

RAZGOVORI

O PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA FILMA*

Vitomil Zupan

Napisati želim droben prispevek k problematiki našega filma, izhajajoč iz prepričanja, da je v primernih okoliščinah s filmskimi sredstvi možno ustvarjati umetniška dela.

Da se pa lahko spustimo v to razmišljanje, si moramo najprej določiti okvir obravnave. Razmejiti bi bilo treba umetniško oblikovanje v ožjem smislu od oblikovanja v smislu uporabne in zabavne »umetnosti«. Za to pa nam manjkajo teoretske analize — in žal se na tem mestu ne moremo spuščati vanje. Zato se bomo zadovoljili s konvencionalno delitvijo omenjenih področij. Nihče ne skuša ocenjevati z istimi merili umetniške proze in detektivskega romana, ki ga izda ista založba. Nihče ne zapada zmoti, da bi ocenjeval risbe zabavnega strip-romana z istimi kriteriji kakor umetniško grafiko, kip medveda za sprevedom dedka Mraza z merili, ki veljajo za umetniško kiparstvo, reklamne stihe za neki kozmetični izdelek z merili za pesniško zbirko. Nihče na svetu se ne spušča v analizo zabavne operete ali bulvarske komedije, ki polni blagajno nekega gledališča, z istimi sredstvi, kakor če ima pred seboj umetniško gledališko delo, ki obravnava pereča vprašanja sodobnega sveta. Pri ocenjevanju filmov pa pogostoma doživimo tako nesmotrno enačenje. Za večino recenzentov je film pač — film. To je pa isto, kakor če bi rekli, da je knjiga pač — knjiga. Pustimo za zdaj ob strani vprašanje upravičenosti tako imenovane zabavne literature in zabavnega filma. Ne moremo pa pustiti ob strani tega vprašanja, kadar skuša tako imenovani zabavni sektor *prerasti umetniško področje ali ga celo zadušiti*. Kadar torej postane poplava komercialnih izdelkov nevarna za razvoj umetniškega delovanja. Tako so se v dvajsetih letih tega stoletja združili v Franciji odlični gledališki ustvarjalci Baty, Pitoëff, Jouvet in Dullin v zvezo za boj zoper plažo, ki je dušila umetniški razvoj gledališča. Prodajalec bulvarskega blaga, Henry Bernstein, je bil v tem boju premagan — po njem pa lahko vsako tako prevladujočo komercializacijo imenujemo »bernštajnovščino«.

Ločiti moramo torej upravičenost »zabavne umetnosti«, ki jo potrebuje in zahteva človek, utrujen od dela — od nevarnosti »bernštajnovščine«, ki skuša zadušiti živo rast umetnosti in si prilagoditi okus občinstva. Ob »izbruhu« Elvise Presleya so se v Ameriki pojavili krožki, ki so nosili značke z napisom »Rad imam Elvise« — njim nasproti pa so vzklikali krožki z značkami »Rad imam Ludwiga«, namreč Beethovna. Vsakdo ima pravico, da izrazi svojo naklonjenost — hudo bi pa bilo, če bi se pojavili krožki z geslom »Sovražim Ludwiga«, in neprimerni bi bili krožki »Sovražim Elvise«. Vsako ob svojem času. Lahka glasba nas zabava in vedri, umetniška glasba pa nam nudi doživetje. Če se ta harmonija poruši, nekaj ni prav. Vroče vprašanje našega filma, naših produkcij in naše publike pa je: ali smo v fazi »Rad imam »Prodajalko vijolic« — ali v fazi »Sovražim Antonionijevo Noč«? Ali komercializacija našega filma ne leze počasi v »bernštajnovščino«?

* Pisec se zahvaljuje filmskim delavcem raznih strok za pomoč pri zbiranju in obdelavi materiala za ta zapisek.

V kinematografiji se že dalj časa postavlja vprašanje — in to ne samo pri nas — ali je film umetnost ali industrija? Vprašanje je seveda postavljeno napačno. Neki francoski filmski ustvarjalec je odgovoril nanj: »Povejte mi, kateri film mislite?« Seveda so tudi filmi, ki so izključno industrijski izdelki. Če bomo pogledali natančno druge panoge — so vse postavljene pred isto vprašanje, samo če nadomestimo izraz »industrija« z manjšim, n. pr. obrt. Meja ni bila postavljena nikoli. Dobra umetnost in dobra obrt šele ustvarjata umetnino. Dobra umetnost in dobra industrija šele lahko ustvarita tisto, kar v kulturnem smislu razumemo kot film. Tudi pesem je lahko umetnost ali obrt: primerjajmo samo Prešernovo »Slovo od mladosti« in povprečno besedilo za popevko s podobno osnovno mislijo. Še več: tudi v pesmi, ki nastaja iz umetniškega stremljenja, imamo opravka z ustvarjajočim duhom, ki hoče izraziti doživetje, in s snovjo, iz katere obrtno oblikujemo: še tako plemenito čustvo lahko rodi docela povprečno pesem, če se pesniku snov — beseda kot izrazno sredstvo — izmika in upira. Dobra ideja, umetniški navdih iz močnega čustva, pa slaba tehnična izvedba — rodijo slabo pesem. Ta problem imenujejo največji mojstri: bistvo dobre obrti v umetnosti. Veliki Hokusai je skromno izračunal, da bo pri stodesetem letu svoje starosti naposled le potegnil — čisto, lepo črto. Balzac imenuje genialnost: 90 %, obrti in 10 % talenta. Tu bi bilo torej 90 % obrti in 10 % umetnosti. In to bi šele skupaj ustvarjalo dobro umetnost. Rojstvo filmskega oblikovanja nam je še tako blizu, da se težko odločimo gledati nanj, kakor da je to samo *ena izmed umetnostnih panog* (ki pa ima seveda tudi svoj upravičeni neumetniški pendant — zabavni film).

Ne sme nas presenetiti, če so rezultati neke manjše, slabo izvedene ankete (prim. *Ljubljanski dnevnik*, 27. marca 1962) takile: anketiranci so postavili na prvo mesto filmske kriminalke, na drugo zabavni film, na tretje zgodovinski spektakel, na četrto glasbeni film, na peto psihološki, na šesto kavbojski in na skromno sedmo mesto (z dvajsetino glasov) filme s sodobno tematiko. Ne sme nas presenetiti tudi izjava nekega anketiranca (ki ni osamljena): če je kritika negativna, grem film gledat. Tudi značk »Rad imam Elvisa« bi bilo več kakor značk »Rad imam Ludwiga«. Vsega tega smo si precej krivi sami: zakaj nismo izvedli ankete drugače? Zakaj nismo postavili dveh vprašanj: »Kakšne zabavne filme gledate najraje?« — in: »Kakšne umetniške filme cenite najbolj?« In zakaj filmski recenzent ni obravnaval zabavnih filmov posebej, umetniških pa posebej? Potem bi se mu ne zgodila ta nevšečnost. Popolna zmeda nastane, kadar kritiki z istimi merili obravnavajo filme z docela različnimi intencijami (zabavni film — in umetniški film). Vprašajmo utrujenega človeka po delu, kaj hoče gledati: veselo opereto ali težko dramo — potem pa po odgovoru sodimo njegov okus! Včasih se človeku zazdi, kakor bi se vsi trudili čimbolj zamotati vprašanja. Treba pa si je vprašanja razmejiti: posebej je treba govoriti o upravičenosti zabavnih žanrov, posebej o koristnosti posameznih tovrstnih izdelkov — in posebej o plaži, ki skuša zadušiti umetniško delo. Če umski delavec pred spanjem bere kriminalko ali posluša lahko glasbo, s tem še ni rečeno, da »sovraži Ludwiga«. Če bi pa naše založbe skušale opustiti izdajanje umetniške proze zaradi povpraševanja po zabavnem romanu, bi postalo to družbeni problem. Če v filmski proizvodnji nekateri ljudje neradi slišijo besedo »umetnost« — potem postaja to nevarno za podobo naše kinematografije. Potem je treba o tem spregovoriti. In če neko podjetje odlično zasluži z vrsto filmov tipa »I like Elvis« — čeprav globoko pod nivojem »Elvisa« — in se smeje podjetju, ki je

