

O JUGOSLOVANSKI FILMSKI TEORIJI IN PRAKSI

Letos v začetku junija je na Dunaju, v času »Wiener Festwochen«, predaval György Lukács o kritičnem realizmu v sodobni buržoazni književnosti. Pred tisoč poslušalci, pristaši in nasprotniki, je razvil misel o »objektivni progresivnosti pisateljev realistov po buržoaznih deželah«, tezo o objektivno družbeni naprednosti večine današnjih buržoaznih pisateljev, ki so sicer po svojih odnosih in po svojem življenjskem stilu nasprotniki dialektičnega materializma in socialistične družbene ureditve, ki pa umetniško, kar pomenja predvsem resnicoljubno in zaradi resnicoljubnosti — kritično, izbirajo ter oblikujejo tematiko svojega časa in kraja.

Lukács je ob koncu svojega tanko razpredenega, literarno zgodovinsko in politično argumentiranega referata pozabil na poanto. Ali bolje, ni je hotel izreči, ker je bila na osnovi njegovih ugotovitev sama po sebi očitna: Če je kritični realizem najbolj napredna metoda in stil sodobnega umetniškega ustvarjanja po buržoaznih deželah, namreč metoda in stil, ki nista nasledka zavestnih družbeno progresivnih odnosov in politično socialističnih nazorov, temveč se v najboljšem primeru razvijata iz zavestnih opozicionalnih odnosov do negativnih, predvsem antihumanih pojavov v tej družbi, kaj sta potlej metoda in stil umetniškega ustvarjanja po socialističnih deželah in po deželah ljudskih demokracij? Kaj — namreč v času, ko postaja v obdobju novega politično družbenega razvoja po teh deželah jasno, da je konec službenemu socialističnemu realizmu, ki je imel — in ne navsezadnje — svoj odsev v tridesetih letih tudi v filmu, v obče znanih delih, od »Poti v življenje« in »Čapajeva« pa do komedij Grigorija Aleksandrova in do prvih ruskih življenjepisnih filmov na pragu druge vojne?

Kaj? Kakšna metoda, kakšen stil?

Če sem prav razumel Györgyja Lukácsa, se je med vrsticami izrečena poanta njegovega referata glasila: Metoda in stil umetniškega ustvarjanja po socialističnih deželah in po deželah ljudskih demokracij, ki ju narekuje novo obdobje družbenega razvoja po teh deželah in hkrati novo obdobje njihovih mednarodnih odnosov, je — *kritični realizem*. Bolj točno: *kritični socialistični realizem*, ki pa se bistveno razlikuje od kritičnega realizma sodobne buržoazne književnosti po *socialistično* kritičnem odnosu do etično negativnih manifestacij v posameznikih ali v medsebojnih človeških odnosih po skupnostih, ki se zavestno razvijajo v nove družbene enote etično boljših in estetsko bolj senzibilnih novih ljudi. Z drugimi besedami: kritični socialistični realizem naj bi ne bil v opozicionalnem odnosu do socialistične družbene ureditve »kot take«, temveč prav narobe: umetniki — kritični socialistični

¹ Pričujoča študija je izpopolnjen referat, ki sem ga imel na sestanku filmskih novinarjev in publicistov v Pulju v času III. festivala jugoslovanskega filma. Referat, ki so mu služile za gradivo desetletne jugoslovanske filmske izkušnje, dopolnjujem z ugotovitvami, ki jih narekuje 11 naših novih igranih filmov iz leta 1955/56.

realisti — so po svojih nazorih in po svojih odnosih osveščeni člani svojega naroda in svoje dežele, ki se formirata v socialistični kolektiv, in prav zavoljo tega so skrajno kritični do vseh negativnih pojavov v svojem okolju, ki zavirajo čim hitrejši in čim bolj polni ustrezni psihični razvoj novih ljudi v novi družbi in nove družbe z novimi ljudmi.

Lukácsova teorija je seveda samo ena izmed mnogih povojnih politično kulturnih teorij v tako imenovanem velikem svetu, je ena izmed umetnostno teoretičnih tez, ki skuša v našem času formirati na osnovi nekih konkretnih elementov možnost in perspektivo ustvarjalni dejavnosti umetnikov po socialističnih deželah in po deželah ljudskih demokracij.

