

Slovenski NOB film

Dokumenti in spomini

SPOMIN NA ZAČETEK*

Nova zgodovina slovenskega filma se začenja točno 11. maja 1945 dopoldne, drugi dan po osvoboditvi Ljubljane.

Po dogovoru z org. sekretarko CKKPS Lidijo Šentjunc in na osnovi dekreta IOOF Komisije za agitacijo in propagando št. 3—44 A od 7. oktobra 1944, ki ga je podpisal načelnik Milan Apih¹ smo spremenili klubsko sobo hotela Slon v filmsko pisarno. Hotel smo prejšnji dan, 10. maja, zasedli za člane Propagandne komisije pri IOOF, za njihove poslovne prostore in stanovanja, saj jih večina ni bila Ljubljčanov, in za vsak primer smo morali ostati še skupaj, v »polstrogi pripravljenosti«. Torej smo bili v okolju časopisnih poročevalcev, časnikaŕjev Radia svobodna Ljubljana, članov fotosekcije idr.

Dve Nadi, njuna priimka sem pozabil² — okoli Slona je bilo tedaj mnogo mladih ljudi, ki so želeli pomagati in sodelovati — sta znali tipkati: od nekod sta prinesli v klubski prostor pisalni stroj in vključili telefon...

Tako se poosvobodilna zgodovina slovenskega filma začenja po naključju nasproti Name, kjer je stal nekoč hotel Stadt Wien — Pri Maliču in kjer so tekale prve filmske predstave na Slovenskem: od 16. do 22. novembra 1896. leta, šest kratkih filmov, spojenih v zanko.

Za začetek zgodovine filmske kulture na Slovenskem bi tako lahko imeli tudi ta datum. Ali pa leto 1905 ali 1906, ko je ljutomerski advokat dr. Karel Grossman posnel tri filme, ki so najstarejši doslej znani ohranjeni izvirni filmi v Jugoslaviji: *Odhod od maše v Ljutomeru*, *Semenj v Ljutomeru* in *Na domačem vrtu*,³ ter tako lahko

* Uvodno poglavje v knjigo.

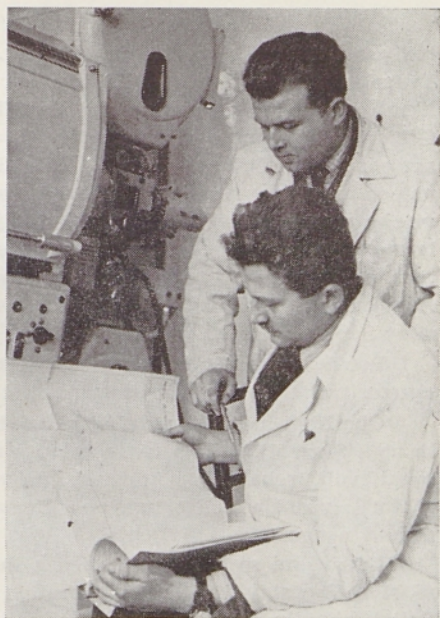
¹ V tem prvem filmskem dekretu piše tudi: »Dragi tovariš Brenk! Sporočam Ti, da si predlagan za vodjo oddelka za fotografijo in kinematografijo pri naši komisiji. Stvar bo formalno rešena v najkrajšem času, med tem pa delaj v tem svojstvu.«

² Če bosta po naključju brali ta zapis, naj mi prosim sporočita svoja priimka. In prosim vse, ki jih poslej omenjam ali izpuščam, naj mi sporoče svoja imena in morebitno tehtno delo, ki so ga opravili v minulih tridesetih letih za slovenski film, da bi bila njegova zgodovina čim bolj popolna.

³ Kopiji prvih dveh filmov hrani Akademija za gledališče, radio, film in televizijo; poslej: Akademija. Leta 1948 smo po naključju odkrili njegovo zapuščino. Negative in tretji film je dobil kasneje v roke fotografski in filmski strokovnjak Marjan Cilar. Iznajdljivo in spretno je filme nenavadnega formata 17,5 mm prenesel na 16 mm filmski trak, jim dal interpretacijski okvir ter tako na novo ohranil in oživel dragoceni dokument. Leta 1973 smo ga prvič gledali prek ljubljanske TV. Tako tudi podatek, da je bil najstarejši snemalec Milton Manaki, po dosedanjih znanih dejstvih, ne ustreza zgodovinski resnici. Prim.: Nikola Majdak »Kamera 300« in izjave direktorja Jugoslovanske kinoteke Vladimirja Pogačiča.



Novator in udarnik Rudi Omota za svojim aparatom za zapis zvoka



Inženirja Herman Vidmar (stoji) in Franc Spiller-Muys, konstruktorja slovenskega normalnega in ozkega projektorja »Iskra«

leta 1975 praznujemo kar sedemdesetletnico slovenskega filma. Ali bolj prepričljivo: leta 1931 so posneli Skalaši pod vodstvom prof. Janka Ravnika prvi slovenski dolgi igrani nemi film *V kraljestvu Zlatoroga*, in tako lahko leta 1976 praznujemo petinštiridesetletnico svojega filma. Lahko pa se odločimo tudi za 17. julij 1945, ko so predvajali na Kongresnem trgu »prvi slovenski zvočni dokumentarni film *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*«, ali leto 1948, ko je bila premiera prvega zvočnega dolgega igranega slovenskega filma *Na svoji zemlji*. V Zapiskih o filmu⁴ sem predlagal za začetek novejšje zgodovine filma na Slovenskem 3. julij 1945, ker je takrat izšla Uredba o ustanovitvi Filmkega podjetja DFJ...

Po tridesetletnem časovnem odmiku pa se mi zdi najprikladnejši datum za spomin in praznovanje vendarle 11. maj 1945: tedaj se je začelo odvijati smotrno, kontinuirano filmsko delo s stalno uslužbenimi, plačanimi filmskimi delavci. Uredba pa je izšla vsaj dva meseca po začetku prakse.

Naša naloga je bila jasna: formulirali smo jo že pred vojno⁵ pa v času NOB na sestanku v Semiču.⁶ Njeno vodilo je bilo v misli, po kateri naj bi osvobojeni slovenski narod kulturno polno zaživel in vključil v svoja ustvarjalna prizadevanja tudi »naj-

⁴ Zapiski o filmu, založba Obzorja, Maribor, 1951; poslej Zapiski.

⁵ Npr.: O filmu, Slovenija VI/1937; Film - kulturno vprašanje, Sodobnost VI/1938; Slovenski film, Sodobnost VII/1940.

⁶ Glej: Prispevek k zgodovini slovenskega in jugoslovanskega filma do 9. maja 1945; Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. 6-7, Ljubljana, 1966, str. 43-60.

važnejšo izmed umetnosti — film.⁷ Po stotinah filmov, ki smo jih dotlej videli, pa tudi po literaturi, kakršna je bila npr. vznemirljiva Ehrenburgova Traumfabrik — Tvorница sanja, Zagreb, 1932, pa Der russische Revolutionsfilm, Zürich, 1929, — hkrati s predstavami prvih sovjetskih filmov, zlasti Nikolaja Ekka *Pot v življenje*, in Grigorija Aleksandrova *Pastir Kostja*⁸ — in ne nazadnje po študiji zajetne prve filmske zgodovine, češkega avtorja Karla Smrža iz leta 1933 *Dějiny filmu*, smo se svoje naloge razločno zavedali. Na filmski trak naj bi poslej snemali vse kakor koli zgodovinsko pomembne dogodke, snemali naj bi poljudnoznanstvene in kulturne filme, pa igrane filme po slovenski klasični literaturi in po dobrih, nalašč za film pisanih tekstih z novodobno tematiko. V pogovorih s Prežihom, Borisom Zihelom in Blažem Arničem smo si zastavljali za prvi najvišji cilj — sodobno, moderno filmsko uprizoritev Samorastnikov.

Pot do *Samorastnikov* pa je bila dolga dvajset let — in vse kaže, da bo do nove uprizoritve te klasične mojstrovine spet dolga 20 let.

Obe Nadi in jaz smo začeli pisati, telefonirati. V Ljubljani, v Trstu, po vsej stari in novi Sloveniji je bilo treba začeti z rednimi filmskimi predstavami. Dogodki so se prehitevali, treba bi bilo snemati, čim več posneti in ohraniti zgodovini. Treba je bilo ustvariti vzdušje zmage tudi po kinematografih. Treba pa je bilo tudi zabavati, pomagati normalizirati življenje.

Novi filmi so bili redki, stika z Beogradom, virom, odkoder naj bi prihajali, še ni bilo. Vzpostaviti bi ga bil moral že marca 1945; odleteti z letališča Podzemelj v Beli krajini in v Beogradu vse urediti. Pa so nas dogodki prehiteli: odšli smo čez Ravno goro v Ajdovščino in v sam samcati osvobojeni Trst.

