

VSAKA GENERACIJA IMA PRAVICO DO SVOJE ZGODOVINE

Pogovor z dr. Petrom Volkom, avtorjem
Zgodovine jugoslovanskega filma

Zdelo se mi je pomembno, da je tudi film vgrajen v zgodovino obče kulture. To je bilo zame temeljno vodilo pri pisanju knjige. S tem problemom se ukvarjam že več let, kajti naš film je dosegel takšno raven, da že lahko reproducira umetniške vrednote. Ko danes začne delovati mlad režiser, se že opira na umetniško tradicijo. Uspeh Emira Kusturice torej ni naključen, saj izhaja iz kinematografije, ki je že postala umetnost.

Filmska historiografija je tudi v svetu zelo mlada znanstvena disciplina. Resno se je začela razvijati šele po drugi svetovni vojni (npr. Georges Sadoul, Jean Mitry). Kdaj se po vašem mnenju začenja filmsko zgodovinske pisanje v Jugoslaviji?

Poglejte, pri nas se piše o filmu že od leta 1896, ko so v Ljubljani, v hotelu Pri Maliču, prvič prikazali „žive fotografije“. Od tedaj ni pisanje o filmu nikdar prenehalo. Med obema vojnama smo imeli npr. desetkrat več filmskih časopisov kot danes (Zagreb, Beograd, Ljubljana), celo med okupacijo so izhajale filmske revije v Ljubljani, Zagrebu, Novem Sadu in Beogradu. Prva filmska revija je iz leta 1916 (Kino), kritike pa izhajajo od leta 1919 dalje. Že pred vojno pa so Boško Tokin, Vojin Đorđević in Milutin Ignjačević poskusili napraviti sintezo tistega, kar se je tedaj dogajalo. Zame je starejši film nekakšna predzgodovina, pravzaprav zgodovina entuziazma. Žal so ti filmi zvečina zgubljeni ali pa so ohranjeni le njihovi fragmenti.

Večina teh filmov tudi ni bila prikazana v kinematografijah, tako da naša filmska kultura temelji na gledanju tujih filmov. V letih 1919–1939 so bili pri nas prikazani vsi pomembnejši filmi iz svetovne produkcije. Saj veste, da je bilo v Jugoslaviji veliko predstavnikov tujih družb, ki so lansirali svoje filme (takrat je bilo v državi približno 400 kinematografov). No, in tedaj smo že ustvarili nekakšno kulturo gledanja.

Po osvoboditvi Beograda je jugoslovanska vlada sprejela zakon o filmski produkciji, ki dotlej v Jugoslaviji ni bila nikdar v državnih rokah. Ta preteklost, posebno začetki filma pri nas, je najbolj raziskana. Nismo pa imeli nobene sinteze, zato sem začutil potrebo, da to naredim. To je torej prva sinteza, ki jo imamo na področju jugoslovanske kulture. Gledališče takšne knjige nima, likovna umetnost in glasba tudi ne. Veste, kaj me je navedlo na jugoslovansko sintezo? V vseh kinematografijah — srbskih, hrvaških ali slovenskih — so gledali iste filme že v stari Avstriji, med obema vojnama, in tudi danes je tako. Na temelju te posebnosti sem prišel na misel o jugoslovanski sintezi. Jugoslovanski film je zame tisto, kar je po vrednosti nad pov-

prejem filmov v nacionalni kulturi — in postane skupna vrednota.

Kako ste se lotili dela, saj je bore malo sinteznih del tudi iz povojnih dni? Pri Sloven- cih je temeljno delo napisal Janko Traven.

