

Francè Brenk

Slovenski NOB film

Dokumenti in spomini

(Tretje nadaljevanje)

Spomin na začetek

Uragan na Balkanah

20. maja 1947 sta izšla v Poročevalcu in Pravici velika oglasa:

»Sovjetski umetniški film o herojski osvobodilni borbi narodov Jugoslavije

V gorah Jugoslavije

Mosfilm

V glavnih vlogah: Nikolaj Mordvinov, Ivan Bersenjev, Olga Žiznjeva.

Sodelujejo člani SNG: Bojan Stupica, Stane Česnik, Vladimir Skrbinšek.

Kino Union.«

Film, ki je imel med nastajanjem vrsto naslovov — *Uragan na Balkanah*, *Bura na Balkanu*, *Oluja na Balkanu*, *Vihar v Jugoslaviji*, *Jugoslavija*, in nazadnje na Slovenskem *V gorah Jugoslavije* — so predvajali pičlih 7 dni v Ljubljani in prav toliko v Mariboru (od 17. do 23. maja). Začetek snemanja filma in njegovo nastajanje spremlja vrsta tiskanih poročil, ob njegovi premieri pa zavlada molk. Nihče izmed recenzentov, ki v tem času pišemo o filmu — F. Š., K. B., nv, P. I., frb, in te⁴⁰ — o *Uraganu na Balkanah* ne napiše ocene. To pa v času, ko je deležen poročil in ocen vsak *Sin polka*, ko piše npr. Igor Pretnar že »O perspektivah našega filma«, ko je mesec dni kasneje deležna izčrpne kritike *Slavica*,⁴¹ ali ko naš tisk pričaka s pozornostjo in zanimanjem vrnitev Slovenca, snemalca prvega mehiškega filma in nato od 1926 do 1946 hollywoodskega filmskega fotografa — bil je t. i. »stilcameraman«, kar ustreza nemškemu »Standphotographu«, ki je fotografiral posebej komponirane prizore iz filmov za tisk in reklamne omarice — naši časopisi tedaj pozorno pričakajo rojaka in filmskega strokovnjaka z obvestilom: »Režiser List se je vrnil«.

⁴⁰ Francè Stiglic, Kristina Brenkova, Francè Jamnik, Francè Novšak, Igor Pretnar in te (?).

⁴¹ »Prvi jugoslovanski zvočni film ‚Slavica‘, Ljudska Pravica, 21. maja, in: »Ob prvem umetniškem filmu ‚Slavica‘, Slovenski poročevalec, 11. junija 1947. — Izkazalo pa se je, da sta »prvi srbski igrani zvočni in dolgi film« posnela na pol ilegalno v letih 1942/43 D. Aleksić in S. Mišković v okupiranem Beogradu in sicer *Nevinost bez zaštite*. — Delu je dal pod istim naslovom nove razsežnosti Dušan Makavejev leta 1968 s tem, da je prvotni film z vsemi stilnimi posebnostmi vključil v novo interpretacijo »*Nevinosti bez zaštite*«.

Režiser Joe-Jože Žnidaršič, z umetniškim imenom List, se je tedaj vrnil iz »Fox-ovih studijev«. Prav te dni, torej 30 let kasneje, odkriva svoj bogati filmski in fotografski arhiv slikar, akademik in profesor Božidar Jakac. O njegovem filmskem delu je pred leti napisal seminarsko nalogo na Akademiji študent oddelka za režijo Božo Šprajc. Mojster Jakac je dal na razpolago ljubljanski TV in hkrati Arhivu SR Slovenije dva do tri tisoč metrov svojih filmov, posnetih na nenavadni 9 mm in pa na 16 mm trak. Izbor iz tega dela in ustrezne intervjuje sta za TV informacijo — medtem so jo najbrž že predvajali — pripravila režiser Božo Šprajc in Igor Košir. — Filmi mojstra Božidarja Jakca so nastajali od leta 1928 ali 1929 dalje, ko je slikar hkrati z Rdečo zemljo odkrival tudi film. Bil je to čas Badjurovega filmskega podjetja Sava film. Jakčevih filmov na formatu, ki ni več v rabi, ni mogoče gledati; mojster ima sicer ustrezni projektor, ki pa mu je pregorela žarnica (mogoče jo ima Philips, ali pa bi jo lahko napravila Iskra?). Med filmi mojstra Jakca so tudi barvni — najbrž prvi slovenski barvni filmi. Zdi se, da bo to novo odkritje, da bodo Jakčevi filmi zavoljo svoje kvalitete prevrednotili naše dosedanje estetske sodbe o slovenskem filmu med obema vojnama.

