOR O SLOVENSKEM FILMU

Letos poteka petnajst let, kar se je na Slovenskem začela strnjena, nepretrgana proizvodnja domačih umetniških in dokumentarnih filmov. Film je s tem postal eno izmed važnih področij naše kulturne dejavnosti in našega umetniškega ustvarjanja. Hkrati s tem se je od leta 1945 do danes število kinematografov na Slovenskem več kot štirikrat povečalo (od 57 kinematografov v letu 1945 je naraslo na 241 kinematografov v letu 1959). Število filmskih obiskovalcev v Sloveniji se je lani dvignilo že približno na 17 milijonov. V sodobnem šolstvu, vzgoji in popularizaciji znanosti postaja film čedalje bolj pomembno in nepogrešljivo sredstvo. Začetki slovenske televizije in njena nadaljnja rast postavljajo tudi slovenski film pred nove, razširjene naloge.

Vsa ta problematika je izredno obsežna in kompleksna in terja ne samo od filmskih, marveč tudi od drugih kulturnih in javnih delavcev z raznih področij, da porazmislijo o nji, da s svojim sodelovanjem, kritiko, pripombami in pobudami pomagajo filmu premagovati njegove notranje in zunanje razvojne težave in da na ta način prispevajo k nadaljnji afirmaciji naše najmlajše kulturne in umetniške dejavnosti.

S to mislijo začenjamo v naši reviji razgovor o slovenskem filmu in njegovih aktualnih problemih.

Uredništvo

mojstrov iz Francije in Nemčije — spomnimo se le na Petra Parlerja! — toda njihovo delo se je kmalu zlilo v posebno obarvano praško šolo, ki ji ne manjka češkega naglasa, tako da so ga morali priznati celo tuji raziskovalci. Podobno je bilo tudi na našem jugu. Po oslavitvi Bizanca se je kulturno žarišče preneslo v Srbijo, ki je za nekaj časa postala v 13. in 14. stoletju politično in gospodarsko najtrdnjša država na Balkanu. In končno: ali narod z veliko zgodovinsko preteklostjo, ki je izpričal svoj ustvarjalni genij v epiki ljudskega pesništva in svojo zavest v stoletja trajajočem boju s tujimi zavojevalci, res ni mogel zaorati globlje brazde lastnega značaja tudi v srednjeveško slikarstvo svoje domovine? To je umetnost, ki se je zlila z doživetjem rodne dežele, z njenimi jezeri, gorami, naselji, zlila se je z zgodovino, z ljudsko pesmijo in z upanjem v bolečini. Polarnost luči in mraka, veselja in krvi, porazov in slave žari iz nje. Poglobljeno raziskovanje in odkrivanje spomenikov, ki jim je prerojena domovina posvetila veliko skrb, nam bo gotovo razkrilo še prenekatero temno stran te velike kulture, ki jo je ponižni čopič znanih in neznanih zografov začrtal na srednjeveške stene, in razrešilo še to in ono vprašanje, na katero danes še ne vemo pravega odgovora.

Emilijan Cevc

RAZGOVORI

RAZGOVOR O SLOVENSKEM FILMU

(Nadaljevanje)

NEKAJ MISLI O REPERTOARNI POLITIKI SLOVENSKE FILMSKE PROIZVODNJE V PRVIH PETNAJSTIH LETIH

Zetev slovenske filmske proizvodnje v prvih petnajstih letih je številčno sorazmerno skromna. V mislih imam namreč le igrani film. Petnajst let, štirinajst igranih filmov, trinajst »Triglav«, enega »Viba-film«. Torej niti po en film na leto.

Kdor bi prelistaval bolj mačehovske ko dobronamerne kritike po časopisih in revijah, pa bi moral kljub vsemu ugotoviti, da je dobra polovica vseh posnetih filmov povprečno uspelih, nekaj jih je celo nad tem povprečjem. Kvaliteta je presegla kvantiteto.

