

Francè Brenk

Slovenski NOB film

Dokumenti in spomini na začetek

(Šesto nadaljevanje)

Gluvo doba — II. del

Košava je bila vedno hujša in naletavale so že prve snežinke. V novem stanovanju, v pisarni, je nenehno zvonil telefon. Klicala je komanda Savskega pristanišča. Ko ni bilo ne miru in več dni ne spanja, sem se pre naredil v dežurnega oficirja Savskega pristanišča in začel deliti ukaze. Poslej sem imel mir pred telefonom tudi ponoči.

Gluha tišina se je prevesila v svojo drugo polovico. Predsednikovega romana nisem nikoli prebral. Tudi njegove »napredne« in sploh surrealistične literature ne poznam in je nikoli ne bom. Premišljam, kako prevrtljivi smo ljudje: ker nam ni všeč avtor, zavračamo tudi njegovo umetnost.

Kakor sem že omenil, se je Aleksander Vučo skušal kasneje uveljaviti v filmski praksi. Prav tako kot njegova bližnja, Radoš Novaković in slavni beograjski »odpisani« — partizan diverzant — Vojislav Nanović. Svojo sorazmerno bogato filmsko kariero je začel z NOB, baje z avtobiografskim filmom *Nesmrtna mladost* (1948) in je z NOB tematiko tudi nadaljeval. Vučo in Radoš pa sta že v tem zgodnjem obdobju prelomila s tematiko NOB in kot scenarist in režiser uveljavila v filmu klasično literaturo, Borivoja Stankovića Nečisto krv, s filmskim naslovom *Sofka* (1948).

Srbi so nasploh ravnali bolj preudarno. V prizadevanju po »jugoslovanskem« filmu so ob mlajših vključili v delo prenekaterega starejšega strokovnjaka. Tako se v njihovem filmu že zgodaj srečujemo z imeni kot so npr. Oskar Davičo, Boris Papandopulo, Oto Bihajli-Merin, Teodor Balk, Gustav Gavrin in pa seveda Veko Afrić, ki zaključuje svojo filmsko kariero s *Hoja, Lero*, poskusom zgodovinskega spektakla, in Nikola Popović, za katerega mislim, da po *Majorju Bauku* (1951), ki ga je posnel po Čopičevem scenariju za podjetje Bosna, ni več režiral: pač pa je igral. In res je tudi, da je npr. Eli Finci iz te »starejše« generacije med drugim napisal v Borbo 15. V. 1947 še kar normalno kritiko *Slavice*, v katero pa se mu je izmuznil tudi tale

stavek, značilen za zmedo v osnovnih pojmi in odnosih: »Ker nimamo zadostno število filmskih zvezd, je moral režiser snemati z našimi gledališkimi delavci«. — Lahko bi ga že 1929 napisal Pavel Debevec v svojo brošuro Kako pridem k filmu?

Tisto jesen sem naletel v kavarni hotela Moskva na Mileta Klopčiča. Znanega pesnika revolucionarja in pa prevajalca poezije ruskih klasikov sem z njegovimi deli vred poznal. Osebnost pa sem se z njim поблиže seznanil v letih 1944/45, ko smo se v Črnomlju pogosto sestajali v hiši belokranjskega zdravnika dr. Borisa Maleriča in njegove žene Hilde. Ob srečanju v Moskvi sem ga najprej poprašal, če je že končal svoj Inferno — svojo pesnitev o dnevih grozot naše vojne, ki jo je imel napisane že nekaj deset pretresljivih stihov. — Tudi po osvoboditvi sva naletela drug na drugega, posebej, ko so mu delali težave s prošnjami za razne intervencije nekateri kinematografski podjetniki. — In to jesen mi je v kavarni med pogovorom potožil, češ da ima sina, ki je še čisto mlad pa se zanima za film, kaj bo s to stvarjo, in sploh... ali je film umetnost?, ter je tako s svojim vprašanjem povedal, da ni.

Ali je film umetnost? Zame je bilo to samo po sebi že zdavnaj umevno. Počemu bi vizualni vtisi gibljivih slik vplivali na gledalca manj močno kot statična narisana slika, zvok simfonije, branje poezije in proze? Počemu bi bralec bolje asociiral in si boljše predstavljal, počemu bi boljše mislil, če bere ali gleda predstavo v gledališču, kot pa če gleda film? Tisto o »teatrskem fluidu« pa je seveda huda mistika.

Mile Klopčič me je s svojim vprašanjem prisilil, da sem začel po zgledu meščanskih filozofov iskati definicijo, kajti brez definicije stvar ne velja. Kaj je film? Kakšna umetnost? Ali res »sedma« zato, ker je nekaj »sedmega«?

Zatekel sem se v literaturo in kmalu našel v Béle Balásza Iskusstvo kino nekaj prvin, ki so mi služile v Zapiskih za definicijo filmske umetnosti:

»Posebna izrazna sredstva filmske umetnosti so neme ali zvočne gibljive slike, posnete v raznih planih in iz različnih zornih kotov ter sestavljene v celoto po nekem zaporedju.«

Ta definicija je izhodišče vsemu filmsko specifičnemu. Ne pomeni pa nič, če ni uresničena s posnetki, s filmom. Kvečjemu je lahko v tolažbo filozofiji in teoriji estetike.

Takšnih »specifično slovenskih« manjvrednostnih filmskih težav pa tedanji Beograd ni poznal. Ne Marko Ristič ali Eli Finci, ne Milovan Djilas ali Oto Bihajli-Merin in tudi ne Aleksandar Vučo niso v film »kot umetnost« dvomili. Le poti do njega smo si različno predstavljali. Mislim, da se po tem tedaj tudi nihče ni spraševal, temveč da so preprosto vedeli, da morajo dobiti svoj film tudi Srbi. Tem boljše, če jim bo prišla na pomoč vsa Jugoslavija, saj jim gradi pod naslovom »Jugoslovensko dramsko pozorišče« najboljši srbski teater Slovenec arhitekt in režiser Bojan Stupica.

Ko sem vseh teh trideset let po malem premišljal, kaj se je jeseni 1946 v Beogradu sploh zgodilo, in ali je imelo vse skupaj smisel, sem se vedno ustavil ob vprašanju: Kdo je bil pravzaprav Aleksandar Vučo? Do kolikšne mere je s svojim konceptom zmagal? (Da sem bil jaz na tedanji šahovnici filmske politike le kmet — no, recimo lovec ali tekač — mi je bilo jasno že tedaj.) In ko sem pred začetkom pisanja tegale poglavja razmišljal, kakšno vlogo naj ima Aleksandar Vučo v celotnem kontekstu tega filmskozgodovinskega obdobja in kako naj ga v spis vkomponiram, da bo verjeten in prepričljiv, sem 30. marca 1976 naletel v Dnevniku na tole sporočilo:

»Zasluge« na ljubljanski TV.

V ponedeljek, 12. aprila, bo ljubljanska TV predvajala beograjsko TV dramo 'Zasluge', ki je narejena po romanu Aleksandra Vuča, pomembnega srbskega pisatelja, enega od tvorcev srbskega nadrealizma. Avtor televizijske priredbe Svetozar Vljaković je dramatisiral tretji del Vučove trilogije o *usodi generacije, ki je zrasla v prvi polovici tega stoletja in ki je drugo svetovno vojno doživela v zrelih letih* (podčrtal: frb)... Televizijska drama 'Zasluge' je *tragična zgodba o intelektualcu, ki v prvih povojnih dneh skuša najti sebe in svoje mesto v novi družbi ter se vključiti v njene tokove*. Glavni junak, čeprav potomec ugledne trgovske družine, se že v rani mladosti opredeli za komunizem, a takrat, ko se pokaže priložnost, ostvariti mladostne ideale v boju, ko so vsi njegovi somišljeniki odšli v partizane, takrat ostane v Beogradu. *Po osvoboditvi mu tovariši dajo priložnost sodelovati, vendar se le mukoma vključuje...*« (podčrtal: frb).

*

Mislim, da je to ključ za razumevanje ugledne osebnosti, ki je skušala zaustaviti tok zgodovine.

Petletni plan

Aleksandar Vučo, pisatelj in predsednik, je obdržal svojo komitetsko funkcijo do konca Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ leta 1948.

Iz širokopoteznega centralističnega hotenja in naših tedanjih vročih razprav se je izcimil filmsko hudo skromen 17. člen »Zakona o petletnem planu razvoja narodnega gospodarstva Federativne ljudske republike Jugoslavije v letih 1947 do 1951«, ki pravi:

»4. Opraviti dela na področju kinematografije in sicer za zgraditev filmskega mesta pri Beogradu, kinematografskih dvoran, potujočih kinematografov in razširitev filmskih podjetij za proizvodnjo filmov, v skupni vrednosti 1,5 milijarde din.«

Torej: zgraditi filmsko velemesto na Košutnjaku in ga opremiti tako bogato s tehniko, da bo vsa Jugoslavija tako rekoč prisiljena prihajati snemat svoje filme v Beograd. Vsem ekonomskim računom navkljub.

Težnja po koncentraciji proizvodnje, po osvajanju še več moči, je tudi v filmskem svetu zanimiva: najprej je hotel spraviti vso jugoslovansko filmsko proizvodnjo, ali za prvo silo vsaj slovensko in hrvaško, v svoje razkošne ateljeje in laboratorije praški Barrandov. Nato vse Jugoslovane na Košutnjak, še prej pa po možnosti v Mosfilm. In ko sem bil v Bukarešti — z Markom Rističem sva se tedaj srečavala pri obedih — so nas hoteli spraviti v svoje »najmodernejše«, več kvadratnih kilometrov veliko filmsko mesto z lastnim jezerom in očarljivimi gozdovi, v Bufty, ki ga je pravkar dogradilo 16 sovjetskih inženirjev, strokovnjakov za gradnjo filmskih mest — tovariši Romuni. Imeli so tudi že velikansko tiskarno Scanteia, zgrajeno za potrebe Informbiroja, ki naj bi tiskala politično literaturo »za ves Balkan...«

Ta sla po čim več filmske oblasti je dobila in še ima najbolj smešne oblike, kadar npr. kak Triglav film povabi v svoj piranski hlev »velike tuje producente in njih zvezde«, pri čemer jih mami ne le z nizkimi cenami »filmskih uslug«, temveč tudi z lepoto pokrajine in s »stabilnim političnim redom, brez stavk in demonstracij...«

Razen košutnjaške konkurenčne tehnike naj bi bila obet za vendarle »eno samo močno jugoslovansko proizvodnjo« tudi ustanovitev filmske šole. Beograjska Borba poroča 11. januarja 1947:

»Obaveštenje. — 1. aprila o. g. otpoče v Beogradu rad, pri Komitetu za kinematografiju Vlade FNRJ, Škola za filmske glumce i filmske reditelje...« Slede pogoji sprejema kandidatov, »koja će vršiti od 10. januara do 1. marta o. g. u Beogradu i svim centrima naših narodnih republika, izbor kandidata za filmske glumce... itn.«

Prvi direktor ali rektor šole je bil Radoš Novaković, ki se je po končani režiserski filmski praksi posvetil zgodovini filma.

Iz te šole sta izšla tudi, mislim, da samo dva Slovenca: Miran Herzog, ki se je posvetil gledališki režiji in pedagogiki, in Maks, z umetniškim imenom Mako, Sajko, avtor mnogih kratkih filmov.