Brez Travnja ne bi poznal slovenske situacije. On je natančno raziskal filmsko kulturo. Nisem pa se naslanjal le na starejše pisce, ki so večkrat (zaradi prepisovanja) ponavljali stare napake. To starejšo dobo sem moral tudi sam rekonstruirati, in to na več načinov: preveril sem znana gradiva, ki jih navajam v bibliografiji, pregledal dokumente in fotografije; gledal fragmente ohranjenih filmov in se pogovarjal s še živimi pionirji filma. Tako mi je npr. o filmu Triglavске strmine pripovedoval Ferdo Delak, Janko Ravnik o Skali, Metod Badjura o svoji aktivnosti, na Hrvaškem Oktavijan Miletić in Tito Strozzi; imel sem srečo, da sem poznal Zagorko (Jurić), ki je pisala prve scenarije. Spoznal sem igralce, ki so igrali še med dvema vojnama. Danes že skoraj ne vem več, odkod vse sem črpal informacije.

Najbolj je filmsko preučevanje razvito v Beogradu (Institut za film, fakulteta), potem v Zagrebu, nekaj v Ljubljani. Tudi drugod. Vi pa preučujete zgodovino celotne Jugoslavije. Kot vemo, je veliko praznin v preučevanju; malo je sinteznih del o nacionalnih kinematografijah, še o parcialnih problemih v teh kinematografijah ne. Kateri potji ste vi ubrali?

Ugotovil sem, da med filmskimi ustvarjalci do leta 1919 ni bilo medsebojnih stikov. Vsak je delal zase v svojem okolju. V letu 1919 pa se je zgodilo nekaj čudnega in neprijetnega, kar je zavrlo razvoj filma v Jugoslaviji. Ministrstvo prosvete in bogoslužja, njen umetniški oddelek, ki ga je vodil Branislav Nušić, je sprejelo sklep, da je film zasebna industrija in zasebna obrt, da torej ni stvar kulture. Med leti 1919 in 1941 ni Jugoslavija dala iz državne blagajne niti dinarja za razvoj filma. Zato je ta predvojna zgodovina pravzaprav zgodovina brezmejnega entuziazma tistih, ki so verovali v film. Lahko bi napisali roman o tragedijah ljudi, ki so vse svoje premoženje dali

za film, in to brez možnosti, da bodo uspeli. Zato s takim poudarkom pišem o starem filmu, da bi mladi ljudje spoznali, kako so se takrat posamezniki žrtvovali. Danes pa imajo mladi vendar možnosti, da bodo nekoč uspeli, če so talentirani.

Kateri so pglavitni problemi pri pisanju tako heterogene zgodovine, kot je jugoslovanska?

O tem me vsi sprašujejo. Mnogi so namreč mislili, da bom napisal kritično zgodovino in da bom izbral npr. petdeset pomembnih avtorjev — in to naj bi bila zgodovina. Jaz pa sem pisal občo zgodovino filma, tisto temeljno, ki je potrebna filmski kulturi. Če bi pisal kritično zgodovino, tako kot sem npr. pisal antologijo sodobnega jugoslovanskega filma, potem ne bi dobili podobe razvoja. Ker pa je moja knjiga prva popolna zgodovina o jugoslovanskem filmu, sem hotel, da se njene ugotovitve vgradijo v kulturo jugoslovanskih narodov. Veliko je npr. avtorjev, ki so pomembni za bosansko-hercegovo kinematografijo, vendar vsi ti niso pomembni za zgodovino jugoslovanskega filma — ali npr. v Makedoniji, Črni gori, tam so režiserji, ki so pomembni za razvoj filma v teh republikah, a ne vedno tudi za razvoj filma v Jugoslaviji. Zato sem se bal kritične zgodovine. Obča zgodovina jugoslovanskega filma pa je baza za nadaljnje raziskovanje. Šele po njej lahko nastane kritična zgodovina. To je bila nujna faza v pisanju filmske zgodovine pri nas.

Ali se vam ne zdi, da je še vedno premalo temeljnih del (tudi o parcialnih problemih) za res temeljito sintezo?