Kje so vzroki za kvantitativno tako skromno proizvodnjo?

Vprašanje pravzaprav ne sodi v področje repertoarne politike, prepričan pa sem, da se ga bodo lotili drugi, in potrebno je, da se ga lotijo.

Kako je z vsebinsko stranjo našega igranega filma? Po kakšnih vidikih se je sestavljal repertoar, kako izbirale teme? So nastajali scenariji kot plod načrtovanja, naključja, individualnih teženj ali kakih drugih pobud? Je znal naš film reagirati na aktualne probleme, in to dovolj hitro? In končno, kaj vse je lahko vplivalo na načrtovanje in oblikovanje repertoarja?

Za izhodišče si oglejmo kronološki red vseh igranih filmov (do konca 1959): »Na svoji zemlji«, »Trst«, »Kekec«, »Gorice«, »Jara gospoda«, »Tri zgodbe« (Splavarji, Na valovih Mure, Koplji pod brezo), »Vesna«, »Trenutki odločitve«,

»Dolina miru«, »Ne čakaj na maj«, »Kala«, »Dobro morje«, »Dobri stari piano«, »Tri četrtine sonca«.

Če si navedene filme razporedimo v štiri tematske skupine — teme iz naše klasične književnosti, teme iz narodnoosvobodilne borbe, sodobne teme in mladinske teme — bodo repertoarne vrline in pomanjkljivosti jasneje izstopile.

V prvo skupino — teme iz naše klasične književnosti — lahko uvrstimo le dva filma: »Jara gospoda«, scenarij je bil napisan po istoimenskem Kersnikovem delu, in »Tri zgodbe«, v katere so bili vključeni Ingoličevi Splavarji, Kranjčeva zgodba Na valovih Mure in Vorančev Vodnjak (s filmskim naslovom »Koplji pod brezo«). Če pa ugotovimo, da je drugo imenovani film »Tri zgodbe« nastal bolj iz šolsko-kadrovske kot repertoarne potrebe (v njem so se prvič spoprijeli s filmsko režijo trije mladi režiserji), lahko govorimo v prvi tematski skupini le o »Jari gospodi«.

Je bila potemtakem »Jara gospoda« za prvo ekranizacijo klasične teme res najprimernejša? Mislim, da lahko spričo naše dovolj bogate klasične literarne zakladnice brez posebnega utemeljevanje odgovorim z ne.

Zanimivo in omembe vredno je dejstvo, da je bil že pred »Jaro gospodo« napisan scenarij »Visoška kronika«, ki je po vseh vidikih filmske dramaturgije zrelejše in za film prikladnejše delo. Še več. Na željo istega režiserja je bilo prekinjeno delo ekipe, ki je že pripravljala snemalno knjigo »Visoške kronike«. Potem se je sam lotil pisanja in priprav. Ko pa so bila potrošena že precejšnja finančna sredstva in priprave za snemanje v glavnem zaključene, se je premislil, odložil »Visoško kroniko« in se odločil za »Jaro gospodo«. Pri izboru torej ni odločala kvaliteta scenarija, marveč individualna nagnjenja in težnje. »Visoška kronika« žal še do danes ni doživela realizacije. Potekla so leta in nihče se ni več lotil klasične teme. Morda iz prepričanja, da se za arhiv ne izplača truditi in da se klasičnih tem drži smola.

»Martin Krpan« je to misel o smoli potrdil. Scenarij sprejet, slikarski elaborat pripravljen in igralec, ki naj bi igral Martina Krpana, si ne striže več las. Pa nas izneveri denar. To pot nov faktor, ki oblikuje repertoarno politiko.

Razumljivo je, da stilna oprema, stilni kostumi in rekviziti in barvni filmski trak podvojijo stroške ekranizacije. Razumljivo je tudi, da producent okleva, ali naj posname za isti denar dva povprečna filma ali samo enega zahtevnejšega. Razumljivo pa ne bi smelo biti, da vse klasične teme iz navedenih vzrokov končajo v arhivu. Finančna sredstva ne bi smela biti gordijski voz. Z nekoliko več dobre volje bi se lahko občutna repertoarna vrzel v prvi tematski skupini zapolnila.