Zasegli smo filme, ki so jih kinematografi predvajali še v začetku maja. Pregledovali smo jih, in »nefašistične« med njimi vključevali v sporede 157(!) kinematografov, ki so bili zvečine v Trstu, na ozemlju Dravske banovine pa jih je od 64 ostalo za silo uporabnih samo 42. Ohranjeni dokument Zapiski k zgodovini naše filmske proizvodnje od decembra 1945 navaja: »Do konca leta je uspelo odpreti na ozemlju Slovenije s cono B in A 157 kinogledališč, ki so prikazovali skupaj 87 raznih filmov.«

Prvi filmski oglas je izšel v Slovenskem poročevalcu 16. maja:

»Objave. Predvajanje filmskih tednikov. Oddelek za kinematografijo pri Propagandni komisiji IOOF (tak je bil prvi naslov podjetja) prireja v kinu Matici in Slogi predstave filmskih tednikov vsak dan ob pol 10, 11, pol 14, 15, pol 17 in 18 uri. Predprodaja vstopnic od 8 ure dalje. Vstopnina 5 lir.«

Objava 18. maja dodaja: »Zaradi podaljšanja policijske ure so predstave v Matici in Slogi od danes dalje ob 9,30, 11, 15, 16,30, 18 in 19,30.«

⁷ Leninovo misel - geslo - smo zapisali pod vsa slovenska filmska platna: »Izmed vseh umetnosti je za nas najvažnejši film. — V. I. Lenin.«

A. V. Lunačarski je v sestavku »Pogovor z Leninom o kinematografu« za konec zapisal: »Nato se je Vladimir Iljič nasmehnil in dodal: »Pri nas slovite kot pokrovitelj umetnosti, zato morate trdno pomniti, da je za nas izmed vseh umetnosti najvažnejši kinematograf.« — V. I. Lenin »O kulturi in umetnosti«. Izdala CZ, Ljubljana, 1950, str. 120, 121. Prevedel Josip Vidmar. — Beseda »kinematograf« seveda v prevodu ne ustreza, saj je kinematograf kino dvorana. Besedo »kinematograf« namesto »film« ohranja prevod tudi v ponatisu knjige, CZ, 1972, str. 146. — Na napako sem opozoril že v Zapiskih.

⁸ Primož Kozak je na str. 40 svojega »Petra Klepca v Ameriki« takole zapisal: »Ljubi stari gospodje, navduševali so se nad plažo, kot je bil »Pastir Kostja« ali »Moskva, Moskva«, a le zato, ker je prihajala iz daljnega, skrivnostnega »onstrana«, ki je bil več kot celo stoletje prebivališče tolkih naših hrepenenj.« — Ne glede na to, da v SZ niso nikoli posneli filma *Moskva, Moskva*, mislim, da je *Pastir Kostja* še danes — če odmislimo zastarelo tehniko — dobra satira: na nenadane umetnike, na presito gospodo. Ali je satira lahko plaža? Ne vem. Vem le, da nam je v času španske državljanske vojne, v vzdušju klerikalnega terorja, nastajanja Straže v viharju — intelektualnega jedra prihodnje bele garde — pomenil vsak sovjetski film sprostitve, navdih in pogum. Vsega tega in še več smo prekleto potrebovali, saj smo se polno zavedali neizbežnega bližajočega se spopada.



Franjo Veselko (stoji) in France Brenk z letakom za razstavo partizanske fotografije, ki je bila v Črnomlju v hotelu pri Lacknerju leta 1944 in jo je obiskalo nad osem tisoč gledalcev

30. maja je naslov podjetja že spremenjen in v Poročevalcu oglaša »Državno filmsko podjetje, *podružnica* za Slovenijo« (s težavo smo se izognili izrazu »filiala«, ki so ga zahtevali v Beogradu), in po 3. juliju, ko je izšla že omenjena Uredba o ustanovitvi Filmskega podjetja DFJ, ki jo je podpisal predsednik Ministrskega sveta in minister za narodno obrambo maršal Jugoslavije Josip Broz-Tito, smo postali *direkcija* za Slovenijo.

Ta čas nismo bili več v tesnem klubu hotela Slon, temveč že v Urbančevi hiši, v treh stanovanjskih prostorih, kjer je danes Centromerkur, Sv. Petra — Trubarjeva ulica 1/II.

S polemiko okoli naslova podjetja se je v bistvu začel dolgoletni boj za in zoper jugoslovanske narodne proizvodnje: za in zoper film, »socialističen po vsebini in naroden po obliki«.

Hkrati, pravzaprav že 11. maja 1945, se je začel spopad za in zoper poddržavljenje kinematografov in edinega slovenskega proizvodnega podjetja Emona. Torej boj za gnotne in duhovne osnove filma na Slovenskem. Ta boj formalno ni trajal dolgo: v Sloveniji je bil zaključen ob koncu 1946. leta, drugod po Jugoslaviji pa leto dni kasneje. Bil pa je mučen, pogosto grob in maščevalen.

V partizanskem trubarjanskem zanosu pa nismo niti slutili, da se hkrati začena bitka tudi na tretji fronti: nenehni boj za »izobražene talente«. Nismo slutili, kako bo ta boj težak, varljiv in pogosto brezobzirno sebičen. In nikomur leta 1945 v salonu hotela Slon ni prišlo na misel, da utegne film že čez dobrih deset let »vdreti v naše domove«, ter da čez dvajset let domala ne bo več slovenske družine, kjer ne bi bili vsak dan v kinu — pred televizijskimi zasloni. Nihče tedaj ni slutil fantastično novega, revolucionarnega procesa, ki mu danes pravijo »avdiovizualizacija življenja«.

in še danes se dovolj ne zavedamo neizmerljivih nasledkov tega zgodovinskega dejstva in nadaljnjega razvoja.

Že 11. maja 1945 so prišli v salon hotela Slon povedat, da so posneli vrsto prizorov ob osvoboditvi Ljubljane. Metod Badjura je snemal na svojo pobudo, v organizaciji Milana Khama pa Rudi Omota, J. Balantič in dr. Marjan Foerster. Nastajati je začel prvi poosvobodilni film *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, torej film z naslovom, pod kakršnim je izšel uvodnik v zadnjo številko dnevnika Jutro, 9. maja 1945.

Za konec prvega poglavja v spomine na začetke slovenskega NOB filma naj omenim, da tudi v nadaljnjih poglavjih ne bom zgolj faktografsko objektiven. V procesu boja za slovenski film, v času njegovega nastajanja in kriz, sem bil preveč angažiran. Dogajanja v in s slovenskim filmom pa bom dokumentiral s pičlimi, zvečine po naključju ohranjenimi zapiski in poročili, pa s sestavki o filmu, ki so izhajali v našem ali tujem tisku, ter jih ustrezno poglavitnemu zgodovinskemu toku interpretiral:

rad bi na primer razložil, zakaj so snemali prav *V srcu Evrope* — *Na svoji zemlji* in ne, denimo, filmskega omnibusa po anekdotah Spomini na partizanska leta ali po otroških pismih iz Še pomnite, tovariši; zakaj je skušal slovenski film zblesteti z *Vesno* in se vključevati v »mednarodno delitev dela« s *Verwirrung um Inge* — *Ireno v zadregi*; kako je bilo mogoče, da je avtor Balade o trobenti in oblaku posnel tudi *Trst*, TV nadaljevanko o prigodah VOS (Varnostno obveščevalna služba), pa *Amandusa* ali *Mladost na stopnicah*; kako je lahko deset let po *Samorastnikih* nastala takšna *Ljubezen na odoru*; kako da so lahko v času pred pismom Tita in IB, v obdobju velike gmotne in duhovne stiske na Slovenskem, posneli *Ko pride lev*, in to po *Maškeradi* in po *Erotikonu* in *Maibritt*, ki ju je isti avtor posnel v gosteh pri Nemcih; zakaj je bilo leta 1973 poveljčano v sam vrh *Cvetje v jeseni*; ali je res, da je žirija gledalcev na festivalu v Pulju razglasila 1973. za tri najslabše festivalske filme *Cvetje*, *Ljubezen na odoru* in *Begunec* — ker gledalci niso razumeli slovenščine; kako je mogoče, da naš edini Eisensteinov študent, avtor filmov, kakršna sta *Pet minut raja* in *Samorastniki*, poučuje na Akademiji — gledališko igro... In ne nazadnje: kako da lahko pod približno istimi gmotnimi pogoji ob istem času nastane na primer *Derviš in smrt*, ali na Hrvaškem *Hamlet iz Zgornje Mrduše*, na Slovenskem pa — pod tujim vodstvom — *Na kmetih* — *Rdeče klasje*.

Zakaj v teh naših tridesetih letih ni nastalo več NOB filmov, in predvsem: ali je »slovenski NOB film« sploh posebna idejno estetska, stilno določena kategorija?

Nekatere dogodke in dejstva bom tedaj pojasnjeval po svoje. Drugače kot je to v našem tisku — od STOPa do Družine — v navadi poslednjih deset do petnajst let, ko oblikujejo okus slovenskega gledalca tudi vsevprek hvalisavi članki v stilu »Zakaj imamo Mileno radi?«, ki je izšel v poplavi navdušenja nad *Cvetjem* v eni izmed številkk TTja.

Proces podržavljanja

23. marca 1946 je imel upravnik centralne uprave Filmskega podjetja FLRJ Vučo Aleksander referat na konferenci zastopnikov filmskih podjetij »vseh federalnih edinic« in je v III. poglavju razložil in zaukazal:

»pravi osnovi po kojima će direkcije u buduće obtuživati vlasnike privatnih bioskopa i privatne filmske zavode koji su se ogrešili o postojeće zakonske propise:



*Posnetek partizanske patrulje na Notranjskem snemalca Edvarda Šelhausa
na razstavi partizanske fotografije za božič 1944*

A) Optužuju se vlasnici bioskopa *zbog krivičnog dela privremene saradnje sa okupatorom i njegovim pomagačima.*

Obrazloženje: Vlasnici bioskopa u vreme neprijateljske okupacije mogli su pribaviti filmove samo od JUGO-ISTOK filma, od DUNAV filma, od ROSA filma Nikolića.

