

katerih avtor ne more zatajiti svojega življenjskega nazora in kritike sveta. Zaveda se, da je umetnik v službi človeka in da umetnost brez človeka nima smisla. Skozi koordinatni sistem njegove slikarske predstave nam nenehno zveni človekov »Cogito, ergo sum«. V trenutku pa, ko se človek zave svojega bivanja, se zave tudi svojih pravic, med katerimi tista do veselja ni zadnja.

Morda bi kdo pričakoval zdaj nekakšno dokončno besedo o Spacalu. Morda bi ga res moral opredeliti ter etiketirati po vseh pravilih klasične umetnostne kritike. Toda prav temu sem se v članku skušal izogniti. Nisem namreč hotel pokazati umetnika kot nekaj zaključen muzejski objekt, ki bi bil iztrgan iz življenja in življenja nezmožen. Prav tako nočem prerokovati, po kakšni poti bo krenil v svojem nadaljnjem razvoju. Da pa nas na tej poti tudi v prihodnje čakajo še lepa doživetja — o tem nas lahko prepriča Spacalovo dosedanje delo.

FILM

O PARTIZANSKI IN SODOBNI TEMATIKI V JUGOSLOVANSKEM FILMU

Francè Brenk

1

V letu praznovanja desetletnice prizadevanj po izvirnem filmu jugoslovanskih narodov se zgosti problematika našega igranega filma v vprašanje koprodukcijskih metod izdelovanja filmov in v vprašanje izbire vsebin in metod njih oblikovanja. Nadaljnji razvoj in usoda našega filma sta do velike mere odvisna od pravilnega teoretičnega razpleta obeh problemov,¹ posebej od rešitve vprašanja tako imenovane repertoarne politike jugoslovanskih filmskih proizvodenj.

Naši filmski delavci so pred dvojno izbiro: ostati na doseženi stopnji tehnične solidnosti in ustvarjati v mejah ustaljenih izraznih form ali pa z bolj tankočutno izbiro vsebin premagati togost našega filmskega standarda ter se tako povzpeti na stopnjo po vsebini pomembnega in po obliki pristnega, izvirnega jugoslovanskega nacionalnega filma, ki se bo s svojimi najboljšimi deli enakovredno uvrščal med dobra in najboljša povojna svetovna dela.

Drugi puljski filmski festival,² ki sovpada s proslavo desetletnice, je po tej plati zaostрил problem našega filma v naslednje ugotovitve:

poglavitni del filmov naših proizvodenj obravnava vsebine iz narodno-osvobodilnega boja; ker pa so ti filmi zaostali v izraznih oblikah iz obdobja

¹ Prim.: Francè Brenk: »Problem koprodukcijskih metod izdelovanja filmov«, Socialistična misel, 6-7, 1955.

² Od 9. do 18. julija 1955.

vojne kinematografije,³ so okosteneli izdelki, ki ne najdejo več intimnega stika s čustvom in mislijo gledalca;

jugoslovanski filmski delavci s svojimi igranimi filmi ne odgovarjajo na aktualno problematiko svoje dobe. Zato naš film ni »zrcalo dobe«, torej ne izkorišča pogloblitve možnosti umetnosti in ne vrši njene pogloblitve naloge.

Očitek, ki ga je poudarila že naša filmska kritika, podpro na festivalu navzoči tuji filmski strokovnjaki, ki ne morejo razumeti našega »še vedno primitivnega vojnega kompleksa«, nekaj mesecev kasneje pa ga formulira hollywoodski filmski kupec in filmski esteta Sidney Kaufmann z naslednjimi besedami:

»Čudim se, da nimate več sodobnih filmov. Film živi od sodobnosti. Vam pač ne primanjkuje tém. Dvajset dni sem med vami in lahko vam naštejemo dvajset tém.«

Ali sta tendenca domače in tuje kritike našega filmskega repertoarja utemeljeni? Ali sta smiselni?

2

Jugoslovanske proizvodnje — Avala, Bosna, Jadran, Triglav, UFUS in Vardar — so posnele v desetih letih, do 1. julija 1955, sedeminštirideset »dolgih« igranih umetniških filmov, izmed katerih film Avale o grških otrokih z naslovom »Majka Katina« in satira Jadrana »Ciguli-Miguli« nista doživela premiere. Všteti tudi niso tako imenovani koprodukcijski filmi.

Vsebinski profil preostalih 45 filmov je naslednji:

18 filmov obravnava vsebine iz narodnoosvobodilnega boja: »Slavica«, »To ljudstvo bo živelo«, »Nesmrtna mladost«, »Življenje je naše«, »Na svoji zemlji«, »Barba Žvan«, »Zastava«, »Rdeči cvet«, »Trst«, »Deček Mita«, »Major Bauk«, »Frosina«, »Bila sem močnejša«, »Daleč je sonce«, »Ešalon dr. M.«, »Onadva«, »Trenutki odločitve« in »Volčja noč«.