In še nekaj. Pri marsikateri temi, ki jo želimo uvrstiti v repertoarno načrt, odločajo tudi igralci. Konkretno: »Martina Krpana« se bomo lotili samo tedaj, če bomo imeli igralca, ki bi lahko oblikoval Krpana, in na »Samorastnike« bomo mislili, če bomo imeli igralko, ki bi bila kos Hudabivški Meti. Zdaj imamo igralca za Krpana, a ni denarja. Čez leta bo verjetno denar, a kdo ve, če bomo imeli tudi igralca. Denar pobereš za vsakim grmom, bi rekel Levstik. Krpana pa ni za vsakim voglom, še na vsakem cesarskem dvoru ne...

Naj naključjem, osebnim težnjam, scenarijskim, finančnim in igralskim težavam bežno dodam vsaj še en problem, ki beli lase repertoarnim načrtovalcem, to je tehnika. Preprosto se zgodi, da se moraš tej ali oni temi odreči zaradi tehnike. Če pa se ji ne odrečeš, si ustvarjalci ob njej polomijo zobe in živce. Zastarela, pomanjkljiva in precej obrabljena tehnična sredstva kličejo po

obnovi, modernizaciji in izpopolnitvi. Sestavljanje repertoarja brez misli na tehniko je potemtakem zidanje gradov v oblake.

Oglejmo si zdaj drugo tematsko skupino — teme iz narodnoosvobodilne borbe. Vanjo lahko uvrstimo naslednje filme: »Na svoji zemlji«, »Trst«, »Trenutki odločitve«, »Dolina miru«, »Kala«, »Dobri stari pianino« in »Tri četrtine sonca«, čeprav bi zadnje imenovani film morali uvrstiti v nekakšen tematski pododdelek.

Že na prvi pogled je jasno, da so bile teme iz narodnoosvobodilne borbe najuspešnejše in številčno najmočnejše zastopane. Od štirinajstih filmov sedem, torej polovico celotne proizvodnje. Brez dvoma bo bogata vsebina naše revolucije tudi v bodoče oplajala filmske scenariste in repertoarni načrtovalci ne bodo mogli mimo teh tem, vendar bi si želeli, da bi bil repertoar bolj vsestranski in pestrejši. Korektura naj bi bila v prid zlasti tretji tematski skupini, skupini sodobnih tem.

Ob drugi tematski skupini bi se rad dotaknil problema, ki sem ga omenil že na samem začetku: Je znal naš film v prvih petnajstih letih reagirati na aktualne probleme, in to dovolj hitro? V mislih imam film »Trst«. Hvale vredna je bila pobuda, da bi v času, ko je problem Trsta visel v zraku, hitro posneli film, ki bi podprl naše politične težnje. Delati bi bilo treba hitro in elastično. Politična situacija se je spreminjala iz dneva v dan. Preden pa smo se znašli in preden je film zagledal luč sveta, se je situacija spremenila in film ni več ustrezal. Res se je to zgodilo ob prvih korakih našega filma, ko smo bili še brez kakršnih koli izkušenj. Ta primer naj bi bil vsaj dobra šola. Pozneje smo vnovič grešili. Ob primeru Ivana Pirečnika se spet nismo znašli. Ta film bi bil lahko naš moralni in komercialni kapital. Pa smo ostali praznih rok in po naših kinematografih smo gledali angleški film o našem otroku, ki ga nemški krušni starši nočejo vrniti.

Tri filme, »Gorice«, »Vesna« in »Ne čakaj na maj«, lahko uvrstimo v tretjo skupino, skupino sodobnih tem.