Jugoistok film je imao zastupništvo UFA filma, TERA filma, TOBIS filma, VIN filma, BAVARIJA filma, DFJ filma i drugih.

...Mimo ovih firmi vlasnici bioskopa ni na koji drugi način nisu dolazili do filmova, a uzimajući filmove u najam od ovih firmi, oni su preko njih privredno pomagali okupatora, omogućili na taj način produženje rata protiv naše i protiv savezničkih armija ...«

Sledi finansična analiza: koliko je zaslužio okupator, koliko Nedićeva država, in:

»Napomena: Delo privredne saradnje u filmskom poslovanju obuhvata i političku saradnju sa neprijateljem, jer su filmovi, žurnali i diapozitivi u vreme neprijateljske okupacije veličali »uspehe« neprijateljske vojske protiv ujedinjenih nacija, čime se bacalo blato i na borbu našega naroda za slobodu ...«

Slede še druga navodila in razlogi za podržavljenje filma ne le v Srbiji, temveč na vsem ozemlju Jugoslavije.

Proces podržavljanja kinematografov je bil ta čas, v začetku 1946. leta, na Slovenskem že v svoji kulminaciji. V bistvu je šlo za misel in za postopek, kakršen je

bil v rabi pri podržavljanju zasebne industrije, rudnih bogastev, gozdov, zemlje... Za revolucionarno spremembo lastninskih odnosov. Toda s tehno opombo: filmski posestniki so razpolagali z izredno občutljivim bogastvom: s sredstvi za proizvodnjo in predvajanje filmov. In filmi so bili med okupacijo — ter naj bodo tudi poslej — najmočnejše agitacijsko propagandno sredstvo. Poslej: z revolucionarno spremenjenimi cilji.

Dokument od 21. 12. 1945 pravi:

»Filmsko podjetje DFJ — Direkcija za Slovenijo upravlja trenutno s 27 državnimi kinematografi. Po takem jih je v zasebni lasti še 27. — Naloga Filmskega podjetja je, dobiti postopoma vse kinematografe na ozemlju Slovenije pod svojo upravo. S podjetniki, katerih dobiček ni izdaten, je postopek razmeroma preprost: ponudijo nam svoj kinematograf na prodaj in ostanejo sami upravniki, t. j. naši nameščenci. Gospodarsko močnejši se že od vseh početkov z vsemi mogočimi načini bijejo za to, da bi dobiček obdržali v svojih rokah. Doslej so bile njihove akcije proti nam posamične. V tem razdobju pa se pričenjajo organizirati...«

Stvar je bila tudi takale:

Leta 1942 je OF razglasila kulturni molk, s čimer je bil prepovedan tudi obisk kinematografov. Vsa filmska podjetja na slovenskem ozemlju so lahko prikazovala le filme, ki so jih kupovala npr. pri fašistični družbi ENICH (Ente nazionale industrie cinematografiche) ali UNIONE, pri nemškem podjetju in po kapitulaciji Italije preko nemškega Gaufilmleiterja, zvečine v Trstu. Podjetniki, zlasti večji, pa so bili tudi vojni dobičkarji.

Politično moralnih razlogov, pa tudi ustreznih zakonskih predpisov, ki so utemeljevali podržavljenje filma na Slovenskem, je bilo tedaj dovolj.

Toda medtem ko so skromni podjetniki prodajali ali predajali svoje kinematografe ter ostajali njihovi upravniki za državno plačo, so se premožnejši začeli bojevati »za svoje pravice«. Preprost podjetnik npr. tedaj piše, da želi postati upravnik svojega kina in tako uslužbenec Državnega filmskega podjetja ter utemeljuje svojo lojalnost s tem, da »je izkopal tri ameriške filme in jih dal na razpolago podjetju«. Dva najbolj bogata, lastnica koncerna petih kinematografov (v Ptuj, dva v Celju in dva — velika, mala dvorana v Ljubljani) in do 50 % lastnik največjega slovenskega kina Union, pa filmske izposojevalnice Emone in Emone, družbe za filmsko proizvodnjo, pa sta ravnala drugače. Investicije v kino dvorane so se namreč rentirale do 100 %, in — če že ne bi bilo mogoče doseči, da bi postalo ukvarjanje s kinematografijo nekakšna zasebna obrt, pomenja vsak dan odmika podržavljenja dobiček.

Ne bi bilo prav, če bi po tolikšni zgodovinski odmaknjenosti ne povedali resnice, kolikor in kakor jo poznamo. Prvič zato, ker se je na filmskem področju prav tu, pri dinarju in boju za duhovni vpliv prek filma, tudi začel — razredni boj. Brez fraz. Dejansko. Z vsemi posledicami. In drugič: še v petdesetih letih sem mnogokdaj slišal očitek, češ zakaj ste podržavili, saj so zdaj sporedi kinematografov slabši kot so bili, ko sta med seboj tekmovala klerikalni kino Union in liberalna Matica...

Pavla Jesih, ki je obdržala do osvoboditve 5 kino dvoran, je bila znana slovenska alpinistka, podjetna organizatorica in v zadnjih predvojnih letih tudi dovolj pogumna: v Elitnem kinu Matici, v koncertni dvorani, ki je služila tudi filmskim predstavam — po vojni je bil v njej prvi sedež parlamenta in je danes dvorana Filharmonije — je predvajala sovjetske filme. Med njimi tudi življenjepisne filme slavnih ruskih vojskovodij — *Petra velikega*, *Suvorova*, *Minina* in *Požarskega* — torej dela, ki so zavestno pripravljala na odpor in boj. Predvajala jih je kljub temu, da je v kinu prihajalo do ostrih demonstracij, ki so jih organizirali že omenjeni »stražarji v viharju«. Zoper



Iz Partizanskih dokumentov: prevoz ranjencev

nje je z balkona vneto govoril tudi Bratko Kreft. Vedeli smo tudi, da je njen biljeter avtor Bilećanke, Milan Apih.⁹ Med vojno je zgradil za platnom kina Matica bunker, za katerega je Jesihova zvedela in ga tolerirala, in ob razpadu Italije je menda poslala v partizane tudi snemalno kamero Arriflex, ki pa so jo med nemško ofenzivo oktobra 1943 zahajkali.

Naš odnos do Pavle Jesih je bil zato — vsemu navkljub — korekten: skupaj smo prevzeli njene ptujske in celjske kinematografe in jo kot svojo uslužbenko in dobro organizatorko poslali v vroči Trst z mnogimi kinodvoranami in malo filmi.

Milan Kham je 10. maja 1939 ustanovil z družabnikom Prosvetno zvezo (ki je bila tudi lastnica Radia Ljubljana), in ki jo je zastopal Karl Uršič iz Vzajemne zavarovalnice, podjetje Emona film. Podjetje je združevalo kino Union, dvorano, namenjeno predvsem klerikalnim shodom in koncertnim prireditvam, pa »Emono, družbo za filmsko proizvodnjo in filmsko izposojevalnico«. Razmerje vložnega kapitala in participacija na dobičku je bilo 50 % : 50 %.

Milan Kham je bil Skalaš, član družbe zanesenih govornikov, ki so dali pobudo in tudi omogočili naš prvi dolgi igrani — čeprav še nemi — film *V kraljestvu Zlatoroga* (1931), kar je verjetno dalo tudi zadnjo pobudo Metodu Badjuri, Janezu Jalnu

⁹ Z Milanom Apihom, članom KPJ od 1932, štiri leta robijašem, internirancem Bileća, mnogostranim funkcionarjem in partijskim delavcem, partizanom od 1941. leta ... se bomo v nadaljnjem razpredanju zgodovine slovenskega NOB filma še srečali.

in Ferdu Delaku, da so leto dni kasneje posneli naš drugi dolgi, igrani, nemi film *Triglavske strmine*.¹⁰ Milan Kham je tudi sanjal o izvirnem slovenskem filmu ter razmišljal celo o ateljejih, ki naj bi stali menda v Tacnu, v frančiškanski pristavi gradu Rocna. Za Emono je angažiral nekaj strokovnjakov, med njimi Rudija Omoto, spretnega tehnika in snemalca, pa dr. Marjana Foersterja, ki se je ta čas vrnil iz uka pri UFA (Union Film Aktiengesellschaft). Med drugim so do vojne posneli film o Prešernovem rojstnem kraju *O, Vrba* (1940), ki je bil že zvočen in je zanimiv, ker ohranja govor Franca S. Finžgarja in značilni glas Otona Župančiča. Hkrati z Badjurovim kratkim filmom *Triglav pozimi* (tudi: *Pozimi na Triglav*) iz leta 1934, ki pa smo ga ozvočili z Omotovo aparaturo za zvočni zapis šele leta 1945, smo ga vključili v spored in oba filma nesli tudi v Prago in poslali izseljencem v Ameriko.

