

upodobil Vladimir Skrbinšek z dovršeno karakterno igro, pretresljivo zlasti v prizoru umiranja. Mojstrovina drobne karakterne komike je bil Severjev sodnik Puble.

Med vseskozi uspelimi karakternimi stvaritvami je omeniti zlasti Lojzeta Potokarja (Northumberland), Staneta Potokarja (Warwick), Edvarda Gregorina (Mowbray), Lojzeta Drenovca (vrhovni sodnik), Maksa Furijana (Pistol), Berta Sotlerja (lord Bardolph), Jožeta Zupana (nadškof Skroop), Ivana Jermana (Westmorland), Branka Miklavca (lord Hastings), Dušana Škedlja (princ John), Maksa Bajca (princ Thomas), Staneta Česnika (Gower — Harcourt), Janeza Rohačka (Krempelj), Aleksandra Valiča (Peto), med ženskim ansamblom Milo Kačičevo (krčmarica Burja), Ivanko Mežanovo (Dolci Solznodolsko), Heleno Erjavčovo (lady Percy), Milevo Ukmarjevo (lady Northumberland) in Majdo Potokarjevo (paž).

Borov pesniško odličen in hkrati vseskozi odrško govoren prevod je v veliki meri prispeval k umetniškemu užitku večera.

Vladimir Kralj

FILM

»DOLINA MIRU«

(Nekaj misli o gledališki in filmski dramaturgiji)

Ako pojmujeemo gledališko dramaturgijo kot sistem pravil in napotkov za pisanje učinkovitih gledaliških iger, o takem sistemu v filmski dramaturgiji danes še ne moremo govoriti. Filmska dramaturgija takega sistema danes še nima in ga, če smo docela pravični, tudi še imeti ne more. Aristotelovska in antiaristotelovska, to je romantična dramaturgija, se opirata na dva tisočletno gledališko izkustvo in na enako dolgo teoretsko razmišljanje o gledališki umetnosti, izkustvo zvočnega filma pa je staro komaj štirideset let, njegova dramaturgija pa komaj polovico tega.

Ne samo da filmska dramaturgija danes še nima izdelanega sistema, ki bi ustrezal novim izraznim sredstvom in oblikam filmske umetnosti, stanje v današnji teoriji filmske igre je tako, da si številni teoretiki nasprotujejo celo v osnovnih vprašanih svoje stroke, na primer, ali je nova umetnost po svoji strukturi bližja dramatici ali pa epiki, in pri tem ugleda mlade teorije nikakor ne dviga dejstvo, da filmski praktiki ne glede na teorijo pišejo in snemajo relativno dobre filme tako po prvem kot po drugem principu.

Navidezni prepad med dramatiko in epiko je razrešil že Aristotel v svoji Poetiki, ko je prisodil epiki iste dramatične lastnosti kot tragediji, to je patos (grozljiv dogodek in trpljenje), peripetijo (obrat sreče v nesrečo), anagnorezis (nenaden prehod iz nevednosti v vednost) in retardiranje (zaviranje pričakovanega dogodka), izvzemši katarze, ozdravitev gledalca od neprijetnih afektov, ki jih vzbuja po Aristotelu samo gledališče kot izrazito homeopatska kulturna ustanova. S svojimi štirimi tragijskimi motivi je Aristotel malone izčrpal obseg dramatičnosti, ki je po njem v tem, da gledalca neko usodno dogajanje estetsko vznemiri s svojimi presenetljivimi spremembami, nenehnimi obrati

nesreče v srečo in narobe. Aristotelovo pojmovanje epike posreduje med na videz tako divergentnimi estetskimi kategorijami, kakor sta dramatika in epika, in hkrati pritrjuje stališču zagovornikov epike v filmu, ki se iz izkustva upravičeno ogrevajo bolj za obliko novele oziroma short story, ne samo zaradi vseskozi napetega stopnjevanja in zaključka omenjenih zvrsti, marveč tudi zaradi njihovega preprostega, linearnega odvijanja ne preveč zapletene zgodbe.