Mogoče. Toda moj cilj je filmska kultura. Zato sem filme opazoval, kakor so se razvijali. Ko sem pisal o povojnem filmu, se nisem zgledoval po tujih sintezah in tudi ne po separatnih študijah. Imel sem srečo, da sem trikrat, v treh intervalih, videl vse jugoslovanske povojne filme. To je velika sreča, ker sem se med tem časom sam spremenil. Mnoge svoje sodbe sem korigiral. Upošteval sem, kako so ti filmi delovali v času, ko so nastali, kaj je ostalo od njih, kakšne reference so imeli v tujini in kaj pomenijo za kulturo jugoslovanskih narodov. Še to: nisem citiral, ker zgodovina ne more nastati iz citatov. Zgodovina je rezultat filmske kulture, to pomeni, da v njej niso vgrajene le moje raziskave, v njej je mišljenje vseh generacij do mene, celo moje generacije, tako da na nek način sintetiziram vsi preteklost in sodobnost.

Vaša knjiga je doslej najobsežnejša zgodovinska knjiga o jugoslovanskem filmu, najbolj ambiciozna sinteza vsega temeljnega in bistvenega, kar je bilo pri nas napisano. Vi ste prej že dvakrat posegli na ta način v jugoslovansko zgodovino: prvič leta 1966 (s knjigo Balada o trubi i oblacima) in drugič v letih 1973 in 1975 (Svedočenje, 1. in 2. del). Ste torej človek sinteze. Kaj vas žene,

da pišete predvsem sintezne študije? Razložite, prosimo, nekaj svojih raziskovalnih izkušenj pri nastajanju te knjige.

Jaz se pravzaprav ne ukvarjam z zgodovinskim. Niti po svojem temperamentu niti po načinu mišljenja ne spadam med tiste, ki samo raziskujejo, iščejo podatke, citirajo. Vedno sem se ukvarjal s sintezami posameznih obdobj. Pred to knjigo sem o jugoslovanskem filmu napisal dvanajst knjig, ki so povezane z zgodovino. S to zadnjo sem „uničil“ prejšnjih dvanajst knjig, ker sem jih presegel. Postale so gradivo za mojo zgodovino tako kot knjige drugih avtorjev. Človek se razvija. Ne morete vendar ostati enakega mišljenja kot pred desetimi, dvajsetimi leti. Zato npr. Svedočenja nisem imenoval „zgodovina“, ampak „kronika“; takrat še nisem bil prepričan, ali je že nastopil trenutek za pisanje zgodovine.

Še nekaj o podrobnostih iz vaše knjige. Znano je, da jugoslovanski filmski začetki še vedno niso v celoti pojasnjeni. Sami pravite, da je eden od pionirjev, Milton Manakija, „romantizirana legenda jugoslovanskega filma“. Ali niste filmski zgodovinarji Manakiju verjeli marsikaj brez dokazov, saj so celo nekatere Manakijeve izjave kontradiktorne?

Veste, polemiziral sem s Francetom Brenkom, ker me je spraševal, kdo je napravil prvi jugoslovanski kader, ali je bil to Manakija ali Grossmann. Po vsem sodeč, po najnovejših raziskovanjih — je bil prvi Grossmann. Med tiskanjem moje knjige je bilo ugotovljeno, da letnica 1905, ki je pripisana Manakiju, ni njegova, ampak Grossmannova.

Po osvoboditvi, ko je bil film označen pri nas kot nova umetnost, so se vsi filmski avtorji iz časa med dvema vojnama odrekli svoje biografije — to je razvidno iz njihovih intervjujev v letih 1945, 1946 in 1947. Takrat so govorili: „Mi šele sedaj začnemo.“ Tedaj je Karanović „odkril“ Manakija — in vsi mladi filmofili smo sprejeli to odkritje kot legendo, ker so nas stalno prepričevali, da začenjamo jugoslovanski film z letom 1944. In tako je nastala iz Milтона Manakija velika legenda. Nazadnje je tudi sam Manakija sprejel to legendo. Ko smo ga pripeljali v Beograd v začetku šestdesetih let v Jugoslovansko kinoteko, se je prvič srečal z Badjuro, Bošnjakom, s Hallo itd. Nikdaj jih ni videl, še vedel ni zanje. Legendo o Manakiju so podpirali tudi njegovi filmi, ki jih sploh ni razvil. Svoje fotografije in filmske dokumente je Manakija ljubosumno čuval in jih ni nikomur kazal. Šele potem, ko so bili ti filmi odkriti, je kinoteka organizirala, da so jih razvili. Manakija je za nas danes zanimiv, medtem ko v svojem času ni deloval kot sienast.