V filmu »Gorice« je avtor obdelal problem haloških viničarjev v prvih letih po osvoboditvi. To je tudi edina sodobna tema, ki je skušala držati ogleдалo času. Tri leta smo potem morali čakati na »Vesno« in nadaljnji dve leti na »Ne čakaj na maj«. Obdelava obeh zadnjih tem nas ni zadovoljila. Podoba naše mladine in naših ljudi je bila romantično konstruirana, brez prave barvitosti in pravega temelja.

Od tedaj pa do danes sodobna tema ni več prodrla v filmski repertoar. Se avtorji izmikajo tem temam? Kje so vzroki? Smo preveč občutljivi? In zakaj? Vsaka umetnost, torej tudi filmska, mora biti kritika in apoteoza časa. Naš človek se je zagnal z velikansko ihto na delo za preobrazbo družbe in dežele in dosegel neslutene uspehe. Naj bi mu zamerili, če je pri tem delal napake? Čemu? To so vendar logične posledice velike vneme in nenavadno naporenega dela. In zakaj se ne bi blagohotno nasmehnili tem napakam? Pristrčen nasme lastnim napakam je izraz moči in samozavesti.

Pogosto se spomnim na film »Ciguli-miguli«, ki ga je nekako pred osmimi leti izdelal Jadran-film. To je prijetna komedija, v kateri se je avtor hudo-mušno ponorčeval iz prosvetno-kulturnih razmer na hrvaškem podeželju. Prijetne, blagohotne šale. Filma do danes niso predvajali javno. Vsi, ki smo ga gledali, nismo mogli doumeti te odločitve.

Sodobne teme bi morali pogosteje srečavati na naših filmskih platnih. Ob teh razmišljanjih pa nam ne bo v škodo, če se spomnimo besed Leonarda da Vincija: »Nikoli si ne dovolim, da bi bil neužiten.« To pa družba tudi danes od umetnika s polno pravico zahteva.

Ostane nam še zadnja, četrta tematska skupina — mladinske teme. Sem spadata »Kekec« in »Dobro morje«.

Dvoje filmov za mladino v petnajstih letih je odločno premalo. Pomen, ki ga ima film pri vzgoji mladine, in veliko povpraševanje po tej zvrsti v svetu opozarjata na bolj sistematično proizvodnjo mladinskih filmov.

Če naj ob koncu v nekaj besedah povzamem misli, ki so bile tu zapisane, in izrazim željo za bodočnost, moram zapisati tole: V prvih petnajstih letih slovenskega filma je v repertoarni politiki prevladovala stihija. Kljub sorazmernemu uspehu in kvaliteti nekaterih filmov moram poudariti, da bi bil uspeh brez dvoma še znatno večji, če bi bilo več smotrnejšega perspektivnega repertoarnega načrtovanja. Če bodo ob povečani proizvodnji v bodočih repertoarnih načrtih po nekem pametnem ključu zastopane vse štiri tematske skupine, o katerih je bilo govora v teh razmišljanjih, bo slovenska filmska proizvodnja dobila pestrejšo in zrelejšo podobo.

J o ž e G a l e

REPERTOARNA POLITIKA NAŠIH DISTRIBUCIJSKIH PODJETIJ IN KINEMATOGRAFOV

O programski politiki naših distribucijskih podjetij govorimo že dlje časa, zadnje mesece pa precej razpravljamo tudi o programski politiki naših kinematografov. Mislim, da je ob tem zelo važnem problemu naše reproduktivne kinematografije treba izločiti predvsem dve centralni vprašanji: programsko politiko podjetij za promet s filmi (distribucij) in programsko politiko kinematografov.