Nezaupanje filmskih dramaturgov do gledališke tematike je pravzaprav njihova bojazen pred fotografiranim gledališčem na platnu. Filmski teoretiki upravičeno trdijo, da ima film za »posnemanje narave« svoja, nova izrazna sredstva, ki mu omogočajo gledališču nedosegljive estetske učinke. In po teh novih izraznih sredstvih, ki so v suverenem obvladanju prostornega okolja in časa, se gledališčna in filmska umetnost dejansko odločno razhajata, bolj kot po različnem nastanku obeh umetnosti in bolj kot po bistveno različnem občinstvu, ki soodloča njihovo podobo.

To, kar imamo v gledališču že od nekdanj za njegovo največjo odliko, namreč umetniško stilizacijo resničnosti v obliki najbolj gospodarno zgoščene vzročnosti in smotrnosti, je, kakor marsikatera odlika v življenju, posledica nekega pomanjkanja, namreč omejenosti časa in prostora na gledališkem odru, kjer se mora izvršiti preobrat iz velike sreče v veliko nesrečo v skupem iluzijskem času 24 ur ali nekaj več in na temnem, malo spremenljivem prizorišču. Dramatik je v nekem smislu podoben menežerju rokoborbe, ki kliče na tesen prostor ringa dva nasprotnika, da bi po treh do petih kolih eden med njima drugega dokončno položil na lopatice. Tem kolom pravijo v gledališču akti in v vsakem kolu se prekinjeni boj vedno znova pričneta z izhodiščno igro, stopnjevanjem do vrha in s pojemanjem, vsak akt ima v gledališču samostojen dramatični lok. Film, ki suvereno razpolaga s prostorom in zelo svobodno z iluzijskim časom, po vsej svoji naravi ni prisiljen na omenjeno stilizacijo vsakdanje resničnosti, potek dogodkov v filmu je zelo podoben onemu v epiki in mnogo bližji poteku vsakdanje resničnosti, njeni prostorni in časovni logiki. Izrazna sredstva filma pa omogočajo filmu tudi nekaj, kar je v gledališču le v omejeni meri mogoče, namreč dramatiziranje časa in prostora. Zasedovanje in beg v kavbojkah so najbolj primitivne oblike zdramatiziranega časa in razpoloženje prostora more vzbujati film mnogo bolj učinkovito kot najbolj naturalistična miljejska drama.

Je pa še eno vprašanje, ob katerem se gledališka in filmska umetnost razhajata, to je vprašanje namena obeh umetnosti v zvezi z njihovim specifičnim občinstvom. Gledališče se je porodilo v neposredni bližini kulta in normativnega mita, zato je namen gledališke umetnosti od nekdanj do danes vzbujati v gledalcu duhovne pobude, kakor bi mogli moderno opisati Aristotelovo katarzo. V zvezi s tem namenom ima gledališče, danes bolj kot kedaj, svoje, izbrano občinstvo, dovezetno za duhovne pobude. Ob rojstvu filmske umetnosti pa je stala industrija in interes vsake industrije, streči kar najbolj okusu in potrebam svojega širokega kroga odjemalcev. In to široko občinstvo hodi v kino ne zaradi pouka, morale, ki mora biti v filmu zelo spretno prikrita, marveč zaradi zabave. Danes je film še v velikij merij pravljica za velike otroke, se pravi pravljica pod narekovaji, aperitif za spanje. So pa filmi, ki imajo večje umetniške ambicije, filmi, ki hočejo biti umetniška pravljica. Tak poskus je tudi film »Dolina miru«.

Scenarij filma »Dolina miru« ima dva motiva, okvirnega, boj med okupatorsko vojsko, ki drži mesto, in partizansko vojsko, ki drži gozd, in bolj osebni, osrednji motiv, motiv usode dveh vojnih sirot, Marka in Lotti, bežečih pred okupatorjem na domačijo Markovega strica, ki jo ima Lotti po svoji otroški fantaziji za »dolino miru«, to je za svet brez sovraštva. Ako oba motiva strnemo v enega, je to motiv otrok sredi dveh sovražnih front.