napravilo drugo vrsto filmov tipa »I like Ludwig« — pa ostalo brez materialnih sredstev za nadaljevanje dela, potem (če je »Ludwig« seveda pravi) se je treba zamisliti — in o tem spregovoriti — spregovoriti o (morda nehoteni) stimulaciji »bernstajnovščine« namreč. In — o materialnem zastraševanju podjetij, pri katerih bi prevladoval umetniški program. Vsa visoka kultura in umetniška načela namreč pri najboljši volji ne pomagajo pri ustvaritvi filma, če ni sredstev, to se pravi precejšnjih desetih milijonov. (Povprečna cena jugoslovanskega filma je 90 milijonov — kar pomeni štiridesetmilijonski presežek realnega ekonomskega potenciala posameznega filma!) Poglejmo si podatke v referatu generalnega direktorja našega podjetja za snemanje filmov: podjetje je prejelo 70 % vseh nagrad v puljski areni in 100 % nagrad žirije kritikov — zraven pa ostalo paralizirano z izgubo 170 do 180 milijonov. Podjetje, ki izdeluje zelo kritizirane komedije tipa »Skupno stanovanje«, pa je v istem času prejelo 105 milijonov republiške dotacije in 200 milijonov kredita (po navedbah Združenja filmskih proizvajalcev v Beogradu). Poleg tega naval cenениh in superkomercializiranih filmov omenjenega tipa spreminja razmerja izplačil iz CFF (Centralnega filmskega fonda) čedalje občutneje v škodo filmov z umetniškimi pretenzijami. Postavlja se torej zelo resno vprašanje, kaj ukreniti, da bi CFF s komercialnim delovanjem svojega mehanizma v pravilnem sorazmerju upošteval filme z umetniško tendenco in resne filmske eksperimente. Našo filmsko publicistiko je treba opozoriti, da so predlogi za rešilne ukrepe, toda treba jih je vsestransko podpreti: povečanje CFF (tudi pri decentralizaciji, ki je na obzorju), ustvaritev fonda za regres, možnost dotacij republike in drugih javnih institucij — in za stimulacijo umetniške kvalitete filma: umetniškemu filmu prioriteta v dodeljevanju dohodkov iz CFF in regresa (po različnih ključih udeležbe), posebne umetniške nagrade iz zveznih, republiških in drugih virov, namembne dotacije, druge prednosti (n. pr. večje premije na izvoz, večja udeležba pri devizah, prioriteta pri dodeljevanju deviz za nakup traku in tehnike, kadar gre za umetniški film).

Predvsem pa je treba pristati na ugotovitev, da je ta problem res vroč. In da je torej treba iskati rešitev.

Če rečemo »Bergmanov film« ali »Hitchcockov film«, ne smemo pozabiti na to, da je bil režiser filma v širokem smislu pravzaprav duhovni vodja in kapitan moštva, ki je s skupnim delom pod njegovim vodstvom in po njegovi zamisli ustvarilo film. Kaj pa Michelangelove velike skulpture? Zasnova, vodstvo dela in fina izdelava — to je bilo njegovo delo, v širšem smislu pa je bil vodja moštva, ki je izvedlo skulpturo. Če bi bili učenci, asistenti, prenašalci, klesarji, pomočniki klesarjev, da, celo težaki, ki so nameščali kamnite bloke, neustrezni in neprofesionalni — bi izvedba ne uspela. In material? Neustrezen material bi lahko onemogočil celo najboljšo kiparjevo zamisel.

Film na podlagi umetniškega stremljenja je najbolj kolektivno umetniško delo vseh časov. Zato nosi v tej svoji specifičnosti tudi najbolj komplicirano problematiko koordinacije vseh sodelujočih sil — in hkrati najzanimivejšo. Ker pa je umetniški film tudi najbolj množična panoga umetnosti, je njegova usoda posebno odvisna od najširšega sodelovanja pri obravnavi aktualne problematike, ki jo nosi njegova ves čas nastajajoča teorija in vsiljuje njegova ustaljena praksa.

Film je izšel iz fotografije in iz gledališča — iz obeh panog pa je prinesel njih specifične prednosti, pa tudi slabosti.

Iz fotografije je prinesel film veliko prednosti: sugestivno iluzijo resničnosti. In slabost: posnemanje resničnosti s tehničnimi sredstvi brez udeležbe človeškega duha. Umetniški film se začne tam, kjer so prednosti fotografije uporabljene kot sredstvo, slabosti pa odstranjene ali zmanjšane na minimum, se pravi — kjer človeški duh začne urejevati elemente v organizem višje vrste. V umetniškem filmu čimmanj posnemamo dano in čimbolj kombiniramo dane elemente v novo realnost. Kakor je bila prva risba človeka tehnični dosežek, je bil prvi film majhen tehnični čudež.

Do uvedbe zvoka je imel film pač zvezo s praviri gledališke dejavnosti (senčni teater, pantomima itd.). Rojstvo in prva rast filma padata v čas, ko je gledališče doživelo živahne reforme. Gledališki igralec je že nehal govoriti v dvorano (filmski igralec ne bo gledal v kamero). Gledališki igralec je začel živeti na odru kot človek — ne več kot lutka (filmski igralec bo skušal biti živ človek v živem okolju). Ta plod gledališkega naturalizma se bo v filmu povezal z iznajdbami simbolizma, ki je izvedel revolucijo zoper naturalizem. Simbolizem bo ostal močan element tako imenovanega filmskega jezika. Proti koncu stoletja je Lugné-Poe ugasil v gledališki dvorani luč (film gledamo samo v temnih dvorinah). Gledališka teorija gibanja (Appia, Craig itd.) se bo posebno razvila v »*moving pictures*«. Pri filmu se bo uveljavil princip režiserja — diktatorja (kot ga je razvil Stanislavski) — toda žal brez skrbi za igralčevo etiko, te tako pomembne komponente sistema Stanislavskega. Zamisel režiserja — diktatorja se bo pri filmu razrastla v princip režiserja — popolnega avtorja, kakor so ga pri gledališču skušali uvesti nekateri reformatorji (Appia, Craig, Meyerhold, Evreinov, Tairov). Problem sinteze umetnostnih elementov, ki v koordinaciji ustvarjajo novo vejo umetnosti (književnost, slikarstvo, arhitektura, kostumografija, glasba, igra, ples, pantomima — pod režiserjevo taktirko) bo ostal v načelu odprt — in se bo reševal od primera do primera posebej. Enako problem filmskega sloga. V filmu so danes zastopane vse možne umetnostne smeri druga ob drugi: romantika in naturalizem, simbolizem in verizem, surrealizem in neorealizem, impresionizem in socialistični realizem — če bi primerjali z gledališčem, bi lahko rekli: *v filmu se pojavljajo vsi gledališki slogi zadnjih sto let*. Lahko bi rekli še več: v filmu se hkrati pojavljajo vse krize in zmage gledališča zadnjih sto let.

Pri vsaki umetnosti sodelujejo, poenostavljeno povedano, trije faktorji: razum, čustvo in delo. Če bi hoteli napraviti primer: glava, srce in roke. Tudi pri filmski umetnosti. Če eden faktorjev odpade ali pa atrofira, umetnina ni celovita.

Primeri: še tako iskreno umetniško čustvo — in dobra tehnična izvedba — brez premišljene dramaturgije dasta slab izdelek. Še tako premišljena dramaturgija in dobra tehnika — brez umetniškega hotenja in navdiha — zgolj industrijski izdelek. Dobro miselno vodstvo in izvirno umetniško čustvo — pa slaba tehnična izvedba: neuspeh. Tako je tudi v slikarstvu, v glasbi, v vseh umetniških vejah. Predvsem pa v filmu, ki je komplicirano kolektivno delo, pri katerem odloča o kvaliteti *harmoničnost* zgornjih elementov — in da dosežemo to harmoničnost, je potrebna čimvečja uglašenost sodelavcev. Slaba kamera lahko zniža kvalitetnost filma (po mnenju nekaterih ustvarjalcev) za 15 do 20 % (in več).