Kot svoj prvi igrani film so posnela vsa jugoslovanska podjetja film o narodnoosvobodilnem boju: Avala 1946 »Slavico«, Jadran 1947 »To ljudstvo bo

³ Obdobje »vojne kinematografije« začno fašistične dežele v dvajsetih oziroma sredi tridesetih let. Italija doseže tedaj svoj višek z »zgodovinskimi vefilmi«, kakršen naj bi bil n. pr. »Scipio Africanus« ali »Condottieri«, Nemčija s filmi »Fridericus rex«, »Jud Süss« in »Ohm Krüger«, obe hkrati pa z vrsto vojaško propagandnih agitk, nakar se zaključi to obdobje v obeh deželah s porazom leta 1945 oziroma 1945. — V SZ prično obdobje vojne kinematografije z vrsto tako imenovanih biografskih filmov — o Petru Velikem, o Suvorovu, o Aleksandru Nevskem, kulminira pa v času največjih vojaških naporov v letih 1945—45 z dokumentarnimi filmi o Stalingradu, o bitki za Moskvo in Leningrad in z igranimi filmi, ki jih poznamo pri nas pod naslovi »Mavrica«, »Branila je domovino«, »Zoja Kosmodemjanska«; to obdobje ima svoj odmev v povojni Ciaurelijevi trilogiji o pogloblitvi sovjetsko nemških bitkah in zaključujejo ga v začetku petdesetih let z dramami in komedijami po svoji klasični literaturi in iz sodobnega življenja; pri nas poznamo doslej komedijo »Zvesti tovariši« in dramo po noveli Čehova »Ana na vratu«. — V Ameriki pomenja začetek vojne kinematografije Chaplinov »Veliki diktator«, ki mu sledi po vstopu Amerike v vojno vrsta dokumentarnih in igranih agitk o bitkah z Japonci in z Nemci, kamor sodi n. pr. tudi film, kakršen je »Straža na Renu«; ameriško obdobje vojne kinematografije se s Korejsko vojno in političnimi zapletljaji na Dalnjem vzhodu podaljša domala do današnjega dne in je njegov višek vrsta vojaško propagandnih dokumentarnih in igranih filmov o »moči ameriškega orožja«.

živelo«, Triglav 1948 »Na svoji zemlji«, Bosna 1951 »Majorja Bauka«, Vardar 1952 »Frosino« in podjetje UFUS, ki je začelo svojo dejavnost 1954 s koprodukcijским narodnoosvobodilnim »Die letzte Brücke — Poslednji most«, je še istega leta posnelo svoj partizanski »Ešalon dr. M.«. Samo črnogorski Lovčen-film, ki letos snema prvi igrani film, je posegel po zgodovinski vsebini, po zgodbi o Ščepanu Malem, lažnem carju.

Tudi desetletnici našega filma dajejo osnovni ton dela o narodnoosvobodilnem boju. Izmed desetih igranih filmov, ki so jih predvajali na puljskem festivalu in so jih posneli v sezoni 1954/55, obravnavajo partizansko tematiko štirje: »Onadva«, »Volčja noč«, »Trenutki odločitve« in »Ešalon dr. M.«.

15 filmov z različnimi vsebinami je posnetih po jugoslovanski literaturi ali po njenih motivih. Filmom »po literaturi« služijo književna dela najrazličnejših zvrsti in umetniških kvalit. Njihova literarna osnova so »klasični« teksti — B. Stankovića »Nečista kri« in »Koštana« za filma »Zofka« in »Ciganka«, Vojnovičev »Ekvinokcij« za film »Vihar«, I. Andrića »Ankini časi«, dve Nušičevi satiri »Občinski otrok« in »Sumljiva oseba«, S. Matavuljev »Bakonja fra Brne«, S. Čorovičev roman o Stojanu Mutikaši, V. Kaleba novela »Vrata od grada« za film »Skalna obzorja«, dalje »Hoja! Lero!«, film, posnet po dubrovniški dramatizirani alegoriji »Dubravka«, pa Kersnikova »Jara-gospoda«, Ingoličev »Slovo Andreja Vitužnika«, Kranjčeva novela »Na valovih Mure« in Prežihov »Vodnjak« za slovenske filmske »Tri zgodbe«, obe mladinski povesti — Vandotov »Kekec« in Seliškarjeva »Bratovščina Sinjega galeba« — in novela s povojno tematiko, I. Potrčev »Svet na Kajžarju«.

Vsebino iz sodobnega življenja obravnava tudi film »V viharju«, ki se prav tako kot scenarij za film »Dekle in hrast« še najbolj približa trdnim, »klasičnim« principom izbire vsebin in njihove dramaturške obdelave.

Tudi problem izvirne jugoslovanske filmske komedije skušajo rešiti trije filmi s sodobnimi vsebinami: »Plavi 9«, »Vsi na morje!« in »Vesna«, medtem ko je posegel »Jubilej gospoda Ikla« po vsebino v gosposki del predvojnega Zagreba in si poiskal svoj prozorni vzor v Nušičevem »Pokojniku«, svoj osrednji lik pa v svetovno znanem filmskem liku češkega komika Vlaste Buriana.