Za zgodovinarja je še veliko neznank o obdobju 1941–1945. Vi ste v svoji knjigi to obdobje obravnavali v dveh poglavjih: okupacijski film v poglavju *Pohod na Balkan*, partizanski pa v poglavju *Partizani*. Kje so po vašem mnenju največje težave pri studiozni obdelavi teh filmov?

To so obsežni problemi, ki jih nisem mogel obvladati, rešeni bodo morda šele čez dvajset let. Približno vemo, kaj je bilo posneto v tem času, toda mnogi arhivi še niso odprti za javnost. Najprej je treba vedeti, da Nemci filmov sploh niso uničevali,

ampak so vse ohranili. Filme, ki so jih snemali za svojo dokumentacijo bojevanja, so hranili v bunkerjih in zato med bombardiranjmi niso bili uničeni. Zasežene nemške filme so si zavezniki, v glavnem Sovjeti in Američani, med seboj razdelili. Večji del tega gradiva je za javnost nedostopen. Iz nemških virov npr. vemo, s koliko kamerami so snemali bitko na Sutjeski, vendar teh materialov nismo videli. Nadalje, ruski arhivi so popolnoma nedostopni. Sovjeti imajo dvoje velikih arhivov z vojnimi dokumenti, vendar jih še ne dovolijo uporabljati, tako da so naši režiserji, npr. Mitrović, Bulajić, ki so hoteli videti avtentično gradivo, ostali praznih rok. Mislim, da so Rusi iz tega gradiva zmontirali samo en film, ki ga je Brežnjev (ali Hruščov) podaril Titu. Tudi Američani imajo gradivo, ki ga ne pokažejo. Del tega gradiva smo celo identificirali v nekem filmu, ki so ga posneli za svoje zelene baretko v Vietnamu, in to kot primer taktike boja proti gverili. S filmske plati vojna torej še ni raziskana. Šele sedaj je npr. dal britanski imperialni muzej del gradiva o četnikih. Tudi bolgarskega gradiva, ki je posneto (z dvema reporterjema v sestavi sovjetskih enot leta 1945) okrog Lendave in Maribora, ne poznamo. Kot vidite, razskave niso odvisne samo od nas. Še en primer kot zanimivost. Vemo, da so italijanske filmske ekspoziture veliko snemale po Istri, Hrvaškem in Slovenskem primorju — vse tja do Ljubljane, vendar ti filmi še niso dostopni. Zato o tem ne vemo ničesar. Imam sicer globalno predstavo, kdo vse je snemal med vojno v Jugoslaviji, toda teh materialov še nihče ni v celoti videl. Te raziskave čakajo mlajše generacije.

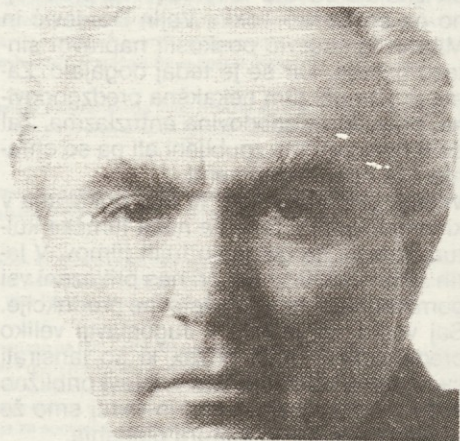
V čem so zgodovinarjeve težave pri vrednotenju filmov iz bližnje preteklosti, ki po pojmovanju klasičnih zgodovinarjev sploh še ne spadajo v zgodovino, ampak na področje umetnostne kritike? Filmska zgodovina pa je edina, ki ocenjuje do najnovejših časov. Vaš zgodovinski pregled seže do leta 1982, ko ste končali rokopis oziroma ga dali v tiskarno.