Tudi jugoslovanski umetnostni teoriji in praksi zadnjega desetletja je dobro znano variiranje politično kulturnih teorij in umetnostno teoretičnih tez. Spričo obče *labilnosti* umetnostnih teorij v svetu starih umetnosti, zastavljam prvo vprašanje:

Ce teorija starih umetnosti ni zmogla za daljše obdobje formulirati veljavna metodično ustvarjalna izhodišča in ustrezne stilistične teze v odnosu do izbiranja in oblikovanja umetniškega gradiva, kako je tedaj s teorijo nove, filmske umetnosti? Kako je na eni strani s teorijo in na drugi strani s prakso »umetnosti brez tradicije«?

Jugoslovanska filmska teorija, specifična in nova teorija o filmu, ki se razvija pod svojevrstnimi družbenimi in nacionalnimi pogoji vis-à-vis šestdesetletni zgodovini filma v velikem svetu, živi z redkimi izjemami zgolj v obliki teoretičnih fragmentov, bodisi v obliki razprav o posameznih filmsko umetniških vprašanjih, bodisi v obliki filmsko teoretičnih pripomb in ugotovitev, ki jih vnašajo naši filmski delavci, novinarji in publicisti v svoje recenzije, intervjuje, kritike, polemike.

Prva ugotovitev o odnosu med našo filmsko teorijo in prakso pa se po mojem mnenju glasi: jugoslovanska filmska teorija zaostaja za jugoslovansko filmsko prakso in jugoslovanska praksa zaostaja za jugoslovansko filmsko teorijo. To paradokсно trditev si lahko razložimo z naslednjim zgodovinskim dejstvom: jugoslovanska filmska praksa se je že prva leta svojega razvoja ločila od svoje lastne filmske teorije, kar je imelo po malem groteskne in včasih absurdne posledice. Filmska teorija, ki naj bi kazala naši filmski praksi pot in njenemu razvoju perspektivo, je bila potisnjena ob stran in včasih izrinjena — ne več v kritični — temveč v dobesedno opozicionalni odnos do svoje lastne filmske prakse.

V razliko od problema labilnosti umetnostno teoretičnih tez na področju starih umetnosti, je tedaj problem naše filmske teorije bistveno drugačen: v času, ko teoretiki umetnosti s tradicijo diskutirajo o teoretično in praktično vrhunskih vprašanjih, namreč o ustvarjalnih metodah in o ustreznih stilnih izrazih, se ukvarja naša filmska teorija na svojih »obrambnih položajih« v najboljšem primeru z najosnovnejšimi principi, ki naj šele ustvarijo pravilne odnose do filmske kulture v celoti in do filmske umetnosti posebej, torej z vprašanji, ki pomenjajo v primeru, da bo filmska teorija nanje pravilno odgovorila in jih filmska praksa osvojila, šele pogoj in temelj, na katerem se utegne razviti naša izvirna filmska umetnost.

Omenim pa naj tudi nasprotno misel: v dobi, ko ječe umetnostne teorije starih umetnosti pod jarmom tako imenovanih »večnih«, »objektivnih« ali »klasičnih« meril, odlikuje vsaj naše najboljše filmsko teoretične fragmente po

tradiciji neobremenjena živost in direktnost. Sproščenih diskusij o filmu pa ne določa samo njegova novost, temveč tudi »aktualnost najbolj množične sodobne umetnosti«. V času, ko je slabo literarno delo, slaba gledališka predstava ali glasbena prireditev problem relativno skromnega števila ljudi, ki intenzivneje žive s starimi umetnostmi, in je zategadelj pogosto kaj lahko ustvarjati med množicami videz »neoporečnih umetniških dosežkov« v svetu starih umetnosti ter hkrati propagirati nezdravo vzdušje malomeščanske umirjenosti in umetniškega samozadovoljstva, se slab film razraste pred očmi milijonov gledalcev in ob primerjavi s tujimi filmi v živ in razsežen obči problem.

Ně glede na to opombo pa se moramo zavedati omenjene neskladnosti med našo filmsko teorijo in prakso, v primerjavi s področji starih umetnosti pa dejstva, da so izhodišča diskusij in da je ravnina naših najboljših literarnih, gledaliških, glasbenih, likovnih, koreografskih in arhitektonskih del višja od naših filmsko teoretičnih diskusij in naših najboljših filmov.

V čem utegne biti razlog neskladnosti med našo filmsko teorijo in prakso? In poprej: ali med njima sploh je nesoglasje?