Slikar, akademik Božidar Jakac hrani v svojem arhivu tudi gradivo o Jožetu Žnidaršiču Listu. O njem je napisal že leta 1933 članek, v katerem piše med drugim tudi: »... Osamljen je presrečen, če najde domačega človeka. Razen bivše filmske igralke Zale Zarane Sršenove iz Kranja in Mildred Prašnikarjeve živi le prav malo Slovencev naravnost v Hollywoodu...« Torej poleg Avguste Danilove in Marije Vere pozna ta čas še dve »filmski igralki« Slovenki, in pa, seveda, že v Ameriki rojeno »Turkovo iz Chicaga«, s slovitim umetniškim imenom: Gloria Swanson. — Že tedaj je List pisal roman v slovenščini, iz časov Maksimiljana, pod naslovom »Palomita«. Rokopis je v mojstrovem arhivu. — Poslednja pisma je Jože Žnidaršič List pisal Božidarju Jakcu še po svoji ponovni vrnitvi v Mehiko, po 1948 letu; zanj in za njegovo ženo Mehikanko, po poklicu radijsko pevko, zanj in za Lito Žnidaršič na Slovenskem ni bilo dela. Zadnje Listovo pismo nosi datum 12. oktober 1964. — »Bil je odličen strokovnjak«, pripoveduje mojster Jakac, »celo v letih recesije (po 1929) ni izgubil službe, in med vojno je bil obveščevalec Louisa Adamiča.«⁴²

Posebnost arhiva mojstra Božidarja Jakca je tudi v tem, da ga v celoti sploh nima: rojaki so mu iz Amerike pošiljali v domovino filmski trak s prošnjami, naj jim posname za spomin motive iz stare domovine. Tako je mnogo njegovih filmov v Ameriki in jih sam še ni videl.

Prve hollywoodske Jakčeve vtise je priredil po pismih iz Amerike Miran Jarc in so izšli v znani knjigi »Odmevi Rdeče Zemlje« pri Jugoslovanski knjigarni v Ljubljani 1932. Hkrati naj opozorim, da je objavil 28. novembra 1976, v času ko je dal Božidar Jakac na razpolago tudi kakih tritisoč »partizanskih« fotografij, v Dnevniku Ladislav Lesar članek »Meglica pozabe nad podobami revolucije«. In nazadnje: V Dnevniku objavlja Djordje Protić pod naslovom »Objel bi to deželo — življenje in delo Božidarja Jakca«, od januarja do aprila 1977, zajetno mojstrovno biografijo, v kateri je nekaj malega posvečenega tudi Jakčevi filmski dejavnosti.

Približno ob istem času, ob koncu leta 1976 in v začetku leta 1977 se je v našem tisku razvnel boj za prvenstvo: kateri film je »prvi slovenski igrani in dolgi«, in kdo je njegov avtor. Ali je to *V kraljestvu Zlatoroga*, ki ga je zrežiral in posnel po sce-

⁴² Članek »Režiser List se je vrnil« je izšel v Poročevalcu 22. IV. 1947.

Glej n. pr. tudi: Bogdan Pogačnik: »Orel in korenine. Pogovor z akademikom Božidarjem Jakcem ob 25. letnici smrti ameriškega pisatelja slovenskega rodu Louisa Adamiča.« Delo, 1. IX. 1976.

nariju Juša Kozaka profesor Glasbene Akademije Janko Ravnik, ali pa so to *Triglav-ske strmine*, ki jih je režiral Ferdo Delak po scenariju Janeza Jalna, posnela pa sta jih Metod Badjura, ki je bil hkrati iniciator in duša snemanja, v Severni steni Triglava pa dr. Stanko Tomišek; montirala jih je Milka Badjura. Prvi film je doživel premiero 1931, drugi 1932. Problem so zaostriili s trditvijo, da *V kraljestvu Zlatoroga* ni »igrani«, temveč »kulturni« film.