Razen obeh filmov za mladino, posnetih »po literaturi«, sta izdelali podjetji Avala in Jadran še dva mladinska filma po izvirnih scenarijih: »Čarobni meč« oblikuje prastar pravljčni motiv, »Milijoni na otoku« pa so improvizirano nadaljevanje »Bratovščine Sinjega galeba« in imajo za osrednji motiv povojne športne stave, za pglavitni ambient sodobno zagrebško »podzemlje« in za glavne junake mladino.

Če omenim še biografski film o usodi pianistke Eme, znan pod naslovom »Koncert«, ki je vsaj do neke mere »sodoben« (obdobje 1914—1945) in so ga uprizorili po izvirem scenariju, nam preostanejo trije filmi s sodobnimi vsebinami: »Povest o tovarni«, »Jezero« in »Poslednji dan«, dela z izrazito aktualno politično-propagandno tendenco.

Sodobno tematiko obravnava tedaj 9 filmov: »Svet na Kajžarju«, »V viharju«, omenjeni trije poizkusi filmske komedije, mladinski »Milijoni na otoku« ter »Povest o tovarni«, »Jezero« in »Poslednji dan«, če v to vrsto ne štejem »Koncerta«.

Podatki o desetletni dejavnosti na področju jugoslovanskega igranega filma dokazujejo tedaj naslednje repertoarno dejstvo: naša filmska podjetja

posvečajo z 18 deli poglavitno skrb vsebinam iz narodnoosvobodilnega boja in s 14 filmi tematiki, vzeti iz jugoslovanske literature. Problemom povojnega življenja je posvečenih 9 ali ena petina vseh naših igranih filmov, preostali štirje — »Dekle in hrast«, »Jubilej gospoda Ikla«, »Koncert«, »Čarobni meč« — nastali po izvornih scenarijih, pa obravnavajo različne, »neaktualne« teme.

Omenjeni podatki dokazujejo še naslednjo značilnost: naši filmski delavci skušajo obravnavati svoje vsebine v različnih žanrih. Med 45 igranimi filmi jih sodi sicer večina v žanr filmske drame (domala vsi partizanski filmi in filmi po literaturi), toda med njimi so tudi — vsaj poskusj — filmske komedije (4), filmske črtice in novele (»Tri zgodbe«), filmske legende (»Dekle in hrast«), filmske satire (oba Nušića), filmske povesti (»Trenutki odločitve«) in še žanr filma za otroke oziroma za mladino.

Ob pregledu jugoslovanske desetletne filmske bére pa nas ne zanimajo samo — in zlasti ne predvsem — podatki o repertoarnih tematskih in žanrskih razmerjih in tudi ne vprašanje večje ali manjše načrtnosti in sodelovanja med jugoslovanskimi podjetji pri določanju repertoarja. To sicer važno vprašanje je izven razmišljanja o tematiki naših igranih filmov. Prav tako je izven našega razmišljanja načelno vprašanje, če nas namreč dandanes filmi z vsebinami iz osvobodilnega boja sploh lahko še »prevzamejo«, ker je to spričo naše osebne in družbene zavesti neutemeljeno. Pač pa nas zanima, ali sta nas »prevzela« na primer filma »Onadva« in »Ešalon dr. M.«. Če sta nas ali če nas nista — zakaj? Dalje nas na primer zanima, ali je in v čem je razlika med prvim filmom režiserja F. Štiglicca, »Na svoji zemlji«, in med njegovim zadnjim filmom »Volčja noč«. In obče vprašanje: ali je razlika med nekdanjim in današnjim izbiranjem in načini oblikovanja vsebin iz narodnoosvobodilnega boja? Ali je razlika sploh potrebna? Če je — čemu in v kakšnem smislu?

Izven našega razmišljanja je tudi načelno vprašanje, ali so filmi s sodobnimi vsebinami res osrednji živec sleherne proizvodnje, kajti problem je v filmu že od njenih početkov in s tisoč primerki rešen. Zanima pa nas, kakšne aktualne vsebine so izbirali naši filmski delavci, zakaj in kako so jih oblikovali. Zanima nas, če jugoslovanski filmi s sodobno tematiko odsevajo našo življenjsko stvarnost, ali bolj konkretno, če nas je na primer »Svet na Kajžarju« ali pa »Poslednji dan« prevzel, kot nas prevzame lahko le pomembna in domiselna, lepo pripovedovana resnica o našem današnjem življenju.

In zanimajo nas obče tematične in oblikovne značilnosti naših »partizanskih« ter »sodobnih« filmov — če take obče značilnosti sploh imajo.