Poznamo tisti del našega pisanja o filmu, ki deset let pretirano poudarja sleherni skromni dosežek v našem filmu ter s svojega stališča brani in zagovarja celo najslabše izdelke naše kinematografije, od »Dalmatinske svatbe«, »Hiše na obali« in »Dveh jagod grozdja« do nekaterih nekoprodukcijskih jugoslovanskih filmov. Razpravljati o zagovorih vsega zgrešenega v našem filmu, razpravljati namreč o vsako leto novih geslih — o »objektivnih težavah«, o »skromnih tehničnih sredstvih«, o »mladosti našega filma«, o »neobvladanju filmske obrti«, o »pomanjkanju gmotnih sredstev« — kar naj bi bilo opravičilo za vse slabo v našem filmu, bi bilo pod nivojem razmišljanja o vprašanih naše filmske teorije in prakse, ki nam jih s tolikšno resnostjo narekuje desetletna jugoslovanska filmska praksa, od »Slavice« do letošnjih puljskih filmskih premier.

V čem je tedaj jedro nasprotij med našo filmsko teorijo in prakso?

Naj z nekaj besedami obnovim znane, toda v zvezi z našim razmišljanjem važne osnovne teze, na katerih temelji od vseh početkov razvoj naše filmske ustvarjalnosti:

1. film je nova možnost širokega kulturnega udejstvovanja in v svojem višku umetniškega ustvarjanja;

2. zato veljajo v filmskem svetu v principu iste osnovne umetniško ustvarjalne zakonitosti, kakršne veljajo na področjih starih umetnosti: tudi filmska ustvarjalnost spada po svojih izvirih in najglobljih koreninah v sfero nacionalnega žitja in bitja in zaradi širokih in impresivnih možnosti filma imajo pravico do lastne filmske ustvarjalnosti vsi narodi, prav tako kot imajo pravico do lastne književnosti in gledališča, do svoje glasbene, upodabljalne in plesne umetnosti, in kakor imajo pravico do svojega tiska, šol, radia, televizije...

Neposredni zaključek: filmska kultura vobče in filmska umetnost posebej naj se razvijata organsko iz svojega časa in kraja in iz svoje obče narodnostne in posebej umetnostne tradicije. Specifični filmski izraz in — v svojem višku — specifični nacionalni filmski stil naj bi se razvil sistema-

fično iz nacionalne tradicije in sodobnih pobud, ob čim večji opori starih umetnosti, predvsem ob najboljših delih likovne, literarne, gledališke in glasbene nacionalne kulture.

Že od vsega začetka je bilo jasno, da bo mogoče doseči zastavljeni cilj *postopoma* in da bo prizadevanje filmskih delavcev šele po trdem, metodično utemeljenem študiju in delu preraslo v tisto, kar bomo lahko samozavestno imenovali: jugoslovanski film. Naše filmske proizvodnje pa so z redkimi izjemami v opreki z omenjenimi ugotovitvami prešle v docela neznano sfero igranega filma tako rekoč »čez noč«, namreč v času, ko so si prizadevale odkrivati šele osnovne izrazne forme umetniško manj zahtevnih filmskih kategorij — novic, obzornika, filmske reportaže, propagandnega, poljudno-znanstvenega in dokumentarnega filma.

Filmi »Slavica«, »To ljudstvo bo živel« in »Na svoji zemlji« so bili sicer do neke mere mogoči zavoljo svoje čustvene neposrednosti. Toda kritika teh prvih jugoslovanskih igranih filmov je že opozarjala na nevarnost za nadaljnji razvoj našega filma, ki naj bi bil v nekaterih problemskih in stilnih rešitvah, ki niso bile »naše«, »izvirne«, temveč »prefotografirane« iz filmov sovjetske vojne kinematografije, ali bolje, ki so nastale pod neposrednim vplivom A. Roomovega sovjetsko-jugoslovanskega koprodukcijskega filma »V gorah Jugoslavije«. Hkrati je naša filmska publicistika opozarjala jugoslovanske proizvodnje, da ni prida verjetno, da bi nastal »dober partizanski film« pred »dobro partizansko literaturo«, in je posebej omenjala, kako kočljiva je naloga, pisati izvirne tekste z narodnoosvobodilno tematiko v neznani literarni zvrsti, kakršna je scenarij.