Nenavadno je, da je celo nekaj poveljnih filmov, dokumentarnih in igranih, uničenih, nekateri pa so slabo ohranjeni. Izginilo je tudi mnogo dokumentacije iz poveljnega časa, tako da se filmski zgodovinar srečuje z enakimi težavami pri raziskovanju poveljnega kot predvojnega časa. Ključne odločitve po osvoboditvi so bile sprejete v agitpropu CK. Tam se je odločalo, kaj bomo sprejeli od Sovjetov, kaj od Američanov, katere filme bomo uvozili, kakšne ideološke filme bomo posneli. Z mnogih sejo, na katerih so bili sprejeti usodni sklepi, sploh ni zapisnikov ali pa so

ohranjeni le krajši zapisi na lističih. Tudi pomembni partijski dokumenti, ki zadevajo film, še niso dostopni. Partijski arhiv je v načelu sicer odprt, ko pa se zanimate za temeljne odločitve, ni dokumentov. Mi sploh še nismo preučili odnosa politike do filma in kulture nasploh v teh usodnih letih. Za pisanje zgodovine pa moramo ta odnos preučiti, posebno zato, ker smo dolgo časa mislili, da je film uporabna ideologija. Leninovo misel, da je film najvažnejša umetnost, smo razumeli dobesedno — in potem so politiki najbolj kontrolirali film. Klasične cenzure za teater, glasbo in likovno umetnost npr. nismo imeli, toda za film je bila skoraj do sedemdesetih let.

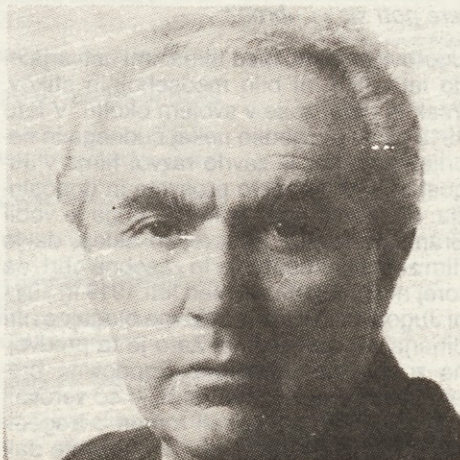
Tudi muzejska dokumentacija o slovenskem filmu *Na svoji zemlji* potrjuje to vašo misel. Film si je najprej ogledala komisija v Beogradu (v njej so bili Kardelj, Djilas, Ranković, Mitrovićeva, Žihel, Dedijer itd.), nato so šele prikazali film za javnost v Ljubljani.

Do leta 1952 so o tehničnih zadevah vseh igranih filmov odločali v Komiteju za kinematografijo v Beogradu, o ideoloških pa v agitpropu CK. Direkcije za kinematografijo v republikah so imele pooblastilo le za snemanje dokumentarnih filmov. Za igrane filme so bile odločitve tako centralizirane, da so celo igralske vloge, ki jih je predlagal producent, odobraval v Komiteju za kinematografijo. Tudi denar za snemanje igranih filmov je do leta 1952 prihajal iz zvezne blagajne. Ko so npr. politiki videli



prve posnete materiale za film *To ljudstvo bo živelo*, niso bili zadovoljni z glavno igralko. Producent jo je moral zamenjati in seveda ponovno posneti vse kadre, v katerih je nastopala. Film je bil tedaj absolutno uporabna ideologija. Vsi so menili, da se imajo pravico vtikati v film, vsi so tudi mislili, da so filmski strokovnjaki, ker so hodili v kino. Film je bil pravzaprav žrtev v odnosu do vseh drugih umetnosti. Zelo kmalu smo npr. v naše galerije spustili abstraktno slikarstvo, ker se od politikov ni nihče razumel nanj, tudi v glasbi je bilo tako, še teater se je lažje osvobajal socialističnega realizma kot film. Najbolj je politične pritiske občutila kinematografija.