Problem dobrih *pogojev* za realizacijo umetniškega filma je problem prave *atmosfere*, ki si jo ustvarijo glavni sodelavci in jo prenesejo na celotno filmsko ekipo. Seveda je atmosfera filmske ustvarjalnosti direktno odvisna od splošne kulturne atmosfere. Toda tu bi segli predaleč. Odgovornost do dela, delovni elan, ima skrivnostno psihološko potezo, da namreč nikdar ne obstane na isti ravni, temveč je v stalni rasti ali upadanju. Giblje se pa na lestvici od umetniške fanatičnosti do zaslužkarskega cinizma.

Notranji elementi hotenja, ki nas vodi do ustvaritve umetniškega filma, se gibljejo po različnih lestvicah, od katerih ima vsaka svoje skrajnosti: od domiselnosti (invencije) do togosti (neinventivnosti), od naprednosti (v idejnem, psihološkem, slogovnem in tehničnem smislu) do zastarelosti in stereotipnosti, od nonkonformizma do konformizma.

Idejno in umetniško potencialni material za temelj filma — prava izbira ljudi za realizacijo — harmoničnost notranjih in zunanjih elementov, ki so potrebni za izdelavo filma — in prava ustvarjalna atmosfera: to je šele pogoj za začetek dela — in še pri tem izpolnjenem pogoju je možnost, da film ne uspe, da iz neznanih vzrokov ne zadene v živce, kajti vsak film je tveganje, loterija ... v tem je usodnost in čar filmske ustvarjalnosti.

Razpoloženje filmskih sodelavcev je seveda odvisno od raznoterih faktorjev; eden od njih je — posebna sposobnost glavnih ustvarjalcev (ali režiserja-avtorja) kakega filma: koliko znajo in morejo zbuditi potrebno razpoloženje v sodelavcih — in koliko se to razpoloženje prenaša v širino, do najneznatnejših sodelavcev. Majhna primerjava z gledališčem: vsi plodni vzgoni v gledališki ustvarjalnosti so nastali zmeraj, kadar so vodilne osebnosti znale zbuditi v vseh sodelavcih razpoloženje velike predanosti in vere v pomembnost podviga. Seveda so gledališka gibanja vzknila normalno iz ozke povezave gledaliških ljudi in pisateljev, na primer Meyerhold, Copeau, Pitoëff, kartelisti, Vilar. Pri filmu je tak pojav zelo redek (na primer E. Kazan — T. Williams). O odnosu med filmskim režiserjem in filmskim pisateljem bomo spregovorili podrobneje kasneje.

Resnica pa je tudi: da ni mogoče doseči tega plodnega razpoloženja, če nivo sodelavcev ne dosega potrebne višine. Tonski mojster, ki nima glasbeno formiranega okusa, tudi pri najboljši volji ne more dati tistega, kar je filmu neogibno potrebno. Snemalec brez likovne izobrazbe ne more plodno sodelovati pri kompoziciji slike. Seveda tudi odličen arhitekt ali priznan glasbenik — brez strokovnega filmskega znanja — ne moreta prispevati po svoji strani adekvatnega deleža k filmu. Pri vseh glavnih sodelavcih je nujna splošna kulturna omika, poleg tega razgledanost po umetnostnih področjih, ki so blizu njih panogi filmskega dela. Šele ko so podani ti pogoji, lahko govorimo o tehnični usposobljenosti. In narobe: sam umetniški nivo — brez specifičnega strokovnega znanja — ne zadošča.

Pri prehodu na kontinuirano filmsko proizvodnjo se odpirajo ta vprašanja z večjo ostrino, pa tudi z večjo upravičenostjo, kakor v času, ko smo snemali 1, 2 filma letno.

Kaj torej tvori ustvarjalno atmosfero pri snemanju filma? Umetniško doživetje glavnih ustvarjalcev, navdušenje režiserja za scenarijsko osnovo, za delo, ki je v načrtu. Sposobnost glavnih ustvarjalcev, predvsem režiserja, da to navdušenje (kot napetost) prenese na glavne sodelavce, na igralce, na

direktorja fotografije, scenografa, komponista itd. — pa celo na organizacijski sektor. Sposobnost teh sodelavcev, da prenesejo v nemo na sodelavce v širino, na mojstre osvetljave, zvoka in celo na docela tehnično osebje. Sposobnost sodelavcev, da sami dojamejo idejno bistvo, barvo in slog dela, ki je pred njimi. Zaupanje vseh, vsakega v svoji panogi, v svoje sile — pa tudi v tehnične aparate kot take.

Mojstri se ne rodijo. Režiserji in scenaristi najmanj. To je vprašanje dolgotrajnega dela in posebne nadarjenosti. Pri kolektivnem delu pa se pokaže potreba po še enem mojstrstvu, po še enem talentu: znati prenesti svoje doživetje na sodelavce. Seveda ni mogoče sejati semena na skalo. Kdor jemlje svoje delo pri filmu uradniško, pomeni veliko oviro za ustvaritev potrebnega vzdušja. Enako, čeprav morda razumljivejšo oviro pomeni sodelavec, ki sicer tehnično do neke mere obvlada svoj sektor, ima nekaj prakse — ostaja pa docela v okviru svojega tehničnega opravila in se ne skuša ali ne more vzdigniti do širšega gledanja, ker — iz kakršnih koli razlogov — ne razvija svoje izobrazbe, si ne skuša pridobiti omike iz umetnostnih strok, ki so njegovemu delovnemu sektorju blizu. Torej: razpoloženje je treba ustvariti in vzdrževati — in sodelavci morajo biti sprejemljivi zanj.

Dober film ne more nastati slučajno. Dober film je produkt ugodno spletajočih se silnic, ki jih navajamo zgoraj. Zato lahko mirno prerokujemo slabši uspeh delu, kjer že vnaprej manjka ena od nujnih silnic. Vnaprej pristajati na pomanjkljivosti (ki se v delu še stalno večajo in širijo) je — milo rečeno — slepota.

Oglejmo si vprašanje tehnične zmogljivosti. Vzemimo teoretično: dober scenarij, dobra režija, dobra igra — pa zelo slaba tehnična zmogljivost — neuspeh filma je zagotovljen. Posebno danes, ko je gledalec že navajen na formalno brezhibne filme velikih produkcij. In dalje: dobra osnova, dobra izdelava, celo visoka tehnična zmogljivost — pa nevestno delo laboratorijev — neuspeh. Filmska kopija je lahko kljub izvrstnemu delu ekipe neuporabna, prežgana. Uničena sta delo in denar. Toda še nekaj drugega je uničeno: morala filmskega delavca. Če namreč visi filmskim delavcem nad glavo Damoklov meč slabe tehnične obdelave, se jih pollašča nekakšna grenka vdanost v usodo.

Primer: Režiser, scenarist, igralec in vsak soustvarjalec filma bi moral verjeti, da bo film lahko tekmoval kjerkoli na svetu, če bo res uspel. To vliva filmskemu delavcu plemenito ambicijo, delati kolikor se da najbolje. Če že vnaprej misli, da bo zaradi nekih neogibnih slabosti tekmoval samo interno, v državni ali celo republiški produkciji, se je s tem že odpovedal tisti ambiciji, ki dviga lokalne produkcije v svetovno filmsko areno. Demoralizacija, ki sledi iz tehničnih neuspehov, je lahko pogubna tudi za razpoloženje, ki smo ga zgoraj opisali.