Tudi v primeru igranega filma je filmska praksa prezrla našo filmsko teorijo. Posledice niso izostale: večina osemnajstih tako imenovanih »narodnoosvobodilnih filmov«, ki so jih posneli do lanskega puljskega filmskega festivala, je po izbiri tematike in motivov, po reševanju problemov in razvijanju karakterjev, po formalno likovnih in celo po igralsko stilnih rešitvah pod direktnim vplivom filmov sovjetske vojne kinematografije. Redka izjema je srbskega režiserja Ž. Mitrovića »Ešalon dr. M.«, ki pa se je še huje pregrešil zoper osnovne umetniško ustvarjalne principe, ker je žanr »filma divjega Zahoda« poskušal tako rekoč napolniti z narodnoosvobodilno tematiko, namesto da bi iz narodnoosvobodilnih vsebin razvijal ustrezni umetniški izraz in novi žanr, s čimer je v nekem smislu degradiral resnico o našem narodnoosvobodilnem boju.²

V minulem desetletju so posnele jugoslovanske filmske proizvodnje petnajst igranih filmov po jugoslovanski literaturi ali po njenih motivih.

² Ugotovitve naše filmske kritike o »Ešalonu dr. M.« je močno poudaril III. festival jugoslovanskega filma v Pulju. »Ešalon dr. M.« je postal v nekem smislu mejnik v zgodovini našega igranega filma: 1955/56 se namreč preorientirajo domala vse naše proizvodnje k tako imenovanim »zahodnim vzorom«. Izmed 11 novih igranih filmov jih 8 obravnava vsebine iz narodnoosvobodilnega boja, 7 izmed njih v žanru anglosaške »detektivke« ali »kriminalke«. Tudi edini letošnji igrani film »na sodobno tematiko«, srbski »Zadnji tir«, je po žanru kriminalka. Med njimi je razlika le v bolj ali manj inteligentni in umetniško senzibilni kompilaciji. V tem smislu sta domiselna le B. Bauerja »Ne obračaj se, sin!« in V. Pogačiča »Veliki in mali«. Prav njun relativni in navidezni uspeh pa je po mojem mnenju ta hip ena izmed velikih nevarnosti za nadaljnji razvoj našega igranega filma v pristnost in izvirnost, zato v njegovo pomembnost in — v zadnjem nasledku — v njegovo umetniško moralno upravičenost.

Naša filmska teorija je postavila na osnovi izkušenj svetovne kinematografije in njenega razvoja naši filmski praksi za eno izmed njenih osnovnih nalog, naj išče svoj izvirni izraz tudi ob naši klasični in sodobni književnosti in naj njena dela »prepesnuje v svet filmskih podob«. Opozarjala je na metodo *postopnega* ustvarjanja filmov po literaturi, kar pomenja, da naj bi naši filmski umetniki filmsko preučevali našo literaturo in obikovali — vsakdo svojega najljubšega avtorja — od njegovih umetniško manj do bolj zahtevnih in najboljših del.

Tudi v tem primeru nimam namena razpravljati o podrobnostih umetniških neuspehov, o katerih je sproti poročala naša filmska kritika, težkih neuspehov, ki so bili nasledki briskiranja filmske teorije s strani filmske prakse in ki jih je napovedoval že prva leta razvoja našega igranega filma pretenciozni poskus, v filmu uprizoriti enega izmed najlepših in hkrati filmsko umetniško najtežjih srbskih literarnih tekstov, Borivoja Stankovića »Nečisto kri«. To vprašanje ima svojevrsten odmev tudi v Sloveniji, v domala desetletnem prizadevanju zoper podobne poskuse, da bi namreč snemali brez ustrezne teoretične in praktične priprave najboljša Cankarjeva dela ali eno naših najlepših novel, Prežihovega Voranca »Samorastnike«, na drugi strani pa domala popolno pomanjkanje smisla za filmsko oblikovanje umetniško manj zahtevnih slovenskih literarnih tekstov, ki se morajo vsak hip umikati z repertoarja nekakšnim skonstruiranim in nepristnim, toda po mnenju svojih avtorjev »velikim internacionalnim temam«. Kako resen in občutljiv je naš problem, dokazuje tudi neuspeli poskus, filmsko interpretirati eno izmed umetniško najlažjih Prežihovih novel, »Vodnjak«, ki smo ga gledali pod filmskim naslovom »Koplji pod brezol«. Razsežnost in komplicirana globina vprašanja sta postali posledj najbolj očitni v LR Srbiji s poskusoma filmskih uprizoritev satiričnih grotesk Branislava Nušića »Občinski otrok« in »Sumljiva oseba«.