O filmskem petletnem načrtu je poslej poročalo tudi slovensko časopisje, npr.: Petletni plan naše kinematografije (Poročevalec, 27. VII. 1947), Za razvoj kinematografije določa petletni plan 1,5 milijarde dinarjev (Pravica, 29. V. 1947), Gradnja filmskega mesta pri Beogradu (Poročevalec, 26. 7. 1947), Ob zaključku prvega planskega leta v »Triglav filmu« (Pravica, 31. XII. 1947), Za letošnja dela pri gradnji beogradskega filmskega mesta je določenih 200 milijonov din (Poročevalec, 29. I. 1948), V prvi petletki bomo izdelali prve slovenske umetniške filme, Pogled v naše filmske delavnice (Pravica, 8. I. 1948) itn.

O bolj nadrobni usodi gradnje in eksistence filmskega mesta na Košutnjaku bo nedvomno pisal kdaj kdo, ki problem bolje pozna. Npr. Samuilo Amodaj, ki je lani praznoval 30. letnico direktorstva *Filmskih novosti*, in ki je bil pri vseh fazah gradnje navzoč. Filmski telegraf mi je sporočal, da so ateljeji velikanski, v laboratoriju da stoje najmodernejši sovjetski razvijalni stroji, ki lahko bruhajo na kilometre razvitega traku na dan — pa posnetega traku ni dovolj; da jih pri zvočnem snemanju moti hrup iz tovarne letalskih motorjev v Rakovici; da so prešli na vzporedne dejavnosti, npr. da izdelujejo gajbice za fruškogorsko sadje in tako preživlja od filma do filma svoj številni kolektiv...

Kot je znano, se iz različnih, tudi objektivnih politično ekonomskih razlogov filmska petletka ni posrečila — kolikor je bila nasploh realno projektirana.

Poslej beleži zgodovina kinematografije še en močan poskus, centralizirati jugoslovansko filmsko proizvodnjo. To se je zgodilo leta 1953, v času iskanja novih ravnotežij v deželi, ki jo je 1948 pretresla resolucija Informbiroja. Kot poroča Poročevalec, je »slovenske filmske delavce« pred kratkim precej vznemirila vest, da je bila 18. maja 1953. v Beogradu diskusija, ki jo je organiziral sekretariat Socialistične zveze delovnega ljudstva Srbije in na kateri so nekateri znani srbski filmski in javni delavci razpravljali med drugimi vprašanji tudi o centralizaciji oziroma koncentraciji jugoslovanske filmske proizvodnje. »Na tem sestanku je imel glavno besedo srbski književnik Dobrica Čosić, član umetniškega sveta srbskega filmskega podjetja Avala-film. Zagovarjal je združitev vseh filmskih podjetij Jugoslavije v eno samo podjetje, ki bi bilo ekonomsko dovolj trdno, tehnično zadosti opremljeno... itn. Njegovo stališče je podprla tudi Mitra Mitrović (ugledna političarka, žena Milovana Djilasa, op. frb), medtem ko je srbski književnik Oskar Davičo zastopal zmernejše gledišče...« V Borbi z dne 3. junija 1953 se zavzema tudi Aki Pavlovski, predstavnik makedonskega Vardar filma, za koncentracijo naše filmske industrije. Med drugim navaja,



Edvard Selhaus leta 1944

da centralni filmski laboratorij na Košutnjaku v Beogradu lahko krije potrebe vseh balkanskih držav in celo nekaj srednjeevropskih (!), da pa zdaj njegova zmogljivost ni dovolj izrabljena. Razen tega trdi Pavlovski, da bi s koncentracijo filmskih delavcev dosegli tudi »večjo selekcijo med filmskimi umetniki...«

Senzacionalno vest je prva objavila 20. maja 1953 Politika, in sicer v rubriki Kulturni život in pod naslovom Mnogo filmskih preduzeća a malo dobrih filmova, in isti dan tudi beograjska Borba. Kulturni dnevnik, rubrika Ljubljanskega Dnevnika, objavlja 30. maja polemični članek Preosnova filmskih podjetij?, ki ga zaključí: »Ves delovni kolektiv in uprava ‚Triglav filma‘ sta odločno proti koncentraciji jugoslovanskih filmskih podjetij, ker je ta v sedanjem položaju popolnoma neutemeljena in škodljiva.«

Kulturni Obzornik Ljudske Pravice objavi 10. VI. 1953 pod naslovom Izjave slovenskih kulturnih in filmskih delavcev — O koncentraciji filmske proizvodnje, rahlo podsmehljiv polemični prispevek ing. Filipa Kumbatovića (Filipa Kalana), kjer pravi med drugim: »Mislim, da slovenski filmski delavci ne bodo stopili v nobeno vsedrjavno monopolistično podjetje niti s svojo tehnično opremo, niti s svojim tehničnim ali umetniškim personalom.«

13. junija 1953 pa sporoča članek v Kulturnih razgledih Poročevalca pod naslovom: O slovenskem filmu, za uvod naslednje: »Društvo slovenskih filmskih delavcev je priredilo v četrtek 11. t. m. v klubu znanstvenih in kulturnih delavcev javno diskusijo o problemu jugoslovanskega filma v zvezi z diskusijami in predlogi, ki so se pred nedavnim pojavili v Beogradu in o katerih jugoslovanski tisk že ves čas poroča. Namen četrtkove diskusije je bil pregledati stanje in perspektive v slovenski filmski produkciji in izluščiti pravilno stališče do tako imenovanega problema kon-

centracije filmske produkcije. — Uvodni referat je imel ing. Filip Kumbatovič... Poseben tehten prispevek v nadaljnji diskusiji so bile besede Bojana Štiha... — In tako naprej do polemičnega članka v 12. številki študentske Tribune, kjer pod naslovom Zaključek ankete o slovenskem filmu — Naša anketa proti centralizaciji filmskih podjetij — Mnenje akademske javnosti o problemih našega filma (poročilo je napisal Marjan Maher), piše med drugim: »Samo slovensko podjetje bo dalo slovenski film. Centralno podjetje ga ne more in ne bo dalo.«

To zgodovinsko obdobje je zanimivo, ker mislim, da se ne prej in ne slej ni toliko slovenskih razumnikov domala vseh generacij zanimalo za usodo svojega filma. Film je bil precej popularen, izšli so že trije Štigličevi filmi — imenitni *Na svoji zemlji*, ponesrečeni *Trst* in poskus filma s »sodobno tematiko« *Svet na Kajžarju* (1948, 1950, 1952) in na svoj veliki debitantski podvig se je pripravljval Bojan Stupica z *Jaro gospodo* (1953). — Tisk je o filmu sorazmerno veliko pisal. Samo do 1. januarja 1947 je izšlo 227 sestavkov o filmu, od tega so jih napisali člani propagandnega odseka podjetja 134.

Ne glede na naš kasnejši filmski razvoj in njegove stranpoti se zdi, da je odločilno leto 1953 — čeprav post festum, ko smo bili mi že zdavnaj skoraj izobčeni iz velike filmske igre — imelo za posledico dejstvo, na katero malo kdo kdaj pomisli: ko so postavljali TV studie, ni nikomur prišlo na misel, da bi bila jugoslovanska TV centralizirana. Že 1958 so se nacionalni studiji lahko brez večjih pretresov osamosvojili, in danes govorimo že skoraj o pretirani emancipaciji — o premalo TV stika z drugimi, posebej z beograjskim studiom.²⁶

»Ubijaj, ne boš ubil!«

Povezal sem culo. Novo leto sem imel namen praznovati doma in se nikoli več vrniti v Beograd.

S problemi svoje gluhe tišine nisem obremenjeval nikogar več. Hotel sem, da se na Agit-propu, oziroma v CK odločijo brez kakršne koli slovenske zaščite ali intervencije. Hotel sem jih prisiliti, da postanejo na film bolj pozorni in da doženejo svojo lastno misel do konca. Do kakršnega koli.

Odpotovati sem mislil brez slovesa, brez besede, brez ostavke na svoje mesto. Tedaj pa me je obiskal Jakša Petrić in mi sporočil, naj se po dogovoru slovenskega CK z jugoslovanskim CK vrnem v Slovenijo. Pripomnil je, da je to posledica mojega nepremišljenega dopisa CK in Agit-propu.

Nato sem le še stopil v knjižnico in arhiv Komiteta, da bi se poslovil od redkega srbskega prijatelja. Bila je to tovarišica Bosa Sljepčević-Dobrović, vdova po znanem srbskem slikarju Petru Dobroviću. Inteligentna žena je postavljala tedaj že fundament arhivu in veliki specializirani jugoslovanski filmski biblioteki, ki je še danes pod njenim vodstvom poleg Kinoteke poglobilni študijski temelj za beograjske filmske delavce.

*

²⁶ Bolj natančno npr. dr. Boris Grabnar: Slovenska televizija — Od fantastike do resničnosti, Ljubljanski dnevnik, maja 1977.



Pokojni: Drago Makuc, Tugomir Tory in Stane Sever med interpretacijo radijske igre

Zavedal sem se, da je sorazmerno zatišje le začasno. Pričakoval sem posledice in priznati moram, da me je bilo rahlo groza.

Tako je novoletno premirje zmotil že 9. I. 1947 dopis iz Beograda:

»Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ — Personalni otek, Br. 8, 9-I-1947.
TRIGLAV — FILMU

Prema saopštenju personalnog odeljenja Predsedništva Vlade FNRJ, upućuje Vam se i stavlja na raspoloženje drug France Brenk, do sada kao član Komiteta za kinematografiju Vlade SNRJ na dužnosti načelnik Odeljenja za proizvodnju v Komitetu.

Odluka Predsedništva Vlade FNRJ o prednjem dostaviće redovnim putem Personalno odeljenje istog Predsedništva.

Imenovani je izmiren sa prinaldežnostima za mesec januar 1947.

Smrt fašizmu — sloboda narodu!

Sekretar Komiteta:

Jakša Petrić, l. r.

Predsednik Komiteta:

Aleksandar Vučo, l. r.

Na Slovenskem, posebej še naša filmska srenja, mislim da sploh ni vedela, za kaj gre, oziroma, da sploh gre za kaj. Beograd in njegov Komitet sta jih zanimala le toliko, kolikor so lahko pričakovali od njega filme in filmsko tehniko. S svojimi ukrepi in navodili pa smo jih pri njihovem delu samo ovirali.

Premestitveni, namerno žaljivi dekret Komiteta, je udaril kot strela z jasnega. Razveselili so se ga podržavljeni kinematografi, najbrž pa tudi nadobudna mlada filmska generacija, saj jih poslej ne bom mogel več priganjati v šole.

Božji mlini so mleli počasi, toda zanesljivo. Greh podržavljanja je greh zoper sv. Duha.

Šele 27. januarja 1947 sem poslal Lidiji Šentjunc — namesto koncipiranega zele-nega pisma, na katerega se v pričujočih zapisih nekajkrat sklicujem — kratek iz-vleček: O pglavitnih problemih in dogodkih v času beogradske jeseni 1946.

8. februarja 1947 sem bil nameščen v Ministrstvo za prosveto LRS; v oddelku za ljudsko prosveto, ki ga je vodil Uroš Kraigher, naj bi odgovarjal za kinematogra-fijo na Slovenskem.

Toda kinematografija na Slovenskem me ni čisto nič potrebovala. Prav narobe! Kaj kmalu smo prišli v spore glede stila dela, in posebej ob pripravah na snemanje prvega dolgega igranega in zvočnega slovenskega filma. Nad postarno teorijo je zmagala mlada, vse obetajoča praksa.