Filmska zgodba se razpostavi s prizorom slovenskih otrok, ki se na nekem zbombardiranem zemljišču v mestu igrajo z letalskimi modelčki in se konča s pretepom slovenskih otrok s hitlerjevskimi pimpfi. Med otroki je deklica Lotti, ki je sicer nemškega porekla, ki pa drži z domačini, okupiranci. Ta na sebi zanimiva razpostava pa gledalca zavaja, mu daje pričakovati čisto drugačen zaplet in tematiko — psihološko podobo otrok dveh zasovraženih narodnosti v vojni, zgodbo, ki odseva v otrocih vse sovražne komplekse njihovih staršev. V to smer pa nadaljnji scenarij ne gre, zato je tudi prizor s pimpfi zgrešena razpostava.

V razpostavi je slikanju okolja odmerjeno premalo prostora, in to okolje po svoji specifičnosti ni dovolj karakterizirano. Mesto, v katerem se zgodba pričinja, je očitno od okupatorja zasedeno mesto v neposredni bližini partizanskega ozemlja, toda po ulicah mesta gledalec ne vidi korakati okupatorske vojske, ki jo spremlja domače prebivalstvo z mrkimi pogledi, nikjer na ulicah ni videti znamenj moralnega nasilja okupatorja nad domačini. Prikazano mesto vzbuja vtis kateregakoli evropskega, tudi nemškega mesta, ki trpi pod zavezniškim bombardiranjem.

Sprožilni moment je zamišljen v dveh prizorih: žrtev ponovnega bombardiranja mesta postaneta tudi roditelja Marka, Lottijinega prijatelja, ki je v tej vojni očitno na podoben način izgubila starše. Obe siroti spravi okupatorska oblast v otroško zavetišče v mestu in od tod zbežita ob prvem naslednjem letalskem alarmu v gozd, proti domačiji Markovega strica, ki očitno leži na osvobojenem ozemlju. Sprožilni moment, ki je zamišljen dramatično pretresljivo — smrt Markovih staršev pod ruševinami, osamelost obeh vojnih sirot v zavetišču, učinkuje dejansko samo ganljivo. Anonimni stric, ki v dejanju sploh ne nastopi in o katerem ne vemo prav nič, ki je samo sentimentalni družinski simbol, nekaj stric v Ardenskem gozdu, samo da beži Shakespearova Rozalinda v ta gozd iz nuje, ker je pregnana z dvora, Marko in Lotti pa bežita v dolino miru samo zaradi avtorjevega nagnjenja do sentimentalnih simbolov. Sprožilni moment bi bil bolj dramatičen, ako bi n. pr. otroka pobegnili iz transporta otrok, ki jih je okupator dejansko odpravljal v Nemčijo. Tako bi bil beg otrok beg pred okupatorjevim lagrom in odhod na osvobojeno ozemlje.

Že omenjeno pomanjkljivo slikanje specifičnega okolja se v razpletu zgodbe nadaljuje in se mučno izraža zlasti v popolni nedoločenosti prikazanega prostora. Vzemimo za prispodobo tip pustolovskega kavbojskega filma, s katerim ima Dolina miru nekatere podobnosti. V takem filmu je gledalec točno orientiran, kje je prijateljsko in kje sovražno, indijansko ozemlje. Vrh tega ima sleherno bojno prizorišče svoje specifično obeležje, to je znake in spomine na pretekle boje. Gozdni prostor, kakor je prikazan v Dolini miru, pa nima niti orientacijske jasnosti niti karakterne specifičnosti. Otroka bežita iz mesta v gozd, ki se prične očitno tik za mestnimi vrati. Med mestom in gozdom ni niti okupatorjevih straž niti bodeče žice, ki bi kazala

mejo med dvema sovražnima ozemljema. Pred gozdom ni tabel z značilnimi napisi: Banditengefahr! ali podobno in v tem partizanskem gozdu ni sledu preteklih bitk in prask, ni požganih domačij in naselij, ni zasilno pokopanih trupel in drugih sledov preteklih bojev. Gozd, v katerega bežita, je na moč prijazen, idiličen gozd, kjer se pode mestni terrierji in belogrivi, lepo rejeni lipicanci. Skratka, gledalec nima v tem gozdu niti za hip tesnobnega občutka, da sta otroka prišla na nevarno ozemlje.