Jugoslovanska filmska praksa se je tedaj tudi v primeru, kadar se je lotila snemanja tako imenovanih filmov po literaturi, razšla s svojo teorijo ter zašla čez križpotje pretencioznih eksperimentov in improvizacij — ne več v amaterstvo, temveč v diletantizem. Izjeme so bile redke, in še te so se omejevale samo na ustrezno atmosfero nekaterih epizod, na nekatere likovno stilne prizore ali na nekatere ubrane igralske like. Kot celota, »kot film«, pa vsa ta dela, od »Sofke« in »Jare gospode« do »Ankinih časov« in »Hanke«, niso uspela v nobenem primeru.

Okoli leta 1950 je skušalo pobegniti nekaj naših proizvodnih podjetij iz umetniško in moralno težke situacije v svet tako imenovanih koprodukcijskih filmov. Na nepričakovani in v svetu resnične filmske kulture tolikanj diskreditiran pojav, sta jugoslovanska filmska teorija in njena publicistika domala po vseh naših republikah zanesljivo in ostro reagirali. V nekaterih primerih, na primer v primeru »Irene v zadregi«, »Greha« in »Dalmatinske svatbe«, so naši filmski poročevalci in publicisti opozarjali vnaprej na nevarnosti koprodukcijske filmske prakse, ki je bila posebej očita spričo sodelovanja z docela znanimi, tretjerazrednimi, tako imenovanimi »internacionalnimi umetniki«, kakršen je bil režiser nekdanjih nemških operet Geza von Bolvary, gospod Emo, in po večini svojih filmov, zlasti tistih, ki jih je snemal v Zahodni Nemčiji, tudi František Čap. Naša filmska teorija je hkrati utemeljevala svoje antikoprodukcijske teze z obče znanimi zgodovinskimi inozemskimi izkušnjami.

Tudi v primeru koprodukcijskih filmov pa se je naša filmska praksa razšla s svojo teorijo in se je v nekaj primerih³ celo ostro obrnila zoper svoje teoretike in publiciste, nakar je po popolnih neuspehih večine koprodukcijskih filmov izredno samozavestno odšla novim neuspehom nasproti.⁴ Naj ponovno poudarim: nihče izmed nas nikoli ne bo mogel niti približno oceniti moralne in tudi ne gmotne škode, ki so nam jo prizadejali doma in v tujini tako imenovani koprodukcijski filmi, menda z edino izjemo, z norveško-srbsko »Krvavo potjo«, ki je bila doslej tudi edina, vsaj do neke mere filmsko teoretično utemeljena »koprodukcija«.

Preostaja še zadnji, v nekem smislu najbolj občutljivi problem, problem igranih filmov s sodobno tematiko. Naše proizvodnje so posnele v desetih letih devet filmov z vsebinami in problematiko naših dni. Čeprav ti filmi po številu zaostajajo za filmi o narodnoosvobodilnem boju, za filmi po starejši literaturi in za koprodukcijskimi filmi, so vendarle dokaz, da skušajo jugoslovanski filmski delavci izpolnjevati tudi »najvažnejšo funkcijo umetnosti« — »kazati ogledalo svoji dobi«.

Naša filmska teorija je že v času prvih poskusov jugoslovanskega igranega filma opozarjala na veliko nalogo, na filmsko umetniško interpretacijo problemov našega življenja in hkrati na izredno vzgojno silo te vrste filmov. Tudi v primeru snemanja filmov s sodobno tematiko naj bi naša filmska praksa upoštevala predvsem najboljše literarne tekste, medtem ko naj bi bili izvirni scenariji literarno umetniško precizno fiksirani.