17. junija 1947 sem bil — po enem brezposelnem mesecu, ko nihče pod milim bogom ni vedel, kaj naj bi z menoj počel — nameščen kot profesorski pripravnik na mešano gimnazijo Vič. Ker nisem znal nič gimnazijskega razen slovenščine in tudi srbohrvaščine, sem učil ta dva predmeta, in včasih še petje in telovadbo. — Resnici na ljubo pa moram povedati, da me je že 13. februarja »postavila« pomočnica ministra za prosveto LRS Lora Kernc za »honorarnega predavatelja zgodovine filmske umet-nosti na Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani«, zatem sem postal z dekretom od 12. decembra 1947 predavatelj na Akademiji za igralsko umetnost; podpisal ga je pomočnik ministra Janez Logar. — Poslovil sem se z viške gimnazije — od naj-boljših tovarišev, kar sem jih kdaj imel v svojih sedmih službah. Nato smo govorili na pol v šali in na pol zares, da sem dosmrtno obsojen na galejo, ki se imenuje Aka-demija za igralsko umetnost. — In res. Pod skrbnim očesom sem preživel na Akade-miji 25 let, do 1971. Da ne bi spet kaj poskušal! Mogoče celo z resničnim filmskim študijem!

Božji mlini so mleli počasi, toda zanesljivo.

Vsi ti premestitveni dekreti pa so bili le uvod v »dokončni« obračun.

Tretji človek je ukrepal domala nezmotljivo.

Nikoli bi ne bil smel v Beograd! Toda med vojnam in revolucijami se mudi. Ni časa za preudaren premislek in ukrep in tako kaj hitro zagrešiš napako.

*

Za slovo sva se sprehodila s Francetom po Kalemegdanu. Dolgo sva molčala, nato pa se spogledala in se začela na ves glas smeјati. Po spominu sva obnavljala: »... še nekaj zamahov z rokami... Ubijaj, ne boš ubil!«

Čapajev poskuša z zadnjimi močmi.

Petka zaškrta z odpiračem svoje puške. Nato skoči in se vrže...

V tem hipu mu nekaj krogel prestreli hrbet.



Bert Sotlar in Tugomir Tory 1959, igralca v »Dobrem starem pianinu« V. Zupana in F. Kosmača. T. Tory je med snemanjem umrl in prizore z njim so iz filma izčrtali

Napravi še korak dalje in omahne v vodo.

Strojnica belih orje s točo krogel vodo.

Petka se z obupnim naporom dvigne na lakta in zopet omahne.

Čapajev pojema... Toda breg je že blizu...

Krogle sekajo okoli Čapajeva.

Beli mitraljezec zožuje krog.

Hipoma se dvigne obraz Čapajeva nad vodo, njegova glava se vzpne ... in izgine v valovih Urala.

Po vodi tleskajo krogle...

Vodna gladina se umiri.

Junak propade, toda ideja zmaga.

Da, tudi živeli smo socialistično realistično.

Pa tudi po slovensko:

»Popil je žganje, zavil se je tesneje v suknjo in se je vrnil na ulice.

Zunaj vasi, na veliki cesti, je bil veter močnejši in je nosil sneg v gostih oblakih visoko v temno nebo.

Bil je Kačurju naravnost v obraz, odnesel mu je klobuk in mu je odpenjal suknjo.

„E!“ se je smejal Kačur in se je opotekal trudoma dalje. „Lepše vreme je bilo takrat, ko sem se napotil prvikrat... Sonce je sijalo!...“

Veter mu je odpel suknjo, da je zavihrala ter ga potegnila vstran. Lovil se je ob cesti, zamahnil je z rokama po zraku... po kantonskem kamnu se je razlila kri in je curjala v sneg...“

Ne. Kačur ni zmrznil kot kakšen junak Maurica Stillerja ali Ingmarja Bergmana. Poginil je po slovensko — ob cestnem konfinu si je razbil glavo... To smo učiteljiščniki dobro vedeli že v rani mladosti, ko smo se v času svetovne recesije in banovinskega bednostnega sklada identificirali tudi s Kačurjem.

•

Poslej dolgo že nisem bil v Beogradu. Šele okoli leta 1955 spet, ko smo zborovali na témo film in mladina. Na festivalskih srečanjih sem spoznal tudi mnogo mlajših filmskih delavcev iz drugih republik, in posebej med hrvaškimi in srbskimi imel najboljše strokovne prijatelje.

Vem, kaj je napisal Momo Kapor o filmu in filmskih delavcih v svoje Folirante. Tisti tekst je posredovalo tudi Delo 19. aprila 1975. — Svojo zgodovino pa naj pišejo svoji: Hrvatje, Srbi, Makedonci... Toda naš rod, ki je ustvaril *Kozaro* (1962) ali *Pavla Pavlovića* (TV premiera 23. januarja 1977), narod, ki premore generacijo avtorjev filmov, kakršen je npr. *Kar bo pa bo* (1976), ki se je učil dramaturgije in tehnike v tujini, rod, ki je z Beogradom v srcu odšel in se z Beogradom v srcu neponarejen vrnil — tak narod tudi filmsko ustvarjalno nikoli ne more propasti.

•

Dolgo že nisem bil zdolaj. Nazadnje leta 1970. S Fedorjem Hanžekovičem sva bila člana žirije za podeljevanje nagrad AVNOJ. Filmsko je dobil za svoj opus Veljko Bulajić.

Pa spet pojdem. Rad bi se prepeljal s čolnom, če še vozi, čez Donavo na peščino, kjer sva se kopala v vročih dneh leta 1946 s Francetom Kosmačem. Rad bi se popeljal do Djerdapa in Bara, rad bi s Kalemegdana spet gledal, kako se Sava izliva v Donavo. Obiskal bi pokopališče osvoboditeljev Beograda, kamor so pokopali padle iz parkov in trgov, rad bi se pomenil spet z Bučo o njegovem poslednjem filmskem načrtu: o postarnem stricu Davorinu Rovšku, znanem fotografu, in njegovi poslednji, renoi-rovski in renéclairovski ljubezni...

Najbrž pa bom počakal: da se bom hkrati popeljal tudi z beograjsko podzemno. »Sámo da se gradi!«

•

Vuču nisem nič zameril. V hipu, ko redigram te spise, berem v Delu od 28. novembra 1977, da je prejel za književnost našo najvišjo nagrado AVNOJ. Od srca čestitam. V utemeljitvi nagrade njegov filmski delež ni omenjen.

Najkasneje 11. maja 1945 nam je bila tedaj naloga v poglavitni premisi docela jasna: dohiteti zamujeno, čim prej preskočiti točno polstoletno zamudo za svetovnim filmom. Ta revolucionarni preskok naj bi se seveda izognil »nememu« filmu, temu »višku umetnosti«, kot je némi film imenoval Béla Balázs. To pomeni, izogniti se pomembnemu členu v verigi filmske evolucije in začeti takoj misliti in čutiti v »zvočnih filmskih slikah«.

Zato je bil tem bolj neogiben trden temelj, zanesljivo in sorazmerno varno izhodišče: narodna tla, domača zemlja, koder je vir sleherne umetnosti.

Hkrati je bilo treba obračunati z mislijo o filmu — industrijskem proizvodu in trgovskem blagu.

Če pa smo hoteli te ideje vsaj do neke mere uresničiti, nismo smeli ravnati mlahavo, neodločno. In tako ni jugoslovanski narodni film vse od leta 1945 dalje rezultat naključnih manipulacij, temveč — čeprav še ne dosledno uresničene — različne misli in odločnih ukrepov. Romantične partizanske filmsko organizacijske akcije so mu dajale le posebni ton, posebno barvo.

Pogoji za takšen načrtovan nagli razvoj pa so bili v različnih naših republikah različni. Na najboljšem so bili Hrvatje z dediščino Hrvatskog slikopisa. Srbi z *Nevinostjo bez zaštite* niso imeli kaj početi, toda kmalu so si opomogli, ker so bili pri viru dobav tehnike. Slovenci smo bili ob zapuščini Emone filma sirote. Bosanci in Hercegovci razen dobre volje niso imeli ničesar. Makedonci pa so se ukvarjali šele s svojo prvo slovnico in s svojim nacionalnim gledališčem. — Priznati moram, da največji optimisti, med katere sem sodil tudi sam, nismo niti slutili, da bodo imeli 30 let po osvoboditvi svoj film tudi Šiptarji in celo madžarska manjšina.

Ranko Munitić ugotavlja v svoji zanimivi knjigi *Zivjet će ovaj narod* (1974), da se jugoslovanski film o NOB začelja s *Slavico* (1947), nato se ukvarja z definicijo narodnoosvobodilnega filma. Naj njegove misli za našo rabo poenostavim:

NOB film je zame sleherno delo, ki je v kakršni koli direktni ali indirektni zvezi z drugo vojno in našo družbeno preobrazbo v letih 1941—1945. To velja za filme vseh tehnik, zvrsti in žanrov.

Tako je NOB film npr. tudi »rekonstrukcija« *Celjski proces* (1976) režiserja Janeza Drozga, *Labinski proces* (1977) režiserja Jožeta Babiča, kot *Veselica* (1960) pisatelja Bena Zupančiča in režiserja J. Babiča ali doslej zadnji slovenski NOB film Milana Ljubiča in pisatelja Vekoslava Kaleba *Čudoviti prah* (1974). Za NOB filme imam tudi vse rekonstrukcije, npr. od *Partizanskih bolnic na Primorskem* (1947) Zvoneta Sintiča do novodobnih TV spominjanj udeležencev in prič NOB o njihovih doživetjih zgodovinskih dogodkov. Eden izmed odličnih filmov »rekonstrukcij« so izdelali Srbi, o *Dimitriju Tucoviću* (1976), za naše TV filmske predstave.

NOB filmi pa seveda lahko nastajajo (in bodo nastajali, dokler se bomo spominjali svoje zgodovine) prav tako npr. po Prežihovega Voranca Judenburgu ali Borbi na tujih tleh, kot po tekstih iz španske državljanske vojne ali po prenekateri knjigi o našem boju, o Dražgoški bitki.

Ta hip so še najmanj izkoriščeni filmi spominjanj udeležencev NOB. So v najbolj kočljivem položaju, kajti po odhodu naše generacije ne bodo več mogoči.

Za »daljnje« filme o NOB imam tudi dela, ki sta jih vojna in naš boj samo evocirala, pa so po svoji fakturi »nevtralni«. Določa jih kvečjemu nemška čelada ali stiska kerjoli ali kadar koli preganjanega begunca. Taka je npr. *Kala* Andreja

Hienga in Kreša Golika ter scenarista Ivana Ribiča (1958), tak je *Peščeni grad* Boštjana Hladnika (1962), in v jugoslovanskem merilu morda predvsem Vladimirja Pogačiča *Veliki in mali* (1956).

V svojem koreferatu na posvetovanju Kultura, revolucija in sedanji čas 8. II. 1978 sem poudaril:

»Če ne omenjam kratkih filmov, potem so naši avtorji ustvarili med 71 dolgimi igranimi filmi doslej 20 dolgih igranih kino-filmov, ki obravnavajo tematiko iz NOB, ali vsebino, ki so z NOB v kakršni koli zvezi. — 13 let mlajša slovenska TV pa za našimi filmskimi podjetji ne zaostaja, saj je ustvarila doslej 18 NOB t. im. tevefilmov.«

Obdobje, ki mu pretežno posvečam te spise, pa pozna predvsem kratke NOB filme. Gre tedaj za približno 30 filmov iz let 1945/46, kolikor so jih brez Filmskih novic in Obzornikov in brez zveznih Filmskih novosti izdelala jugoslovanska podjetja.⁷⁷ Za Slovence velja še, da smo z ozvočenjem vključili v svojo povojno proizvodnjo filma *Triglav pozimi* in *O, Vrba!* Naš prvi povojni film pa ni NOB film, temveč *I. zlet Zveze za telesno vzgojo Slovenije v Ljubljani*. Tako sta slovensko povojno športno filmsko tradicijo s Sokoli, Orli in gasilci nemudoma oživila scenarist in režiser Dušan Povh in snemalec Ivan Marinček. Film nosi datum 6. marec 1946. 13. marca 1946 pa izide film z naslovom *Trst*, v katerem so posnetki *O boju slovenske manjšine v Trstu za narodno in jezikovno enakopravnost*, ki pa izide pod emblemom Filmsko podjetje FNRJ — Direkcija za NR Srbiju.