In ne nazadnje: Milan Kham je vrsto filmov, med njimi tedaj znane češke študentovske, opremil s slovenskim besedilom, kar je tedaj mnogo pomenilo. Tudi prva slovenska filmska revija *Film*, ki je izhajala od 11. 1939 do 3. 1941 in je bil njen izdajatelj in odgovorni urednik znani tiskar Vladimir Kolman, se npr. že v prvi številki pod naslovom »Problem slovenskega filma« vznemirja zaradi »podnapisov v hrvaščini in cirilici«.

Med vojno, po prihodu Nemcev, pa so v Emoni uničili Omotov film, ki ga je posnel 1942 s teleobjektivom: *kako snemajo belogardisti in Italijani rdečo zastavo z zvonika frančiškanske cerkve*.

In Emona film je posnel leta 1944 *Protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu, Domobranska prisega* (na stadionu) in *Jelendolske žrtve*. Tri tehnično dobre okupatorsko domobranske propagandne filme, ki so se nehotе spremenili v dragoceni zgodovinski dokument in obtožbo.¹¹ So eden izmed najstarejših ohranjenih dokumentov iz NOB, so nekakšen negativ slovenskega NOB filma.

Vsi kinematografi so predvajali pretežno italijanske oziroma nemške filme — kdor je bil pač okupator — med njimi redno tudi propagandne, pod Nemci znameniti *Die deutsche Wochenschau*. In skrbeli so za »sprostitve vojakov med dvema bitkama« — kot je nekje zapisal o nalogi filmskih sporedov med II. vojno Georges Sadoul, ter za dobro, mirnodobsko počutje civilnih gledalcev. Za vojaštvo so odvrteli vrsto zastonjskih predstav, prenekatero tudi v mali dvorani Matice, dokler si Roessener ni postavil svojega kina v Kazini, na sedežu svojega štaba.

Še za Novo leto 1945 objavlja dnevnik *Jutro* takle spored:

»Kino Matica: »Koncert« (pikantna zakonska komedija: Harry Liedtke, Käthe Haach, Gustav Fröhlich).

Kino Sloga: Krasen film iz dijaških let — njih zabave in skušnjave »Mlada srca«, Harold Holberg, Ingrid Lutz, Lisla Malbrau.

Kino Union: Moderna zakonska anekdota »Tebi na ljubo«, Winnie Markus in Hans Holt.

¹⁰ Naj na tem mestu omenim, da je Milka Badjura, montažerka *Triglavskih strmin*, ob sedemdesetletnici PDS (Planinskega društva Slovenije) film »premontirala«, se pravi, spretno modernizirala, da se zdaj bolj gladko odvija. S tem pa je seveda v tej novi formi igubil svojo patino, svoj prvotni, pristni, zgodovinski bolj zanimivi izraz.

¹¹ Filme sem večkrat predvajal v seminarjih študentom Akademije. Zanimivi so zavoljo solidne stopnje snemalske tehnike in spretnosti, za politične zgodovinarje pa zavoljo svoje vsebine: zavoljo poteka ceremonijala, slavnostnih govorov (npr. zavoljo gesla »Slovenija je bila, je in bo katoliška«), negibnih, molčečih ljudi, ki pa s pomočjo zvočne kulise aplavdirajo, posebej pa še zavoljo osebnosti, ki sede in stoje na tribuni pred Nunsko cerkvijo, nekateri z dvignjenimi, drugi s povešenimi rokami... Ko sem prva dva filma gledal leta 1971 zadnjič, je iz prvega nekaj posnetkov že manjkalo, drugi pa je bil pomanjkljiv in zmeden, da je bil nerazumljiv. Verjetno se bo posrečilo Arhivu Slovenije in njegovemu strokovnjaku Janezu Nemaniču, ki prav ta čas prevzema arhiv Triglav filma, tudi te izredne dokumente rekonstruirati in ohraniti.



Pristni posnetek iz filma Ljubljana pozdravlja osvoboditelje

— Manj kot teden dni pred osvoboditvijo Ljubljane, 2. in 3. maja 1945, pa Slovenec še objavlja kino spored:

»Kinematografi:

Kino Matica: Žena mojih sanj

Kino Union: Sinček na počitnicah

Predstave: 15, 17, 19.«

Naj za primer tudi omenimo, da Jutro še 4. maja 1945 oglašja predstavo v Državnem gledališču: Grillparzerjevo »Ljubezni in morja valovi«, in:

»Kinematografi:

Kino Matica: Žena mojih sanj

Kino Sloga: Kohtioselovi hčerki

Kino Union: Sinček na počitnicah (Hans Moser).«

Ob docela politično moralnem pravnem problemu, je bilo ob problemu podržavljanja v vseh, zlasti večjih kinematografih po mestih, navzoče tudi breme »vojnega dobičkarstva« in nasploh gospodarskega sodelovanja.

Sprožil se je proces, ki je trajal na Slovenskem natančno od 14. julija 1945 do 27. septembra 1946.

Medtem ko je bila bolj skromna afera z ljubljanskim Državnim gledališčem, ki je včasih igralo tudi po nemško in mu je bila v spotakljivo breme komemoracija za

pesnikom in domobrancem, ki je padel v Grčaricah, Francetom Balantičem, zelo zgodaj in trdo¹² zaključena, so filmsko zadevo hudo zahomotali.

Oddelek za kinematografijo pri Propagandni komisiji IOOF, kasneje Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo in še kasneje Filmsko podjetje DFJ, Direkcija za Slovenijo — je iskalo svojo fiziognomijo. Bilo je še šibko; tako zavoljo neurejenih odnosov z Beogradom, zavoljo pomanjkanja tehničnih sredstev, pa zaradi prvih težav z vključevanjem mladih v filmsko delo.

Nekateri »nepodržavljeni« kino podjetniki so se zbrali. Skupina je imela zvezo z Zagrebom, ki je bil pred vojno z 22 filmsko izposojevalnimi podjetji središče jugoslovansko balkanske filmske trgovine.

Značilna za situacijo utegneta biti oglasa v Pravici 18. XI. in v Poročevalcu 8. XII. 1945, ki sta izšla v dveh delih: prvi del oglašja predstave v še ne podržavljenih kinematografih, drugi del pa pod posebnim naslovom »Državni kinematografi«. Za Novo leto 1946 oglašja 29 državnih kinov. Vsi drugi so bili še v zasebni lasti ali v lasti raznih ustanov.

Težave podjetja ponazarja tudi »Poročilo o podružnici DFP« od 10. julija 1945. Poroča, da razpolaga podjetje s 157 kinematografi (s tržaškimi vred), s petimi (!) filmi, ki jih je prejelo iz Beograda, in 23 ameriškimi in francoskimi filmi, ki so jih »njihovi lastniki poskrili pred okupatorjem«. Isto poročilo še pravi: »Na ozemlju prejšnje Dravske banovine je po dosedanjih podatkih 23 kinematografov, ki so last zasebnikov, in 29, ki so bili last prosvetnih, sokolskih, gasilskih društev, Rdečega križa itd.«

Teh podatkov bi ne bilo imelo smisla nadebno navajati, če ne bi dali našemu boju mednarodne razsežnosti, če ne bi dokazovali, kako se je že v samem zarodku novejša zgodovina filma pri nas razvila še nova fronta: fronta boja za »balkanski filmski trg«, ki so ga vodili izkušeni vojščaki, vajeni zmagovati tako rekoč od leta 1896. Ko bomo v nadaljnjih poglavjih zasledovali tudi ta nenehni proces, ki še traja, proces boja za vpliv na politično moralno, na duhovno življenje jugoslovanskega filmskega gledalca, in hkrati za dolarski filmski dobiček v Jugoslaviji, utegnemo bolje razumeti tudi zgodovino slovenskega NOB filma.

V kolesje, ki se je začelo vrteti po logiki zmage revolucije, pa so začeli vtikati palice tudi najbolj neprijetni nasprotniki: lastni ljudje. Prenekateri ljubljanski meščani so intervenirali v prid nekaterim zasebnim kinematografarjem. Med njimi so bili tudi kulturni delavci in dobri osvobodilni frontaši. Niso razumeli bistva problema in bili so razredno, pa tudi čisto sorodniško sentimentalni.

Boj za podržavljenje kinematografov, iz katerega smo odnesli prenekatero prasko, je formalno zaključilo Vrhovno sodišče v Ljubljani z odločbo Kpv 907/46, od 27. septembra 1946.

V letih 1945—1946 so se okoli naših prizadevanj po materialni osnovi filma, pri čemer smo domala vselej naleteli na zasebne interese, dogajale tudi prenekater, včasih zabavne stvari.

Kljub zakonito podržavljenim kinematografom smo še leta 1948 sledili, pa nikoli zasledili, predstave Kristusovega trpljenja, ki so ga predvajali s svojim potujočim kinematografom prekmurski Cigani.

Ali: poleti 1945 me je poiskal v Trstu zastopnik italijanske fašistične filmske družbe Luce, in nam ponudil naprodaj 40 tržaških kinematografov za 40 milijonov lir. Pohitel sem v Ljubljano — pa ni bilo ne zanimanja in v tak namen ne denarja.

¹² Glej npr. Ivan Jerman: Slovenski dramski igralci med drugo svetovno vojno; Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 41, Ljubljana, 1968.