Kot zgodovinar imate zelo natančen pre-

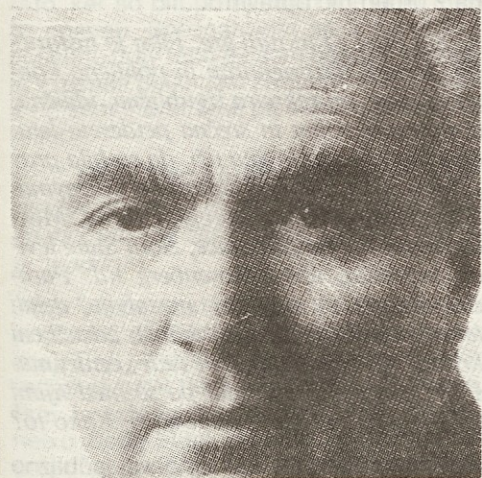


nenehno kontrolo družbe, pod cenzuro.

Zelo veliko potujete, ne le po Jugoslaviji, ampak tudi po svetu. Ali lahko poveste, koliko poznajo jugoslovanski film po svetu? Ali se srečujejo z njim le na festivalih? Ali se ukvarjajo z njim le kritiki in teoreti-ki, ali je morda kje že v zavesti publike, ali je naš film samo eksotična posebnost?

gled, kako je z gradivom za zgodovino ju-goslovanskega filma. Katero obdobje je po vašem mnenju najbogatejše?

Najlepša leta jugoslovanskega filma so šestdeseta. Takrat je film postal umetnost. O teh letih je tudi veliko kontrover-znih mnenj. Že to daje slutiti, da se je do-gajalo nekaj pomembnega. To je doba od Hladnika do Petrovića. Ko smo decentrali-zirali kinematografijo (leta 1952), je vsaka republika dala sredstva in ustvarila svojo politiko razvoja kinematografije. Še vedno pa je družba v bistvu zadržala kontrolo nad kinematografijo tudi na tej decentralizira-ni ravni. Kljub temu je avtorjem v začetku šestdesetih let uspelo razbiti monopol



producentov kinematografij (producenti so bili predstavniki države).

Nosilci projektov so postali avtorji, vendar avtorski film ni bil nikdar naša uradna poli-tika. Celo v najboljših časih, v šestdesetih letih, je imela avtorski karakter samo tre-tjina filmov, kajti v tem času je naša urad-na politika podpirala komercialni film. Do leta 1969 je družba stimulirala filme po številu gledalcev. Tako so nastali komerci-alni filmi na osnovi serij Radivoja Lole Du-kića, ki so bili nagrajeni kot najbolj popu-larni jugoslovanski filmi. To je bila uradna orientacija. No, tedaj smo se uradno orien-tirali tudi na koprodukcije, da bi zaslužili devize. Krediti so se za take projekte lahko dobili. Posledica te orientacije je bil propad Triglav filma, Filmservisa, Dubrava fil-ma, Košutnjaka; Bosna film je bil oškodo-van, Lovčen film pa likvidiran. Toda v teh šestdesetih letih so bili narejeni tudi naši najboljši filmi. Najsrečnejše leto je bilo vsekakor 1967. Takrat so nastali **Zbiralci perja, Breza, Jutro** itd. Nekateri politiki so bili prepričani, da je avtorski film neke vr-ste revolucija, ker se je odtegnil od kontro-le družbe — ostal je le umetnost, o kateri naj odločajo avtorji. In ves konflikt z va-lom, ki je prišel po letu 1970, pravzaprav med leti 1970 in 1973, temelji na dilemah, ali ima film pravico samostojno misliti o stvarnosti (kot npr. literatura, toda za lite-raturo tedaj tega problema ni bilo), ali ima pravico kritizirati družbo, ali sme imeti svojo predstavo o družbi. To je temelj kon-flikta o avtorskem filmu, ki je bil tedaj pod

