

KRONIKA

SLOVENSKI FILM V SOOČENJU Z ZGODOVINO

Ob zborniku FRANCE ŠTIGLIC

Film

V zbirki Slovenski film, ki jo izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani (s finančno podporo Kulturne skupnosti Slovenije), je izšla zajetna knjiga (223 str.) z naslovom France Štiglic (Ljubljana 1983, promocija knjige je bila 2. 3. 1984 v Cankarjevem domu). To je sicer druga knjiga te zbirke (št. 2—3); prva je izšla leta 1981 in je bila posvečena Františku Čapku, češkemu »prišleku, ki smo ga Slovenci najprej širokosrčno sprejeli, potem nanj pozabili, posthumno pa priznali, da je znal »obrtniško tekoče izdelovati filme« in da se je ob njem »učila mlajša generacija slovenskih filmskih delavcev.« Iz uvoda k prvi knjigi smo lahko razbrali, da zbirka odpira možnost »za kritičen premislek o sicer kratki, toda zanimivi in kompleksni zgodovini slovenskega filma«, hkrati pa se opira na spoznanje, »da bo mogoče napisati celovito in kolikor toliko objektivno zgodovino slovenskega filma šele takrat, ko bodo kritično, čeprav s tem ni rečeno, da tudi dokončno, predstavljeni ,veliki' in ,mali' režiserji, ,veliki' in ,mali' fenomeni, ,veliki' (komercialni) in ,mali' (umetniški) načrti slovenskega filma«.

Kljub znatnim prizadevanjem v preteklosti (Janko Traven, posebej France Brenk) preučevanje slovenskega filma še ni predmet organiziranega raziskovalnega dela, kajti Slovenski gledališki in filmski muzej in Arhiv SR Slovenije zaradi omejenih kadrovskih in gmotnih možnosti zmoreta komaj za silo zbirati, evidentirati, shranjevati in čuvati, kar je v zvezi z našo filmsko preteklostjo. Ne vem, kolikokrat bomo morali še za-

pisati misel, da filmski svet ne bo imel o nas prave podobe, dokler ne bomo napisali svoje filmske zgodovine (ki je navsezadnje, če priznamo ali ne, del naše kulturne zgodovine), saj nas še v Jugoslaviji upoštevajo le toliko, kolikor se lahko oprejo na slovensko gradivo. Doslej ni znano, da bi kak neslovenski cineast raziskoval zgodovino slovenskega filma. To dokazuje ves jugoslovanski filmski tisk, da posebej niti ne navajamo filmskih zgodovin in enciklopedij na vzhodu in zahodu, ki nas omenjajo zelo skromno in površno, kadar nas sploh omenjajo.

Najbrž obsežnejša sintetična študija o našem filmu še v doglednem času ne bo možna, saj nam manjka še kup temeljnega, kritično preverjenega gradiva. Bibliografijo samostojnih publikacij o filmu npr. že imamo, medtem ko bibliografije, ki bi zajela slovenski periodični tisk, še ni. Zato se mora vsak raziskovalec naše filmske zgodovine pretežno izčrpavati v mučnem iskanju in zbiranju podatkov, da mu kasneje poide sapa za nadgradnjo. Tudi knjige v zbirki Slovenski film so bolj pomladne lastovke; če bo vsako drugo leto izšla le ena publikacija, bomo leta 2000 še bolj zaostali, kot smo danes.

Korak s kulturnim in razvitim svetom bomo ujeli le, če bomo širše zasnovali raziskovalno delo te vrste in odšteli denar, kot ga odštevamo še za marsikatero »neproizvodno« dejavnost.

Vsebina knjige o Francetu Štiglicu je zelo pisana, če jo presojamo po zasnovah in izpeljavah njenih prispevkov, po obsegu posameznih obravnav in ne nazadnje po šestih avtorjih različnih filmskih obzorjih, ki pa so si vsi prizadevali osvetliti Štigličevo človeško in filmsko podobo čimbolj korektno, vsekakor pa v mejah spoštovanja do njegovega že

zgodovinskega deleža v slovenski in jugoslovanski kinematografiji. Ta njegov delež je med slovenskimi režiserji največji in obsega kar 30 del : 15 celovečernih filmov (12 slovenskih, 2 makedonska, 1 hrvaški), 6 kratkih filmov, 5 TV nadaljevanj oz. nanizank in 4 filmske obzornike. Če bi si hoteli vse ogledati, bi potrebovali približno 40 ur, recimo pet delovnih dni po osem ur. Štiglic je tudi eden redkih slovenskih umetniških ustvarjalcev, ki je doživel najvišja družbena priznanja za svoje delo, med drugimi Prešernovo nagrado in nagrado AVNOJ, hkrati pa mu niso bili prihranjeni tudi ostri udarci, saj je bil v vsej zgodovini našega filma deležen najobsežnejše negativne kritike, objavljene kar v nadaljevanjih (januarja 1953 o filmu *Svet na Kajžarju* v Slovenskem poročevalcu).