In ta zlikani, idilični gozd je pripravil avtorja in film ob umetniško podobo njegove ideje. Prav srečanje otrok z grozljivimi sledovi vojne na gozdnem ozemlju bi moglo pokazati nekaj, česar navadno vojni filmi ne kažejo — odsev vojne v duši otroka, strahoto vojne, kakor jo vidi in si jo tolmači otrok, in iz tega notranjega dogajanja, izraženega v slikovnem govoru, bi se brez pacifističnih simbolov porajala v gledalcu samem misel: — Nikoli več vojne, naj živi svet brez sovraštva!

Junaka zgodbe, ali vsaj junaka njene prve polovice, sta zbegana, dobrodušna in zaradi nesreč, ki sta jih preživela, vseskozi ganljiva, simpatična otroka, toda vzlic vsem tem lastnostim in nemara prav zaradi njih nista dramatično posebno zanimiva; nista niti bogve kako pogumna niti podjetna in nimata v tej zgodbi drugega opravila, kot da tavata po gozdu in iščeta stričevo domačijo oziroma dolino miru, svet brez sovraštva. Kar pa je na tem njenem begu najbolj problematično, je okolnost, da bežita, če si odmislimo avtorjevo vmešavanje v njuno ravnanje, pravzaprav pred nevarnostjo, ki je ni. Kajti tudi če bi ju okupatorjeva patrolja, ki jo pošlje komandant ofenzive za njima, zajela, bi ju pač poslali nazaj v otroško zavetišče, torej med domače, slovenske otroke, kjer bi bila varnejša kot na ozemlju, ki ga nenehno ogroža okupator. Tudi nimata oba otroka nobene skrivnosti, ki bi ju mogla napraviti dramatična, edina skrivnost, ki jo hrani v sreč Lotti, njena iluzija, da sta na poti vdolino miru, je utopistična, ne dramatična skrivnost. In vendar so v tej zgodbi okolnosti, ki omogočajo dramatičnost obeh otrok. Postavimo samo eno varianto: Tik po pobegu otrok iz zavetišča se prične okupatorjeva ofenziva proti partizanom. Obveščevalna služba odporniškega gibanja izve za to ofenzivo in za njen strateški načrt, toda med mestom in partizanskim ozemljem je sklenjen obroč okupatorske vojske, skozi katerega bi se mogel prebiti samo otrok. In ta otrok je Marko, ki mu izroči obveščevalna služba v mestu pred odhodom v gozd pismeno sporočilo o ofenzivi. V tem trenutku postane Marko, tudi če ne ve, kaj nosi skrito v obleki, izrazito dramatičen na vsej svoji poti skozi gozd. Vsaka možnost, da okupatorska vojska otroka ujame, ne ogroža samo njunega življenja, marveč ogroža hkrati uspešen odpor partizanov proti okupatorski ofenzivi!

Vse dejanje, od pobega otrok iz zavetišča pa do njunega srečanja z Jimom in še po tem srečanju, se vrste idilične, ganljive epizode, katerih središče sta oba otroka: srečanje s psičkom, pokop lutke, srečanje z belim konjem, odpravljanje otrok k počitku v osamelj graščini itd. Tudi v najstrožji, klasično grajeni dramatik, se s pridom uporabljajo lirske prizori kot kontrast prejšnjih in poznejših razburljivo dramatskih dogodkov, toda te lirske epizode usodnega dogajanja ne prekinjajo, ga samo zasenčujejo in posredno razodevajo, da se usodno dogajanje za prizoriščem ni ustavilo, marveč da se naprosto grozeče približuje. Konkretno: okvirno dogajanje — ofenziva — in osrednje dogajanje — lirsko slikanje pustolovske poti otrok z njunim pre-

zrelim modrovanjem o vojni — se čustveno ne križata in idilične epizode so samo nefunkcionalne retardacije dramatičnega dejanja.