Niti v prvem niti v drugem primeru ni naša filmska praksa upoštevala nasvetov filmske teorije. Edini film s sodobno tematiko po sodobni literaturi je bil »Svet na Kajžarju«, toda po šibki in še šibkeje v scenarij prepešjeni literaturi. Drugi filmi s sodobnimi vsebinami, »Povest o tovarni«, »Jezero«, »Milijoni na otoku« in »Poslednji dan«, pa so predvsem literarno slaba dela. Nekatera izmed njih so nastala po zloglasnem principu »delitve dela«, kar je glede na to, da tudi dobrega scenarija ni in ga ne bo brez izrazitega osebnostnega umetniškega, namreč pisateljevega pečata, in glede na to, da ponekod sestavljajo skupine »scenarijskih avtorjev« administrativno, eden izmed osnovnih problemov v metodi »izdelovanja« oziroma »ustvarjanja« jugoslovanskega igranega filma. Vprašanje seveda ni pereče samo v zvezi s filmi na sodobno tematiko, temveč v zvezi z našo dramaturško scenarijsko in občo repertoarno

³ Na primer polemike med NIN-om in Književnimi novinami okoli problema koprodukcijskih filmov vobče in posebej v zvezi s »Poslednjim mostom«, in podobne polemike v Sloveniji, posebej v zvezi z »Dalmatinsko svatbo«.

⁴ Briskiranje filmske teorije je doseglo tudi v primeru koprodukcijskih filmov nov neuspeh na III. puljskem festivalu: francosko-UFUS-ov barvni film v kinemaskop formatu »Gubbiah«, ki ga v naši državi vobče ne smejo predvajati, je izzval s svojo nesmiselno, plehko romantičnostjo množični posmeh gledalcev; francosko-slovenskega koprodukcijskega filma režiserja M. Clochea »Kadar pride ljubezen« na festivalu niso predvajali; medtem snemajo italijansko-francosko-srbski film »Carski sel«; znameniti francoski režiser M. Carne, ki pa v Franciji že nekaj let več ne snema, bo posnel v koprodukciji s hrvaškim podjetjem film po svoji zamisli »Kaznjenci«; in Münchenska »Bavaria Filmkunst A. G.« ter »Zagreb film« snemata v režiji F. Čapa in ob sodelovanju uglednih slovenskih gledaliških umetnikov in filmskih tehnikov barvno kinemaskopsko plažo »Kruh in sol« z novim naslovom »Deklice in možje« — v sijajnem pokrajinskem ambientu portoroških solin in s svojevrstnim neocenljivim motivom: tod pridelujejo sol z orodji in na način, na kakršnega so jo pridelovali v času Rimljanov.

politiko. Zdi pa se, da je prav v primeru filmov s sodobnimi vsebinami še bolj občutljivo in bolj očitno.

Kljub opozorilom naše filmske teorije, po kateri je nesmiselno vnašati v naš novi, socialistični in po ustvarjalnih silah sorazmerno mali filmski svet, dramaturško scenarijske principe velikega, zlasti zahodnega filmskega sveta, in še to včasih v nerazumljeni in popačeni obliki, vodi naša repertoarna in dramaturška praksa jugoslovanski film po poti okornih organizacijskih ukrepov in nedomiselnih prijemov v sfero filmskega epigonstva in filmske plaže, z drugimi besedami v svet, v katerem je film v najboljšem primeru »standardni industrijski produkt in trgovsko blago«, kar pomenja v zadnjem nasledku moralno umetniško smrt filma malega naroda.

Glede omenjenega dejstva nastane svojevrstno vprašanje:

Ce hodi naša filmska teorija po svoji in naša filmska praksa po svoji, včasih celo diametralno nasprotni poti, ali je tedaj filmska teorija vobče potrebna? In narobe: ali je vobče upravičena filmska praksa, ki se ne ozira na filmsko teorijo, temveč pogumno in samozavestno izdeluje filme, znane pod imenom »arhivski filmi«, ker jih po enem, po dveh letih nihče več ne gleda in jih morajo njihovi producenti spraviti v arhiv, kjer čakajo morda le še na bodoče jugoslovanske filmske zgodovinarje?

Mogoča je seveda tudi tretja interpretacija našega problema, ki se glasi, da tak način zastavljanja in reševanja vprašanj naše filmske proizvodnje ni objektivni, da namreč nasprotje med jugoslovansko filmsko teorijo in prakso ni tako ostro, ker so nastali pri nas vendarle tudi teoretično trdno utemeljeni filmi.