Knjigo o Štiglicu so že v uvodu k zbirki *Slovenski film* (št. 1) napovedali kot »monografijo« in to opredelitev je prevzel po njenem izidu tudi naš tisk. Monografija je znanstveno delo praviloma enega avtorja (npr. M. Boršnik: Anton Aškerc, F. Koblar: Simon Gregorčič), ki razčlenjuje umetniški opus s sklicevanjem na biografske podatke, kritično in polemično publicistiko, na kulturnopolitična dogajanja itd., skratka, na vse tisto, kar je sooblikovalo umetnika in njegovo delo. Publikacijo s prispevki več avtorjev o enem vprašanju ali osebi pa navadno imenujemo »zbornik« (npr. Levstikov, Trubarjev, Prežihov, Prijatelj), v katerem so študije, ki šele nakazujejo oz. omogočajo monografsko zaokroženost. Zato v našem primeru lahko govorimo le o zborniku; našo opredelitev potrjuje že kazalo te knjige, ki napoveduje naslednje avtorje in njihove prispevke: Vladimir Koch — *France Štiglic* (str. 7), Vladimir Koch — *Življenje in delo* (str. 10), Rapa Šuklje — *France Štiglic — trideset let poti slovenskega filma* (str. 74), Miroslav Čepinčič — *Filmska pomlad v Makedoniji* (str. 114), Nenad Polimac

— *Deveti krog* (str. 126), Bogdan Lešnik — *Dolina miru ali pogled v prazno* (str. 133), France Štiglic o sebi, filmu, kinematografiji (str. 142), Lilijana Nedić — *Filmografija* (str. 152), Lilijana Nedić in Vladimir Koch — *Bibliografija* (str. 180); skrajšana povzetka glavnih prispevkov (Kocha in Šukljeto) sta prevedena v francoski in angleški jezik. Piscu teh vrstic ni uspelo razvozlati, zakaj sta se lotila preučevanja celotnega Štigličevega dela kar dva avtorja (Koch in Šukljeto), kajti delitev njunih raziskovalnih interesov ni dovolj razvidna, saj se nekatere njune ugotovitve ali celo sporočila ponavljajo oz. podvajajo. Smiselna je vključitev v zbornik obeh člankov, ki osvetljujejo Štigličev prispevek k razvoju makedonskega (M. Čepinčič) in hrvatskega (N. Polimac) nacionalnega filmskega izraza, hkrati pa izostrujeta režiserjev umetniški delež v jugoslovanski kinematografiji. Malce nejasna se nam zdi uvrstitev prispevka B. Lešnika, katerega članek sicer deluje kot zanimiv primer novega »branja filma« ali »videnja filma« (ob kritični razčlenitvi Doline miru), a učinkuje bolj provokativno, in sicer kot poziv na prevrednotenje vrednot (»Čas bi bil, da se naučimo brati domače filme.«), torej v nasprotju s koncepti drugih avtorjev, ki težijo k sintezi dosedanjega vedenja in spoznanja. Nesporno vrednost v zborniku ima filmografija L. Nedićeve, medtem ko lahko selektivni bibliografiji L. Nedićeve in V. Kocha ugovarjamo, ker nam njuno pojasnilo, da niso upoštevana tista dela, ki ne prispevajo »k razširitvi in poglobitvi vedenja o režiserju«, ne more zagotoviti znanstvene neoporečnosti.