Jugoslovanski film je v svetu precej znan. Vendar ne smemo gojiti prevelikih iluzij o njegovi popularnosti. Najprej je treba ve-deti, da nimamo komercialnih filmov, ki bi jih lahko sprejele velike distribucije. Svet sprejema naš film le kot kulturno vred-nost. To je bistveno. Treba je tudi vedeti, da že leta in leta nastopa vsak naš produ-cent in vsak naš avtor sam zase. Ker smo znotraj Jugoslavije neenotni, je tudi zato naš film manj znan, kot bi zaslužil.

Navedel bom le madžarski primer. Ne po-znamo niti ene enciklopedije svetovnega filma zadnjih dvajsetih let, v kateri ne bi pi-salo o slehernem madžarskem snemalcu. Pri nas pa se je zgodilo tole: ko je UNE-SCO pripravljala filmski projekt, je naročil informacije o jugoslovanskem filmu pri Bolgarih, ker v Jugoslaviji ni institucije, ki bi bila glede informacij te vrste kompe-tentna za vso državo. To je dejstvo. Zdaj je recimo Larousse vzel mojo zgodovino kot bazo za svojo novo izdajo, sovjetska enci-klopedija tudi itd. Poglejte, enak primer je s teatrom. Zaradi Kumbatovića je bil svoj-čas slovenski teater bolj znan v Evropi kot srbski, ker v Srbiji ni o gledališču nihče pi-sal. Najlepši primer pa je iz časa, ko smo pripravljali katalog za našo retrospektivo v Parizu. Vsaka republika je najprej hotela izvedeti, koliko strani bo imela v katalogu, da bo financirala le tisti del publikacije. In ker ni centralne institucije, ki bi združevala parcialne interese, nastajajo retrospektive po republikah, v tujini pa doživljajo fiasko, ker so za tak izbor na voljo le maloštevilni kvalitetni filmi. V Parizu so priredili, reci-mo, retrospektivo bosansko-hercegovski-ga filma, kar je absurd. Povrh vsega je bilo to v šestdesetih letih, ko ta film še ni imel mladih avtorjev, ki so danes uspešni. Bile so seveda tudi retrospektive drugih repu-bliških kinematografij. Ta neenotnost nas tepe povsod. Dopuslili smo celo, da naše retrospektive pripravljajo tujci. Tako ves izbor naših filmov za svetovne festivale, publikacije napravijo tujci, ne naši. Ko je npr. prišel človek iz Amerike, so mu pri nas dali vse pogoje, da je napisal knjigo o ju-goslovanskem filmu, a ko je kdo od nas hotel napraviti enako delo, te pomoči ni bil deležen.

Glejte, ko sem pisal knjigo o zagrebškem risanem filmu, nisem dobil nikakršne po-moči, a ko se je pojavil Nemec, smo mu plačali celo natis knjige. V Jugoslaviji ni niti ene organizacije, ki bi skrbela o afir-maciji jugoslovanskih kulturnih vrednot v tujini. Še celo republike ne skrbijo za uvelja-vitev svojih filmov.

Zdaj ko ste opravili tako obsežno delo, bi najbrž lahko povedali, katere so temeljne naloge jugoslovanskega filmskega zgodovi-nopisja. Katero smer nakazuje vaša knji-ga?