Prvi slovenski povojni NOB film je že omenjena *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, z datumom premiere 26. VIII. 1946, ki je nastal ob osvoboditvi Ljubljane. Prvi NOB film, ki pa je nastal po osvoboditvi, je dokumentarni filmsko propagandni zapis o izdaji, zločinih in procesu zoper Leona Rupnika *Maščujmo in kaznujmo!*, z datumom premiere 22. marec 1946; za scenarista sta podpisana Dušan Povh in Franc Štiglic, kot »režiser« agira Dušan Povh, snemali pa so posnetke M. Badjura, D. Macarol, E. Šelhaus — prizor, ko zavezniki izroče Rupnika na meji našim, in film je »montiral« Ivan Marinček.

Primer tega filma je hkrati zanimiv zavoljo podpisov avtorjev različnih profilov, ki kaže na zmedo: kako naj bo nekdo režiser od vseh vetrov znesenega dokumentarnega gradiva, če ni predvsem — njegov montažer? Itn.

V *Maščujmo in kaznujmo* pa so najbolj impresivni dokumentarni prizori iz omenjenih filmov Emone filma, ki smo jih zasegli, in ki so služili pogosto tudi poslej kot neizpodbitni dokument.

Edi Šelhaus in film

Edi Šelhaus nastopi tako kot snemalec že drugič, D. Povh pokaže s filmom o fizikturnikih svoj poglobitni interes, v film se aktivno vključuje I. Marinček in F. Štiglic postane iz propagandista časnikarja in mosfilmskega študenta scenarist, nato se ustalil kot poglobitni režiser te filmske epohe.

Pretežno iz Šelhausovih posnetkov je sestavljen film o plebiscitu v conah A in B pod nadzorstvom ZN, *Julijska krajina*, in sicer spet kot film Direkcije za NR Srbiju. Za scenarista se podpiše Vojislav Nanović, za režiserja pa Radoš Novaković. Datum premiere: 1. maj 1946. — Radoš se ravna še naprej po zgledu Dušana Povha in izda

⁷⁷ O avtentičnem filmskem partizanskem gradivu sem poročal v posebnem poglavju: 1563 m.

Škandal Šelhaus

Minili so dnevi minil je teden in naš fotoreporter Edi Šelhaus je še vedno v tujaknjih zaporih. Zakaj? Zato ker si je svoje dni drznil fotografirati incidente pred Casa portuale. Zakaj prav za prav dobivajo naši novinarji legitimacije AIS-a ako jih lahko policija kljub temu aretira pri izvrševanju službe?

Toda primer Šelhaus je še mnogo huji. Edi Šelhaus je eden izmed najbolj znanih partizanskih fotoreporterjev in fotografskih umetnikov Jugoslavije sploh. Njegove slike spadajo med prve fotoreportáže narodno osvobodilne borbe in so pomemben doprinos skupni zavezniški borbi.

Ne samo to. Edi Šelhaus je kot partizan v Bosni rešil tudi ameriškega letalca in pomagal mnogim drugim zavezniškim letalcem. Ne samo to. Edi Šelhaus je v posesti redne, od AIS-a potrjena službene legitimacije našega lista. Kljub vsemu temu in kljub dejstvu, da so nam neštete priče potrdile, da ni zagrešil nobenega nezakonitega dejanja, je bil na najbrutalnejši način aretiran, in do danes ni bil izpuščen na svobodo, niti prosi kavciji. Do danes se proti njemu tudi ni vršila razprava, ki bi nujno morala pokazati škandalozno neupravičenost njegove aretacije.

Eden izmed mnogih člankov
o »škandalu«
Šelhaus

1. junija film »o masovnosti športa in njegovi vlogi v življenju mladine« *Prolečni kros*, 14 dni kasneje pa še Vojislav Nanović film »o prvi fizikulturni paradi v Beogradu«, *Parada pobe*.

Tudi hrvaška proizvodnja ne ostane dolžna fizikulturi. Jadran film izda 18. oktobra 1946 *Snaga mladosti*, pod katero so podpisani že tedaj in še kasneje znani avtorji: scenarist in režiser Milan Katić, snemalca Krešo Grčević in Frano Vodopivec, montažer Branko Marjanović in skladatelj Boris Papandopulo, ki se ob Bojanu Adamiću med prvimi loti problema umetnosti filmske glasbe. — To fizikulturno serijo iz leta

1946 zaključí decembra film — že — podjetja Zvezda, *Balkanske igre*, »o fizkulturnem zletu v Albaniji«, po scenariju in v režiji V. Nanovića.

To fizkulturno usmeritev vseh treh naših proizvodenj, zavoljo katere smo hudo negodovali, češ da naj bi spríčo pomanjkanja traku snemali raje poljudnoznanstvene oziroma kulturne filme, fizkulture pa so tako in tako polni časopisi, dopolnjujejo reportaže in dokumentarni filmi: npr. o Titovem obisku CSR, Poljske ali Hrvaške. Zvečine so to t. im. montažni filmi, sestavljeni iz gmote različnih in navadno brez vnaprejšnjega načrta posnetih prizorov.

Tedanja slovenska produkcija doseže svoja viška z *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, z datumom premiere 26. avgust 1946, in prav tako antologijsko *Mladina gradi* s premiero 16. novembra 1946, mislim da s prvim jugoslovanskim filmom, ki je bil deležen (v Benetkah) mednarodnega priznanja, in o katerem sem že pisal v enem izmed prvih poglavij te kronike. Naj dodam, da je film po svojem scenariju režiral Francè Štiglic, snemali pa so ga domala vsi naši tedanji snemalci: Franci Cerar, Metod Badjura, Ivan Marinček in Anton Smeh. Kot montažerka je podpisana Milka Badjura, kot skladatelj »filmske glasbe« pa Bojan Adamič.

Sorazmerno plodno prvo slovensko filmsko poldrugo leto zaključí agitka *Vojni zločinci bodo kaznovani*, film »o sojenju vojnim zločincem Rupniku, Hacinu, Rainerju in drugim«. Kot scenarist in režiser je v glavi filma zapisan Francè Štiglic, kot snemalec in montažer pa Ivan Marinček. »Glavno vlogo« v filmu igrajo spet posnetki iz dveh Emona filmu zaplenjenih *Protikomunistično zborovanje* in *Domobranska prisega* iz leta 1944.

Danes, po dobrih 30 letih lahko ugotovimo za naše razmere zanimivo dejstvo: kako se je že prvo poldrugo leto novega slovenskega filmskega razvoja formirala skupina, ki poslej domala do današnjega dne odločujoče posega v razvoj naše filmske prakse: Francè Štiglic, Ivan Marinček, Dušan Povh, in po kakršnih že vidikih pridruženi tovariši. Če izvzamemo bolj tehnično novatorsko usmerjenega Rudiya Omoto, potem sta ostala od »starejše« generacije dlje v podjetju samo Badjurova. Celo dr. Mario Förster mislim da je imel zadnjo šanso z *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*.

Kasnejša zamenjava prve filmske generacije je po drugih jugoslovanskih podjetjih potekala drugače in hitreje. Šele in že po dobrem desetletju kaj malo ali pa nič več ne beremo in slišimo o prvem direktorju Jadran filma Kosti Hlavatyju pa režiserjih Gustavu Gavrinu, Nikoli Popoviću, Vjeku Afriću, Mihajlu Ivanjиковu, Milanu Katiću, Josipu Barkoviću in po nekaj filmske smole izgine za vselej s filmskega platna tudi Vojislav Nanović. Zdi se, da so v jugoslovanskem merilu živeli in še živijo najdlje — razen slovenskih avtorjev — Oktavijan pl. Miletić, Branko Marjanović, Rudolf Sremec, Branko Blažina, Frano Vodopivec, Vojislav Bjenjaš in vsaj še kot filmski pedagog Radoš Novaković. Izvzeti pa seveda ne smemo tudi ne nekaterih akterjev *Filmskih novosti*, predvsem Samuila Amodaja, ki je zdržal 30 let in 24. decembra 1974 hkrati s *Filmskimi novostmi* prejel visoko odlikovanje predsednika republike. Časopisno obvestilo je spremljal podatek: »Filmske novosti' posnamejo na leto 52 rednih in 8 izrednih žurnalov, 12 'Pregledov po vsem svetu' in 12 mesečnih pregledov, namenjenih našim v tujini zaposlenim delavcem.«

Do te dognanosti *Filmskih novosti* pa je bila dolga pot. Res pa je, da je že naša tedanja beograjska skrb veljala prav rednemu izhajanju *Filmskih novosti* kot »vse-državnega«, zveznega propagandista in informatorja.



Prvomajska parada v Trstu — za »Jugoslovanske filmske novice« posnel Edi Selhaus

Za pričujoče zapise o začetkih naše filmske proizvodnje uporabljam dva vira: Filmografiju jugoslovenskog filma 1945—1965, ki se studioznosti navkljub fakto-grafsko ne zdi docela zanesljiva, in pa Spisak jugoslovenskih dokumentarnih, kratkih filmova i žurnala, ki mi ga je v beograjski jeseni sestavil nepodpisan statistik. Ta Spisak se po nekaterih datumih razlikuje od Filmografije beograjskega Instituta za film, kar pa ni bistveno. Važno je, da navaja, da je izšlo od 22. septembra 1945 pa do 8. novembra 1946 — navkljub šibki organizaciji in pomanjkanju traku in kamer — 35 številk *Filmskih novosti*, ki so tedaj bolj družile v enc misel narode Jugoslavije kot danes TV dnevnik ali obzorniki. V filmografiji Instituta manjkajo tudi podatki o obeh številkah naših *Filmskih novic* in o dveh *Filmskih Obzornikih*, ki sta izšla že 2. in 29. oktobra 1946.

Mnogo kasneje, 8. januarja 1948, zapiše v Ljudsko pravico nepodpisan poročevalec v članek V prvi petletki bomo izdelali prve slovenske umetniške filme tudi tole: »...Obiskovalec, ki si kupi vstopnico in stopi v dvorano ter v predfilmu gleda ‚Obzornik‘, ne pomisli, kako veliko dela je bilo okoli tega ‚Obzornika‘...«

Da, mnogo dela! Tudi dober film je težko ustvariti. In pionirjem jugoslovanskega zveznega ali republiško-narodnega filma gre že v obdobju 1945—1947 priznanje za zaneseno dejavnost, za njih marljivost in posebej za tveganje, ki je mejilo včasih že na brezumni pogum. Pisal sem že o snemalcu slikarju in znanem publicistu Čoru Škodlarju, ki je snemal bitko za Črni vrh (1944) iz prvih strelskih jarkov. V prejšnjem poglavju sem pripovedoval o diplomantu VGIK Viktorju Muromcevu,

ki je pri snemanju svoje »diplomske naloge«, bitke za Trst, padel. Raznesla ga je protitankovska granata, in za njim ni ostal niti grob.

Iz zakladnice svetovne filmsko novičarske, dokumentarne kulture poznamo grozljive posnetke iz Dunquerka, El Alemeina, Stalingrada, v katerih vidimo za bežni hip kroglo, ki leti v objektiv... Snemalec reportaž o pomembnih zgodovinskih dogodkih terja od sebe — in gledalci od njega — da beleži na filmski trak jedro nekega dogajanja: krizna žarišča, tam, kjer se odloča usoda, in to čim bolj razločno, čim bolj razvidno. Za reportaže o dogodkih, ki jim nihče ne vé poteka, seveda ni mogoče pisati scenarijev vnaprej, kamere ni mogoče pritrčiti na fiksno stojišče in le redkokdaj se posreči reporterju snemati iz drvečega vozila. Estetika posnetkov o kakor koli napetih, morda celo zgodovinsko usodnih dogodkih, je njihova vsebina. »Giblјivost« posnetka in preiščljeno komponirana vsebina v njem sta privilegija miru, nemir pa je že sam zase tolikanj vznemirlјiv, da je že dovolj, če ga nakaže posnetek dima iz sproženega revolverja, bežeče noge demonstrantov, čelade in ščite policajev, gosenice tankov, ki pršijo sneg, trzaje topov, ki streljajo, eksplozije granat, obešene žrtve, goreče hiše...

