

okusa in obzorja gledalcev. To pa je po mojem mnenju vloga kinematografa v socialistični družbi, posebno še pri nas, ko vemo, da so številni naši najbolj odgovorni forumi in funkcionarji že večkrat opozorili na kulturnovzgojno funkcijo reproduktivne kinematografije.

Šele v takšnih kinematografih bo mogoče spremeniti — poleg vsega drugega — tudi odnos do domačega celovečernega, še posebno pa kratkega filma vseh zvrsti. Včasih sem (sicer z določeno mero nezaupljivosti) verjel, da naši ljudje, posebno še na podeželju, ne cenijo domačega filma. Odkar imam prilžnost delati praktično v eni izmed naših množičnih organizacij, ki se je lotila filmsko vzgojnega dela, sem imel kar naprej priliko spoznavati, da naši ljudje domač film ljubijo in si ga želijo. Tudi naše dokumentarce, kratke reportaže, filmske novice, risanke itd. Zaledje, ki ga živo občuti filmska proizvodnja v domačih gledalcih, pa je za filmsko ustvarjalnost zelo pomembno, ker ji ne posreduje samo občutka, da filmov ne ustvarja za neko imaginarno publiko, temveč jo navdaja tudi z zavestjo odgovornosti do svojih gledalcev.

Pravzaprav sem se v teh svojih refleksijah ob problemu programske politike naših distributivnih podjetij in kinematografov dotaknil posredno tudi že problema značaja podjetja za promet s filmi, torej distribucije, in kinematografa. Odločno sem prepričan, da sta obe ravnini naše reproduktivne kinematografije predvsem in izrazito kulturnega značaja, torej kulturni ustanovi. Razumljivo je, da bosta morali zadostiti tudi nekim ekonomskim pogojem, toda ti ne smejo in ne morejo biti primarni ter ne morejo dušiti kulturnega in vzgojnega poslanstva celotne reproduktivne kinematografije.

Vitko Musek

FILM IN KULTURA

Dokler se še nenehoma srečujemo z že malo zastarelim vprašanjem, ali je film (zaradi številnih avtorjev in sodelavcev, zaradi velikega pomena tehnike, zaradi zvestega spremljanja komercialnih elementov, ki ga je domala nemogoče docela izločiti, itd.) sploh lahko umetnost, dokler se še dostikrat (zaradi tako imenovanega mednarodnega filmskega jezika, zaradi tako imenovanih internacionalnih filmskih tém itd.) zastavlja vprašanje deleža nacionalne kulture na tem področju kot izključno vprašanje folklore ali dokler se filmske zgodbe (ne samo koprodukcijske) vnaprej naivno preračunavajo predvsem na inozemske (ne samo devizne) učinke, tako dolgo je seveda vprašanje, ki ste ga zastavili o položaju slovenskega filma v slovenski kulturni dejavnosti, smiselno tako zaradi kadrovskih, psiholoških kakor tudi zaradi materialnih, organizacijskih ali tehničnih platí slovenske filmske proizvodnje.

Pri nas, kjer smo do letos izdelali komaj po enega ali po dva celovečerna filma na leto, se zastavlja to vprašanje zaradi majhne proizvodnje žal zmeraj bolj ali manj zastrto, posebno ker se je film — odkar ga na Slovenskem sploh imamo — deloma zaradi razumljivo skromnih materialnih in kadrovskih razmer, deloma pa — skoraj bi rekel — zaradi občutka ali kulturne večvrednosti ali pa tudi manjvrednosti hoté držal ob strani drugih kulturnih dejavnosti, kakor da se sramuje njihove družbe ali kakor da bi si včasih ne bilo treba kulturnega prostora osvojiti tudi na juriš.