Naša razmišljanja pa se ne ukvarjajo z *izjemami*, temveč z *večino* naših igranih filmov in s filmsko prakso, kakršna je v rabi v *večini* naših proizvodnih podjetij. Zato menim, da je nesorazmerje med jugoslovansko filmsko teorijo in prakso radikalno in ostro.⁵ Mislim celo, da nasprotje med njima ne bo le trajalo, temveč da se bo na osnovi novega filmskega zakona in nove ekonomske konjunktore še zaostriло. Skoraj neomejene možnosti ustanavljanja filmsko proizvodnih podjetij po republikah in nove možnosti izvoza naših filmov — izvoza tako rekoč ne glede na njihovo kakovost, kar je po mojem mnenju prehodni pojav — so postale nevarno dejstvo, ki se bo spreverilo v geslo o »ekonomski rentabilnosti«⁶ jugoslovanskih filmov, za katero se bo spet poskušala skriti stara praksa improvizacij, amaterstva in diletantizma.⁶

Nasprotje se ne bo zaostriло samo v primeru naglih in dovolj inteligentnih ukrepov naših filmskih politikov, ki naj bi z ustreznimi merami zaustavili nadaljnji razvoj našega filma v neke vrste — in sicer v najboljšem primeru — jugoslovanski filmski standard.

Ce naj odgovorim tudi na zadnje zastavljeno vprašanje po smislu naše filmske teorije in prakse, tedaj lahko odgovorim le z občo frazo, ki je že mnogo stoletij v veljavi v svetu starih umetnosti: »Brez teorije ni prakse.«

⁵ Dejstva ne spreminja ugotovitev V. Rasporja, po kateri je jugoslovanska filmska kritika vendarle izpolnila svojo veliko in konstruktivno nalogo s stalnim, doslednim in ostrim reagiranjem na negativne pojave v naši filmski praksi, brez česar bi bil naš igrani film nedvomno še na mnogo nižjem nivoju.

⁶ Zastopnik Sovexport-filma, Filip Kuzajev, je na novinarski konferenci v Pulju navedel naslednji podatek: srbski film »Vihar«⁶ (»Ekvinokcij«⁶ iz 1953) so razmnožili v SZ v 1300 kopij in ga je v osmih mesecih gledalo dvajset milijonov gledalcev.

Težko praksi, ki hodi po svoji prakticistični poti administrativnih atrakcij in komercialnih pustolovščin! Težko teoriji, ki se mora pod takšnimi pogoji boriti za osnovne pojme o umetnosti, ki je v našem primeru nova in brez nacionalne tradicije!

Zato se kot nujna postavlja potreba po tesnem stiku med našo filmsko teorijo in prakso. Danes vladajo nad našim filmom tako imenovani filmski organizatorji in komercialisti »kot taki«, ki velikokrat niso zmožni prav presojati niti »kvaliteto blaga«, s katerim kupčujejo. Vse dotlej, dokler ne bodo dobili po naših podjetjih iniciative v svoje roke kulturni in filmsko dovolj izobraženi ljudje, bo hodil naš film po poti naključij. V deželi, kakršna je naša, vendar ne more biti poglaviti kriterij pri presoji uspehov naših filmskih proizvajalcev kvantiteta, se pravi število izdelanih filmov in morebitni profiti v devizah ali v dinarjih.

Nisem zoper kar najbolj smiselno organizirano filmsko ekonomiko. Sem pa zoper to, da pod geslom izključno ekonomskih ali kakršnih koli nedomišljenih, enostranskih argumentov propada poglavitno: *metoda* formiranja nove in pomembne sodobne jugoslovanske filmske umetnosti, *stil* ustvarjanja naših nacionalnih igranih filmov.

Zaustavimo tedaj nadaljnji pohod našega filma v administracijo in komercializacijo, v prenesenem smislu v standardizacijo, v epigonstvo in celo, kot sem omenil, v diletantizem! Ni dvoma, da bodo domači in tuji gledalci slej ko prej raje gledali na primer Reedovega »Tretjega človeka« ali Clémentove »Prepovedane igre« ali Lamorrissovo »Belo grivo« pa kriminalke, detektivke, tarzaniade in kavbojke v izvorniku, kot v pojugoslovanjeni izdaji. Prenehajmo z improviziranim izdelovanjem svojih igranih filmov! Skušajmo vnesti v naš filmski svet takšne ustvarjalne metode in principe, ki nam bodo zagotavljali, da bo poslej vsak naš film vsaj »povprečno dober«, da bo namreč po izbiri teme in po svoji filmski obliki pristen, pošten, izviren. Nisem za ustvarjanje zgolj »neoporečno velikih filmov«, čeprav naj bi se z vsemi silami posvečali predvsem temu svojemu poglavitnemu cilju. Toda tudi v primeru tako imenovanega »povprečnega« filma moramo krepko zarisati *mejo najnižje ravnine*, ravnine še logičnega, še inteligentnega in estetskega, kakršno v tolikanj tankočutni meri poznata na primer francoski in angleški nacionalni film.