Hoteli smo obnoviti čim prej čim več kinematografov in začeti s proizvodnjo. V Emoni smo našli le kamero, mikrofona, star klavir, precej načet Omotov aparat za filmski zvočni zapis in stroj za odtisk besedila na trak.

11. julija smo izdali v Poročevalcu »Poziv kinematografom«, v katerem izrekamo »zaporo filmskega materiala« in zahtevamo, naj vsi lastniki prijavijo ohranjeno tehniko in filme.

Izpred vojne smo vedeli, kako velike ameriške in nemške filmske družbe onemogočajo razvoj novih proizvajalcev: z monopolom nad filmsko tehniko, posebej nad kamerami, filmskim trakom pa tudi projektorji. Prve zvočne filme so predvajali v Ljubljani npr. s Philipsovimi projektorji, ki pa niso bili last kinematografa, temveč so morali zanje plačevati najemnino. Izvedeli smo, da je v Kranju, pod Gaštajnskim klancem, na čuden način ostalo nepoškodovanih nekaj dvoran finih strojev. To nemško zupuščino sta nam razkazala pokojni ing. Ivan Gruden, partizan Peter in njegov soimenjak, univ. prof. ang. Mirjan Gruden. Domislili smo si, da bi s temi stroji lahko izdelovali tudi projektorje. Pot do prototipov pa je bila dolga; armija nam je posodila v tistem času najboljši projektor Ernemann 7 B. Na njegovi osnovi sta konstruirala študent in nato ing. Franc Spiller-Muys in ing. Herman Vidmar znano Iskrino varianto projektorja. S konstruiranjem sta pričela januarja 1946, maja 1947 je bil razstavljen njen prototip na zagrebškem velesejmu, jeseni 1948 je bilo že izdelanih 10 izvodov. Na prva dva — montirana v dvorani kina Maticice, so projicirali premiero *Na svoji zemlji*. Okoli leta 1965 je Iskra izdelala že dva tisoči projektor. Ko doma ni bilo več potrebe po njih, so jih izvažali, predvsem v Turčijo. Inženirja sta kasneje, v letih 1952/53 razvila in konstruirala tudi 16 mm projektorje. Izdelali so jih več tisoč, mnogo so jih prodali v tujino. In ing. Spiller pravi: »To je bil pravzaprav začetek Iskrine proizvodnje električnih instrumentov.« Ing. Spiller-Muys je danes član Iskre, njegova Zavoda za avtomatizacijo. — Naj omenim, da so vojaki dolgo in potrpežljivo terjali svoj Ernemann 7 B nazaj.

Ing. Janez Dobeic, danes tudi univ. prof., je tedaj sestavil znanstveni elaborat o postopku izdelovanja filmskega traku. Tovarna zanj naj bi stala v Srbiji, sredi gozdov, virov celuloze. V ruščino prevedeno Dobeičevo delo so sovjetski inženirji potrdili, toda tovarne niso nikoli postavili. Uvoženi trak je še danes drag, čeprav je monopol nanj spričo konkurence nevzdržen.

Težko je bilo tudi s kamerami in aparaturo za zvočni zapis. Aparaturo je Omota popravil in izboljšal. Beograd pa smo nenehno nadlegovali za vsaj toliko traku, kolikor so ga potrebovali slovenski dopisniki *Jugoslovanskih filmskih novosti*: Francè Cerar, Ivan Marinček, Edvard Šelhaus in Milan Weiss. (Njihova imena navaja tudi oglas za predstave »Jugoslovanskih filmskih tednikov«, 13. aprila 1946). Prosili smo zama za kamero, in povrh vsega smo se doma pulili za projektorje z različnimi ustanovami in organizacijami, ki so hotele imeti »svoj lastni kino« — zavoljo dobičkov ali pa iz veselja do možnosti internih predstav. Slehernega uspeha v boju za materialno osnovo slovenskega filma smo bili veseli. Tako je npr. 9. decembra 1945 pisalo v Poročevalcu:

»Pomemben izum za našo filmsko proizvodnjo: Tovariš Rudi Omota, šef oddelka za proizvodnjo Filmskega podjetja, je sam iznašel in izdelal aparaturo za snemanje zvoka na filmski trak.« Natisnjena je bila tudi »udarnikova« fotografija.

In ne nazadnje: iz bitke za podržavljenje kinematografije na Slovenskem smo dobili najbolj dragoceno: nekaj sposobnih, delavoljnih strokovnjakov: Rudija Omoto, specialista za filmsko ekonomiko Evgena Mahra, ki se je kmalu znašel v drugačnih pogojih gospodarjenja, strokovnjaka za tiskanje besedil na filme Jožeta Zalarja in

režiserja dr. Marjana Foersterja, ki je že sestavljal *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* — v katerem stoji ob rampi in mitnici na Viču Milan Kham, do neke mere organizator tega dela, in golorok v beli srajci in z belim robčkom pozdravlja prvo slovensko vlado, ki se vozi v Ljubljano skozi oblak prahu.

Film je doživel premiero v torek, 17. julija 1945 na Kongresnem trgu. Predstave so bile od 20,30 do 24. ure.

Poročilo o podružnici DFP

Ker mislim, da je bilo v letih 1945—1946 na dnu naših prizadevanj po izvirni filmski ustvarjalnosti jugoslovanskih narodov že vse dobro in zlo, s kakršnim se srečuje naša kinematografija npr. tudi po pismu maršala Tita in IB, in X. kongresa ... ker se jugoslovanska filmska praksa ne začinja na novo z vsakim novim direktorjem ali mladim adeptom, za filmskega kritika, utegnejo biti zanimivi tudi bolj nadrobni podatki o previranju dejstev in problemov prav pri jedru, ob začetkih jugoslovanskega in posebej slovenskega filmskega dela.

Dva meseca po ustanovitvi Oddelka za kinematografijo pri Propagandni komisiji IOOF smo poslali poročilo o delu podjetja. Poslali smo ga na štiri naslove: Predsedstvu vlade, Propagandni komisiji pri IOOF, Agitpropu CK KPS in Ministrstvu za prosveto. Konkretno: podpredsedniku dr. Marjanu Breclju, ljubitelju gledališča in nasploh umetnosti, pisatelju, uredniku in ministru prof. dr. Ferdu Kozaku, in vplivnima ter dojemljivima politikoma Lidiji Šentjuri in Bogdanu Osolniku.

Ker je ta redki ohranjeni dokument iz tistega časa pristen odsev tedanje situacije in nastajajočih vprašanj, ga navajam domala v celoti.

»A) Državno filmsko podjetje (DFP), Podružnica za Slovenijo je bilo ustanovljeno z dopisom, ki ga je Propagandni komisiji pri IOOF poslalo Državno filmsko preduzeče v Beogradu 20. V. 1945.

Odlok o ustanovitvi Državnega filmskega podjetja (glej posebno prilogo k št. 6 »Uradnega lista SNOSA in narodne vlade Slovenije« z dne 6. VI. 1945.) je po izjavi direktorja DFP ob veljavo in bo v kratkem izšel nov zakon, po katerem bo urejen odnos DFP do zveznih podružnic.

DFP, Podružnica za Slovenijo, je povezana z zveznim Ministrstvom za prosveto in Propagandno komisijo pri IOOF. Zavoljo enotnega pregleda in poslovanja je vodja podružnice obenem referent za kinematografijo pri obeh forumih.

V okviru podružnice smo doslej izgradili:

I. Vodstvo podružnice, ki zaposluje 6 članov.

II. Oddelek za izposojanje filmov, ki zaposluje 7 članov.

III. Tehnični oddelek, ki zaposluje 23 članov.

IV. Oddelek za organizacijo in upravo državnih kinematografov, ki zaposluje 1 člana.

Skupno je v podružnici za zdaj zaposlenih 35 delavcev strokovnjakov.

I. *Vodstvo podružnice* usmerja delo po smernicah, ki jih dobiva od Ministrstva za prosveto, Propagandne komisije IOOF in DFP.

II. *Oddelek za izposojanje filmov* posreduje kinematografom na slovenskem ozemlju filme, ki jih prejema od DFP iz Beograda. Ker je prejel doslej od DFP komaj 5 programov, na svojem ozemlju pa ima doslej prijavljenih 157 kinematografov, je



Prihod brigad skozi Rudnik v Ljubljano je bil rekonstruiran

omenjenim 5 programom priključil 23 ameriških in francoskih filmov, ki so jih njihovi lastniki poskrili pred okupatorji.

Na ozemlju zvezne* Slovenije je v času od osvoboditve do danes obiskalo kinematografe približno 209 891 gledalcev, izmed teh je bilo deležno 47 694 vojakov in aktivistov OF zastonjskih predstav.

III. Tehnični oddelek je za zdaj vzel v najem laboratorije prejšnjega Emona filma in pritegnil k delu večino strokovnjakov tega podjetja.

Ob skromnih laboratorijih, ki jih je v tem času že znatno izpopolnil, in pomankljivih pripomočkih, je tehnični oddelek posnel doslej 2245 m negativa (snov za 3 filmske tednike), opremil 5 filmov s slovenskimi oziroma italijanskimi napisi (za Trst) in posnel 79 plošč (dokumentarni posnetki govorov ob prihodu Narodne vlade, maršala Tita in tov. Kardelja v Ljubljano, ter glasbene plošče za Radio svobodna Ljubljana, organiziral je tehnične delavnice, ki vzdržujejo in izpopolnjujejo prejšnje laboratorije »Emona-filma« ter pričenja s popravili poškodovanih kinoaparatur po ozemlju Slovenije. Opremil je prvi avtomobil s projekcijsko aparaturo za predstave po vaseh, ki so brez kinematografov.