Filmski snemalci nemirnih, revolucionarnih dogajanj, kakršne pozna naš čas npr. po posnetkih demonstracij in pokolov v Rimu, Bilbau ali Belfastu, morajo biti iznajdlјivi, izredno prisebni in do meja življenja, včasih celo prek njih, pogumni.

Tak pa je bil snemalec reporter Edi Šelhaus. Filmski reporter, ki ga pozna današnji bralec kot duhovitega avtorja fotografij, ki izhajajo npr. pod naslovom Stotinka humorja (Pavliha, 18. IV. 1977), kot časnikarja, avtorja fotografij in besedil o kritičnih minulih ali sodobnih dogodkih zaslužnjene Koroške, npr. Spet skrunitev pomnika (Dnevnik, 2. XI. 1976) ali Med svati je bila tudi smrt (Dnevnik, 16. XI. 1977), in njegove »Spomine na viharna povojna leta v Trstu«, je izdajal tednik 7 D februarja in marca 1976.

Edi Šelhaus živi, ostal je na srečo živ, ko se je odločala usoda Trsta in Julijske krajine, cone A in cone B, ko je visel bojda svetovni mir spet na nitki, so zoper filmskega reporterja slovenskih Filmskih novic in Obzornika in zveznih Filmskih novosti letele krogle in molotovke in po njegovem hrbtu so padali težki pendreki MP in italijanskih cerinov.

Ta živi, polnokrvni, prisebni in brezumno pogumni filmski reporter, mislim da najbolj nekomplіcirana, čista, in dobrodušna osebnost jugoslovanske filmske proizvodnje 1945—1947, se je rodil leta 1919 v Podkraju pri Vipavi. Kot sem omenil že v prejšnjem poglavju, sta ga starša, komaj petletnega, poslala v »slovenske šole«, v šentvriško sirotišnico, kjer je živel do 1930. leta. Leta 1929 sta se preselila v Jugoslavijo njegova starša, po poklicu fotografa. Oče je odprl delavnico v Zagrebu, mama pa v Skofji Loki. Edi je ostal pri mami in se učil, in leta 1940/41 ga najdemo pri vojakih v Skopju, pri »fotosekciji aviacije«.

Ko se zdaj spet pogovarjava in spominjava partizanskih dni, lahko rekonstruirava le nekaj odlomkov iz njegovega življenja. Na Gorenjskem je bil najprej vošovec, na nekem nočnem pohodu je globoko padel in hudo poškodovanega so prepeljali na partizansko letališče Krasinac pri Podzemlju v Beli krajini. Trdi, da sem ga tamkaj našel jaz, tik preden bi se moral odpeljati v Bari, in ga kot fotografa povabil v Fotosekcijo Propagandne komisije pri IOOF, ki sem jo imel poleg raznih tečajev tedaj na skrbi. Dejal da sem, še pripomni smeje, da ga je za v Bari škoda. Sam se spominjam le slokega dolgina s težko belo obvezo okoli glave. Spominjam se, kako mi je nekdo dejal, da je to Edi Šelhaus, letalski fotograf, ki se je pri nekem



Značilen prizor iz tedanjega Trsta — za »Jugoslovenske filmske novice« posnel Edi Selhaus

izvidniškem poletu ponesrečil. Z nikomer od tedanjih fotografov Fotosekcije, zvečine starejših ljudi, ga ni bilo mogoče primerjati. Begal je po Beli krajini in prisluškoval, kje streljajo, pa jo je ubral v tisto smer. Nato je čez teden ali kaj več prinesel šop posnetkov, ki jih je Franjo Veselko skrbno razvil. Ko smo videli, kako nima več obstanka, saj se v Beli krajini po novembrskem vdoru belih do Črnomlja tako rekoč ni nič dogajalo, smo mu dali proste roke: precej traku in prepustnico, s katero se je lahko svobodno prebijal od TV do TV, po na pol osvobojenem ali po na pol zasedenem partizanskem ozemlju.

Precej njegovih slik smo razstavili leta 1944 na decembrski fotografski razstavi pri Lacknerju v Črnomlju, in mislim da je najbolj znamenita njegova, največkrat ponatisnjena fotografija partizanov v belih haljah in z belimi rešetkami čez obraze, ki jo objavljam tudi za ilustracijo pričujočim zapiskom.

Po osvoboditvi, pravi, da je bil tako vesel, da je dva dni pozabil fotografirati. Nato ga je poklicala Lidija Sentjure, in med prvimi je dobil nalogo, da fotografira Tita. Ko sem po 11. maju iskal sodelavce za novo slovensko filmsko podjetje, sem se seveda spomnil tudi na Edija Šalhaus. Vedel sem, da mu preskok s fotografske na filmsko kamero ne bo delal posebnih preglavic. In ker sem poznal njegov karakter neustrašnega reporterja, razen tega pa smo vedeli, da je Tržačan, ki so ga pregnali fašisti, in je zato imel tudi pri zaveznikih več pravic živeti in delati v Trstu, smo ga poslali v razbeljeni Trst in okolico, koder raj bi snemal najprej za slovenske Novice in Obzornike, ko pa so stvari postale vroče, »zvezno pomembne«, pa tudi za beogradske, zvezne Filmske novice.

Do leta 1948, dokler je bil njih dopisnik, je posnel celih 20 tisoč metrov filma. Toda v Novicah, v reportažah, v dokumentarnih in propagandnih filmih, ki so jih iz njegovih posnetkov sestavljali različni »režiserji-montažerji«, je bilo objavljenih komaj kaj več kot 2 tisoč metrov. Zavaljo izrednih pogojev snemanja je lahko delal in računal z razmerjem 1:10; se pravi, da je od 10 m posnetega traku moral biti uporaben 1 m. Drugi reporterji so smeli snemati — v miroljubnem zaledju 1:5. Mosfilmovci, ki so snemali igrani film in so bili za naše pojme pravi bogataši, so snemali *Uragan na Balkanah* 1:12.

Ediju Šelhausu je dal prvo kamero, in sicer Kinéma, Rudi Omota. Šele kasneje je dobil Arriflex. Z akumulatorjem vred je ta tedanja okorna tehnika tehtala 24 kg, in lahko si predstavljamo, kakšen fizični napor je bil, tekati, se vzpenjati in bežati s tolikšno težo. Toda tudi to je zmožel.

Prvi daljši Edijev film iz njegovega tržaškega obdobja je bil *Sv. Križ — najstarejša slovenska ribiška vas*; njegove prve reportaže pa *Rižarna*, *Prvi traktoristi*, *Pokop partizanov*, *Monfalcone-Tržič*, *Pulj*, se pravi gradivo za tedaj pomembni film, ki so ga nesli na pariško mirovno konferenco pod skupnim naslovom *Julijska krajina*. Posnel pa je tudi film o *slikarju Albertu Sirku*, in film o *Pohodu v Skedenj*, za katerega so mu zastopniki »Mondo libero« ponujali veliko denarja, samo da bi posnetke lahko uničili.

Za temi kratkimi naslovi filmov in reportažnih zapisov Edija Šelhausu pa se skriva prava pustolovščina: vnaprej je moral izvedeti, kje in kdaj bo težišče dogajanja. Zasedi je moral čim bolj pregledno razgledno točko — takih, pravi, da je imel več, in to so bili balkoni in okna visokih hiš; ali pa se mimo policajev pomešati med množico demonstrantov in snemati. Na višku škandalov z njegovimi posnetki, ki jih nismo gledali samo v Jugoslaviji, temveč tudi drugod po svetu, saj so šle kopije *Novosti* in tedanjih prvih reportaž že v SSSR, v Teheran, v Romunijo in celo v Švico, je policija določila kar tri inšpektorje, ki so lovili med dogajanjem samo Edija Šelhausu, mu skušali preprečiti snemanje ali mu posnetke zapleniti. Spominja se imena enega izmed inšpektorjev: Marcun... Zgodilo se mu je, da je snemal med množico, toda preden so ga zgrabile policijske roke, je vrgel kamero s posnetim gradivom med ljudi — in drugi dan so prinesli kamero in posnetke njemu na dom. Anekdota pripoveduje, kako mu je nekoč v Skednju zaplenil angleški oficir kamero s filmom. Ko so to izvedeli Skedenjci, so posedli po cestah in onemogočili promet, dokler Anglež ni vrnil kamere in traku Ediju Šelhausu. Če je kdo v tistih časih lahko trdil, da ima »zaledje v ljudskih množicah«, potem je bil to prav gotovo tudi filmski reporter Edi Šelhaus.

Po ustaljeni praksi je vse, kar je posnel, spravil pod zaščito delavcev v Dom pristaniških delavcev — Casa de lavoratori portuale, katerih praga si ni upal prestopiti noben policaj. Nato so odnesli posnetke kurirji-delavci do vasice Plevlje na kraški meji, odtod kmetje čez mejo, na naši strani pa po domenjenih slih v Ljubljano in Beograd.

V Beogradu so Šelhausove filme gledali najprej člani Agit propa CK KPJ. Kadar koli je prišel v Beograd, je imel prosto sobo in hrano v hotelu Moskva. Že leta 1945 mu je sporočilo uredništvo Filmskih novosti: »Ne brini za kamero, to ćemo lako, čuvaj glavu!« Spominja se, kako je dobival prvo plačo v lirah od dobičkov predstav filma *Kameniti cvet*, in sicer po 6000 Lir na mesec, šele kasneje prek UVODA — jugoslovansko uvozno izvoznega podjetja.

Edi Šelhaus je bil v Trstu 13-krat v zaporu, od tega enkrat 14 dni v samici, in vedno pretepen. Ta zapor je bil ponavadi vojaški Jesuiti, ki so depandansa Coronea. Tako ni čudno, da so *Filmske novice* v svoji 29. številki za začetek objavile veliko fotografijo Edija Šelhausu s podnapisom: »Kje je naš fotoreporter?« Po naključju ali kaj pa je tej sceni sledil prizor pogreba ubitega demonstranta. Novice je videl tudi Šelhausov oče v Zagrebu, in prepričan je bil, da so Edija ubili...

Jugoslovanski film tega obdobja pozna mnogo pogumnih frontnih snemalcev, od I. Ivanjkova do obeh Slovencev s Sremske fronte, D. Macarola in A. Smeha. Toda Trst je bil tako specifičen, da si moral biti pristni Tržačan, če si hotel zdržati. Za 1. maj 1947 so poslali Ediju Šelhausu v pomoč Purišo Djordjevića. Nad 50 000 ljudi je šlo pod večer z baklami v sprevodu. Nenadoma so začeli fašisti metati na povorko bombe. Sprevod pa je šel dalje... Puriša je zaklical s solznimi očmi: »Kakav narod!«

V letih 1945—1948 je delal Edi Šelhaus tudi kot fotograf, in sicer za lista Primorski dnevnik in Lavoratore, kasneje pa za L'Unita. Leta 1957 ga je tedanji glavni urednik Dela Rudi Janhuba, angažiral za fotografa tega dnevnika. Manj znano je zgodovinsko dejstvo, o katerem so doslej, bojda iz »konspirativnih razlogov« molčali, da je »Bitko za Trst«, se pravi zadnji prizor filma *Na svoji zemlji*, snemal Edi Šelhaus skrivaj onstran meje.