Nujno je, da se tudi s to problematiko seznanijo najširše filmsko občinstvo. Kaj nam pomagajo še tako velika filmska stremljenja, če v tehniki neupravičeno in po nepotrebnem zaostajamo? In če iz dneva v dan med seboj pogrevamo iste probleme, ne da bi poiskali in našli način, kako postopoma odpraviti pomanjkljivosti, od katerih so nekatere v današnjem razvoju že docela nedopustne.

Seveda je treba ločiti slaba sredstva od skromnih sredstev. Za umetniško kvaliteto filma niso neogibna hollywoodska tehnična sredstva. Neorealisti so ustvarjali filme z minimalnim aparatom, toda ta je bil res na višini: tako osvetljava, tako ton, tako laboratorij.

Slab film je najdražji. Veliko denarja, toliko milijonov, da bi se zgrozili, če bi jih seštel,* smo vrgli v slabe filme — in to v filme, pri katerih je bilo mogoče predvidevati neuspeh. Nimamo pa denarja za tehnične osnove, ki bi pomenile izdatek, recimo, pol slabega filma. Kamere so zastarele in izrabljene. Tonski prepisi dostikrat neadekvatni. Nezadostna je tehnična kontrola pri obdelavah kopije. Vsako delo se začne v strahu pred mrtvim strojem. Večno trepetanje — ali ne bo kamera začela praskati? Ali bodo svitki traku enake občutljivosti? Ali bo doma izdelana rear-projekcija dala potrebno sliko? Ali ne bo v laboratoriju trak poškodovan?

Naša kinematografija tekmuje s svetovno v neenaki *handicap* dirki: ne moremo izdelati najnavadnejših trikov; mučiti se moramo skoraj kakor brata Lumière in vsak dan sproti izumljati tisto, kar je v svetu čisto navadno, ustajalo delo.

Tako se nam dogaja, da iz vseh naštetih vzrokov pri slabem poteku dela in neuspehu valimo krivdo z ramen na ramena. Oblikovalci krive laboratorij, laboratorij oblikovalce, naposled najdemo grešnega kozla v strojih in materialu. Seveda: gre za velike vsote. Težko se je potrkati po prsih. S svojim delom ne moremo biti zadovoljni. Nobenih razlogov ni za samozadovoljstvo. Res je in sreča je, da smo pokazali nekaj uspehov. Toda to je šele mali prvi korak. Pribiti pa je treba: ne raziskujemo dovolj, kje so vzroki dobrega ali slabega dela in izdelave. Nekega dne bomo prisiljeni poiskati te vzroke — zakaj ne čimprej?

Velikokrat naletimo na preveč blagovzeneče načelnosti — premalo pa uveljavljamo energične praktične ukrepe. Imamo potencialno energijo za vstop v svetovno filmsko areno. Kje je krivda, da se nam ta vstop ves čas odmika? Krivdo nosimo vsi: zato se vsi pozanimajmo za rastoče probleme našega filma, za razvijajoče se bolezni, ki najedajo korenine mlade kinematografije.

Publiki neopazen, v filmskem delu pa vpliven je tudi nezdravi antagonizem med podjetji za snemanje filmov in društvi filmskih delavcev. Podjetja delajo, društva vegetirajo. Z redkimi izjemami drži pravilo: filmski delavci, ki delajo, ne hodijo v društvo. Najaktivnejši filmski oblikovalci se zadržujejo v svojem zaprtem delovnem krogu. Podjetja greše v smislu industrializacije in komercializacije, društva filmskih delavcev v smislu cehovske praktičnosti in čitalniškega leporečja. Podjetja obravnavajo predvsem probleme svoje materialne eksistence. Društva diskutirajo o stanovskih potrebah. Diskusije o vročih bistvenih problemih kinematografije so izgnane v zasebne družbe filmskih oblikovalcev, ki iščejo pot iz zmede.

Pri kontinuirani produkciji je vsekakor normalno oblikovanje najrazličnejših filmskih žanrov. Toda pri razrastu »bernštajnovščine« ne moremo mimo problema kvarjenja morale filmskega delavca. Nikomur ni mogoče

* Če smo omenili, da ima slovensko podjetje 180 milijonov izgube — omenimo še, da so podjetja, ki so zapravila čez milijardo.

očitati koruptivnosti, če v boju za kruh da svoj talent v najem. Vendar postane to vprašanje zelo vroče, kadar skušamo presaditi istega filmskega delavca iz atmosfere zaslužkarstva v atmosfero umetniške vneme. S tega aspekta pa nenadoma preraste vprašanje filmske plaže v vprašanje vzgoje filmskih kadrov.

(Konec prihodnjič)

OB ROBU KULTURNE VSAKDANJOSTI

(Konec)

Beno Zupančič

8. F. Joliot-Curie o znanstvenem raziskovanju in še kaj

Ta zapisek nima namena, obravnavati celotno posthumno knjigo¹ izbranih spisov slovitega raziskovalca, ki ji je uvod napisal prijatelj in poznavalec njegovega dela, angleški profesor J. D. Bernal, ampak samo pokramljati ob sestavku z naslovom *Recherche fondamentale et recherche appliquée* — posvečen je organizaciji raziskovalnega dela in je nastal kot odgovor na neko anketo leta 1954.

Ravno ta tekst pa me je spodbudil k pisanju zato, ker se je ob njem mogoče ustaviti ob nekaterih aktualnih vprašanih raziskovalnega dela tudi pri nas, upoštevajoč seveda — kolikor je mogoče — razmere, v kakršnih je nastal njegov spis, oziroma razmere, v kakršnih se enaki problemi pri nas nakazujejo podobno ali tudi popolnoma drugače.

Pisčeva pozornost je v tem sestavku posvečena najpogrejšim vrstam znanstvenega raziskovanja, kakršne pozna po organizaciji in po vsebini troje.

Osnovna raziskovanja. Omejena so pretežno na univerze oziroma na njihove inštitute. Označuje jih predvsem to, da niso naročena, da teko brez kakšne vnaprejšnje ideje o uporabnosti eventualnih izsledkov in da se rezultati v glavnem objavljajo v znanstvenem časopisju. Včasih se sicer med raziskovanjem samim porodi zamisel o praktični uporabi izsledka, vendar mora tak izsledek po navadi še v aplikativne raziskave, da bi lahko postal uporabljen za proizvodnjo.

Aplikativna raziskovanja. Njihova osnovna poteza je ta, da nastajajo zaradi določenih potreb ali nalog, da so tako rekoč naročena oziroma omejena z nekaterimi pogoji (čas raziskovanja, industrijske možnosti, cene, aplikacije za potrebe različnih industrij ipd.), torej vsestransko *odvisna*.

Industrijska raziskovanja. Njihova naloga je, uvajati znanstvene izsledke v neposredno proizvodnjo, izbirati in preskušati kakovost materiala oziroma proizvodov itd. Značilno zanje je, da so zelo občutljiva, večkrat dolgotrajna, uspešna pa samo takrat, kadar so v rokah strokovnjakov z bogatimi izkušnjami v proizvodnji.

Ko navede hkrati za vse tri vrste raziskovanj primere iz kemije, zaključijo z mislijo, da je med vsemi tremi potrebna *povezanost* — zlasti med zadnjima dvema, saj je njih delo lahko tudi usklajeno ali celo skupno. Taka povezanost

¹ *Textes choisis*, Éditions sociales, Pariz 1959.

»moderen«, »polnoleten«, »harmoničen« in še druge imenitno zveneče pridevnike. Gre pa za to, kakšna je vsebina, ne le zven.