3

Prvi jugoslovanski film o narodnoosvobodilnem boju je bil sovjetsko-jugoslovanski »V gorah Jugoslavije«. To delo je tipičen otrok sovjetske vojne kinematografije, prenešene na naša tla. Dela vojne kinematografije označuje nazorska, politična, ekonomska, vojaška ali kakršna koli misel, ideja, problem. Te vrste filmi so zrasli hkrati s podobnimi deli na področju starih umetnosti povsod po svetu iz razmer, v katerih se intimne, subtilne raznolikosti v čustvovanju, v mišljenju in v medsebojnih človeških odnosih spoje v linearna, nedvoumna dejstva in v ustrezna stilizirana gesla. Premočno zarisane probleme rešujejo premočrtni junaki v jasnih, premočrtnih situacijah »dveh

svetov«, »dveh front«. Ti filmi, ki so jih rodile kakor koli kritične razmere, so služili neposrednemu cilju: urejanju konkretnega in takrat aktualnega problema.

»V gorah Jugoslavije« je nastal leto dni po končani vojni. Po svojih vsebinsko formalnih kvalitetah je bil »agitka«, dasi leta 1946 ni imel več svoje aktualno propagandne funkcije, temveč je bil le še dokument in spomin na komaj minule dogodke.

»V gorah Jugoslavije« je botroval poslej domača vsem našim filmom o osvobodilnem boju. Ni jim bil vzor samo po linearno zastavljenem in rešenem vprašanju, ki ga s herojskim zanosom, s sekiro in puško v rokah, razčisti glavni junak Slavko Babič, temveč tudi po specifičnem filmskem izrazu, predvsem po kompoziciji filmske slike in po igralskem stilu svojih črnobelih junakov. Iz te primitivne sfere je zrasla prav tako »Slavica« kot »To ljudstvo bo živelo« in tudi v filmu »Na svoji zemlji« je vrsta problemskih in filmsko oblikovnih rešitev po vzoru A. Room-E. Tisse.

Sem zoper današnje pogosto posmehovanje črnobelim karakterjem in sploh agitkam, zlasti kadar se tega posla lotevajo ljudje, ki so agitke sami izdelovali ali jih vsaj vneto zagovarjali. Vojna kinematografija je s svojimi deli različne umetniške vrednosti — od »Diktatorja« in »Nevskega« do »Straže na Renu« in »Bitke za Stalingrad« — zrasla organsko iz tedanjih razmer in je bila že zgolj zavoljo progresivne in tendenciozno poudarjene ideje neprecenljivega pomena v boju zoper fašizem, kar je pomenilo v tedanji epohi boj zoper fizično smrt in za človeški progres. Če sem grobo stvaren: kdo od kritikov, ki dandanes omalovažujoče zavračajo dela vojne kinematografije, bi si upal na primer leta 1944 kakor koli argumentirati in nato prikazovati v črnemeljskem kinu namesto »Straže na Renu« ali »Mavrice« Cayattov film »Vsi smo morilci« ali pa Clouzotovo »Manon Lescaut«?

Za jugoslovanski film tudi še ni bil poraz, če so naši prvi filmski delavci oblikovali vsebine iz osvobodilnega boja po nekaj let zastarelih metodah. Glede na okorne začetke filmsko neizobraženih in pogosto manj nadarjenih ljudi, ki so tedaj od vseh strani prihajali k filmu, je bil to najbolj preprost način »izživljanja kompleksa vojnih strahot« in hkrati obvladovanja osnovnih prijemov filmskega pripovedovanja.

Vprašanje, kako uprizarjati partizanske vsebine, se je zaostriло kasneje: tedaj, ko so naši filmski delavci že obvladali osnovne metode filmskega izražanja, še vedno pa jim je primanjkovalo smisla za tankočutno izbiro pomembnih vsebin in čuta za umetniške vrednote in prefinjene odtenke filmskega oblikovanja. Narodnoosvobodilni boj je dobival pri nas in po svetu z vse večjo časovno odmaknjenostjo drugačne, manj dokumentarne, manj zgolj črnobeleske, s fizičnimi akcijami utemeljene poteze. Spričo povojnih dogodkov, spričo možnosti za bolj umirjeno razmišljanje in za ustrezno prizadevanje po individualno psihološko in družbeno nazorsko globlji utemeljitvi naših vzorov in bojev, so metodično oblikovni prijemi vojne kinematografije za časom zaostali. To je bilo tem bolj očitno ob našem srečanju s tujimi filmi na iste teme, n. pr. s Clémentovim »Bojem za progó« (1946!) ali s sijajnim novelističnim filmom, s »Povratkom v življenje«.

Jugoslovanski filmski delavci so začutili, da njihov način zaostaja za tujim načinom obravnavanja sorodnih vsebin, in nedvomno so opazili, da vse bolj zaostajajo tudi za svojimi zrelejšimi gledalci. Tako nastopi leta 1949 v

obravnavanju partizanske tematike očitna kriza: medtem ko izdelajo naša podjetja leta 1948 izmed štirih igranih filmov še tri o narodnoosvobodilnem boju, izdelajo leta 1949 dva in leta 1950 izmed šestih spet samo dva; med njima pa pomeni »Trst« za slovensko proizvodnjo tolikšni neuspeh, da Slovenci poslej ne posnamemo pet let, vse do »Trenutkov odločitve«, nobenega partizanskega filma več.