Po decentralizaciji distributivne kinematografije se je v mnogih podjetjih močno uveljavljala teza komercializacije našega kinematografskega programa in z njo nezdrava orientacija uvoza takšnih filmov, od katerih so vodstva podjetij za promet s filmi pričakovala ne vem kakšnih komercialnih efektov. Zelo hitro se je pokazalo, da je takšna orientacija skrajno nezdrava in da je sposobna v nekaj letih ne samo obubožati naš kinematografski program, temveč tudi vplivati na poplitvenje okusa filmskih gledalcev. Spominjam se, da so vsa prizadevanja posebno slovenskega podjetja »Vesna-film« v tedanji situaciji bila na prvi pogled najbolj podobna donkihotskemu spopadu z mlini na veter. Toda vztrajnost v zahtevah, da so podjetja za promet s filmi dolžna orientirati svojo programsko politiko in torej uvoz filmov s svetovnega filmskega tržišča k čimbolj kvalitetnemu izboru pa tudi k čimbolj pestremu nacionalnemu sestavu, je ob pomoči družbenih organov (svetov za izbor filmov), ki jih je pri teh podjetjih uveljavil zakon o filmu, vendarle premagala grozečo nevarnost komercializacije uvoza filmov. Danes ni več neupravičena trditev, da se program naših distributivnih podjetij vidno popravlja in da mu počasi uspeva posredovati našim gledalcem tako rekoč vsa najbolj pomembna dela svetovne filmske ustvarjalnosti. Izkazalo se je, da programska politika podjetij za promet s filmi

stroke — podpreti je treba nova, sodobna prizadevanja in pri določanju vloge, ki naj jo ima slovenistika, se ni treba opirati na to, kar v sami stroki danes ni več aktualno in kar zanjo ni več bistveno značilno. Prav zaradi tega je zborovanje moglo in moralo opozoriti na usodo slovenščine v strokovnih šolah in je pri tem poudarilo predvsem pomen, ki ga ima obvladanje materinščine za duhovno rast mladih generacij.

Če k temu dodamo, da so se pojavila na zborovanju tudi vprašanja organizacije raziskovalnega dela, strokovno znanstvenega tiska, materialnega in splošno družbenega položaja slavistov-pedagogov, učbenikov, modernih učnih pripomočkov, sodobnega knjižnega jezika itd. itd., potem smemo trditi, da je piransko srečanje slavistov potekalo v znamenju zelo aktualnih zadev, ki po svojem značaju presegajo ozke strokovne okvire.

Dušan Pirjevec

RAZGOVORI

RAZGOVOR O SLOVENSKEM FILMU

(Konec.)

ŠE BESEDA O SCENARIJU

Ne bi hotel preširoko razpravljati o tako »kočljivem« vprašanju, kot je razmerje med scenaristom in režiserjem, zakaj o brezpogojni prioriteti slednjega je večina filmskih ljudi zelo energično prepričana: osebno lahko zagotovim le to, da nisem nikoli videl filma, ki bi me ogrel, če scenarij ni izpovedoval v tej ali oni obliki pomembne življenjske resnice. Res, tudi ob slabem tekstu smo že lahko občudovali režiserjevo kultiviranost, domiselnost in veščino, ali samo to: njegovo obrtniško sposobnost torej, njegovo več ali manj spretno obvladovanje metiera. Kadarkoli je ubral režiser svobodno pot in improviziral mimo teksta, je prišlo do mučnih nesoglasij: režiser nas je v svoji viziji prepričeval o nečem, kar mu je govorjena beseda sproti podirala in demantirala. Nekaj takih situacij, žal, poznamo tudi iz polpretekle zgodovine našega filma, ko nas je režiser skušal trmasto prepričati o monumentalnih razsežnostih zgodbe, tekst sam pa je bil faktografski zapis življenjskega dogajanja, nepomemben in brezkrven, ali pa se je realizacija gibala v stilni atmosferi, ki je bila povsem tuja predlogi.

Zato mi je docela nerazumljiva misel, po kateri naj bi naši filmski režiserji kar a priori vtisnili našim slabotnim scenarijem nekakšne evropske dimenzije; v metafiziko vendar v dvajsetem stoletju res ne moremo več verjeti: če je idejna zasnova zgrešena, je nihče, prav nihče ne more več rešiti.