Naša družba žrtvuje izredno mnogo za razvoj znanosti, visokega šolstva, višje izobrazbe množic, znanstvenega raziskovanja itd. Eden izmed atributov demokratične socialistične družbe, brez katerega ni njenega pomembnega mesta v svetu, je harmoničen razvoj vseh teh področij. Toda ta sredstva so omejena, zlasti, ker smo majhna dežela. Gre za to, kako bomo z njimi *najracionalneje gospodarili*, tudi pri knjigah in revijah. To pa še ne pomeni, da smo »protikulturalniki«, »komercialisti«, »biznismeni« itd. Saj je tudi vsota subvencij za vse to omejena in ena sama. Racionalno gospodarjenje pomeni nedvomno pomoč najnujnejšim nalogam znanstvenega razvoja. V usklajevanju kulturnega in gospodarskega momenta je principialna prednost naše družbe pred zahodom, ki ne postavlja meja komercializaciji, in vzhodom, ki od zgoraj dirigira ves razvoj in zapostavlja račun ter potrebe in želje čitateljev.

Zakaj se zaostrojuje vsa ta vprašanja prav danes? Nove mere v našem gospodarstvu, večji poudarek na racionalni proizvodnji, čimhitrejša obračanje vloženi sredstev, omejevanje kreditov itd. so prisilile založbe kot gospodarska podjetja, da omejujejo svoje zaloge in da gospodarijo čimracionalneje. Treba je temeljiteje usklajevati gospodarski račun in interese kulturnega razvoja, naklade nekaterih strokovnih revij njihovi dejanski prodaji, ki je konstantna kolikor je to le mogoče. Možnosti za to so. Ko so založbe hotele prilagoditi iz leta v leto, so naletele včasih na odpor in pritisk. Toda vrnitve nazaj na staro ni.

(Se bo nadaljevalo)

O PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA FILMA

(Konec)

Vitomil Zupan

Naši resni *filmski publicistiki* nikakor ne moremo očitati pasivnosti ali popustljivosti v stališčih do obravnavanih problemov, v kolikor jih seveda pozna. Lahko pa obžalujemo, da je ravno v tej fazi razvoja premalo sistematična in konkretna in da se je razbila v nekoliko »krikov vpijočega v puščavi«. Principialno poštena in borbena kritika večinoma ne prinaša velikih koristi zaradi premajhne informiranosti in odločno preveč platonskega odnosa do filmske prakse. Filmska publicistika ni dolžna samo od primera do primera obravnavati aktualno problematiko, temveč bi se morala tudi analitično spuščati v globine problemov, v vzroke in posledice slabega ali dobrega dela, razčlenjevati pogoje za delo na primerni višini, dajati pobudo za iskanje boljših načinov, za premostitev *materialnih* in *umetniških* težav — in ne naposled — tudi nakazovati pot našega filma v splošnem razvoju slovenskega in jugoslovankega kulturnega poslanstva.

Časopisna filmska recenzija (z nekaj solidnimi izjemami) deli medvedje usluge naši kinematografiji. Ne skuša se pozanimati za organizirana strem-ljenja kinematografije, temveč se hoče postaviti izven njih in nadnje. Večinoma ne razločuje žanrov pa tudi linij filmskega sooblikovanja ne (ne loči prispevka

režije, scenarija, igre, kamere itd.). Posamezne recenzije istega filmskega dela so si često v diametralnem nasprotju v ocenah (posebno igre; dogaja se, da ocenjujejo igro, kakor bi ne imela zveze z režijo ipd.). Nestrokovnost »čustvujočih« recenzij pa je natanko tisto, kar pri že tako zakasnelem oblikovanju našega filmskega občinstva najmanj potrebujemo. Če bi delali filmski ljudje filme s tako majhnim čutom za odgovornost in s tako pičlim znanjem, kakor zadira včasih iz nekaterih časopisnih in radijskih recenzij po državi, bi se nam vsa kinematografija že davno sesula v prah. Ker v »Matičku« iščejo »Hamleta«, se jim dogaja to, da reče kinoobiskovalec: »Film trgajo, pojdimo v kino.« Kinematografija ima od neresnega ocenjevanja škodo, filmski delavec pa nobene opore v delu, ker bi moral najprej poučiti tistega, v katerega recenzijah naj bi iskal pouka. In še ena tipičnost: neznanje se rado skriva za pretirano, navidezno ostrino in za visoko skepsno.

S filmskimi kadri (ustvarjalci in tehniki-soustvarjalci) se približujemo meji med lokalno in mednarodno kinematografijo. Potencialna energija za ta prehod trepeta v filmskih ljudeh — in vendar ne moremo predreti »zidu«. Nekaj vzrokov smo skušali navesti. A zavedati se moramo še naslednjega, lahko bi rekli, usodnega dejstva: *vsaka pot, ki naj pomeni kozmopolitski, internacionalistični prodor v svetovno areno, je vnaprej zgrešena*. Vstop v svetovni filmski prostor je možen samo po poti specifičnosti neke nacionalne kulture. V tem smislu je zelo poučen primer našega prvega nobelovca Andrića. Pogledati skozi neki film, ki ga vrte v kateremkoli mestu sveta — v psiho in materialno stvarnost naroda, ki je film ustvaril: to je velika stvar. Mehika se nam je razkrila skozi film. Poljsko in Švedsko smo spoznali skozi prizmo poljskega in švedskega filma. Res je, da je idejno programska politika naših podjetij za snemanje filmov večidel slučajna in togo konformistična. Res je pa tudi, da oblikovalci neprestano nasledajo tej ne-programski ne-politiki. Konformistična »pridnost« hodi pač po poti najmanjšega odpora, *brez tveganja pa so vsa pozitivna presenečenja že vnaprej izključena*.

Znan beograjski kritik je v časopisu »Danas« zapisal: »Problem jugoslovanske kinematografije je v dejstvu, da je sama sebi problem: ker je, prvič, brez problemov, in, drugič ker se ukvarja s psevdoproblemi.« In dalje: »... ne skrivajte človeka v plašču iluzij, dajte nam že enkrat resničen film — dokument o nas samih.«

V nobeni umetnosti (kljub slepilnemu videzu) ni prodril noben sam, osamljen ustvarjalec — ki bi vzklikal kakor cvetlica v puščavi. Zmeraj je zrastle iz neke plodne atmosfere. Posebno je to vprašanje zaostreno pri umetnostni panogi, kjer igra tako važno vlogo kolektivno delo. Sam se v filmu ne more nihče prebiti. Tudi noben posamezen film ne. Zato so vsa vprašanja vzpona ali padca stvar vseh prizadetih. Umetniško delo je lahko uspelo ali neuspelo: ne more pa biti uspelega umetniškega dela, ki bi nastalo slučajno, na dobro srečo, mimo izrazitega hotenja. *Zavedati se hotenja*: to je umetniška *conditio sine qua non!* Šele iz jasnosti hotenja nastajajo vse druge jasnosti, ki lahko ustvarijo slogovno čist, idejno čvrst in tehnično neoporečen film. Pri nas v večini primerov v osnovi manjka to hotenje. Zato se tudi upravičeno sprašujemo o slogu posameznih filmskih režiserjev — in o slogu slovenskega in jugoslovanskega filma sploh.

Kje se učimo: Prvič: pri oblikovanju filmov doma.

Drugič: pri gledanju tujih oblikovalcev, kadar gremo v tujino.

Tretjič: pri gledanju tujih oblikovalcev, kadar pridejo delat k nam.

Res pozitivne rezultate nam je prinesla samo točka ena. V tujini nismo prišli na pravi kraj ne k pravim ljudem ali pa ne za dovolj časa. Naravnost problematična pa je bila točka tri. Večina koprodukcij je nastala po nerazumljivem ključu. K nam so prihajali pustolovci, špekulanti ali pa docela povprečni filmski ljudje. (Redke so častne izjeme: »Krvava pot«, »Poslednji most«, »Ograda« itd.). Ali pa so prišli znani režiserji in »z levo roko« napravili povprečen film. Redke so bile tudi koprodukcije, ki so vsaj finančno uspele. Največkrat smo doživeli najprej finančni polom, potem škodo na ugledu in — *last not least* — še nekaj slabšega: kvarjenje okusa in umetniške morale naših filmskih delavcev. Sodelovali smo z raznimi bednimi zaslužkarskimi tujimi producenti — iz razlogov kvalitete pa odklonili sodelovanje n. pr. pri italijanskem filmu *Velika vojna* — ko pa je film prišel v naše kinematografe, smo mu zapeli slivospev. Problem koprodukcij je bil posebno kočljiv v času premajhne zaposlenosti filmskih delavcev pri domačem filmu. Če danes pogledamo nazaj, se nam zazdi prav čudno, da smo se v vsej tej koprodukcijski in uslužnostni poplavi do zdaj reševali brez vidnejših poškodb.