Za ilustracijo že vsaj šestletne krize jugoslovanskega osvobodilnega filma naj služi tudi naslednje tipično dejstvo: še preden so stare umetnosti — razen poezije in grafike — ustvarile umetniško vredna dela iz osvobodilnega boja, ga je interpretirala doslej pri nas neznan literarna zvrst-scenarij. Naši pisatelji so pisali scenarije o osvobodilnem boju, preden so isti tematiki vdahnili življenje v starih književnih zvrsteh, v povesti, črtici, noveli, romanu, drami, komediji ... Spričo tega neuspeh sicer ni bil nujen, pač pa zelo verjeten.

Zahteva po nadaljnjih filmih o narodnoosvobodilnem boju, ki se ni ozirala na dotodanje neuspehe in ne na to, ali imajo filmi s partizanskimi vsebinami dovolj trdno zaledje v starih umetnostih, zlasti v literaturi, glasbi, gledališču in v upodabljalni umetnosti, ima v letih 1953/54 za posledek svojevrstno spremembo. In spet pod tujim vplivom! V tem času posname namreč beograjsko podjetje UFUS v koprodukciji z Avstrijci »Die letzte Brücke — Poslednji most«, ki zaslovi zlasti v Zahodni Nemčiji po svoji »objektivnosti« in po svojem »humanizmu«. Delo, ki je nastalo v politični atmosferi želje po zblizanju med narodi, predvsem pa iz prizadevanja po moralni rehabilitaciji nemškega vojaka, ki se je bojeval na Balkanu, je poslej s svojo »objektivnostjo« in »človečnostjo« vzor našim ustvarjalcem partizanskih filmov. »Objektivnost« postane z ustreznimi liki »strašljivcev« ter »dezertarjev« hkrati s »humanizmom« nov vložek, nov element naših osvobodilnih filmov, od filma »Daleč je sonce« in »Onadva« do »Trenutkov odločitve« in »Volčje noči«.

Nedvomno pomenijo novi elementi prizadevanje po globlji psihološki analizi dogajanja v ljudeh in v okolju narodnoosvobodilnega boja, toda zgolj v primeru, če niso od zunaj umetno vneseni, če niso geslo in trenutna moda, temveč, če rastejo organsko iz karakterjev ljudi, iz dogodkov in iz občega ambienta zgodovinskega dogajanja. V prenekaterem od zadnjih partizanskih filmov pa srečamo humanizem zaradi humanizma in ob storije bolj ali manj spretno prilepljene vseh vrst bojazljivcev, ki so zgodbam le v vnanji, modni okrask.

V času naporov po novih, globlje utemeljenih načinih interpretacije osvobodilnega boja pa se od jugoslovanskega filma vojne kinematografije odcepi v nasprotno smer film gole fizične akcije. V istem letu 1954 nastane namreč v istih ateljejih UFUS-a »Ešalon dr. M.«, delo, ki poenostavlja mnogo-tero in komplicirano problematiko narodnoosvobodilne epohe ter jo vklepa v specifično ameriški žanr filmov »divjega zahoda«. Ni mogoče sicer trditi, da bi tak žanr ne bil eden izmed možnih pogledov na narodnoosvobodilni boj. Prav gotovo pa je to najbolj površen in po svoji filmski formi nepristen aspekt, nič manj zgrešen, kot je zgrešen način umetnega vnašanja novih idejnih elementov v zgodbe, ki so po vsebinsko oblikovnem bistvu še otroci vojne kinematografije. Izrazit primer »Ešalonu« nasprotnega, toda po nepristnosti enakega dela je F. Štiglicova zadnji film »Volčja noč«, s katerim avtorji sicer načenjajo zanimiv psihološki problem, ki pa zvedeni in se izgubi v vrsti

med seboj rahlo povezanih zunanjih akcij, kakršne smo v bolj pristni obliki videli že v filmih »Na svoji zemlji« in »V gorah Jugoslavije«.

Za jugoslovanske filme s partizansko tematiko utegne biti tedaj značilna ugotovitev, da po izbiri in interpretaciji vsebin in hkrati tudi po specifičnem filmskem izrazu — zaostajajo za časom.

Doklej bodo še zaostajali? Po vsej verjetnosti dotlej, dokler ne bodo istega vprašanja rešili mojstri starih umetnosti.

4

Izdelovanju filmov z narodnoosvobodilno tematiko postavljamo za nasprotje zahtevo po več filmih z vsebinami iz sodobnega življenja.