Hkrati odprimo na široko vrata svojih podjetij nadarjenim in filmsko dovolj izobraženim mladim, ki so pripravljene, posvetiti svoj talent in svoje znanje našemu filmu. Po mojem mnenju je že čas, ko naj bi ne mogel postati tako imenovani filmski delavec nihče, kdor nima fakultetne izobrazbe. Scenaristi, režiserji, igralci, snemalci, scenografi, skladatelji filmske glasbe, filmski kostumerji in posebej filmski publicisti naj bi poslej kombinirali v študijske skupine svojemu bodočemu filmskemu poklicu ustrezne predmete naših univerz in visokih šol.⁷ Vemo, da visokošolski študij ne »izdeluje umetnikov«. Toda nadarjeni se ne morejo razviti v umetnike brez intenzivnega študija in sistematičnega dela, pri čemer jim je lahko pedagoško umetniška orientacija nedvomno v dragoceno pomoč. Zahteva po fakultetni izobrazbi je poročstvo za boljši izbor ustvarjalcev naših filmov in za tisto selekcijo med njimi, po kateri že dobesedno kriči naša občina filmska situacija in atmosfera.

⁷ »Stare« in domala vse »nove« filmske dežele, od Vzhodne Nemčije do LR Kitajske, imajo že samostojne ali z gledališkim študijem kombinirane »filmske šole« na stopnji visokošolskega študija.

Vrnimo se tedaj na realna tla, k izvirov filmskega in vobče umetniškega ustvarjanja. Ne hodimo po oblakih nekakšnih »internacionalnih« filmov, temveč snemajmo svoje filme po svoji klasični in po sodobni literaturi, filme o našem narodnoosvobodilnem boju in o naših današnjih dneh — smotrno, studiozno in umetniško odgovorno, da se bomo lahko že vnaprej, že ob srečanju s scenarijem, zanesli na vsaj povprečni umetniško moralni uspeh bodočega filma.

Ustvarjajmo proizvodne skupine. Ne organizirajmo novih in novih nacionalnih podjetij, kar je privedlo v LR Srbiji, kjer imajo že okoli sedem podjetij za proizvodnjo filmov, do absurda, temveč formirajmo proizvodne skupine. Ne organizirajmo pa jih administrativno, temveč omogočajmo umetnikom, da se med seboj povežejo v filmsko ustvarjalne skupine po sorodnosti svojih umetniških konceptov, po svojih intimnih umetniških občutjih.

Naj z začetkom končam:

Problem nesorazmerja med jugoslovansko filmsko teorijo in prakso utegne biti najbolj občutljiv v svetu preučevanja ustvarjalnih metod in stila igranih filmov s sodobno tematiko, kar postaja osrednja misel v prizadevanjih po izvirnem jugoslovanskem filmu. Zato naj bi se po mojem mnenju predvsem zamislili ob težah Lukácsovega dunajskega referata. Idejno problemska in hkrati vsebinsko stilna vprašanja umetnin s sodobno tematiko so tudi osrednja vprašanja v življenju starih umetnosti in je s tega stališča problem naše filmske umetnosti le del našega kulturno umetniškega kompleksa. Ali je misel o »kritičnem socialističnem realizmu« vredna, da ob njej preudarjamo tudi mi o svojem poglavitnem vprašanju, od čigar rešitve je odvisen nadaljnji razvoj in v zadnjem nasledku usoda nove — filmske umetnosti?

Mislim, da je. Prepričan sem, da je o njej treba pogumno in iskreno razmišljati ob Lukácsu ali ob katerem koli od naprednih sodobnih umetnostnih teoretikov, predvsem pa ob našem lastnem življenju in njegovi mnogoteri, globoki problematiki. Pred letom dni 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 tisočeri naših uradnikov in tudi pred zakotnimi gostilniškimi omizji ponižanih in razžaljenih našega današnjega sveta. 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 kale in krivenčijo naše značaje, ki — skratka — določajo našo usodo in prihodnost naših otrok.«

Francè Brenk