Kadar se filmski delavec zaveruje samo v kruhodajalca-producenta, producent v kruhodajalca-publiko, se kritika odvrne v paradiž teorije, publika pa sledi svojemu nagonu. Današnji boj za obstanek umetniškega filma v ofenzivi »bernštajnovščine« (ki je nagla posledica preusmeritve kinematografije v komercialna izhodišča), je tragično padel ravno v fazo razvoja, ko je filmski delavec reševal problem *vere v lastne sile*. Publika je že »prijemala« na domači umetniški film. Notranje sile domače kinematografije so se sproščale — in v to je udarila komercializacija, ki terja občutne koncesije kvaliteti — in takoj nova nevera. Če bi bili s tem stanjem zadovoljni, bi lahko v najbližjem času pričakovali največjo krizo jugoslovanskega filma od njegovih začetkov. Toda ne smemo podcenjevati pozitivnih prizadevanj, da bi do krize ne prišlo. Ta prizadevanja se sicer kažejo v mišljenju nekaterih filmskih oblikovalcev in filmskih publicistov — toda za njimi stoji — upajmo vsaj — vse, kar lahko imenujemo družbeno pozitivne sile. Potrebna bi bila reorganizacija kinematografije, ki v danem položaju podlega povprečnemu okusa publike (beri: kinoobiskovalcev). Velikanski aparat naše kinematografije skuša hoditi po potih najmanjšega odpora — in se s tem vnaprej odpoveduje ciljem, zaradi katerih je nastal. Ekonomski sistem pa skuša — naravno — čimbolj izključiti tveganje — izvirnim, nonkonformističnim iskanjem so s tem izpodrezane korenine. *Circulus vitiosus* konservativne usodnosti uničuje prvinski čar izumevanja in žive ustvarjalnosti. V igranem filmu vlada tihi strah pred človekom in sram pred problemom v njem. Ta čudna čustva izhajajo še iz povojnega filma, ki je kazal črno-bele človeške like, črni je nečlovek (n. pr. sovražnik, okupator) in beli — človek (n. pr. junak). V »civilnem« filmu je ostal samo »beli« človek — često s pomanjkanjem plastičnosti. Potem mu ne verjamemo, dolgočasi nas, jezimo se, žalujemo. Življenje je skopljeno elementa življenjske strasti, — *estetski element sam pa v svetu velikih sodobnih nasprotij in notranjih premikov v duševnosti deluje prazno*. Oblikovalci s slabotnejšo umetniško potenco se tako in tako nagibajo k neproblematičnosti, k življenjskemu kvietizmu in k sentimentalni iluziji. Ekonomska vodila kinematografije v tej zvezi stimulirajo pavšalnost in neproblematičnost zgodb in izvedb z geslom o pocenitvi filma, o zanesljivosti plasiranja in — z lovom na kinoobiskovalce (ne: publiko). Zato smo v našem filmu sramežljivi pred sočlovekom, delamo z njim v debelih rokavicah, polakiramo mu

naravo, sfriziramo njegove kontakte z okolico, nadenemo mu *masko tipa* — in tako nam velikokrat izpade anemičen homunkulus brez vroče življenske strasti in svobodne volje — in s tem delamo *bona fide* krivico živemu sočloveku. Če njegove negativne strani niso temne, temveč kvečjemu sive — potem tudi bele strani niso bele — temveč sivkaste. Življenjskim nasprotjem in celo absurdom obrusimo konice. Hribe zmanjšamo, doline zasujemo — in se čudimo, da je po takem terenu voznja brez posebnih pretresov. Podcenjujemo tudi željo našega občinstva po podobi živega, resničnega domačega človeka v našem filmu. Edino v dokumentarnem filmu o naravi gledamo divjo pesem o življenju — ker nas pred živaljo (kačo, ribo, ptico) ne obhaja sramežljivost. Trditi je mogoče — ne da bi pokazali na vse vzroke — da načelno iščemo teme, ki ne bodo segle v globine problemov človeka in družbe. Ne pozabimo pa, da vsak dan gledamo v kinematografih tuje filme, ki sugestivno govorje množicam — tudi našim množicam! — o problemih sodobnega sveta. In pri nekaterih filmih, ki so nas prevzeli, vzdihnemo: »Pri nas bi bili tehtni pomisleki zoper to predlogo, še preden bi šla v realizacijo.« Liki iz tujih filmov pa hodijo z našimi ljudmi potem po naših ulicah brez pomislekov. In celo kritike so nadvse ugodne. Sedi in razmišljaj, filmski Job!

Oglejmo si še probleme posameznih *delovnih panog* v filmu. Res je, da včasih govorimo o Bergmanovem filmu (in pozabimo na vse druge sodelavce), o filmu Grete Garbo (in pozabimo, kdo je pisal in režiral), o Hemingwayevem filmu (pa pozabimo na režiserja in scenarista), o Zavattinijevem filmu (pa izpustimo režiserja in igralce) itd. Vendar pa velja danes v svetovnem filmu, da je film režiserjev, se pravi, da je avtor filma režiser (za razliko od gledališkega dela, kjer je avtor — pisatelj). To je bilo še bolj izrazito v dobi nemega filma. Zvočni film pa je prinesel dialog — in tako pritegnil k sodelovanju književnost. Nastala je potreba po literarni predlogi — ta je rodila scenariste, sprva kot režiserjeve pomočnike, dialogiste, kasneje kot samostojne scenariste in celo pisce literarnih snemalnih knjig. Rodila se je cela plejada znamenitih scenaristov (n. pr. Hecht, Spaak, Zavattini, Chajewsky), rodil pa se je tudi antagonizem med scenaristom in režiserjem v dosledno škodo sodelovanja in v dosledno režiserjevo zmago. Ben Hecht, najznamenitejši ameriški scenarist, pravi, da lahko od več kot sto filmov, posnetih po njegovih scenarijih, prizna za svoje kvečjemu tri ali štiri. Scenarist je postal nekako neogibno zlo. (Omenili smo že, da so bila tudi v gledališču podobna stremljenja. Appia meni, da se gledališki pisec premalo identificira z odrsko podobo svojega dela. Gordon Craig bi najraje pokazal pisatelju v gledališču vrata. Pisatelji naj bi dajali le ideje, snov oziroma načrt za uprizoritev, ker ne pišejo iz gledaliških potreb — temveč iz književnih. Tairov je bil mnenja, da besedilo v gledališču ni prav nič večjega pomena kot model za slikarja ali libreto za opero. Piscator pa piše kar naravnost: nič več ne bom sprejemal gledaliških del, če mi jih bodo prinesli v dokončno napisanem stanju. Zanimivo pravi Baty, da je režiserjeva naloga, najti tisto, kar je izgubil pesnik na poti od sanj do rokopisa.) Filmski režiserji so skušali ostati tudi po nastanku zvočnega filma popolni avtorji svojega filma. Zato so si skušali pisati scenarije sami ali pa z bolj ali manj brezimni sodelavci (n. pr. Chaplin, Bergman, De Sica itd.). Po tej poti je nastalo tudi veliko filmskih adaptacij proznih in gledaliških del. Kjer pa se je scenaristika razvila, je imela docela podrejen položaj. Vizualni del scenarija (*video*, t. j. opisni del scenarija) ima tako ali

tako samo vrednost spremenljive režijske opazke. Akustični del (*audio*, predvsem dialog) pa je podvržen najrazličnejšim spremembam in popravkom, ki včasih popolnoma preobrazijo nastopajoče karakterje, da, celo z liki vred spremenijo slogovno in idejno podobo dela. Scenarij nastane iz neke vizije filmskega pisatelja — podjetja in režiserji pa s predelavami velikokrat isti material preoblikujejo in mu dajo docela drugo podobo, ki včasih sploh nima več zveze z osnovno vizijo, zaradi katere je filmski pisatelj delo začel. Tak položaj seveda za filmske pisce ni bil vzpodbuden. Ljudje z resnično ustvarjalnostjo so se pri filmu počutili omalovaževane.