Z nastopom letalca Jima se junak zgodbe menja, kajti odslej je Jim središče gledalčeve pozornosti, ne samo zaradi svoje eksotične zunanosti, marveč tudi zato, ker je Jim resnično dramatični junak, kar oba otroka nista. Jim je tudi edina konkretna zveza otrok z ofenzivo, to je z obodnim dejanjem, toda kot tretji v družbi z otrokoma ne tvori enotne trojice, kolektivnega junaka z enotnim hotenjem, ter je Jimov cilj, doseči osvobojeno ozemlje in si s tem rešiti glavo, cilj otrok pa je priti na stričevo domačijo oziroma v dolino miru, v svet brez sovraštva. Dvojnost hotenj ne prispeva k umetniški učinkovitosti zgodbe. Jimov cilj je bolj konkreten, bolj človeški in za gledalca dramatično bolj zanimiv in zato zasenčuje cilj otrok, njuno pot v simbolno dolino miru, v pacifizem. In vendar sta oba cilja v neki meri sorodna in bi se dala zgodbi na korist združiti — svet brez sovraštva ali dolina miru je osvobojeno — partizansko ozemlje, je isti cilj otrok in Jima. Ali se je nemara avtor scenarija bal, da bi s to pristranostjo potemnil splošno humanistično idejo zgodbe in filma, namenjenega tudi za izvoz, toda ali niso partizani v obrambi svoje domovine in miroljubnega človeštva izraziti zastopniki svetovnega humanizma?

Okvirno dejanje, spopad dveh sovražnih vojska, v scenariju ni eksponirano, kar bi se dalo opraviti z nekaj kadri iz njihovih glavnih štabov. Okupatorjeve čete se nenadoma pojavijo na robu gozda, gledalec ne ve, ali gre za premikanje čet ali za dnevne vaje ali za resnično ofenzivo, in proti komu? In v tej ofenzivi gledalec ne ve, kje je spredaj in kje je zadaj, nima občutka, da se obe fronti grozeče bližata, da se prostor med njima nenehno krči in da se bo bitka med njima zdaj zdaj sprožila. Višek te strategije brez orientiranosti gledalca je prizor končnega boja, ko pride nemški vojak, ki zabode Jima, borečega se v vrsti partizanov, iz partizanske strani, torej iz njihovega, po vsej verjetnosti zavarovanega zaledja.

Ena izmed zahtev sleherne dramaturgije je verjetnost prikazanega dejanja, in ta verjetnost je v filmski zgodbi celo strožja kot v dramatiki. Kako more izvežban in izkušen vojak kot je Jim dopustiti, da koptilja za njegovimi petami beli konj, ki ga utegne izdati sovražniku in ga dejansko tudi izda? Kako se more vojak sredi boja, v največji nevarnosti za svoje življenje, muditi s simbolnim pogrebni obredom svojega padlega tovariša, kako more na begu pred svojimi zasledovalci prižgati luč v samotni kmečki domačiji sredi gozdne jase in kako more frontalno izstopiti iz hiše kot prava tarča številnih strelcev v gozdni zasedi? Hrabri in simpatični vojak Jim ni opravil izpita iz osnovnih pravil vojne službe.

Glede prisvajanja tujih motivov (beli konj, pokop lutke) veljajo, menim, v filmski dramaturgiji ista pravila kot v gledališki — brez zgledovanja moreš po Shakespearovem Othellu uporabiti motiv ljubosumnega moža, ki zadavi svojo nedolžno ženo, ne moreš pa uporabiti motiva Dezdemoninega robčka, ne da bi ljudje s prstom kazali na Shakespearovega Othella.