Februarja 1966 so se v Beogradu spomnili tudi na Edija Šelhausu in njegovo delo. Poslali so mu diplomu in pismo:

»...Mogu Vam reći, da je prilikom čitanja Vašeg imena u mom referatu bilo spontanog aplauza kao znak priznanja za sve ono što ste uradili za ovu kuću. Niste zaboravljeni, svetlo je Vaše ime, cenimo i cenićemo sve ono što ste dali za ovu ustanovu, a priznanja neka bude aplauz, diploma i osećanja koje gajimo prema Vama... Želimo Vam još mnogo uspeha u radu i znajte da ćete ući u istoriju naše kinematografije. Drugarski Vas pozdravlja Vaš

Stevan Labudović
Pretsednik Saveta
Filmskih novosti.«

Na jesen 1976 naj bi obiskalo Slovenijo nad sto rešenih ameriških letalcev, ki so prišli s svojimi družinami na kraj rešitve. Za to priložnost je Edi Šelhaus napisal in opremil z izvirnimi fotografijami brošuro *The bale out*, ki jo je izdala Partizanska knjiga v okviru Zveze združenj borcev NOV Slovenije. Žal samo v 200 izvodih.

In ko sva se o vsem tem pogovarjala in budila svoje spomine, sva se nenadoma spogledala in skoraj hkrati vprašala:

»Le počemu smo s filmsko reportažo tako zanemarili svojo Koroško!«

*

Slovenski in jugoslovanski filmi tega in kasnejših obdobja utegnejo biti dragoceni vir in gradivo ne le za filmskega, temveč tudi za političnega, ali kakor koli drugače specializiranega zgodovinarja. Iz njih bo lahko razbral vse — od obnašanja ljudi in njihove noše, do poglobitnih akterjev in misli, ki so vzbujale naš sodobni svet.

V večini slovenskih filmov tega časa daje poseben čar — razen njihove angažiranosti in včasih vsebinske atraktivnosti — tudi tedanji govorec spremnih besedil

Tugomir Tory (1918—1958). Njegov po malem patetični žametni bariton, interpretira uglajeno, tekoče prav tako hudoodelska dejanja vojnih zločincev kot evforična razpoloženja graditeljev iz obdobja obnove in izgradnje.

*

Poslej pa se prevesi čas, ki mu morda smemo reči epoha, iz dokumentarnih, reportažnih, novičarskih in vseskozi propagandno nadahnjenih filmov, preračunanih na neposredno vplivanje, v željo po prvem slovenskem dolgem igranem in zvočnem filmu.

Se pomnite, tovariši!

Vsa ta filmska dejavnost, ki jo je določila razpoložljiva dolžina filmskega traku in hkrati motiv in se je zdela v nekem trenutku najbolj važna, se je odvijala v senci beograjske jeseni 1946. Za beograjske dogodke, za polemike in izpade in kar vse je še spadalo v ta jesenski čas, so še najbolje vedeli v beograjskih ateljejih in laboratorijih, za tisto, kar se je tikalo Hrvatov, so vedeli pri Jadran filmu in na hrvaškem Agit propu, skoraj docela nepoučeni in neprizadeti pa so sanjali svoje filmske sanje v Ljubljani. Kolikor smo le mogli, smo jih varovali pred mrzlim pišem beograjske košave, še kar z uspehom smo jim krili hrbet, da so se lahko varno in sorazmerno udobno konstituirali.

Dejan Kosanović, izredni profesor Fakulteta dramskih umetnosti v Beogradu, imenuje v svoji študiji Uvod u proučevanje istorije jugoslovanskog filma iz leta 1976, obdobje 1945—1951 »period administrativnog upravljanja jugoslovenske kinematografije«. Kakor pa je razvidno iz doslej napisanega, je ta trditev le deloma resnična. Vsa beograjska jesen 1946 je en sam poskus, razbiti dogmatske centralistične osnove, vzeti veter iz jader »odločanja od zgoraj«, se opreti in pri odločitvah izhajati »s terena«, se pravi iz gmotnih in človeških možnosti posameznih nacionalnih podjetij, je prizadevanje, da bi postal Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ samo posrednik in koordinator med dejavnostmi produkcij in da bi naš jugoslovanski — v resnici raznoliki narodni — film zastopal navzven, kot enotno organizacijo, kot enotno duhovno umetniško manifestacijo.

Ta spor ni bil v praksi dokončno rešen. Odtod nejasnosti in pogostna pretiravanja tudi v »petletnem planu«, ki je bil po svojem bistvu pglavitni in morda najbolj nazorni odsev nekega zgodovinskega stanja v jugoslovanski kinematografiji.

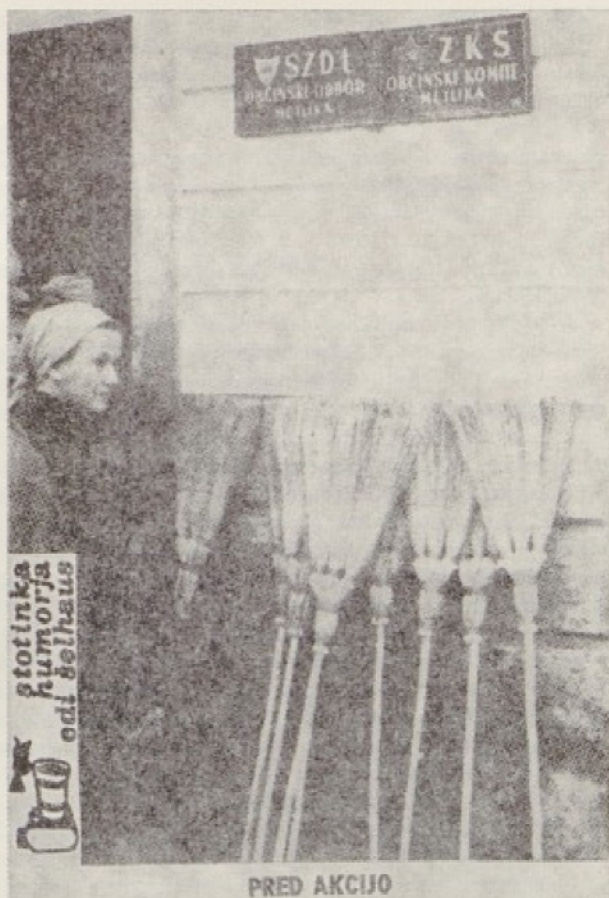
Še leta 1951 sem v Zapiske o filmu napisal zelo neodločno:

»Vrsto prvih zakonskih določb zaključí »Zakon o petletnem planu razvoja narodnega gospodarstva FLRJ v letih 1947—1951«, ki vključuje v petletni načrt tudi filmsko proizvodnjo. Po njem naj bi zaživela pri vseh jugoslovanskih narodih ob izvirni književnosti, gledališču, glasbi, upodabljaóí in plesni umetnosti ter arhitekturi tudi izvirna filmska umetnost.«

Zanimivih utegne biti nekaj člankov o filmski petletki, ki so — večinoma nepodpisani, torej neobvezni in nenatančni — izhajali leto dni kasneje v Pravici in Poročevalcu.

Pravica poroča pod naslovom »Za razvoj kinematografije določa petletni plan 1,5 milijarde dinarjev« 29. maja 1947 tudi tole:

Iz današnje humorne Selhausove fotografske dejavnosti



»Za razvoj kinematografije v naši državi bo v teh petih letih investirana pol-druga milijarda dinarjev. Razen proizvodnje filmov in gradnje kinodvoran je v načrtu tudi zgraditev filmskega mesta v bližini Beograda...«

Prav tako piše Poročevalec 25. maja 1947 pod naslovom »Gradnja filmskega mesta pri Beogradu«:

»V bližini Beograda so že pred meseci pričeli graditi filmsko mesto na obsežnem ozemlju, ki meri 700 000 m². To bo prvo filmsko mesto na Balkanu. — Razvoju kinematografije posveča naš petletni plan veliko pozornost. Tako določa, da bomo v naši prvi petletki investirali na področju kinematografije 1500 milijonov dinarjev, in sicer za zgraditev filmskega mesta pri Beogradu, kinogledališč, potujočih kinematografov in za razširjenje filmskih podjetij za proizvodnjo filmov. Poleg tega določa tudi republiški plan znatna sredstva za razvoj kinematografije in filmske industrije. — Z gradnjo filmskega mesta pri Beogradu polagamo temelje naši filmski industriji, temelje naši mladi filmski umetnosti, ki je postavljena pred velike naloge. Gradbeni

objekti filmskega mesta so projektirani za letno zmogljivost 20 dolgih umetniških filmov in številnih kulturnih in dokumentarnih filmov. Ko bo to filmsko mesto zgrajeno v okviru, kakor je določen v petletnem planu, bo v naselju živele in ustvarjale okrog 2500 ljudi. Gradbena dela so zavzela že velik obseg. — Industrijski del filmskega mesta bo obsegel veliko upravno in poslovno zgradbo, poslopje za sinhronizacijo in najmodernejšimi napravami, 7 srednjih in velikih filmskih ateljejev, posebno poslopje za montažo filmov, pred požarom zavarovano skladišče za filme, razen tega bodo zgradili štiri delavnice ter štiri velika skladišča za hrambo dekoracij...«

In 27. junija 1947 dodaja isti dnevnik pod naslovom »Petletni plan naše kinematografije«:

»... Kinematografija je prevzela obveznosti, da bo konec leta 1951 proizvajala letno 60 umetniških in 100 dokumentarnih filmov, 112 mesečnikov in žurnalov. To pomeni, da bodo naši ljudje vsak 9. dan gledali nov domač umetniški film, da bo vsak tretji ali četrti dan izdelan po en dokumentarni film, da bodo vsak tretji dan pripravljene po ene filmske novice — ali da bo skoraj vsak dan izdelan po en domač daljši ali krajši film. To tudi pomeni, da bo v Jugoslaviji ostalo mnogo in mnogo milijonov, ki smo jih do sedaj plačevali za predvajanje filmov tujim filmskim družbam... Kot materialna podlaga za izvedbo načrta bo v vsaki ljudski republiki ustanovljeno filmsko podjetje za proizvodnjo filmov z enim ateljejem, laboratorijem in drugimi pomožnimi zgradbami. Največji objekt te izgradnje bo »Filmsko velemesto« v Košutnjaku... Z uresničenjem petletnega plana bo število stalnih kinematografov zelo zraslo. Na vsakih 10 tisoč prebivalcev bo prišel po en kinematograf. Število kinematografov se bo tako v primerjavi z letom 1939 trikrat povečalo. Črna gora bo imela 4-krat več kinematografov, Makedonija več kot 6-krat več kinematografov, Bosna in Hercegovina pa 7-krat več... Število potujočih kinematografov se bo povečalo na 120... število aparatov za poučno prosvetne umetniške in dokumentarne filme na ozkem traku, ki smo jih imeli pred vojno v Jugoslaviji 100, se bo do l. 1951 povečalo na 1500 aparatov za ozki film...«

Zadnjega decembra 1947 pa sporoča O(vsec) v Pravici pod naslovom Ob zaključku prvega planskega leta v »Triglav-filmu« naslednje zanimive podatke:

»Delovni kolektiv podjetja za proizvodnjo filmov LRS »Triglav-film« je te dni pregledal napore, ki so se usmerili predvsem v čim kvalitetnejšo izdelavo filmskih produktov, predvidenih v načrtu prvega planskega leta. Delovni kolektiv »Triglav-filma« si je danes ogledal svoj zadnji letos izdelani produkt, dokumentarni film o priključitvi slovenskega Primorja k matični državi pod naslovom »Tujega nočemo — svojega ne damo!« S tem filmom je bil plan dosežen, obenem pa znatno presežen. Presežen je bil zaradi tega, ker je poleg plansko predvidenih produktov do 75 % izgotovljen kulturni film o naši Primorski, do 50 % izdelan dokumentarni film o gradbeni delavnosti v LRS ter dva Obzornika, poleg tega pa v celoti izdelan še Obzornik za december. — V ilustracijo opravljenega dela naj navedemo nekaj zanimivih podatkov iz letošnje proizvodnje. V 47 obzorniških in 32 noviških točkah (vsak Obzornik vsebuje 3—4 tehtnejše zaokrožene točke in novice), v kulturnih dokumentarnih filmih je bila zajeta naša obnova, fizkultura itd. Snemali so v Ljubljani, na Štajerskem, Gorenjskem, Dolenjskem, Koroškem, Notranjskem, Primorskem, v Beli krajini in v Prekmurju. Od 8750 m uporabljenega filmskega traku v letošnjem letu so prispevali največ operaterji Marinček, ki je bil proglašen za udarnika, Badjura, Cerar in Smeh. Vsi oddelki so se odločilno vključili v skupnostno delo: predvsem je

treba omeniti laboratorij, ki je razvil v letošnjem letu 229 376 m negativa, pozitiva, tonskega traku, napisov in dubov (kopij pozitivnega traku); nadalje montaža in delavnice, predvsem pa tonski oddelek pod vodstvom dvakratnega udarnika in iznajditelja R. Omote, ki je skozi celo leto vršil dvojno delo, na konstrukciji novih aparatov in pri zvočnem snemanju. Ves obsežni kolektiv je delal vztrajno in z jasno zavestjo glede postavljenih nalog. — Če primerjamo zmogljivost letne proizvodnje v 1945., 1946. in 1947. letu, moramo ugotoviti tole: v letu 1945⁷⁸ so bili izdelani 4 filmi ali 1188 m, v letu 1946 10 filmov ali 3633 m, v letu 1947 pa 19 filmov v skupni dolžini 8755 m. Ogromen napredek v primeri z letom 1945 ali 1946 je nujno zahteval angažiranje novih in novih kadrov. Ob novem letu stopa slovensko podjetje za proizvodnjo filmov v novo fazo, ki bo zahtevala novih naporov in vsestranskega tesnega medsebojnega dela. Ta nova faza našega delovnega kolektiva ni našla nepripravljenega. Nasprotno! Čvrst presežek letnega načrta je garancija za izvedbo še enkrat večjega plana v drugem letu petletke... O.«

Izrazito propagandno poročilo, kakršnih pozna tudi naš film še kasneje v sto in sto primerkih, ima namen v tistem trenutku, ko smo se že vrnili iz Beograda, opravičiti nove namestitve: v času beograjske jeseni so namreč zaposlili okoli 100 novih »filmskih delavcev«, češ da za izdelavo filma potrebuje tudi majhna proizvodnja prav toliko delavcev kot npr. Hollywood. Ker je bil direktor prvak Jugoslavije v sabljanju, slovenski film pa je bil nasploh naklonjen športu, je dokaj teh novih filmskih delavcev prišlo z različnih športnih področij. Čeprav so se redki med njimi kasneje obnesli (npr. Žaro Tušar), je to banalno preprosto dejstvo vtisnilo našemu filmu do današnjega dne neizbrisni pečat. In poročilo utegne biti zanimivo, ker sploh ne omenja snemanja našega prvega dolgega igranega in zvočnega filma *V srcu Evrope*.

Že ob koncu januarja 1948 pa poroča nepodpisani članek Poročevalca pod naslovom »Za letošnja dela pri gradnji beograjskega filmskega mesta je določenih 200 milijonov din«. Tako si sledijo razne novice o »filmski petletki« v našem tisku npr. do obširnega (nepodpisanega) članka »V prvi petletki bomo izdelali prve slovenske umetniške filme — Pogled v naše filmske delavnice,« ki izide v Poročevalcu 8. februarja 1948 in že poroča o snemanju »V srcu Evrope«. Podan je tudi naslednji, za naša razmišljanja zanimivi P. S.: »Nekje blizu Medvod na Gorenjskem se bo razvijala naša filmska industrija. Letos bodo postavili prve objekte novega filmskega mesteca, to je velik atelje za notranje snemanje, laboratorije in upravo. V naslednjih letih pa bodo zidali še delavnice, skladišča za rekvizite, stanovanjsko naselbino in druge objekte. Mlada filmska industrija bo vzporedno z ostalimi industrijami, ki dvigajo življenjski standard delovnega ljudstva, pripomogla k dvigu njegovega kulturnega nivoja. Kolektiv 'Triglav film' bo izdeloval ozke filme s kulturnim in vzgojnim programom, tovarna 'Iskra' v Kranju pa bo še letos izdelala prvo serijo kino-projektorjev.«

Članek, ki ga je po stilu sodeč napisal Francè Kosmač, ima prozoren namen: izsiliti prek tiska (že zamujeno) gradnjo ateljejev.

Polakiranih, hvalisavih novic, ki napovedujejo, kar se kasneje ne uresniči, pa jih objavljajo, čeprav vnaprej vedo, da jih uresničiti ne bo mogoče, samo da bi »ugajale navzgor« in »pomirjale navzdol«, takih novic o filmskem svetu in življenju izhaja poslej tudi v slovenskem tisku vse več in več. Če kar na slepo sežem v kup

⁷⁸ Izvirnik navaja po tiskovni pomoti leto 1943 hkrati pa je v tem novoletnem članku, namenjenem čim lepšemu vtisu o delu »Triglav filma«, sporen tudi podatek o 4 izdelanih filmih leta 1945.

časopisnih izrezkov, piše npr. Poročevalec 10. februarja 1949 med svojimi Zapiski tudi tole:

»Letos dobimo 12 novih umetniških filmov domače proizvodnje, pričeli pa smo snemati še 10 novih umetniških filmov, 11 dolgih in 30 kratkih dokumentarnih filmov. Izdelali bomo v vsej državi še 22 mesečnih filmskih pregledov in 25 poučnih in prosvetnih filmov. Največ bosta izdelali podjetji ‚Zvezda‘ in ‚Avala‘ v Beogradu, ki se bosta združili v eno podjetje.«

Komitet za kinematografijo Vlade FNRJ je tudi v zadnji redakciji filmsko petletko predimenzioniral. Uresničila je »prvo filmsko velemesto na Balkanu« Košutnjak, toda proizvodnja je tekla slej ko prej le sunkovito, neenakomerno.

*

Leta 1948 je izšla pri Mladinski knjigi 277 strani debela knjiga pod naslovom Še pomnite, tovariši? Uredil jo je Primorec, učitelj, mladinski pisatelj, organizator raznih institucij in knjižnih zbirk, namenjenih otrokom in mladini, Josip Ribičič. V tej knjigi so natisnjeni spomini otrok na pravkar minulo vojno. Poglavitni, često pretresljivo grozljivi dogodki so ilustrirani. Ilustracije so naslikali otroško nazorno otroci sami. Knjiga tedaj, ki ji verjetno ni para na svetu!

Prav ta knjiga pa je tudi meni v pobudo, da se ob koncu pričujočega poglavja spustim s strogih zgodovinsko raziskovalnih tal, po katerih skušam hoditi skozi pričujočo kroniko, v svet nekih zaključkov in dovolj logičnih sklepanj. Poskušam naj namreč odgovoriti na neznanstveno, spekulativno vprašanje:

Kaj bi bilo, če bi bilo?

Če bi ne bilo beograjske jeseni 1946, in bi bile stvari jasno razločne brez nje, potem bi lahko razvijali svojo filmsko ustvarjalnost po zamišljenem načrtu, potem bi...

vsak mesec zdržema izdajali Obzornik;

agitk bi ne opirali do tolikšne mere na prvomajske parade in teke čez drn in strn, temveč na pričevanja preživelih o vojni, na rekonstrukcije vojnih dogodkov z živimi pričami, na sodobna revolucionarna dogajanja na področju umetnosti, od teatra do slikarstva, v obdobju obnove in izgradnje;

»Še pomnite, tovariši?!« bi bil monumentalni vir in navdih za vrsto filmov, v katerih bi pripovedovali in risali otroci;

snemali bi dogodke, ki bi se nam zdeli zgodovinski, brez namena, da bi posnetke takoj predvajali, temveč »za arhiv«, za kar se je kasneje tako zavzemal Francè Kosmač in kar je do neke mere uresničeval kasneje Ernest Adamič (1898—1977);

ustvarjalci Badjurovega formata bi svobodno razvijali slovenski kulturni in poljudnoznanstveni film. Filmsko bi registrirali vse bolj pomembne gledališke predstave, glasbene prireditve in slikarske razstave. Ob takšnem delu naj bi se med in po ustreznem visokošolskem študiju šolali in zoreli mladi;

novi slovenski filmski kulturi v prid bi svobodno lahko zaživel aktterji »starejše«, »srednje« in »mlade« generacije: Delak, Stupica in Kreft, Gale, Sintič in Žižek, Kragelj in tudi Štiglic, nakar bi načrtno omogočali vsakemu novemu rodu diplomantov AGRFT in drugih šol, da se »konstituirajo«, da se po sorodnosti talentov samoupravno organizirajo in filmsko kreativno zažive;

Dušan Povh



na ustanovi, ki je imela tako neprikladen naziv, kot je »Akademija za igralsko umetnost«, bi ne predavali samo zgodovine filma (in še to kot stranskega predmeta), temveč tudi filmsko dramaturgijo, režijo, umetnost snemanja... To stanje je trajalo na Akademiji vse do njene reorganizacije 1961, pa še nekaj let dlje, čeprav se je ustanova prekrstila v komaj kaj bolj znosni naziv: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo;

zarodkov arhiva, filmskega muzeja in biblioteke ne bi ugonobili, kar se je zgodilo okoli leta 1948, temveč bi jih razvijali naprej:

nikoli bi se ne bili odpovedali slovenski filmoteki: v njej bi hranili po eno kopijo slehernega svojega filma, in v njej bi bilo tudi kakih 500 etapnih filmov iz svetovne proizvodnje;

vse te ustanove bi bile druga drugi v študijsko pomoč. Najkasneje v času, ko je začelo gledati na Slovenskem tudi prek TV po sto in več tisoč gledalcev na dan, bi prerasle v Inštitut za filmologijo, in že zdavnaj bi ne bil raziskoval domače zgodovine filma en sam avtor;

naš prvi dolgi igrani in zvočni film bi bil režiral najboljši med omenjenimi osmimi praktikantji. Ker je moral B. Stupica v Beograd in je B. Kreft ubral teatrsko in znanstveno slavistično pot, bi bil režiser najbrž soavtor *Triglavskih strmin* Ferdo Delak. Edino, kar bi ostalo, kot je bilo: ostal bi scenarij po noveli Očka Orel, ostala bi prva NOB téma slovenskega filma: *V srcu Evrope*, ki ga je prekrstil Venó Pilon v *Na svoji zemlji*;

snemalec tega filma bi bil Anton Smeh, njegova svetovalca Venó Pilon in Joža Znidaršič-List, njihov asistent pa morda Ivan Marinček. Direktor filma bi bil skoraj za gotovo Dušan Povh ali pa Francè Štiglic, ki se je seznanil z organizacijo filmskega

dela ob Mosfilmovcih. (Francè Štiglic bi lahko režiral kasneje in tako bi se izognili Slovenci vsaj svojemu drugemu igranemu filmu, ki je bil *Trst* iz leta 1950);

svojega prvega dolgega igranega in zvočnega filma pa bi kljub moralnemu pritisku, ki sta ga izvajala na nas *Slavica* in *Živjet će ovaj narod*, ne posneli že leta 1948, temveč kasneje, ko bi že bolje razlikovali diletantsko od profesionalnega in vsaj še poetično od sentimentalnega;

poprej bi izgradili tudi visoko kvalificirani filmski obrti ustrezne ateljeje in laboratorije. Najbrž v Sentvidu nad Ljubljano;

že v zgodnjih začetkih bi začeli — verjetno s pomočjo slavistov — preučevati s filmsko estetskih vidikov svojo klasično literaturo, in jo po pomembnosti in »filmskosti« vnesli v zaporedje slovenskih snemanj za dve ali več petletk naprej;

takoj bi skušali oživeti na osnovi svoje tradicije in novodobnega razcveta mladinske literature in posebej slikanice za otroke področje filma za otroke in mladino, ki je — mimogrede — v svetovnih izmerah tako deficitarno. Ne čakali bi do l. 1951 na prvega *Kekca* in nato celih 10 let na drugega;

navkljub razcvetu ljubljanske »grafične šole« bi se spričo »zagrebških mojstrov« filmske risanke ne upali lotiti svoje stilne inačice — hkrati najdražje — filmske risanke. Skušali pa bi že zgodaj razviti — najcenejši — lutkovni film, in sicer na osnovi bogate slovenske lutkarske tradicije, posebej še morda izročila lutkarja Milana Klemenčiča, ki je tedaj še živel. Tudi Saša Dobrila bi imel »proste roke«;

dolgi igrani film bi nato razvijali vse bolj sistematično, kontinuirano, dokler bi ne bili dosegli svoje magične meje slovenskega filmskega ustvarjalnega potenciala, ki naj bi bila 5 dolgih igranih filmov na leto.