Naš filmski repertoar pa dokazuje, da filmi s sodobno tematiko po številu sicer zaostajajo za filmi o narodnoosvobodilnem boju in tudi za filmi po literaturi, toda devet sodobnih filmov pomeni vsaj resen poskus jugoslovanskih filmskih delavcev, da bi izpolnjevali tudi »najvažnejšo funkcijo« umetnosti. Razlog za vse bolj izrazito zahtevo po filmih iz sodobnega življenja je tedaj bodisi v tem, da je takih filmov premalo, bodisi, da z njimi nismo zadovoljni, ali pa oboje hkrati.

Mislím, da oboje hkrati.

Doživetja med osvobodilnim bojem že prekríva patina časovne odmaknjenosti. Zato smo ob gledanju šibkih in najslabših filmov te vrste manj neposredno prizadeti, bolj prizanesljivi. Ob filmih s sodobnimi vsebinami pa čutimo bolj živo, bolj intenzivno in zato reagiramo na sleherno neresničnost in nepristnost ter smo hkrati močnejše prevzeti ob sleherni iskreno občuteni in umetniško prefinjeno interpretirani zgodbi.

»Povest o tovarni«, »Jezero«, »Poslednji dan« pa »Svet na Kajžarju«, »Milijoni na otoku« in poskusi jugoslovanskih filmskih komedij z vsebinami iz sodobnega življenja so primerki, ki kažejo, do kolikšne mere naši filmski ustvarjalci še zaostajajo za principi izbiranja in za metodami oblikovanja aktualnih vsebin. Značilno za vsa našeta dela jugoslovanske kinematografije, o kateri je sproti in podrobneje razpravljala naša kritika, je namreč poenostavljanje in idealiziranje problemov, poenostavljanje »črnih« in idealiziranje »belih« junakov, poenostavljanje »črnih« in idealiziranje »belih« dogodkov. Ob takem ustvarjalnem prijemu zbledi celo sočen, živ in aktualen motiv n. pr. »Sveta na Kajžarju« v konstruirano zgodbo in v stilizirano interpretacijo. Kakor da bi se avtorji od vseh početkov ne upali gledati življenje v njegovi mnogoteri bujnosti in zamotanosti, kakor da bi se bali skrivnosti v sreih ljudi in bi ne tvegali prikazovati njih resnične in pristne podobe. Kakor da bi skušali s stiliziranjem grdega in zlega in z idealiziranjem lepega in dobrega v nas in v našem okolju prepričati gledalce, da je pravzaprav vse prav in lepo.

Tak princip izbire sodobnih vsebin in metode pri oblikovanju le-teh ima za posledek razočaranje gledalcev, ki dojemajo življenje v njegovi miselni, čustveni in gonski mnogoterosti docela drugače. In taka dela imajo konec koncev za posledico tudi odpor gledalcev zoper filmske delavce, ki z idilami in ponarejenimi zgodbami podcenjujejo njihovo zavest.

Metoda obravnavanja sodobnih vsebin je tedaj prav taka, kakor pri obravnavanju vsebin iz narodnoosvobodilnega boja: intimne, subtilne raznolikosti v čustvovanju, v mišljenju, v gonskem življenju in v medsebojnih

človeških odnosih se spajajo v stilizirana gesla in linearna dejstva. Premočrtne probleme »fronte« saboterjev in vsakovrstnih reakcionarjev rešujejo pogumni in predani junaki »fronte progressa«, katerih notranje psihično doživljanje pa je do kraja obubožano.

Iz istega razloga se zateka naša filmska satira v preteklost, k Nušiču, »sodobna« filmska komedija pa na politično bojda najbolj varna tla športa, idilične pubertetne ljubezni in v očarljivo okolje našega morja, kjer naj pejsaž in sentiment zamenjata trden in živo zastavljen, pa z ostro mislijo in s pristnim občutjem reševan problem.

Medtem ko se je začel razvijati narodnoosvobodilni film okoli leta 1954 v dve, čeprav problematični smeri, kar pa je vsaj dokaz, da išče novih poti v izbiri in oblikovanju partizanske tematike, se zdi, da je film s sodobnimi vsebinami docela obnemogel pred problemi naše stvarnosti. To dokazuje tudi dejstvo, da je nastal v dveh letih en sam »sodobni« film, izumetničeni in površni »Milijoni na otoku«.

Edino presenetljivo pristno in domiselno delce na sodobno témo, ki utegne biti zdrav napotek tudi ustvarjalcem igranih filmov, pa je izšlo v drugi zvrsti, v kategoriji filmske reportaže. To je A. Babaja in D. Gervaisa »En dan na Reki«, izdelan letos v ateljejih Jadrana.

Če bi hotel površno, z umetnostno zgodovinskim izrazom opredeliti naše filme z aktualnimi vsebinami, bi dejal, da so »socialistično realistični«, toda v nepristnem in čudno prilagojenem pojmovanju socialističnega realizma. In če bi hotel izraziti smer, v katero naj bi se naš film z vsebinami iz sodobnega življenja razvijal poslej, če namreč hoče res opravljati svojo »poglavitno nalogo«, bi bila to smer poglobljenega kritičnega odnosa do dogajanja v okolju in v ljudeh.