V polemiko, ki je bila že mnogo let »v zraku«, sprožila pa se je bolj po naključju, z intervjujem Vesne Marinčič z Milko Badjuro, ki je izšel pod naslovom »Vse njene strmine« v Delu 25. novembra 1976, sem posegel tudi sam. Za sodelovanje sem poprosil Milko Badjuro, ki mi ni ustregla, in Janka Ravnika, ki me je o stvareh bolj natančno informiral in dal na vpogled tudi del svojega skrbno ohranjenega in urejenega arhiva. Hrani vse, kar je v zvezi z *Zlatorogom*. Tako sem naletel celó — na najbrž — prvo filmsko snemalno knjigo, na vrsto časopisnih poročil in ocen, ki so izhajale ob premieri doma in v tujini, pa na fotose iz filma, in kar utegne biti doslej najvažnejše: Janko Ravnik ni posnel samo *V kraljestvu Zlatoroga*, temveč leto ali dve nato še 700 m dolgi film po naročilu tedanjih lastnikov Trboveljske premogokopne družbe (zvečine francoski kapital, njihova je bila palača na vogalu Cankarjeve in Župančičeve, kjer je tudi Republiški komite za kulturo) pod naslovom *Trboveljski rudnik in cementarna*. Javnih predstav filma, ki so ga verjetno predvajali lastniki za reklamo in v informacijo ožjemu krogu gledalcev doma in v tujini, po naših kinih ni bilo; prof. Ravnik pa hrani večino negativa. Nato je — verjetno 1932 — začel snemati športni film *Kajak klub*, pa mu je po kakih 200 posnetih metrih zmanjkalo sredstev. Tretji njegov kratki film pa je dokumentarni, in prikazuje pogreb znanega in popularnega člana Sokolskega društva v Bohinjski Bistrici(?) Malija. Film nosi naslov *Pogreb br. Malija* (br. — brat, so se med seboj nazivali člani telovadnega društva Sokol. Op. frb.). Negativ filma je v celoti ohranjen, in ga utegne biti kakih 400 m. Profesor se ne spominja, da bi kdaj napravil kopijo, in da bi film javno predvajali. — Moj prispevek k omenjeni polemiki je izšel pod naslovom »V kraljestvu slovenskih filmskih strmin« v Nedeljskem dnevniku 26. februarja 1977 in nato še v dveh nadaljevanjih. V Nedeljskem zato, ker je v njem zaostрил spor s svojim člankom dr. Vladimir Škerlak, pa še iz študijskega razloga: zanimala nas je reakcija »množičnega« bralca — Nedeljski ima nad 200 000 kupcev — na nekonvencionalno filmsko sporočilo.

Tako se počasi razkriva filmološko dragoceno, zanimivo gradivo, ki pa čaka na nadrobnejšo obdelavo, na seminarske in diplomske naloge, pa na interes filmologov prihodnjih rodov.

V času, na katerega smo tedaj čakali domala pol stoletja, je umrl tudi dr. Mario Foerster, ki je zapustil zanimivo filmsko zbirko.

Hkrati vemo, da je na Slovenskem še mnogo filmološko zanimivega gradiva, pa ga lastniki ne dajejo na razpolago, in sicer predvsem iz treh razlogov: da bi svoji zbirki zvišali ceno, iz strahu, da bi njih delo izgubili ali uničili, pogosto pa zavoljo skromnosti, češ da njih, npr. »družinski posnetki« nimajo cene. Toda film dr. Karla Grossmanna, *Na domačem vrtu* (1905), torej najstarejši ohranjeni film na Slovenskem, je »družinski«. Kar pa se hranjenja gradiva tiče pa je blia vse doslej zares stiska: ker ni bilo denarja za ustrezen bunker, se je otepala sleherne filmske zbirke tudi Akademija (AGRFT).