Kochov prispevek se giblje na meji med razpravo in žurnalizmom, čeprav si prizadeva prodreti v območje znanoosti, in sicer z upoštevanjem gradiva (iz dnevnega in revialnega tiska), z analizo in vrednotenjem, vendar mu to ne uspe, saj ga pri ubesedovanju misli izdajajo neznanstvene stilne lastnosti. Vrednost

Kochovega dela vidimo predvsem v celostni, pregledni in faktografsko zanesljivi predstavitvi Štigličevega dela z vsemi nihanji, padci in vzponi tega režiserja in v opisu družbenopolitičnega in filmskega ozračja v prvih povojnih letih, ko se je rojeval naš poklicni film in so ga spremljali (pa še dolgo potem) trije izvirni grehi: pomanjkljiva splošna izobrazba naših režiserjev, njihov prešibak ustvarjalni naboj in šibak scenarij, ta slaba vest slovenskega filma. Marsikateri Kochovi osvetlitvi se imamo zahvaliti tudi zato, ker jo je zapisal kot (dramaturški) sopotnik našega povojnega filma, hkrati pa ga ravno ta prisotnost sem in tja postavi v vlogo lastnega cenzorja, kot smo to že svoj čas opazili pri Francetu Brenku. Kochove razčlenitve posameznih del niso na enaki kakovostni ravni, kar jemlje temu pisatelju temeljitost. Tako srečamo na eni strani kratke, tudi površne, šibke analize (npr. Na svoji zemlji, Svet na Kajžarju, Volčja noč), po drugi strani pa obširno analizo, ob kateri avtor ne more zatajiti svoje čustvene navezanosti na film (npr. Dolina miru), kar seveda ne sodi v strokovnost oz. znanstvenost pisanja, za katerega je značilna nevtralnost jezikovnih sredstev. Koch si je zamislil predstavitev Štigličevih filmov tako, da je vsakega posebej ovrednotil, vendar ne po enakem kriteriju. Tak odnos ga ni pripeljal do nadgradnje, do sinteze, ostal je pri parcialnih sodbah, tako da nam na koncu branja ne nastane izostrena Štigličeva podoba, ampak bolj spomin na trpko lepo pot našega filma. Kochovo zaključno misel, da namreč pričakujemo od režiserja še korak na višjo umetniško stopnico, pa lahko razumemo bolj kot vljudnostno gesto ali celo zadrego, kako postaviti piko na i.

Esej Rape Šuklje sodi med najbolj berljiv del knjige, in sicer ne le zaradi njenega znanja o slovenskem, jugoslovanskem in svetovnem filmu, ampak predvsem zaradi njenega odličnega ob-

vladovanja pisane besede in siceršnje razgledanosti. Šukljetova se je podredila esejističnemu stilu, ki jo je odrešil znanstvene aparature, hkrati pa dopustil živahnost in zanimivost sporočanja ter izlete v subjektivna, a ne neverjetna razumevanja filma. Podoba slovenskega filma skuša osvetliti vsestransko, čeprav jo slika le z značilnimi potezami, ki povedo, da se je naš film rodil kot družbenopolitična naloga in kasneje postal (z vsemi krči in težavami) del nacionalne kulture. Zelo slikovito odstira pogled v rojevanje filmov (posebej filma Na svoji zemlji), preseneča pa tudi z inventivnimi analizami (npr. filma Balada o trobenti in oblaku). Zaradi težnje po completeness svojega prikaza nam Šukljetova slika v ozadju, lahko bi rekli v drugem planu, sočasne dogodke v slovenskem in jugoslovanskem filmu (sem in tja tudi nasilno) in tako ustvarja iluzijo prostora in časa, v katerem je nastajal naš film. V tem razpravljanju je edino nerazumljivo, da Šukljetova razglaša za prvi slovenski barvni film Štigličevega in Hiengovega Amandusa (premiera 2. 3. 1966), ko pa se je že pred njim vpisal v zgodovino kot prvi slovenski celovečerni barvni film Galeto Srečno, Kekec (premiera 16. 12. 1963). Vrednost tega eseja je predvsem v tem, ker se je odlepil od filmskega novinarstva in ga pošteno nadgradil. Kot za Kocha pa velja tudi za Šukljetovo, da se na koncu izogne sintetični sodbi o Štiglicu: opredeli ga kot nesporno osrednjo osebnost prvih treh desetletij slovenskega igranega celovečerca, kot režiserja, ki je začrtal pot slovenskemu NOB filmu, mladinskemu filmu in slovenski filmski komediji ter da kot umetnik »ni še niti približno na koncu svoje ustvarjalne poti«.