Pogosto tožijo, da primanjkuje tém za sodobne filme. Sidney Kaufmann jih je v dvajsetih dneh odkril dvajset. Po mojem mnenju jih je neizčrpno število. Ob neki priložnosti sem zapisal:

»... Naš film ne bo dober, dokler ne bodo zagledale filmske kamere naše Sibirije in Galjevice, ljudi po kletnih stanovanjih in po barakah ob avtostradah, dokler ne bodo odkrivalle lepote in tegob življenja po kraških bajtah in nam spregovorile o življenju v rudnikih in pri Martinovih pečeh, dokler se ne bodo ustavile pred pisalnimi mizami in telefoni tisočerih naših uradnikov in tudi pred zakotnimi gostilniškimi omizji ponižanih in razžaljenih v našem današnjem svetu. Naš film ne bo dober, dokler bodo živeli umetniki, posebej filmski, od življenja naših ljudi odmaknjeno malomestno idilo, dokler ne bodo začutili in nato s pogumom in s skrajnim umetniškim poštenjem oblikovali tiste vsebine iz našega življenja, tista pretresljiva nasprotja med odmirajočim starim in porajajočim se novim, ki kalé in krivenčijo naše značaje, ki — skratka — določajo našo usodo in prihodnost naših otrok.«

Ne, kar se tiče tém, nismo v zadregi! V zadregi smo glede umetnikov. Ob filmih s sodobnimi vsebinami se namreč spet srečujemo z istim problemom: medtem ko stare umetnosti, vsaj literatura in gledališče, šele v novejšem času negotovo tipljejo po našem današnjem svetu, skušajo v knjižni zvrsti, ki je pri nas nova, v filmskem scenariju, že oblikovati sodobne vsebine. Torej isto vprašanje: ali more nastati dober scenarij pred dobro povestjo, črtico, novelo, komedijo, satiro ali dramo iz sodobnega življenja? — Ni verjetno, toda — seveda — tudi nujno ni, ker so genialne izjeme mogoče.

Ali bi ne bilo tedaj umestno, da bi filmski delavci segali po teme za svoje »sodobne« filme predvsem v književno že oblikovane tekste, ki so po problematiki dovolj pomembni, po formi pristni in seveda dovolj »filmski«? Na letošnjem celjskem gledališkem festivalu so uprizorili sedem novih del sedmih mladih slovenskih avtorjev. Vsako leto izide v Jugoslaviji na desetine izvirnih knjig, po periodičnem tisku je raztresenih na stotine vsakovrstnih »aktualnih«, literarno včasih dobro formuliranih in zelo »filmskih« tekstov. Počemu jih ne posnamemo? Kakšna prednost za filmsko predstavo, če je bilo neko delo prej uprizorjeno na enem ali celo na več odrih! — Posneli pa naj bi seveda le dobra in najboljša dela, kajti film si ogleda na tisoče in na milijone ljudi, medtem ko se šibko literarno delce izgubi med nekaj sto bralci, medtem ko brez posebne gmotne in moralne škode lahko životarijo šibkih literatov šibki izdelki, ker jih pač nihče ne bere. Prav zato pa je zahteva po dobrih in najboljših »sodobnih« filmih po svoji kvaliteti drugačna, v bistvu funkcije filma utemeljena, bolj resna, bolj brezkompromisna.

Med književnim delom ali gledališko predstavo in med filmom pa je še ena bistvena razlika, ki bi jo pri izbiri in realizaciji repertoarja morali upoštevati: le redki izbrani bralci ali gledalci lahko primerjajo dela domačih avtorjev z deli tujih in najboljših med njimi, ker jih ne poznajo. Zato na teh področjih pogosto vlada zmeda, katere bistvo je precenjevanje ali podcenjevanje domačih stvaritev z osebnih ali osebnostnih vidikov. Vsak filmski gledalec pa hote ali nehote, zavedno ali nezavedno primerja domače filme s tujimi. Prav zato pa je občutek nepristnosti ob večini naših filmov s sodobnimi vsebinami tem silnejši. Spričo filmov italijanskega novega realizma, spričo francoskih mojstrov in o žgočih vprašanjih našega časa in vsaj še spričo »kritično realističnih« del najboljših ustvarjalcev današnjega ameriškega filma — na primer »Asfaltne džungle«, »Vse o Evi«, »Nasilja« — ki jih naši obiskovalci kinematografov dobro poznajo, so jugoslovanski sodobni filmi medlo nebrizni do negativnih pojavov v družbi in v posameznikih in deklarativni pri reševanju sodobnih problemov.