Filmologe, posebej filmske zgodovinarje, čaka tedaj še obilo dela. Kaže pa, da se bodo lahko poslej oprli na ustrezne institucije: na Arhiv SR Slovenije, na arhiv Vibe filma, ki je prevzel tudi arhiv prejšnjega Triglav filma in za katerega je skrbela

Abram M. Room na začetku
svoje filmske poti



pod težkimi pogoji nad 25 let Alojzija Omota, pa še na nastajajoči Filmski muzej Društva Slovenskih filmskih delavcev. — Te ustanove in docela določeni, znani ljudje, morajo poslej »po zakonu« skrbeti za slovensko kinematografsko gradivo. — Posebno vprašanje pa je, koliko tega zgodovinskega gradiva — z zapuščino Janka Travnica vred — je šlo v izgubo. In posebej: kaj vse našega je po bunkerjih Jugoslovenske kinoteke na Košutnjaku, in kaj tega bomo sploh dobili nazaj...

*

O *Uraganu v Balkanah*, o *Viharju v Jugoslaviji* je tedaj ob njegovi jugoslovanski premieri zavladal molk. O filmu vlada molk tudi poslej. Ne omenjajo ga niti ob raznih slovesnostih in jubilejih, in o njem ne piše večina študij in knjig o zgodovini sovjetske ali jugoslovanske kinematografije.⁴³

⁴³ Sam ga omenjam le mimogrede v »Zapiskih o filmu« (str. 73–74), in prav tako bežno v »Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji« (str. 592). — Ranko Munitić n. pr. v svoji knjigi »Živjet će ovaj narod, jugoslovanski film o revoluciji«, zajedničko izdanje (rk soh i »publicitas«, Zagreb, 1974.) — omenja Helmuta Käutnerja in H. Hunzerja koprodukcijski *Poslednji most* (z Mario Schell, 1954), o *Oluji na Balkanu pa molči*. — Film pa po mojem posredovanju omenja tudi znana »Kleine Enzyklopedie Film, 1966, VEB Bibliographisches Institut Leipzig: »In den Bergen Jugoslawiens« (str. 527).

Kaj se je zgodilo? Ali je nastal v Jugoslaviji že na začetkih njene nove proizvodnje tako nepomemben ali brezupno slab film, da je kazalo o njem le molčati? Ali je bilo snemanje dolgega igranega filma s prenekaterim našim igralcem in režiserjem tako odveč, da o njem ni imelo smisla izgubljeni besede? Ali pa smo časnikarji molčali »po direktivi«, po »ukazu od zgoraj«?

Tako sem spet kot kronist in zgodovinar v svojevrstnem položaju: rekonstruirati moram dogodke, o katerih je ohranjenega le malo arhivskega gradiva: nekaj člankov, pisem in fotografij. Zato se kot priča dogajanja moram opreti še na svoj spomin, pri čemer pa tvegam očitke, da moj spomin ni zanesljiv, ali pa: čemu sploh obnavljam in budim v življenje neke zgodbe in nezgode, ki jih je že zdavnaj prekrila patina zgodovine in nikogar več ne zanimajo, najmanj še mlade cineaste.

Kar se spomina tiče se zavedam, da je sleherna zgodovinska raziskava povod za novo, in vsako spominjanje — pobuda za nove spomine. Kar pa se interesa tiče, moramo biti vsaj filmologi čim bolj natančni, in upati, da utegne priti čas, ko bodo manj obremenjeni in manj utrujeni novi mladi rodovi spet bolj radovedni, ko se jim bo morda spet zazdelo, da se da učiti tudi ob zgodovinskih izkušnjah. Dvom v to pa je seveda opravičen, kajti prednost mladosti je vera v lastni genij, in skoraj še nisem srečal študenta, ki bi ne verjel, da bo prav on odkril film. To je zelo prav, ker je naravno, zlasti prav, če je slušatelj nadarjen pa tudi brihten, kajti potlej je moč upati, da ga bo slej ko prej premagala kritična radovednost. — Prav te dni me je povprašal n. pr. eden izmed mlajših čuvarjev našega filmskega arhiva, če je *Jelendolske žrtve*