Pri nas je *scenaristika* šele v razvoju. Večinoma so scenaristi samouki. In pomisliti je treba, da formiranje filmskega pisatelja traja pri kontinuiranem delu kakšnih deset let. Zato govorimo upravičeno o pomanjkanju zrelih scenarijev. Režiserji, ki so si sami pisali scenarije (po vzgledu »popolnih avtorjev«), povečini niso uspeli. To delikatno področje bi terjalo nepopisno skrbnost podjetij pri vzgajanju in stimuliranju pisateljskih kadrov za film. Podjetja pa imajo redko sama jasne poglede na problem scenaristike — in so razen tega prepričana, da bodo ustvarila dramaturške oddelke, ki bodo iz odkupljenih idej, sinopsisov in scenarijev (skupaj z avtorji, brez njih, s pritegnitvijo drugih piscev) izdelali z dolgotrajnimi adaptacijami primerne literarne snemalne knjige. Kakor govorimo o svetem Birokraciju, bi lahko govorili o *svetem Adaptaciju* kot patronu scenarijskih metamorfoz, ki so malokdaj uspešne. Redki so — in zato tem bolj hvalevredni — primeri, da je podjetje omogočilo filmskemu pisatelju, izoblikovati se v profesionalnega scenarista. Scenarij je razpet med avtorja (ki v dolgotrajnih adaptacijah često izgubi kriterije in prvinsko doživetje prve zamisli svojega dela), dramaturške oddelke (ki imajo včasih čisto drugačno vizijo končne oblike literarne predloge), proizvodni in komercialni oddelek (ki želi čimvečjo učinkovitost pri čimmanjših stroških) in režiserja (ki ima včasih čisto četrte predstave o realiziranem materialu). V vse to posežejo še filmski sveti s svojimi posebnimi zahtevami in nasveti. In tako teče oblikovanje scenarija včasih po različnih tirih, ki nimajo pravih stičnih točk. Znano dejstvo je, da iz slabe in heterogene scenarijske osnove ne more nastati dober film (pač pa da kaj lahko iz dobre scenarijske osnove nastane prav povprečen film). Toda v izbirnih organih morajo delovati ljudje, ki imajo strokovno usposobljenost za presojo, katera osnova je dobra ali slaba in zakaj. Tu pa zadenemo ob vprašanje odločujočih kadrov v filmu.

Režiserji povečini »iščejo scenarij«. Prebirajo kupe arhivov scenarijskih oddelkov podjetij — in se čudijo, kaj vse so kupila podjetja kot tekste, ki naj imajo potencialno energijo za filmsko realizacijo. Iz arhivov ne bo zrastel čudež. Režiserji »iščejo scenariste«. Scenaristi se ne rode. Režiserji s sodelavci zlagajo scenarije.

Ko je scenarij dobil nekako obliko, začne podjetje misliti na realizacijo. Večidel je potem zelo malo časa za dokončno izdelavo — saj se po navadi mudi podjetju v eksploatacijo filma ali na festival v Pulju.

V nenormalnem življenju filmskega delavca (med blaznim čakanjem in blaznim hitenjem, normalne sredine skoraj ni) se malokdo lahko upre nenaravnemu *prehitevanju delovnih faz*. Ljudje postanejo nervozni, delo površno. Tudi v tem je kvarjenje filmskega delavca. Kako n. pr. zahtevati od tonskega mojstra visokovredno delo, če mora zaradi dirke na festival delati nepretrgoma in brez spanja 117 ur (»Trenutki odločitve«).

Režiserjem očitamo, da si niso pridobili izrazitega sloga. Toda vedeti moramo, da večina njihovega dela nastaja po liniji »rad bi delal« — ne pa po liniji »rad bi delal *to in to*«. Podjetja imajo scenarij — in iščejo režiserja. Ali: podjetja imajo režiserja — in iščejo scenarij. Tako se najde režiser z enega planeta s scenarijem, ki je z drugega planeta. Podjetje dobronamerno igra vlogo zvodnika. In potem ves film spremlja prekletstvo slabega začetka.

Naši režiserji imajo povprečno možnost za priprave za film v času šestih mesecev, redkokdaj več, kolikokrat manj. Za primerjavo pogledjmo možnosti ruskih režiserjev: tudi po več let, če je potrebno.

Snemalec slike (kameraman, direktor fotografije) je danes izpostavljen vprašanju: ali je umetnik ali tehnik? Mislim, da je na to vprašanje samo en odgovor: povejte mi, katerega snemalca mislite? Snemalec se nikakor ne more razvijati brez kontinuiranega dela. Vidimo pa nekatere povprečne snemalce, ki gredo iz filma v film, nekateri (ki so se izkazali za najboljše v jugoslovanškem merilu) pa so odšli iz kinematografije ali pa delajo samo tu in tam. Večina uspešnih režiserjev po svetu je vzgojila ob sebi snemalca, ki se je kot sooblikovalec zrastel s smerjo režiserjeve oblikovalnosti. Pri nas se sodelavci sestavljajo v ekipe po nekakem čudnem naključju, kakor se sestavljajo raznobarni kamenci v kaleidoskopu. Nič čudnega ni, če režiser X zahteva od snemalca tisto, kar mu je režiser Y prepovedal. In snemalec nehote — in brez krivde kogar koli — zdrkne na nivo najete sile. Treba je samo še nekoliko razdrapano atmosfere v ekipi — pa imamo natančno nasprotje tistega, kar bi moralo biti.

Problem *tonskega snemalca* (tonskega mojstra) je posebno zapleten: film se je pač razvil iz nemega v zvočni — in tako je še danes podcenjevan tehnični in ustvarjalni razvoj zvoka. (Podoben proces nastane pri prehodu s črno-belega na barvni film! Problem dramaturgije barve!) Idealen potek bi bil naslednji: zvok, ki je v osnovi predviden, zaživi v režiserju — ta svoj doživljaj interpretira tonskemu snemalcu, v tem se mora poroditi adekvatno občutje, ki šele lahko rodi pravo izvedbo. Toda pri nas je večinoma tonski mojster prepuščen samemu sebi. *Izredno kratki termini* za zvočno obdelavo filma kažejo nedopustno podcenjevanje zvokovnega sektorja — seveda na račun kvalitete dela. Kontinuirano delo 50 ur ne more biti kvalitetno. Razen tega se veliko ukvarjamo s fotogeničnostjo igralcev — zelo malo pa pazimo na njihovo fonogeničnost (glasovno primernost).

Filmskih *scenografov*, profesionalistov, imamo malo. Od tod preobremenjenost nekaterih. Premajhna skrb podjetij za mlade kadre na tem področju daje delujočim scenografom možnost shematičnosti in samovoljnosti. Zaradi prepozne pritegnitve scenografa in naglih priprav je navadno prav malo časa za skice in za izdelavo. Režiserji so deloma prehitro zadovoljni, deloma pa morajo pod pritiskom rokov za realizacijo pristati tudi na standardne izvedbe. Arhitektura v naših filmih redkokdaj močno in adekvatno podpira celotno umetniško zamisel filma. Prevladujejo solidne, konformne scenerije. Trivialna scenografska rešitev pa lahko poškoduje celotni čustveni sprejem nekega prizora v filmu. (Ni slučaj, da je scenograf Christian Bérard postal pojem, brez katerega si ne moremo zamisliti Jouvetovega teatra.)