Kakor koli se utegnejo zdeti ti improvizirani odgovori na vprašanje »kako bi bilo, če bi bilo?« iluzorni ali vsaj nepopolni, ni treba dvomiti,

da nas danes ne bi bilo treba bitti sram, ko imamo o Prežihu ali Ivanu Levarju posneta kvečjemu dva, tri filmske prizore;

ne bilo bi nam treba po 30 letih izvabljati pričevanj o doživetjih udeležencev NOB, ko nas komaj še kaj živi in je že rahel naš spomin. Zatorej bi na II. TV sporedu ne gledali npr. šele 25. V. 1977 ob 22.15 feljton *Bil sem ranjenec*, serijo šestih teve filmov, pričevanja šestih partizanov, ki med narodnoosvobodilno borbo niso izgubili življenja, izgubili pa so zdravje;

naši filmski umetniki ne bi rasli predvsem »iz prakse za prakso«, ker je to najbolj udobno pa hudo drago, temveč bi bili ustrezno teoretično in praktično visokošolsko izobraženi;

samoupravna organizacijska struktura bi rasla nenehno in organsko iz zmožnosti filmskih umetnikov: družili bi se v ustvarjalne skupine po sorodnih idejno estetskih nazorih;

če bi lahko še pogrešali Institut za filmologijo, kar pa je že dlje in precej narobe, pa že tretja ali četrta generacija naših filmskih delavcev najbrž vedno teže prenaša cerkev svetega Jožefa;

če bi filmski delavci tudi ob drugačnih razmerah v podjetju po vsej sili hoteli postati »svobodni«, bi se najbrž tudi v takem primeru ne bilo nikoli zgodilo, da bi jim rubili hladilnike, ker bi ne imeli denarja za socialno zavarovanje;

in nikoli bi se ne bilo zgodilo, kar se je ob koncu šestdeset let, ko je izjavil direktor naše filmske proizvodnje, da bi se uslužbencem podjetja »najbolj izplačalo, če bi filmov ne delali«.

Ne nazadnje:

Dušanu Povhu, enemu izmed poglavitnih akterjev petindvajsetletne slovenske filmske proizvodnje, ne bi bilo treba nikoli izjaviti, kar je izjavil časnikarki Manji Anderle za Dnevnik 14. marca 1975:

»Po 30 letih se vračamo prav pri filmu v tiste organizacijske oblike dela, ki so nam pomenile izhodišča že na samem začetku, pa smo jih potem vzporedno z razvojem zavrgli (podčrtal frb).«

S kakšnim razvojem?

Kdo in zakaj ga je določal?

Tako stojimo ob koncu pričujočih zapiskov — gradiva za zgodovino kinematografije na Slovenskem, spet na trdnih tleh. Odgovoriti bo treba namreč na vprašanje, kdo in zakaj je povzročil »narobe razvoj«. Kdo in zakaj je zavrzel domala domišljene poti in prizadevanja po novi slovenski kulturno umetnostni dejavnosti?

Kaj pa, če se Slovenci v letih 1945/46 sploh še nismo zavedali, za kaj gre? Čeprav je film živel že pol stoletja?

In ali vemo danes? Ko gleda filme vsak dan samo prek TV na stotisoče Slovencev?

*

To svojo rahlo otožno kroniko o (ne)veselem področju naše nasploh tubodne narodne zgodovine pa naj zaključim vendarle optimistično:

Med petimi »najboljšimi« jugoslovanskimi igranimi filmi iz let 1947—1977 slovenskega filma ni.

Tudi ne med desetimi »najboljšimi«.

Toda svoj narodni, »slovenski« film že imamo. Določajo ga njegove specifične slovenske vsebine, slovenski filmski igrski slog, slovenski pejzaž in interier, ki dooločata specifični stil slovenske gibljive slike.

Če izvzamemo Igorja Pretnarja *Samorastnike* po Prežihovi noveli (1963) in najboljši film Franceta Stiglicca *Balada o trobenti in oblaku* po noveli Cirila Kosmača (1961), če smo že pozabili na debut Boštjana Hladnika, na njegov in Dominika Smoleta *Ples v dežju* (1961), ker so morda tehnično in tudi oblikovno že rahlo osiveli, potem se moramo ustaviti vsaj pri nekaterih izrazitih slovenskih filmskih umetninah, ki so začele nastajati v sedemdesetih letih. Mislim da so to predvsem trije filmi po besedilih Ivana Cankarja:

Večeri Julija Stepnika (TV januarja 1974) in

Hude sanje kanclista Jereba (TV maja 1976).

Oba teksta je dramaturško uredil pokojni Mitja Mejak, filmsko pa uprizoril partizan, pionir slovenske RTV in diplomant ter predavatelj na Akademiji Mirč Kragelj. — Tretja filmana Cankarjeva povest je bila

Na klanecu režiserja Vojka Duletiča (1971), ki zasluži naziv dobrega eksperimenta.

Isto lahko rečemo o novodobnem Gospodu stotniku, o Matjaža Klopčiča *Zadnji šolski nalogi* po besedilih Bena Zupančiča (TV 1977).

Ta hip, ko zaključujem redakcijo pričujoče kronike, pa gledam presenečen film Matjaža Klopčiča *Nori malar*, posnetega po scenariju Andreja Hienga v stilnih, slovenskih podobah Tomislava Pintarja — izjema potrjuje pravilo, in v tankočutni,

harmonično ubrani igri Jožice Avbelj, Poldeta Bibiča, Angelce Hlebcetove in Ive Zupančičeve.

Vsa ta dela in še več slovenskih filmov je zvečine težkih. V zatohlem barjanskem okolju močvirij žive težki človeški problemi, pred nami se odvijajo same črne usode in turbni življenjepisi ljudi, ki ledené v viharju, jih streljajo in mučijo, ki pijani udarjajo s svojimi glavami ob konfine zaprašenih in razrvanih slovenskih cest.

Toda resničnega in najbrž »komornega« filma o najgloblji slovenski duševni bolečini, o filmskem antijunaku črnorokcu, ideološko izgrajenem in hkrati duhovno in biološko iznakaženem morilcu sadistu, naš film še molči.

Tudi 'herojskega', planinskega filma naš film še ni zmogel, kljub našim »herojskim« vzponom na streho sveta. V zameno je ponudil tri Kekce, in namesto Za narodov blagor ali nove izvirne komedije, filme o »veselem življenju« študentov, otrok, živali. — Površen odsev površne sodobne slovenske družbe.

*

Ta zadnji del sprehoda skozi čas ne pretendira na nezmotljivost. Poudari naj le poglobitno misel, po kateri imamo Slovenci razen nekaj kratkih dobrih filmov, tudi že dobre dolge igrane in zvočne filme.

Zmaga ideje o jugoslovanskih narodnih proizvodnjah je imela tako tudi na Slovenskem posledice, ki jih doslej ni še nihče prav ocenil: tako po politični in kulturno umetniški, kot tudi po ekonomski strani.

In naša najboljša filmska dela lahko brez grizenja vesti pošljemo kamor koli v svet. So že in še bodo naš trden most s tujimi narodi, z milijonskim avditorijem tujih gledalcev.

*

Naj za konec pričujoče kronike citiram misel iz koreferata na posvetu Kultura, revolucija in sedanji čas, 8. 2. 1978:

»Slovenci smo ta hip pred izredno nalogo: pred filmsko upodobitvijo *Dražgoške bitke*. Torej stojimo tudi pred vprašanjem takšne organizacijsko samoupravne strukture slovenskega filmskega podjetja in TV, ki bo najbolje ustrezala uresničitvi tega načrta. Mislim, da sem dolžan opozoriti na neko nevarnost: v hipu, ko sproščamo ustvarjalnost najširših ljudskih množic, ko gre namreč za to, da bi pri izbiri sporeda za naše kinematografe in pri izbiri scenarijev za slovenske filme sodelovalo čim več ljudi, bi bilo narobe, če bi hkrati pozabili na dialektično nasprotje teh prizadevanj: na posameznika, na osebnost in njen pomen za umetnino. Torej na poglobitna ustvarjalca filma, ki sta scenarist in režiser s svojo ustvarjalno skupino.«

Dans la dernière (sixième) suite, l'auteur parle d'abord de son départ de Belgrade (en 1947) où il essaya en vain de briser les tendances de centralisation du Comité du cinéma auprès du gouvernement yougoslave et de le changer en un coordinateur des activités des cinémas des nations différentes en Yougoslavie. Il appelle le président de ce comité, Aleksander Vučo, son adversaire le plus important, «une personnalité importante qui essaya d'arrêter le courant de l'histoire». De retour dans sa patrie-mère, en Slovénie, il obtint de devoirs moins importants (il était même maître assistant au lycée, chargé d'enseigner le slovène et la gymnastique) jusqu'à ce qu'il fût nommé professeur d'art du cinéma au Conservatoire d'art de théâtre à Ljubljana. Pourtant, il n'avait pas la possibilité de collaborer à la formation de la production filmique slovène. Elle était lors de son retour, dit-il, pleine de louanges vantardes qui devraient pailre aux «supérieurs» et calmer les «inférieurs» tout en manquant les occasions les plus importantes: au lieu de projeter sans cesse les événements sportifs et les défilés, on aurait dû créer des films d'art sur la guerre de libération nationale (pour la mise en scène on aurait dû choisir les meilleurs des meilleurs metteurs en scène), filmer les événements d'histoire importants pour les archives, organiser une école slovène de cinéma, un musée de cinéma et filmothèque, bâtir des ateliers et laboratoires qui conviendraient à l'art filmique de haut niveau. La lutte acharnée contre la centralisation de production filmique n'était pas veine: la victoire de l'idée sur les productions nationales créa des conditions politiques, culturelles et artistiques favorables à la création des films de haute qualité et authentiques parmi lesquels l'auteur cite les Sauvageons de Pretnar, La Ballade de la trompette et du nuage de Stiglic, La Danse sous le pluie de Hladnik, Sur la montée de Duletič, Le peintre fou de Klopčič et deux film excellents de Kragelj faits d'après les nouvelles de Cankar.