Abram M. Room — in predzadnji na levi Ivan Marinček — vodi snemanje prizora za Vihar v Jugoslaviji v Planici, 1945/46



Edvard K. Tisse, svetovno znani snemalec Eisensteinove epohe, leta 1945 v ljubljanskem hotelu »Slon«, preden je začel snemati Vihar v Jugoslaviji (foto: Rudi Omota)

res posnel Emona film, češ da film nima več glave, da njegovi avtorji niso več podpisani. Odgovoril sem mu, da je vse tri protipartizanske propagandne filme — *Protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu*, *Domobranska prisega* in *Jelendolske žrtve* — zares posnel Emona film, kar vem, ker sem sodeloval pri zaplembi teh del in pri razgovoru z nekaj njihovimi avtorji; da pa je hudo razumljivo, če so medtem glave odstrigli, saj so hoteli njih avtorji zabrisati sled za seboj. — In ko nas več ne bo, in ne bo več za dokaz tudi naš spomin?

In tako tvegam tudi pričujoče poglavje o *Uraganu na Balkanah*. Kdor namreč ne pozna procesa nastajanja tega filma, in hkrati vsaj nekaj značilnih anekdot iz tistega dolgega obdobja, saj je trajalo snemanje od jeseni 1945 do pomladi 1947, ne more prav razumeti ne našega filmskega pionirskega obdobja, ne našega NOB filma, in ne redkih današnjih prizadevanj po modernizaciji tega žanra.

Poseben povod za pisanje tega poglavja mi daje naša nova, tudi filmska situacija: pred dobrim letom dni ali kdaj sem bral, da pojde v Afriko, menda v neuvrščeno Kenijo, posredovat »izvirno filmsko ustvarjalnost« naš znani pisatelj in scenarist Ivan Ribič-Stojan. In te dni berem, kako »Centar FRZ sodeluje že tri leta z libijsko državno kinematografijo«. ⁴

*

⁴ FRZ — Filmska radna zajednica Beograd. — Marina Milatović: »Združevanje rešuje film«. Ljubljanski dnevnik, 23. VIII. 1976.

Naj navedem nekaj podatkov o predzgodovini sovjetsko jugoslovanskih, in posebej rusko slovenskih filmskih odnosov:

Februarja leta 1968 so me poslali v Moskvo kot jugoslovanskega delegata na simpozij, ki je bil posvečen spominu Sergeja Mihajloviča Eisenšteina ob sedemdesetletnici njegovega rojstva. Po tednu dni, ko smo po deset ur na dan poslušali spomine sodobnikov na Ajzna (prijatelji so ga imenovali Ajzen — Eisen — železo), in pa vrsto disertacij mladih o umetnosti velikega mojstra, nas je povabil Gregorij M. Kozincev v moskovsko TV, in se z nami pogovarjal pred kamerami o pokojnem jubilanu. Bili smo z vsega sveta, in vsakdo je povedal nekaj svojega, nekaj o Eisensteinu in svoji domovini. Jaz sem povedal le to, da v Jugoslaviji pred vojno nismo videli nobenega Eisensteinovega filma. Tudi — in predvsem ne — *Potemkina*. Da so namreč jugoslovanski predpisi uvoz filmov iz tujine docela liberalizirali, zakon pa je imel opombo, po kateri predpis ne velja za uvoz sovjetskih filmov.⁴⁵

V času zmagovitega pohoda fašizma, v obdobju manevriranja tedanjih jugoslovanskih vlad okoli navezave stikov s SZ, so kot znak popuščanja dvajsetletne napetosti med Jugoslavijo in SZ dovolili uvoz nekaj sovjetskim filmom, ki smo jih gledali tudi v Ljubljani. V skopem repertoarju pa ni bilo ne *Potemkina* in ne *Čapajeva*, torej del, ki sta veljali za vrhova prvega nemega, in drugega zvočnega »zlatega obdobja« sovjetske kinematografije.