Filmska glasba: Njena umetniška kvaliteta ima v filmu zelo relativna merila. Dobra filmska glasba je lahko slaba glasba (v klasičnem smislu) in obratno. Umetniška kvaliteta filmske glasbe je odvisna od njenega prispevka

k določenemu filmskemu izrazu. Ta prispevek je lahko pozitiven tudi, če glasba vsebuje elemente, ki so v klasičnem glasbenem smislu negativni (včasih en sam ton). Skladatelj se mora privaditi disciplini filmske glasbe. Ni nujno, da režiser pozna glasbo v tehničnem smislu, mora pa natančno vedeti, kaj terja od nje v izraznem smislu. Porazdelitev glasbe v filmu predstavlja najtežjo nalogo za skladatelja. Morda bi to lahko imenovali »formo« filmske glasbe. Sodobna filmska glasba mora biti sestavni del zvočne kulise in mora, če je potrebno, prevladovati v filmu, mora pa tudi zadoščati pravilom »atmosferne« funkcije ali biti postavljena med zvočne efekte in dialog. Zelo važno je sodelovanje med skladateljem in tonskim mojstrom. Filmska partitura predstavlja popolnoma specifično vejo glasbenega ustvarjanja, njena realizacija pa je v veliki meri odvisna od kvalitete stopnje smelnih naprav, kopiranja zvoka in dobrega sodelovanja med skladateljem in snemalcem — tehnikom. Ekspresivnost glasbe ima v filmu odločilno prednost pred različnimi zvočnimi efekti in šumi. Njen izrazni diapazon je neizčrpen (izraža čustva igralcev, sugerira, kaj se bo zgodilo, kliče v spomin dogodke, ki so že minili itd.). Iz vsega tega je razvidno, da je za filmskega komponista potrebno *specifično formiranje* in ne samo — kakor pri nas včasih mislimo — umetniška kvaliteta. Biti podrejen kot umetnik — hkrati pa dati iz sebe z vso požrtvovalnostjo najboljše: to je redko zadovoljena zahteva. Na splošno menijo (tudi tuji) strokovnjaki, da je naša filmska glasba dosegla visok nivo. Žal je še daleč ne dosegajo drugi zvočni efekti in šumi — včasih filmsko glasbo naravnost razdirajo. Tudi za filmsko glasbo velja kot pravilo izredno kratek rok za izvedbo.

Zaradi sistematičnosti dodajmo še kratek pogled na *organizacijsko linijo* filma. Organizacija je skoraj zmeraj naša slaba stran.* Skoraj dosledno gre organizatorjem najmanj za film in najbolj zase. Dogaja se, da se organizatorji niti ne seznanijo docela z nalogo, ki je pred njimi, po izrazni liniji. Čeprav je problematika od filma do filma drugačna, jo stereotipni organizator pojmuje kot isto. Realizacija filma trpi zaradi nezveznosti med ustvarjalnim in organizacijskim sektorjem. Torej spet: vprašanje kadrov.

Naposled — *igralec*, ta najteže izkušani soustvarjalec filma, tolikokrat zapeljani, razvajani in spet razočarani otrok brez staršev, ki v prahu sanja o slavi — pa mu redkokdo pomaga v labirintu filmskih modrosti. Spočetka je grešil po gledaliških načelih — potem pa so grešili z njim po načelih superlutke, ki naj bi sploh ne vedela, kaj oblikuje. Igralec s ceste, tkim. *naturščik*, je ves v pričakovanju priletel k filmu, tam so ga naučili nekaj gibov in besed, ki jim ni našel zveze — potem pa je navadno priletel spet na cesto. Gledališki igralec pa se je skušal opreti na znanje, ki ga je prinesel iz gledališča — kam naj bi se tudi oprl? Potem so mu povedali, da mora gledališče pozabiti. Pozabil ga je — in zaplaval. Šele po nekoliko filmih je morda odkril — da je uspel ali pa propadel. Ni pa izvedel, zakaj. Vse okoliščine kakor da so se zarotile zoper enotnost njegovega lika kot igralske osebnosti. Tempo, slučajnosti, nejasnost, hipne spremembe iz skrajnosti v skrajnost, mučno čakanje, pretirana naglica in jovialno-banalni pogovori: vse to ga je zbegalo. Navajen na sistematično gledališko delo je priletel v nerazumljivo kolesje filma. Najprej je moral umreti, potem se je ločil od žene, naposled poročil. Vse z minimalno

* Vendar moramo zaradi pravičnosti pripomniti, da znaša povprečna cena slovenskega filma 60 milijonov, se pravi, da je za 30 milijonov nižja od povprečne cene jugoslovanskega filma.

razlago. Ker je malo časa. Zato je razumljivo, da je toliko uspešnih igralcev izrazilo svojo privrženost gledališču na prvem mestu. Nekateri pa so sploh odšli od filma nazaj v varni pristan gledališča. Stanislavski ni zaman poudarjal, kako je treba paziti na etični lik igralca. Pri filmu to vprašanje sploh ni bilo postavljeno. Film je, žal, večinoma področje *razstreljevanja osebnosti*.

Tudi problem jugoslovanske *filmske publike* ni razveseljiv. Splošna, svetovna nervoza, psihoza materialnega standarda, pronicanje tehnokratizacije, infekcije s sodobnimi boleznimi meščanstva. Prvič: lahko trdimo, da filmske publike pravzaprav še ni. Drugič: kolikor je, je skrajno heterogena (pred eno publiko isti film uspe, pred drugo propade). Tretjič: kulturna zavest ni dovolj razvita. Imamo množice kinoobiskovalcev, filmske publike pa skorajda ne.

Za zaključek napravimo spet majhno *primerjavo z gledališčem*. Navedli bomo nekaj momentov, ki so bili važni za razvoj gledališke umetnosti. Film nedvomno čaka na reforme. Pred reformo pa je treba z vso ostrino postaviti vprašanja in vodila. Morda bi bilo treba začeti tam, kjer sta začela *Stanislavski* in *Dančenko* v neki noči, dve leti pred koncem stoletja: skupno sta protestirala zoper manire gledališkega sistema, zoper teatralnost, zoper lažni deklamatorski patos, zoper načine gledališkega izživljanja za kulisami in na odru, zoper sistem zvezd, ki je kvaril celotnost ansambla, in zoper tedanji neznačilni repertoar golih naključij.

Treba je *postaviti načela* tudi za filmski razvoj. Dobro si je prebrati besede, ki jih je zapisal *Copeau* tik pred prvo svetovno vojno: »Brezmejna (gledališka) industrializacija iz dneva v dan na ciničen način ponižuje naše gledališče in odvrča od njega izobraženo občinstvo. Gledališča se je polastila peščica veseljakov, ki jih plačujejo trgovci brez sramu: povsod, celo tam, kjer bi morala znamenita tradicija ohraniti nekakšno dostojnost, vlada duh glumaštva, špekulacije in nizkotnosti. Okus občinstva je vse bolj in bolj izgubljen. To nas jezi in zaradi tega se dvigamo.«

Treba je *zavzeti stališče* do »bernštajnovščine« tudi v našem filmu.

Leta 1926 so zapisali kartelisti: Naša skupna volja je: žrtvovati življenje naši umetnosti, gojiti spoštovanje do gledališča in odpor do komercializiranih gledališč... Kartelisti so postavili svoj globinski program. Treba je *seči v globino* tudi v našem filmu.

Leto 1933: V boju zoper komercializirana gledališča je *Garcia Lorca* ustanavljal »gledališke klube«, potujoče univerzitetno gledališče »La Barracca« in tako postavljaj temelje nove gledališke organizacije v Španiji, ki je rastle v najtrdnjši zvezi z novo gledališko ustvarjalnostjo v književnosti.

Treba je *seči v širino* tudi v vzgoji filmskega občinstva in razmisliti o organizaciji filmskega dela.

Pri obravnavi sodobne filmske problematike nam ti podatki lahko vzbudijo marsikatero misel, posebno v času, ko je tudi gledališče v stagnaciji.