Vsi naši scenariji se pišejo z bolj ali manj očitno težnjo, biti predloge za film, sposoben izvoza. Težnja sama je hvalevredna, saj se z njo ne zaseduje samo veliki moralni, marveč, kar je v filmu enako važno, tudi veliki finančni uspehi. Kar pa je manj v redu, je način, so sredstva, s katerimi skušamo po scenariju doseči zaželeno izvoznost. Z montiranjem eksotičnih

oseb (Jim) v domačo fabulo bomo stežka dosegli svetovno raven. In z montažo svetovno privlačne pacifistične ideje se umetniško ne bomo prikupili svetovnemu občinstvu, ako ta ideja ne izhaja sama po sebi iz prikazanega dejanja. Vprašanje izvoznosti našega filma se da podobno kot vprašanje izvoza naše umetnosti sploh, doseči samo s kvaliteto, to je, našo domačo, narodno tematiko je treba poglobiti v splošno človeško veljavo in jo s tem privzdigniti v splošni svetovni interes.

Vladimir Kralj

PROBLEMI SODOBNE DRUŽBE

KAKŠNA MORA BITI NAPREDNA PRAVNA ZAŠČITA NARODNIH MANJŠIN?

(Načelno razmišljanje s posebnim ozirom na Koroško.)

Narod je zelo usodna življenjska skupnost ljudi nekega ozemlja, je nujnost (ustroj te nujnosti more biti od naroda do naroda zelo različen) in volja samosvoje rasti k sicer istim ciljem človeštva. Govorimo na primer o nacionalno specifičnih potih v socializem. Narod je samosvoj ritem človeške dejavnosti, rasti. Zato je treba dati narodu vso možnost, vse pogoje svobodnega razvoja. Zaradi važnosti jezika za kulturno rast so narodi občutljivi posebno za zatiranje ali zapostavljanje svojega jezika. Pod svobodo razumejo zlasti tudi svobodno uporabo, spoštljivo upoštevanje svojega jezika v vseh življenjskih območjih, udejstvovanjih. Položaj, ki ga ima narodni jezik v neki državi, je bil, je in bo eden od glavnih kriterijev (ne edini in v vsaki situaciji najvažnejši kriterij) za stopnjo svobode, ki jo je narod dosegel.

Narod je socialna kategorija, katere razkroj (popuščanje občutja in zavesti svojevrstne življenjske skupnosti in volje ohraniti jo) pomeni duhovno obubožanje in težko okvaro v značaju njenih pripadnikov, škodo za človeštvo. Z razkrojem enega naroda se more tudi po današnjem zgodovinskem položaju množiti le število drugega naroda, ki je s tem zavajan še v zmoto o nekaki večvrednosti in vzpodbujan k imperializmu potujčevanja. Odpadniki so v sprednjih vrstah potujčevalne dejavnosti.

Narodna manjšina nam je v tej zvezi del naroda, ki kot avtohtono prebivalstvo živi v drugi in ne v svoji nacionalni, matični državi, ter v tej tuji državi tvori številčno manjši del prebivalstva. Različni so položaji narodnih manjšin po današnjih ustavah in po meddržavnopravnih obveznostih držav ter po praksi ne samo v tako imenovanih »zapadnih«, temveč tudi v ljudskih demokracijah. Malo je še primerov, ko je neka narodna manjšina v takem položaju, da more biti iskrena vez med obema narodoma, državama, most za sporazumevanje, kakor bi to idealno morala biti. Tem teže more nacionalna manjšina to nalogo vršiti, tem bolj so njene sile zaposlene z naravno najbolj nujnim bojem za obstanek, čim močnejše so nacionalistične, potujčevalne sile večinskega naroda. Vsaka narodna manjšina je potrebna pomoči in zaščite, tem večje in odločnejše in tembolj premišljene, čim sla-