Šele tisti trenutek, ko si film zastavi visoke *filmske* naloge (kar ne velja samo za celovečernike, ampak prav tako za reportaže, obzornike, dokumentarce, risanke, lučkovne filme itd.), ko se počuti doma v celotnem kulturnem okolju, ko se počuti povezanega z drugimi kulturnimi dejavnostmi na »življenje in smrt«, ko postanejo njegove naloge ali dolžnosti v bistvu enake nalogam in dolžnostim drugih kulturnih dejavnosti, ko si ustvarjalci umetniškega filma (ne glede na dolžino) naložijo enaka bremena kakor ustvarjalci na področju likovnih, glasbenih, besednih in drugih umetnosti, ko se že vsaj po malem dokopljejo do umetniških rezultatov, ko postanejo problemi filmskega *ustvarjanja* del zavesti razmišljajočega človeka in še posebej slehernega ustvarjalca, ko postanejo posamezna filmska dela duhovna last najširših ljudskih plasti, šele tisti trenutek postane razprava o tem, ali sodi film v okviru vrednot, ki jih skupaj vzeto imenujemo nacionalna kultura, resnično odveč. Potem tudi samo po sebi odpade moralistično razpravljanje, ali potrebujemo tudi tako imenovane lahke (po krivem »komercialne« imenovane) filmske zvrsti, kakor so špijonke, kriminalke, filmske komedije, operete, revije itd., in navsezadnje celo o tem, ali lahko kako delo teh zvrsti doseže umetniško raven.

Če je vsaj približno tako, potem bo razumljivo, da naj bodo naloge, ki jih film lahko opravlja (če smemo tako vsakdanje govoriti), enake nalogam drugih kulturnih dejavnosti, prilagojene seveda posebnostim filmskega izraza, in po tem, kako jih opravlja ali ne opravlja, je edino mogoče soditi, ali se je naše filmsko prizadevanje že udomačilo v okvirih vsega tistega, kar imenujemo slovenska kultura, ali jo s svojimi najvišjimi dosežki bogatí, dopolnjuje, razvija, ali je torej ustvarjalno, ali pa morebiti v celoti teče mimo nje ali celo zoper njo.

K sreči je v naravi stvari same, da film vsaj po svojem najboljšem ne more, da ne bi prej ko slej postal del nacionalne kulture, del dediščine, ki jo sprejemamo in zapuščamo, svojevrsten most med preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo, ogledalo svojega časa, raziskovalec naše pretekle in sedanje psihološke, idejne, moralne in celo likovne podobe, mobilizator vseh duhovnih in še posebej umetniških sil ljudske skupnosti, in končno to, kar vse že »udomačene« umetnosti so — vreden predmet sanj, želja, prizadevanj, zahtev, kritike predvsem sleherne mlade generacije, tiste, ki nosi v sebi podobo prihodnosti.

Poglejmo, recimo, kako je s slovenskim umetniškim celovečernim filmom,¹ ki nas tu najbolj zanima, pogledjmo samo približno, po občutku, kolikor nam pač omogoča imenski pregled skromne petnajstletne proizvodnje, in skušajmo ugotoviti, ali se ob tem lahko prikopljemo do odgovora na katero izmed vprašanj, ki smo jih načeli.

Filme sem razvrstil takole:

1. Naša kulturna dediščina:

Jara gospoda (1952)

Tri zgodbe (1954)

¹ Upoštevajoč oba letošnja, pred Puljem izdelana filma: »Akcijski« in »Vohun X-25 sporoča«.

2. Narodnoosvobodilna vojna:
 - Na svoji zemlji (1949)
 - Trst (1950)
 - Trenutki odločitve (1955)
 - Dolina miru (1956)
 - Kala (1958)
 - Tri četrtine sonca (1959)
 - Vohun X-25 sporoča (1960)
 - Akcija (1960)

3. Naše povojno življenje:
 - Svet na Kajžarju (1952)
 - Vesna (1953)
 - Ne čakaj na maj (1957)

4. Razno:
 - Dalmatinska svatba (1955, kopr.)
 - Greh (1954, kopr.)
 - Ko pride ljubezen* (1955, kopr.)
 - Velika sinja cesta (1958, kopr.)
 - Kekec (1951)
 - Dobro morje (1958)

Če jih razvrstimo samo malo drugače, po tem, od kod njihova osnovna zgodba, dobimo takole podobo:

1. Filmska realizacija slovenskih leposlovnih del — po scenarijih režiserjev:

- Kekec (J. Vandot)
- Jara gospoda (J. Kersnik)
- Tri zgodbe (Prežihov V.-M. Kranjec-A. Ingolič)