Za našo mlado generacijo, ki je jemala v letih 1945—1948 slovenski film v svoje roke, za tiste med njimi, ki so bili v partizanih, pa je bilo najbrž prvo srečanje z »ruskim« filmom leta 1944. Angleži so tedaj odvrgli na osvobojeno ozemlje *Napad na Brandenburg*, Američani *Stražo na Renu*, Sovjeti pa svoj novi dokumentarni film *Stalingrad*, že znani *Cirkus*, in enega svojih »najboljših filmov iz obdobja vojne kinematografije« *Mavrico*⁴⁶ Marka S. Donskoja. Predstave so se odvijale dan in noč. V kinu so se ustavljale brigade, in borci so gledali filme, ki so jih »utrjevali in navduševali za boj, med dvema bitkama.«⁴⁷ Filme je predvajal invalid Urban Horvat. Za predstave so najbrž vedeli tudi domobranci, ki so novembra 1944 vdrli v Belo krajino, prišli do Črnomlja in v dvorani prestrelili tudi filmski zvočnik.

Že pred temi dogodki na Slovenskem pa so snemali osvoboditev Beograda in prizore na Sremski fronti razen naših tudi tuji, med njimi sovjetski snemalci. Naši: Mihajlo Ivanjиков, Stevo Mišković in Slovenca: Dimitrij Macarol in Anton Smeh. Sovjetski pa vsaj Viktor Muromcev in Vladimir Ešurin. V »Zapiskih k zgodovini naše filmske proizvodnje« iz decembra 1947, namenjenih slovenskemu CK in pa potrebam študija zgodovine filma na Akademiji, je posebno poglavje z naslovom: »Muromcev in V. Ješurin«. V njem piše med drugim:

»Poleg domačih filmskih operaterjev so v času narodnoosvobodilnega boja snemali pri nas tudi tuji operaterji Angleži, Amerikanci zlasti pa Sovjeti. Izmed njih sta najbolj znana sovjetska operaterja kapetan Muromcev in podpolkovnik V. Ješurin, ki sta s svojima kamerama sledila našim brigadam do Trsta. V bojih za Trst je na Opčinah padel sovjetski operater Muromcev. Njegov grob je na pokopališču v Bazovici. — Iz þjunega dragocenega gradiva, med katerim so tudi posnetki pohoda V. Prekomorske brigade skozi Črnomelj, je sovjetski režiser L. Varlamov sestavil dokumentarni film »Jugoslavija«, film o veliki in slavni borbi jugoslovanskih narodov proti fašistič-

⁴⁵ Nadrobneje n. pr. tudi: »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji«, str. 561

⁴⁶ Georges Sadoul: »Zgodovina filma«, str. 456—457.

⁴⁷ »Zapiski o filmu« str. 84—85.



Anton-Tonček Smeh-Harry, najbrž prvi jugoslovanski poklicni filmski snemalec (1898—1953), je bil pri snemanju Viharja v Jugoslaviji Tissejev asistent

nim osvajalcem. Besedilo k filmu je napisal Ilija Ehrenburg. Pri nas smo ga gledali avgusta 1946. leta.«

Do pred kratkim sem bil prepričan, da sem podatek prav napisal. Ko je leta 1945 pripotoval režiser *Uragana* Abram M. Room tudi v Slovenijo, in smo iskali ustrezne kraje za snemanje, smo na poti v Trst skušali najti na pokopališču v Bazovici tudi grob Viktorja Muromceva. Nismo ga našli. Pred kratkim pa mi je prišla po naključju v roke ilustrirana revija »Zemlja sovjeta«, broj 5, ožujak 1974. V njej je izšel nepodpisani sestavek »Priča o heroju«, z opombo, da je napisan po pripovedovanju sovjetskega vojnega snemalca Semjona Školjnikova. Pripoveduje, da je poznal podpolkovnika Vladimira Ešurina od leta 1934, da je bil nekaj časa njegov asistent, in da so poslali Ešurina hkrati z Viktorjem Muromcevim v Jugosavijo, da bi snemala o njenem boju dokumentarni film. Pripeljali so ju z letalom: »Na dan pred poletom je prišel k meni visok mlad človek. Dejal je, da se piše Viktor Muromcev, in da je pred kratkim absolviral na Zveznem državnem inštitutu za kinematografijo. Dovolili so mu, da »bo diplomiral na fronti«, se pravi, da bo lahko predložil za diplomsko delo svoj jugoslovanski frontni film...«. »Ko smo poleteli, smo izvedeli, da nas bodo odvrgli v Črni gori na Čukovo polje...«. Nato opisuje nevarni polet, poln vojnih naključij, in pristanek, ko se je Muromcev izgubil za en dan, nakar »smo čez nekaj dni odšli v Kolašin, kjer smo srečali Peka Dapčevića«. — S. Školjnikov pa pripoveduje, da je