IV. Oddelek za organizacijo in upravo državnih kinematografov zbira za zdaj material in ugotavlja lastninske odnose društev, družb in posameznikov do kinematografov na ozemlju Slovenije. Ko bo izšel ustrezen zakonski odlok, bo pričel z organi-

* Tedaj smo imenovali vse republike »zvezne«.

zacija mreže državnih kinematografov. Na ozemlju prejšnje Dravske banovine je po dosedanjih podatkih 23 kinematografov, ki so last zasebnikov in 29, ki so bili last prosvetnih, sokolskih, gasilskih društev, Rdečega križa itd.»

Sledi krajše poglavje o »lastninskih odnosih«, kar smo nadrobneje obravnavali v prejšnjem poglavju. Nato pa:

C) Odnosi Podružnice DFP do DFP v Beogradu.

Po izjavi direktorja DFP tov. Spahića,¹³ bo imelo DFP po zakonu, ki naj v kratkem izide, monopol pri nakupu in prodaji filmov, pri nakupu tehničnih pripomočkov in materiala. DFP naj bi posredovalo filme s pomočjo svojih podružnic, ki jih ustanavlja po vseh zveznih enotah. Z njihovo pomočjo organizira mrežo državnih kinematografov. DFP nadzira svoje podružnice, jim odreja višino dohodkov, eventuelno dovoljuje proizvodnjo tednika, v zvezi s temi deli tehnične pripomočke in material ter določa število in kakovost filmov, ki jih posreduje posameznim zveznim enotam. Podružnice naj bodo po tem zakonu v vsem, zlasti v ekonomskem pogledu, odvisne od DFP. Vse to v namenu, izgraditi državne filmske ateljeje in ustvariti jugoslovanski film.

V DFP pa doslej ni zastopnika nobene izmed zveznih podružnic. DFP je za zdaj identično s podružnico DFP za zvezno enoto Srbijo.

Od 50 000 m filmskega traku, s katerim je pred kratkim razpolagalo DFP za snemanje svojega tednika, je dobila naša podružnica 600 m in 600 m za snemanje dokumentarnih posnetkov o Trstu. Za 157 kinematografov, ki so se doslej prijavili naši podružnici, smo prejeli od DFP 5 filmskih programov.

D) Podružnici DFP primanjkuje:

1. zadostno število filmov.
2. tehnični pripomočki in material.

Podružnica razpolaga s strokovnjaki, ki bi mogli razviti v zvezni Sloveniji filmsko proizvodnjo po naslednjih stopnjah:

1. filmski tehnik.
2. propagandni film, npr. iz razdobja obnove.
3. dokumentarni film (o pokrajinah in ljudeh izza narodnoosvobodilne vojne).
4. folklorni film (narodni običaji, plesi, narodne noše itd.).
5. šolski film (kot pripomoček za šolski pouk).
6. kulturni film (namenjen ljudski izobrazbi).

Umetniški kader (režiserji, igralci, glasbeniki, pisatelji), ki naj bi se postopoma izšolali, naj bi v okviru državnih filmskih ateljev ustvaril slovenski film po klasični slovenski noveli ter film o velikih časih naše domovinske vojne.

E) Na osnovi poročila predlagam:

I. Narodna vlada Slovenije naj ustanovi »Državno (federalno) filmsko podjetje za Slovenijo« v Ljubljani pri Predsedstvu vlade.

II. Glavnica podjetja naj znaša din ...

¹³ Marko Spahić je bil španski borec, ki se je po osvoboditvi vrnil v Beograd iz Moskve. Po ustanovitvi Komiteta se ni več ukvarjal s filmom.

III. Naloga in izključne pravice podjetja naj bodo:

- a) posredovanje filmov kinematografom na ozemlju Slovenije,
- b) izgradnja zvezne filmske proizvodnje v okviru propagandnih ter prosvetnih potreb in ekonomskih ter tehničnih možnosti,
- c) organiziranje in uprava mreže državnih kinematografov v Sloveniji.

IV. Odnos do DFP v Beogradu:

DFP ima monopol pri nakupu filmov v tujini in prodaji domačih v tujino. DFP ima monopol pri nakupu filmskega materiala in tehničnih sredstev.

Državno filmsko podjetje za Slovenijo kupuje filme in tehnična sredstva izključno pri DFP in izključno DFP prodaja filme svoje proizvodnje.

Državno filmsko podjetje za Slovenijo imenuje svojega zastopnika pri DFP, ki zastopa interese svojega zveznega podjetja (izbira filmov, primerna odmera odškodnine za izposojeno ali kupljeno filmsko kopijo, nakup tehničnih sredstev in materiala).

Državno filmsko podjetje za Slovenijo pa z vsemi razpoložljivimi sredstvi, z denarjem, s strokovnim in umetniškim osebjem pomaga izgrajevati centralne državne filmske ateljeje, kjer bo moglo snemati s svojim umetniškim osebjem nacionalni film, ki ga v okviru zvezne proizvodnje zavoljo večjih tehničnih zahtev ne bi moglo razviti.

DFP je v tem smislu sestavljeno iz zastopnikov strokovnjakov vsake izmed zveznih jugoslovanskih enot.

Osnovni nalogi DFP sta tedaj:

- a) posredovanje takih filmov vsaki izmed zveznih enot, ki so ljudski miselnosti in politični liniji tiste zvezne enote najprikladnejši,
- b) pospeševanje zveznih filmskih proizvodenj, ker je to pot, ki vodi do državnih filmskih ateljejev, v katerih bo vsak izmed jugoslovanskih narodov s skupnimi tehničnim sredstvi, pa s svojimi umetniki, ustvaril svoj narodni film.

Dokument terja pojasnila v nadrobnostih in posebej v celoti, kajti iz duha tega zapisa je kasneje zrastle organizacijska struktura jugoslovanske kinematografije in njen višek, ki smo ga poimenovali: umetniški film jugoslovanskih narodov.

Toda pot do *Slavice*, *Živjeće ovaj narod*, *Na svoji zemlji*, *Major Bauk*, *Frosina*, *Lažni car* ... je bila še dolga.

28. julija 1945 je poslal minister Milovan Djilas pismo, v katerem napoveduje obisk »rukovodioca Državnog filmskog preduzeća Jugoslavije« Marka Spahića, ki naj bi napravil pregled nad vsem, s čimer razpolagamo in tudi »ukazao pomoć preciznom organizovanju Filmske direkcije u Sloveniji«. (V tem pismu podjetje prvič ni imenovano podružnica.)

Odgovor na to pismo ugotavlja, da sta naše podjetje obiskala Marko Spahić in dr. Blagojević (pravnik, funkcionar DFP), da sta dobila vpogled v naše poslovanje in da »sta si ogledala na Bledu in v Bohinju teren, ki prihaja v poštev za izgradnjo državnih filmskih ateljejev.¹⁴ Nato odgovor Milovanu Djilasu toži nad pomanjkanjem

¹⁴ Zahtevo po centralnih jugoslovanskih ateljejih smo razlagali: ne graditi v Beogradu, ki je po svoji pokrajini in klimi neprimeren, pač pa en atelje v alpskem svetu in en atelje ob morju. Na Bledu smo predlagali igrišče za golf, sijanj, tedaj še sončen prostor, sredi gora in voda in gozdov, koder bi lahko snemali »zunanje posnetke« za mnogo filmov. V tem času pa se je boj za ateljeje šele začel: za jugoslovanske in za slovenske.

filmov, »zlasti sovjetskih. Najboljše smo pošiljali v Trst in na okupirano ozemlje, tako da smo razpolagali le s 17 programi za 80 kinematografov«.