Nič več ni problem v faktografiji. To je te-meljno. Tudi glavne smeri razvoja smo ra-ziskali. Faktografijo, ki jo po moji oceni poznamo 80 odstotkov, je treba le dopol-niti. Nadalje: doma in v tujini je treba pre-veriti, če obstajajo še kakšni stari filmi.

Prepričan sem, da niso uničene vse kopi-je. Preučeni niso arhivi v Budimpešti, na Dunaju, v Italiji, v Parizu. Tam so kopirali naše filme in prepričan sem, da bi se v teh arhivih še kaj našlo, kar bi do neke mere korigiralo našo predstavo o teh filmih. To je, kar zadeva starejšo dobo. Potem bi bilo treba nadaljevati iskanje filmov iz prve in druge svetovne vojne. Posebno zanimivi bi bili dokumenti o drugi svetovni vojni, saj bi tako dobili dodatno gradivo, in sicer ne glede na to, kaj nekateri mislijo o vred-nosti filma za preučevanje obče zgodovine. Filmi so močan dokaz o strahotah voj-ne. Kar zadeva povojno obdobje, je tu vprašanje nadaljnje valorizacije filmov. Mislim, da ima vsaka generacija pravico do svoje zgodovine, do svojega odnosa do preteklosti, tako da je moja zgodovina pravzaprav zgodovina generacije, ki se je afirmirala s povojnim filmom. Tisti, ki bo-do mogoče na koncu tega stoletja pisali novo zgodovino, bodo spet kritično sodili o meni in o vseh nas, kako smo doživljali povojne filme. Za nas so bili mnogi filmi pomembni, ker so tako silovito pospešili razvoj. Tisti, ki jih bodo gledali čez deset, dvajset let, jih bodo mogoče s svoje per-spektive drugače ocenjevali.

V 21. stoletju bo predstava o nas odvisna od tega, kaj smo mi dobrega napravili. Ne le jaz, ampak vsi, ki smo bili kronisti jugo-slovanskega filma, bomo doživeli revizijo. Mislim pa, da negativna kritika ne bo za-nimiva za prihodnost. Tudi jaz sem upo-števal le tisto kritiko izpred 40, 50 let, ki je kaj afirmirala kot trajno vrednost. Prepri-čan sem, da bodo prihodnje generacije ce-nile le tiste knjige, v katerih bodo našle vrednote in ki bodo ustrezale njihovemu pojmovanju filma.

Prihajate iz Pulja in potujete v Gruzijo, v Tbilisi, kjer si boste ogledali retrospektivo njihovih filmov, ki so bili dalj časa v bun-kerju. Povejte nam, prosimo, kaj delate, kaj študirate, o čem pišete, razmišljate?

Ker se hkrati ukvarjam z gledališčem in s filmom, je moj delovni princip tak, da se začnem ukvarjati z gledališčem, ko kon-čam filmski projekt. To mi osveži misel, to me popolnoma miselno generira. Ravno zdaj, pred kakimi desetimi dnevi, je izšla monografija (v Novem Sadu ob proslavi 125-letnice Srbskega narodnega gledali-šča) o Peri Dobrinoviću. O velikih srbskih igralcih sem napisal pet knjig: o Dobrici Milutinoviću, Žanki Stokić, Milivoju Živa-noviću, Raši Plaoviću — in zdaj o Petru Dobrinoviću kot največjem srbskem igral-cu vseh časov.

Zadnji dve leti se ukvarjam s projektom oziroma rekonstrukcijo gledališkega re-pertoarja Srbije (vključno z Vojvodino in Kosovom) od 1945 do 1985. To bo veliko delo v treh knjigah, ki ga opravljam s sode-lavci. Želim objaviti podatke o 7500 premi-erah z bibliografijo, s kritikami o vseh teh premierah. V drugi knjigi bo moj komentar o teh predstavah, v tretji pa bo leksikon o vseh osebnostih, ki so delovale v srbskem gledališču tega časa. To je načrt za na-slednja tri leta.

Za Ekran se je pogovarjal
Stanko Šimenc