S tem seve ne mislim kakorkoli zmanjševati pomen režiserja in nekoliko nerodno prenesena iz literarne teorije se mi zdi teza, ki sem jo pravkar prebral, češ da ne gre ločevati scenarija (vsebine) od oblike (režije), kar bi se v končni konsekvenci reklo, da dober scenarij že kar določa dobro reali-

zacija. To, žal, praksa izpodbija. Režiser lahko vsekakor s pravilno usmerjeno interpretacijo scenarija obogati njegovo idejno vsebino, občutljivo razkrije in tenkočutno poudari nekatere dragocene momente, ki bi sicer zdrsnili mimo naših nepazljivih oči; lahko pa kajpak teksta enostavno ne razume in je koncepcija zgrešena ali anemična.

Seve niti najmanj ne zanikam, da lahko tudi režiser napiše scenarij, prav tako kot književnik z oficialno društveno izkaznico ali poklicni scenarist, nujno pa je vsekakor eno: da je njegova vizija elementarna, pristna, nezasenčena izpoved, transfigurirana v trdno sklenjen fabulativni organizem. Kakršenkoli apriorizem je gotovo prav pri filmu odveč in čisto vseeno je, po kakšni poti pridemo do dobrega scenarija: lahko ta ali oni tudi iz sivo šablonskega, dolgočasno brezosebnega materiala, ki ga je na žalost vse preveč na dramaturških oddelkih, izlušči motiv, ob katerem se utegne razživeti njegova fantazija. Ničesar nimam tudi zoper »kolektivno« ustvarjanje, če ima vrsta ljudi uglašen odnos do življenja in podoben intimni svet v prsih, kar je seve bolj malo verjetno; nemara je tako ustvarjanje najbolj učinkovito tedaj, kadar »soavtorji« skrbno opozarjajo ustvarjalca na nepotrebni balasti in ga rahločutno usmerjajo, kako naj v fabulativni zasnovi smotrno izrazi tisto, kar ima povedati.

Prav to, mislim, je pomembna naloga dramaturgov. Da idejna vsebina trdno »stoji«, ne pa da se, kot je v navadi, nekajkrat dosnema in spreminja gradivo na terenu, kar je vsekakor že s finančnega vidika vse prej kot pohvalno. Zakaj filmska dramaturgija ima neke specifične črte; nedvomno je racionalna opredelitev značilnih črt, ki jih kažejo kvalitetne predloge, hkrati pa še smotrna in vsekakor ustvarjalna uporaba teoretičnih spoznanj v praksi. Kajpak velja uporabljati dramaturške izkušnje z vso potrebno previdnostjo; zavedati se namreč moramo, da je marsikatero monumentalno delo obšlo dotlej posvečene norme in da so agresivne doktrine doživele praviloma brodolom. Zakaj vsaka izrazita snov se slej ko prej izkristalizira v docela posebne, enkratne oblike.

Naj sklenem to nevezano razmišljanje:

Mislim, da bi moral opravljati film še vedno tisto veliko funkcijo, ki jo je že tako zgodaj zaslutil Lenin: filmska umetnost mora predvsem moralno presvetliti človeka, ga »počlovečiti« in tako posredno humanizirati človeške odnose. Toda če sprejmemo to misel, potem je treba gledati stvari v medsebojni povezanosti: brez zdravega temelja ni trdne zgradbe. Obrabljena resnica sicer in vendar ravno pri filmskih delavcih včasih tako superiorno in nerazumno zametovana. Nikar ne pričakujmo od več ali manj spretnih fabulativnih kombinacij in konstrukcij čudežnega uspeha; šele tedaj, ko se bo dokončno razjasnilo, da je tudi scenariju potreben tisti svojevrstni fluid, ki ga izžareva le enkratna osebna prizadetost, bomo lahko govorili tudi pri nas o filmu kot umetnosti.

Marjan Brezovar