»Primorski Slovenci ne razumejo besedila v srbohrvaščini. Prav tako primanjkuje filmskega traku in moderne kamere, dočim razpolagamo s strokovnjaki, ki bi mogli razviti federalno filmsko proizvodnjo, kot to predvideva člen 5. Uredbe o ustanovitvi Filmskega podjetja DFJ. — Zavoljo pomanjkanja materiala nismo mogli ekspeditivno sodelovati pri jugoslovanskem filmskem žurnalu in nismo mogli snemati najaktualnejših dokumentarnih motivov... Nerešeno je ostalo vprašanje odnosov Filmskega podjetja DFJ in Direkcije za Slovenijo, Direkcije za Slovenijo in Agitpropa CKKPJ ter federalnega ministrstva za prosveto. — V interesu čim uspešnejšega razvoja kinematografije predlagamo čim tesnejšo naslonitev federalnih filmskih direktij na federalno ministrstvo za prosveto in federalni CK. Zveza s filmskim podjetjem, ki ga predstavlja upravni odbor 10 članov, naj bo tehničen in gospodarski; direktiven pa le, kolikor gre za izgradnjo skupnih državnih filmskih ateljejev, v katerih bo mogoče ustvariti s skupnimi tehničnimi sredstvi srbski, hrvaški, slovenski, črnogorski, makedonski film in skupni jugoslovanski žurnal, skupni jugoslovanski propagandni, kulturni in eventuelno dokumentarni film...«

Pismo zaključuje: »Ker tovariš Marko Spahić ne pozna za Slovenijo karakterističnih razmer in potreb, hoče zato včasih izvajati linijo nezdrave centralizacije, ki na področju nove jugoslovanske filmske proizvodnje utegne voditi v diletantizem.«

Mnogi so nam očitali tedaj in nas pestili kasneje, češ da se nismo zavedali, kako delikatnega vprašanja smo se lotili. Pa smo se zavedali. Toda izkušnje z velikosrbskim buržoaznim centralizmom med obema vojnama in poznavanje marksistično leninistične misli, posebej del o nacionalnem vprašanju, so nam dajali pravico, zmaga v revoluciji pa pogum, da smo vprašanja tudi v praksi zastavili pošteno, pri jedru. Res pa je, da sta citirano Poročilo in pismo Milovanu Djilasu sprožila plaz, ki je na prehodu v leto 1946 krepko bobnel, se marca umiril in nato za silo pomiril: z ustanovitvijo zveznega podjetja Zvezda (poleg srbskega podjetja Avala), in z začetkom razkošne gradnje »filmskega vele mesta« na griču Košutnjaku pri Beogradu. — In če preskočim desetletja: danes sta edini vsejugoslovanski filmski podjetji armijska Zastava in Jugoslovanske filmske novosti (kar ustreza) in kar ne ustreza: Jugoslovanska kinoteka — edina do nedavna centralizirana kulturna ustanova pri nas.¹⁵ Po imenu je »centralni« tudi C(entralni) F(ilmski) S(tudio) »Košutnjak«. Ostanki centralistične miselnosti pa se ob pomanjkanju umetniškega občutja za pristno v našem filmu slej ko prej razraščajo kot plevel: z umetniško neutemeljenimi internimi koprodukcijami, z angažiranjem raznorodnih režiserjev in igralcev.

Kako težko so tudi tedaj nekateri dojemali zakonitosti razvoja umetnosti v naši epohi, dokazuje prav tako »staro«, gledališko področje: Bojan Stupica je dobil nalogo, naj ustanovi Jugoslovensko dramsko pozorišče. Dobil je proste roke — se pravi dovolj sredstev. Mnogokdaj sva se pogovarjala: obema je bilo jasno, da ustvarja novo, reprezentativno srbsko gledališče. Sava Severjeva ali Stevo Žigon, pa drugi igralci, ki jih je pritegnil iz drugih republik, so se morali naučiti predvsem lepe odrske srbske govornice. In ta »jugoslovanska« ustanova je bila in bo — dokler bo govorjena beseda prva gledališke umetnosti — reprezentativno, beograjsko, srbsko gledališče.

¹⁵ O fenomenu — Jugoslovanski kinoteki, njeni pravi, še neuresničeni, in predimenzionirani, pa domala uresničeni funkciji, bo govora kasneje.

Ker je bila večina vprašanj vraščanja filmske kulture v življenje jugoslovanskih narodov še nerešenih, so sklicali sejo Upravnog odbora filmskog preduzeća DFJ.

Trajala je tri dni. Vodil jo je predsednik odbora Ignac Gregorač.¹⁶ Člani »stalnog poslovnog odbora« so bili trije tovariši iz Srbije, med njimi Marko Spahić, in gostje: po en zastopnik iz Skopja, Zagreba, Ljubljane, Cetinja, Sarajeva in še iz Beograda — kot zastopnik Srbije, in delegat Ministrstva za prosveto DFJ.

Seja se je najprej ukvarjala z vprašanji nabavljanja in izposojanja filmov, z vprašanji proizvodnje in »pitanjima opšteg organizacionog i administrativno tehničkog karaktera.«¹⁷

Centralna uprava je imela tedaj tri direkcije: za proizvodnjo, za nabavo in razdeljevanje filmov in direkcijo lastnih kinematografov. Tožijo, da je podržavljenih šele 162 kinematografov in kako v slabem stanju so vsi kini, tudi zasebni. »Preduzeli smo korake za nabavku večeg broja novih aparatura za potpunu kinofikaciju zemlje... i izgradjivanje čitavog kadra stručnog, tehničkog i administrativnog osoblja«. Slede navodila o kompletnem popisu tehničnih sredstev, o tehničnih delavnicah, o solidnem komercialnem poslovanju. Pripomnimo, da bomo v Sloveniji verjetno lahko že 1946 začeli proizvajati do 1000 projektorjev, nakar »to treba uzeti u obzir i ne treba tražiti projekcione aparature preko UNRRE i reparacija«.

Navzoči zahtevajo tudi ozke projektorje — za potujoče kinematografe, za šole. Nato je govora o čim manj zastonskih predstavah, da ne bi postali deficitni. Prvi dan zaključuje razprava o dajanju koncesij filmskim podjetnikom in hkrati o možnostih hitrejšega podržavljanja kinematografov.

Drugi dan je posvečen razpravi o kupovanju in izposojanju filmov. Za uvod podatek: ta hip predvajajo po Jugoslaviji 64 sovjetskih, 82 ameriških, 14 angleških, 14 italijanskih, 11 francoskih, 13 čeških, 2 španska in 1 finski film.

Podatek utegne biti zanimiv, ker so 1949. leta opravičevali izredni obisk, ki ga je bil deležen na Slovenskem *Ali baba in 40 razbojnikov* (nad sto tisoč gledalcev), in nato »vdor ameriškega filma«, »ponovno zavzetje balkanskega filmskega trga« — s prikazovanjem »preveč« sovjetskih filmov, »ki da so se jih ljudje preobjedli«. Ameriški film je po številu programov vseskozi prevladoval. Za spremenjen odnos do sovjetskega filma je treba tedaj iskati druge, politično psihološke, sociološke, pa tudi čisto filmsko umetnostne razloge.

Seja nadalje ugotavlja, da je v Jugoslaviji približno 570 kinematografov, od tega je kakih 200 neuporabnih. Pri nabavi filmov je osnovni kriterij »vaspitanje i prosvetčivanje naroda«, in pristati ne smemo — pri nakupovanju filmov — na nikakršne pogoje »koji bi bili protiv naše časti, naše suverenosti i naših potreba...«

Pri Filmskem podjetju je organizirana z Uredbo Ministrstva za prosveto DFJ Cenzurna komisija, njene odločbe so končne in obvezne za vso državo, in »imaju se raspustiti sve cenzurne komisije, koje su se još zadržale na teritoriji nekih Zemaljskih direkcija«. V razpravi je govora o stikih s tujimi državami prek ambasad in prek agentov filmskih družb, o poskusih razbijanja monopola enega samega jugo-

¹⁶ Ignac Gregorač, ing., je bil predvojni komunist na ljubljanski univerzi, partizan, nato je opravljal različne politično organizacijske funkcije in je še nekajkrat kasneje priskočil na pomoč tudi slovenskemu filmu.

¹⁷ Za sekretarja Upravnog odbora je bil izvoljen Samuil Amodaj, ki je postal kasneje direktor *Filmskih novosti*, bil pa je tudi podpredsednik Komiteta za kinematografiju vlade NR Srbije, direktor Jugoslavija filma in predsednik Foto-kino saveza Jugoslavije. Posebej ga omenjam, ker je bil direktor *Filmskih novosti* domala 30 let, kar je v jugoslovanski filmski praksi, kjer je bila najbrž večja fluktuacija delavcev ko v gradbeništvu, edinstven primer.

slovenskega podjetja za odkup filmov. Kot sem že omenil, se tak poskus v prvem obdobju ni posrečil.

Nato pripoveduje zapisnik seje o razgovoru o potrebi po filmski propagandi, o časopisnih objavah, fotosih, plakatih, podnaslavljanju... Slovenci »želimo za cono B in A filme v italijanski inačici ali z italijanskimi podnaslovi, ker gledalci ne razumejo srbohrvaščine«. Isti problem je bil v hrvatski Istri. Filmska agitacija in propaganda, ugotavlja seja, sta prepuščeni Direkcijam, ki lahko izdajajo celo svoj filmski časopis, toda »prema Uredbi sve mora biti u rukama preduzeća«...

Sledi razprava o proizvodnji. Dotlej so izšli trije dokumentarni filmi: *Jasenovac*, *Beograd* in *Koraci slobode*, pa sovjetska *Jugoslavija*. Razen tega nekaj žurnalov v Beogradu, na Hrvaškem in v Sloveniji, kjer pa so šibki laboratoriji. Zato je glavna naloga Centralne uprave, »da postavi moderne i obimne laboratorije dovoljne za ostvarenje planske proizvodnje«. Umetniškega filma za zdaj ne moremo snemati, ker ni ateljejev, materiala, laboratorijev in strokovnjakov. Centralni ateljeji naj bi stali na Taš-Majdanu. Prvi strokovnjaki naj bi se izšolali pri Mosfilmu. Razen tega gradi Direkcija za Hrvaško svoj mali atelje v Zagrebu. Kako bo to vprašanje končno rešeno, je za zdaj odprto. Za vse filme, ki bi jih kjer koli hoteli posneti, je treba vse vnaprej poslati Centralni upravi »na uvid i odobrenje«: scenarije, predračune, skice... Seja predvideva tudi proizvodnjo ozkega filma...