2. Realizacije scenarijev, ki so jih napisali pisatelji:

- Na svoji zemlji (C. Kosmač)
- Trst (F. Bevk)
- Svet na Kajžarju (I. Potrč)
- Vesna (M. Bor)
- Dolina miru (I. Ribič)
- Kala (I. Ribič)
- Dobri stari pianino (F. Milčinski)
- Akcija (M. Rožane)

3. Realizacije scenarijev, ki so jih napisali režiserji sami (vendar po tujih predlogah ali idejah):

- Ne čakaj na maj (F. Čap)
- Trenutki odločitve (F. Čap)
- Dobro morje (M. Grobler)
- Vohun X-25 sporoča (F. Čap)

4. Realizacija tujega scenarija:
 - Tri četrtine sonca (L. Lahola)

5. Koprodukcije:²

Dalmatinska svatba (Just Scheu, Ernst Nebhut, *Geza v. Bolvary*)
Greh (F. Čap, *F. Čap*)
Ko pride ljubezen (Jacques Robert, *Maurice Cloche*)
Velika sinja cesta (Franco Solinas, Ennio Concini, Gillo Pontecorvo, *Gillo Pontecorvo*)

Iz vsega tega je mogoče narediti takele zaključke:

1. da smo našo kulturno dediščino filmsko komaj načeli;

2. da je edino poglavje iz naše zgodovine, ki je kolikor toliko upoštevano, narodnoosvobodilna vojna, da je skupina filmov te skupine dosti pisana, da sta med njimi dva, ki v bistvu nista slovenska (s čimer ne pravim, da je to že samo po sebi nekaj slabega);

3. da o našem povojnem življenju razen ene same izjeme nimamo ničesar, da o njej sploh še nismo spregovorili, da se moramo kljub poljskemu primeru še zmeraj otepati z miselnostjo, da so kvečjemu *internacionalne* teme filmsko plodne (o čemer pričajo nasprotno domala vse jugoslovanske koprodukcije in še posebej Vojna). Obe komediji sta po svoji režijski zasnovi taki, da kot podoba *našega* povojnega življenja ne moreta pomeniti kaj več;

4. da po obrtno-tehnični plati hitreje napredujemo kot po vsebinski in idejni (torej pri umetniškem filmu — po umetniški), česar je prav gotovo krivo tudi pomanjkanje odličnih scenarijev (ne pa odlične snovi!), premajhna izkušnost naših režiserjev, negotovost filmskih svetov v programski politiki, pomanjkanje posluha filmskih in tudi drugih kulturnih delavcev za nekatere vrzeli v *naši sodobni* kulturi, ki bi jih moral zapolniti ravno film (ne samo umetniški);

5. da v sodelovanju s tujci nismo imeli posebno srečne roke ne glede imen ne glede umetniških dosežkov, da je vse to opravičljivo predvsem toliko, kolikor nam je materialno, obrtno ali tehnično pomagalo razvijati lastno filmsko proizvodnjo;

6. da smo izdelali en sam film za otroke, kar preseneča spričo tega, da je uspel doma in drugod in da smo na primer s slikanicami in sploh z mladinsko literaturo dosegli visoko raven;

7. da je bila večina filmov narejenih tako ali drugače po že dani literarno obdelani snovi, veliko celo po scenarijih pisateljev (ki niso *strokovno* usposobljeni scenaristi) in da se ti za zdaj vendarle dajo primerjati s filmi, pri katerih so bili pisci scenarijev režiserji sami.³

² Naštevam samo koprodukcijske filme, za katere sem našel podatke v publikaciji »Les films yougoslaves« Jugoslavija-filma iz Beograda in ki zajema jugoslovansko filmsko proizvodnjo do konca leta 1958. Imena v oklepajih so imena scenaristov, režiserjevo je kurzivno.

³ S tem se prav gotovo ne bo strinjal režiser Igor Pretnar, ki je imel na posvetu v Pulju referat o problemih filmskega scenarija in katerega kratke posnetke lahko beremo v 55. številki »Arene«. Naj navedem tri odlomke, ki govorijo o literaturi in pisateljih: »Očakivali smo, da glavni zadatak na pod-

Skratka: zdi se mi, da je *domovinska pravica* tu (hkrti z nenehno veljavnim potnim listom), da jo bo treba samo dosti bolj uporabljati, predvsem ustvarjalno uporabljati, tudi kadar gre za tako imenovane zabavne filme, hkrti pa izkoristiti vse tisto, česar se lahko naučimo po svetu, česar ni malo, česar pa so se nekateri naši filmski ljudje (vštevši pisatelje-scenariste) v petnajstih letih vendarle premalo naučili, čeravno se vsega — posebno brez zadostne prakse — *naučiti* sploh ni mogoče.