Ni dvoma, da so med nami razlike v pojmovanjih funkcije in ciljev umetnosti vobče in filmske posebej — po vsebini stare razlike, ki po desetih, petnajstih letih prihajajo spet v novih oblikah na dan. Če problem, ki ima svoje korenine v različnih svetovnonazorskih in ustreznih umetnostnonazorskih izhodiščih poenostavim, potem mislim, da je sleherno delo, ki z izbiro vsebine in z ravnino umetniškega oblikovanja ne računa z najboljšim v današnjem gledalcu, bralcu ali poslušalcu, domala brez izjeme obsojeno na skorajšnjo pozabo, torej na umetniško smrt. Če se slikar sklicuje na zaostalost svojega gledalca, ki še ne zna misliti in čustvovati po njegovo, kar pa bo gledalec prihodnosti znal, utegne biti njegov ugovor umesten in premisleka vreden. Toda film ni in po svojem bistvu ne more biti namenjen niti včerajšnjemu in prav tako ne jutrišnjemu gledalcu. Film mora najti živ in intimen stik z gledalcem današnjega dne. In čim pristnejši je njegov vpliv danes, tem silnejši bo jutri. — Tudi ob tej trditvi so seveda »genialne izjeme«: »Oklepnicu Potemkin« ali »Tatove koles« je prav dojel šele »jutrnji« gledalec. — Ali pa naj se zato jugoslovanska reportoarna politika orientira poslej na »genialne izjeme«? Če je inteligentna, jih lahko dopušča in nič več. — Jugoslovanskemu filmu, ki po izbiri in načinih oblikovanja »partizanske« ter »sodobne« tematike doslej zaostaja za časom, preti namreč nova nevarnost,

da bo z različnimi »filmskimi eksperimenti« začel »prehitovati čas«, za kar je nekaj ponesrečenih primerkov že na področju tako imenovanega dokumentarnega filma. Film lahko napravi pri izbiri vsebine in ustreznega izraza »revolucionaren preskok« v novo kvaliteto le v izrednih zgodovinskih obdobjih. To se je zgodilo na primer po prvi vojni: nemški filmski ekspresionizem je bil po izbiri in oblikovanju vsebin »revolucionarno nov« in je uspel, ker je bil po izgubljeni vojni odsev občega, novega, po kvaliteti drugačnega odnosa nemških ljudi do življenja. Praviloma pa film ne more v tolikšni meri kot na primer upodabljaljoča umetnost z izbiro in umetniškim izrazom prehitovati svojega časa, namreč miselno čustvene dojemljivosti konkretnega, sodobnega gledalca. Zato sodi po mojem mnenju sleherni filmski eksperiment, ki to ime zasluži, eksperiment v smeri iskanja izrednih vsebin in njim ustreznih izraznih oblik, v okvir študijskega filma, najboljši elaborati te vrste pa pred izbrano publiko kinotek.

Ne trdim, da so vsi jugoslovanski filmi s partizansko in sodobno tematiko okorne, za časom zaostale agitke, ki imajo, če so dobre, svoje mesto med filmskimi kategorijami. Nič manj kot dobra agitka pa je za moralno prebujenje današnjega gledalca in za plemenitenje njegovega razrvanega miselnega in čustvenega življenja potrebno delo, ki s skrupulozno ostrino misli in z obiljem čustvovanja blaži tegobe in bolečine sodobnega življenja v sodobnih ljudeh. Delo torej, ki spravlja v ravnovesje — čeprav le za bežen utrip — družbena in individualna protislovja v človeku in mu tako pomaga k bolj trdni orientaciji, k zavestnejšemu odnosu do življenja.

Prav v tej misli pa se utegne skrivati rešitev problema bodočih poti jugoslovanskega filma in konec koncev tudi vprašanje njegove funkcije v svetu sodobne napredne filmske kulture.

PROBLEMI NAŠE DRUŽBE

PRAVNA ZAŠČITA NARODNOSTNIH PRAVIC SLOVENCEV IN HRVATOV PO ČL. 7 AVSTRIJSKE DRŽAVNE POGODBE

S pologom francoske ratifikacijske listine pri sovjetski vladi 27. julija 1955 in z objavo v avstrijskem uradnem listu je postala avstrijska državna pogodba (a. d. p.) vsestransko veljavna in obvezna. S tem je začel veljati tudi čl. 7 te pogodbe, ki ima naslov: »Pravice slovenske in hrvatske manjšine«. V prevodu angleškega besedila se glasi ta člen:

»1. Avstrijski državljani slovenske in hrvatske manjšine na Koroškem, Gradiščanskem in Štajerskem morajo uživati iste pravice pod enakimi pogoji kakor vsi ostali avstrijski državljani, vključno pravico do lastnih organizacij, zborovanja in tiska v svojem jeziku.

2. Upravičeni so do osnovnošolskega pouka v slovenskem ali hrvatskem jeziku in do sorazmernega števila lastnih srednjih šol; v zvezi s tem morajo biti učni načrti popravljani in ustanovljen mora biti oddelek za slovenske in hrvatske šole pri šolskem nadzornem oblastvu.