Nato zahtevamo, da se razčisti odnos med »federalnimi in centralno produkcijo«, pri čemer ni važno, kje bodo stali centralni ateljeji in laboratoriji. *Zavzemamo se za nasproten razvoj: od narodnih proizvođenj, do zvezne*; razen filmskega tehnika, ki naj bo tudi »jugoslovanski«...

Delegat Baja Mirković, načelnik Direkcije proizvodnje, zahteva, naj začnemo z enega mesta, kot v SZ, in naj ne ustanavljamo narodnih proizvođenj, ker »nismo tako bogati«. Za ta predlog je zastopnik Cetinja Anton Lukateli, zoper zastopnik Hrvatske Mirko Lukavac in mi, ki ugotavljamo, med drugim, da si tudi sovjetska politika prizadeva dati vsakemu narodu svoj film.

Tehnica se začenja nagibati ob vprašanju kulturnega filma na stran narodnih proizvođenj, za kar se začenja zavzemati tudi delegat Ministrstva prosvete DFJ Desić: »Drugi su razlozi koji uslovljavaju kulturni film, a drugi uslovi koji uslovljavaju žurnal. Kulturni filmovi su nacionalni, a žurnal je Jugoslovanski sa nacionalnim elementima. Umetnički film zahteva da se stvori jedan laboratorij, ali to ne znači da treba uništiti ova tri. Centralni laboratorij mora da se stvori. Nije važno na kome mestu i nije aktuelno, nego je aktuelno da se pojača rad ovih postojećih...«

S to izjavo se strinja tudi predsednik Ignac Gregorač.

V nadaljnji diskusiji ugotavlja med drugim zagrebški zastopnik Mirko Lukavac še naslednje zgodovinsko zanimivo dejstvo: »Pitanje je crtanog filma. U Zagrebu postoji mogućnost za izradu crtanog filma.« Predsednik mu odgovarja, da se bomo ukvarjali tudi s filmsko risanko, ki pa terja dobre strokovnjake in dobre umetnike, predvsem ljudi z mnogo duha, in da bi s preuranjeno filmsko risanko najlaže padli v diletantizem.

Nato udeleženci zahtevajo kamere za snemanje, posebej zastopnik Bosne in Hercegovine, zavzemajo se za ureditev velikega zaplenjenega fonda ozkih filmov, ki jih je treba vključiti v šolski pouk, opremiti z domačimi besedili in spremnimi tiskanimi referati... — Nadaljnja razprava se suče okoli delitve in nakupa tehničnih sredstev. Predsednik ugotavlja, da je vsega traku 26 000 m negativa, in zvočnega samo 300 m, česar sploh ni mogoče proporcionalno deliti.

Nato se Slovenci na tem sestanku prvič srečamo z idejo o snemanju jugoslovanskega filma, ki pa ga bodo posneli Sovjeti *Uragan na Balkanah* — *Bura na Balkanu* — *Oluja na Balkanu* — *Vihar na Balkanu*. Mirko Lukovac zahteva, da bi pri snemanju sodelovali tudi zagrebški filmski delavci, nakar mu predsednik odgovori, da je sodelavce izbralo Ministrstvo prosvete.

Tretji dan se je govorila o administrativno tehničnih vprašanjih mladih filmskih podjetij. Zanimivo utegne biti, da so že na tem sestanku postavljene osnove zvezni biblioteki, čemur je posvečala veliko pozornost od vseh početkov tudi Direkcija za Slovenijo, čeprav od tistih zarodkov do danes ni ostalo v slovenski filmski knjižnici domala nič.

V razpravi po referatu je bilo govora o tem, čemur so rekli in še rečejo z neprirodnim izrazom »kadri« (namesto npr. strokovnjaki, delavci). Petar Ivković je dejal: »Mi smo upućeni na ljude koji su stručnjaci, ali nemaju čistu prošlost. Za to moramo da vodimo nadzor nad njima i da pripremamo nove kadrove.«

Pod »razno« ugotove, da je pri Centralni upravi ustanovljen Cenzurni fond, v katerega je treba vplačati 3% od bruto dohodka vsake filmske predstave... Odločbe Cenzurne komisije so dokončne in obvezne za vso državo. Zahtevajo tudi pregled nad diapozitivi in lepaki. Navajajo primer filma Františka Čapa (iz leta 1942) *Vešča*; zagrebška cenzura je dovolila prikazovanje, v Beogradu pa so imenovali prav za ta film posebno cenzurno komisijo, ki je predvajanje *Noćnega motylka* prepovedala. Zavzemajo se za cenzuro, ki bi vodila računa o »mladini primernih filmih«.

Na seji ustanove vrsto fondov: »za podizanje domaće filmske produkcije, za kinifikacijo, za restauriranje sopstvenog bioskopskog¹⁸ parka, za podizanje kadrova, za prikupljanje stručne literature«. Filmska vstopnica je postala tako že tedaj izredno obremenjena z raznimi dajatvami; toda z dajatvami za film. V omenjenem pismu od 20. XII. 1945 pa slovenska Direkcija že tudi poroča:

»Drugi problem v zvezi z našim delom, ki utegne postati v bližnji bodočnosti dokaj aktualen, je težnja ljudske prosvete, Glavnega odbora RK, sindikalnih organizacij itd. dobivati gmotna sredstva za svoj obstanek iz zaslužkov kinematografije. — Osrednja misel, na kateri je osnovana Uredba o ustanovitvi našega podjetja je, naj bi vsi dohodki s področja kinematografije služili izgradnji jugoslovanske filmske proizvodnje...«

Kasneje, po letu 1950, so jugoslovansko filmsko vstopnico z raznimi nefilmskimi dajatvami močno obremenili, in pred leti sem bral, da je samo na Japonskem še tako obdavčena kot v Jugoslaviji.

V zvezi z dajatvami ugotavljamo na seji: da terjajo tudi po vojni »gledališki dinar«, se pravi en dinar pri vsaki kino vstopnici v krajih z gledališkimi predstavami. Mirko Lukovac predlaga, naj bi namesto gledališkega dinarja obremenili filmsko vstopnico z dinarjem za domačo proizvodnjo.

Ta podatek terja pojasnilo: V začetku tridesetih let so spričo gmotne stiske gledališč, ki so jo pripisovali »poglavitnemu gledališkemu tekmeču — kinematografu«, pa sploh zavoljo nasprotovanja gledališčnikov filmu, kar je imelo in še ima svoje globlje korenine v teatrski avstroogrski tradiciji, z zakonom uvedli »gledališki dinar«. Po vojni sem vprašal pesnika Pavla Golio, ravnatelja ljubljanske Drame, koliko teh gledaliških dinarjev je naš teater dobil. Povedal je, da se je nabralo na Slovenskem kakih 9 milijonov teh dinarjev, ker pa so se zbirali pri davčni upravi v Beogradu,

¹⁸ Srbi imajo še danes »bioskope« in ne »kinematografov«. Izraz so kdove zakaj prevzeli po Nemcih, in ne kot mi, po Francozih.

slovensko gledališče ni dobilo niti enega. — Naj omenim, da so na Slovenskem takoj po našem povratku iz Beograda gledališki dinar odpravili.

Obveljalo je navsezadnje načelo, po katerem naj gradimo domačo filmsko proizvodnjo z dobički od predvajanja tujih filmov.

Ta misel je bila slej ko prej predmet razprav in vsakovrstnih stranpoti, vse do danes: do kulturnih skupnosti, ki morajo iz vseh mogočih virov dajati denar tudi za filmsko proizvodnjo, v druge žepe pa se stekajo milijoni od prodanih filmskih vstopnic.

Tridnevno sejo je zaključil predsednik z ugotovitvijo: »... Ja mislim, da je naš sestanek bio ne samo neophodno potreban, nego da je to bio temeljni sestanek koji će udariti osnove budućem razvitku.«

Iz nanizanega mozaika utegnejo biti bolj razločni obrisi tedanjega vzdušja in vprašanj, ki so obvladovala porajajočo se strukturo jugoslovanske filmske kulture. Značilno za tridnevno sejo pa ni samo, kar je zapisanega v ohranjenem zapisniku, temveč tudi tisto, kar je bilo zamolčano. Zastopniki centralizacije jugoslovanske filmske proizvodnje so v glavnem molčali. Molčali pa so zgovorno.

Zakaj so molčali, naj nadrobneje razloži naslednji dokument, in kaj se je iz molka izcimilo — še dva za to zgodovinsko obdobje odločilna ohranjena zapisa.

(Dalje.)

Thèmes de la guerre de libération nationale dans le cinéma slovène

L'essai que nous publions ici ne forme que l'introduction au livre sur la guerre de la libération nationale dans le cinéma. L'auteur, qui a déjà publié d'importantes études sur le cinéma (livres: Notes sur le cinéma, Voyages cinématographiques, Aperçu de l'histoire du cinéma en Yougoslavie) éclaire ici à l'aide de documents la situation du cinéma en Slovénie immédiatement après la fin de la deuxième guerre mondiale, lorsque furent jetées les bases de la production cinématographique slovène et lorsque fut élaboré le programme du cinéma slovène. Il décrit les activités de la »section slovène« de l'entreprise cinématographique yougoslave, fondée alors, sa dépendance de Belgrade et sa lutte en vue d'obtenir une entreprise cinématographique slovène indépendante.