Beno Zupančič

ručju scenaristike obave naši literati i — doživjeli smo razočaranje. Profesionalni literati misle, da je za uspješno pisanje scenarija dovoljan njihov talent i literarno iskustvo. — U literaturi izvan naših granica znače nešto jedino Andrić i Krleža. Mit o nekoj evropskoj vrijednosti naše literature umjetno je stvoren. Osim spomenutih književnika naš je film u evropskom smislu već dosada više postigao. — Literatura nije dala mnogo dobra našem filmu, ali je zato nanijela dosta štete u pogledu literarnih shvaćanja i ocenjivanja.« — Pretnarjeve izjave so v taki obliki izšle tudi v razmnoženih tezah za referat ob »Okrogli mizi« v Pulju, samo da je tam med drugim pisalo še tole: »Scenaristi i režiseri dobijaju zadatak, da treba iz neznačajnih (literarnih) dela stvoriti značajna.«

Ko že ni navedel takih primerov in me je zanimalo, kako je s to rečjo v okvirih celotne jugoslovanske filmske proizvodnje, sem s čisto malo ironije pregledal že omenjeno publikacijo »Les films yougoslaves« in iz nje razbral tole:

1. da smo do konca leta 1958 dobili filme po delih naslednjih mrtvih ali živih pisateljev: S. Matavulja, J. Vandota, J. Kersnika, T. Seliškarja, I. Vojnovića, B. Stankovića, I. Andrića (ki ga prizna za pisatelja tudi Pretnar), D. Čosića, B. Nušića, Prežihovega V.-M. Kranjca-A. Ingolića, G. de Maupassanta, Jare Ribnikar, A. Isakovića itd.;

2. da smo v tem času dobili filme po scenarijih naslednjih pisateljev: B. Čopića, A. Vuća, C. Kosmača, J. Horvata, O. B. Merina, F. Bevka, O. Davića, V. Maleskega, I. Potrča, M. Bora, V. Desnice, M. Božića, A. Diklića, S. Janevskega, I. Samokovlije, I. Ribića, S. Kolarja itd.;

3. da so režiserji v tem času posneli filme po lastnih scenarijih (ne da bi publikacija navajala kakšne predloge ali ideje) v naslednjih filmih: *V. Afrić* (Slavica, Barba Žvane, Hoja Lerol!), *V. Nanović* (Besmrtna mladost, Tri koraka u prazno, Pogon B), *V. Pogačić* (Priča o fabrici), *B. Kosanović* (Klisura), *Z. Mitrović* (Poslednji kolosek), *B. Belan* (Pod sumnjom), *N. Tanhofer* (Nije bilo uzalud) itd.

Kakor kaže že na prvi pogled seznam — bo najbrž treba (če je to že tako nujno) iskati grešnega kozla kar v filmskih vrstah in razmerah, dokler terjamo od pisatelja, da piši predvsem dobre črtice, novele, romane, drame itd., od režiserjev pa s te plati vsaj to — če že jemljejo snov iz literature — da dobre literarne snovi filmsko ne uničijo, kar se nemalokrat zgodi (ilustrativen je lanski in letošnji primer S. Jankovića s filmoma po novelah A. Isakovića). Prevajanje literature v filmski jezik ne more biti samo stvar pomembne ali nepomembne literature, še manj kakega »mita« o evropski vrednosti naše literature ali našega filma ali tega, kaj je kdo od koga naivno pričakoval. Dokler se naš film še zmeraj otepa s pubertetnimi težavami (kar je razumljivo in in ni nič sramotnega), pa naj bodo te težave materialne, tehnične ali umetniške narave, je po mojem tako modrovanje odveč, posebno ker režiserjem tako in tako nihče ne krati poglobitnega filmskega avtorstva. Naj ga torej prenesejo tudi takrat, kadar je šel film po gobe, kar se je vendarle pripetilo večkrat, kot si to upamo priznati.