Oba članka, M. Čepinčiča in N. Polimaca, sicer ne prinašata gradiva za zgodovino slovenskega filma, ampak za Štigličovo umetniško biografijo. S svojima dvema režijama v Makedoniji

(Volčja noč — 1955 in Viza zla — 1959) se je Štiglic uvrstil med make-donske cineastične pionirje in sooblikovalce nacionalnega filmskega izraza, medtem ko je za hrvatsko kinematografijo posnel film (Deveti krog — 1960), ki še danes sodi v jugoslovanski vrh. Če bodo ti dosežki iz detinstva make-donskega filma in hrvatskega iz časa, ko se je ta začel osvobajati »kompleksa provincijskega filmskega središča«, preživeli zgodovinska vrednotenja, bo Štiglicu pripadlo pomembno mesto ne le v slovenski, ampak tudi v jugoslovanski kinematografiji.

Lešnikova interpretacija Doline miru sicer ponuja drugačno kritiko »branje filma« kot drugi avtorji v tem zborniku, ki so v analizi in jezikovnem izrazu bolj tradicionalisti. »Na dolgo smo razpletali in zapletali razmerja med predstavljenimi elementi igre, ki posamičen element postavljajo zdaj v ta, zdaj v oni položaj,« pravi Lešnik na koncu svoje analize. »Poskušali pa smo razvijati tudi »način branja«, da bi bralec lahko nadaljeval pri tistem, česar nam ni uspelo povedati«. Njegov inovacijski pristop otežkoča stik z avtorjem; če pa bralec ni ugotovil, da so strani tega prispevka natisnjene v napačnem zaporedju, potem je zagotovo ostal Lešnikov tekst nerazumljen. Besedilo je v zborniku natisnjeno na straneh 133, 135, 136, 138, 139 in 140 (na nepaginiranih straneh 134 in 137 so tri fotografije iz filma Dolina miru), vendar ga moramo drugače brati, če hočemo izluščiti avtorjevo misel, in sicer v naslednjem zaporedju: 133, 135, 139, 140, 136 in 138. Pač, neljuba tehnična pomota, ki

pa je iz članka napravila bralno ugan-ko!

V poglavju France Štiglic o sebi, filmu, kinematografiji so brez navedbe avtorja izbora navedeni odlomki iz Štigličevih spominov, njegovih člankov, odgovorov na anketna vprašanja, predvsem pa odlomki iz intervjujev s Štiglicem, ki so jih zapisali filmski kritiki ali časnikarji v letih 1962—1981. Izbor bi bil lahko zelo ilustrativen in tehten hkrati, saj morejo dobro izbrani odlomki razkriti avtorjev pogled na njegovo delo in film sploh, vendar ti odlomki ne zajemajo vseh odtenkov avtorjevega miselnega sveta.

S filmom so se pri nas doslej večinoma ukvarjali novinarski krogi, ki so največkrat prvi prizadevno spremljali slovenski film v svet kot poročevalci ali kritiki v dnevnem in revijalnem tisku. Zbirka Slovenski film si prizadeva napraviti nadaljnji korak, in to v raziskavo, v nadgradnjo. Tu pa že zadeva v preučevanje filma, ki je znanstvena dejavnost, torej mora biti zasnovana po kriterijih znanosti, na preverjenih podatkih, na suverenem poznavanju zgodovinskega gradiva in literature, kajti še tako spretno kopičenje dejstev brez nadgradnje, ki šele razvija znanost o filmu, je le polovično opravilo. Zgodovina filma je pri Slovencih zelo mlada in nerazvita znanstvena disciplina, zato nima še izoblikovanih niti svojih raziskovalnih metod niti jasno začrtanih raziskovalnih nalog. Morda se te razvojne stopnje komaj zavedamo. Če se je, potem je zbirka Slovenski film naše upanje.

Stanko Šimenc

NA SLEDI NARAVE

(Zapis ob retrospektivi Stojana Čelića)

Likovna
umetnost

Retrospektiva Stojana Čelića, enega najpomembnejših sodobnih srbskih slikarjev in grafikov, ki je bila v ljubljanskem Likovnem razstavišču Rihard Ja-

kopič in v Moderni galeriji (feb. 84), je s tolikšno nazornostjo nakazala nekaj bistvenih vprašanj moderne umetnosti, da izstopa tudi s tega vidika, ne le v smislu spoštovanja do velikega opusa. Predvsem je tu vprašanje mimesis. Moderna umetnostna teorija in praksa sta