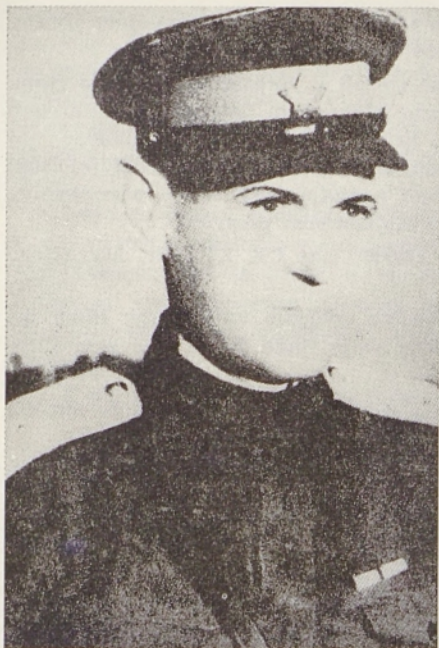
spoznal V. Muromceva takole: »... Ko je l. 1945 snemala naša skupina dokumentarni film *Jugoslavija*, mi je ukazal režiser filma Leonid Varlamov: Pojdi k partizanom v Slovenijo in posnemi o njih veliko epizodo za film... Zgodaj zjutraj se je naše letalo spustilo na letališče blizu Zadra. Tam sem nepričakovano srečal Viktorja Muromceva. Predlagal mi je, naj hkrati z njim snemam film o enotah Četrte jugoslovanske armade, ki je napredovala proti Trstu. Pristal sem. Domenila sva se, da bom čim prej končal snemanje epizode o slovenskih partizanih, da bom gradivo poslal (prek svojega asistenta Simona Rackovića) v Beograd, sam pa bom čim prej dohitel Viktorja Muromceva in hkrati z njim snemal nov film... Toda ko sem se vrnil iz Slovenije, sem izvedel v štabu za tragično novico: Viktor Muromcev je padel. — Kje je njegov grob? — In kaj so mi povedali jugoslovanski tovariši (med njimi Stane Viršek, op. frb). Bile so se bitke za prehode v Trst. Tovariš Viktor Muromcev je snemal tankovsko bitko. Sovražna granata ga je zadela direktno. Nič ni od njega ostalo. Ni bilo česa pokopavati...«

O *Jugoslaviji*, novem sovjetskem dokumentarnem filmu, piše Poročevalec prvič 14. julija 1946, in citira: »Jugoslavija! Svetlo ime te države izgovarja sovjetsko ljudstvo iz srca kot ime zvestega in pogumnega tovariša,« pravi ruski književnik Vadim Koževnikov. Nato obširno opisuje vsebino in pomen tega 1800 m dolgega dokumentarnega filma, ki skuša prikazati takorekoč vse »strani jugoslovanske zgodovine, polne krvi, ki so jo prelili narodi Jugoslavije,« in nepodpisani avtor zaključí svoje poročilo: »Avtor filma, režiser Leonid Varlamov, je ustvaril močan in resnicoljuben film. Pisatelj Ilja Erenburg je napisal slikovito, jedrnato besedilo.« — Nato objavlja Poročevalec 28. novembra 1946, kako bomo od »tega dne dalje gledali tudi v Ljubljani film, ki je tri mesece na sporedu moskovskih in drugih kinematografov«, saj je sinhroniziran v 22 jezikov narodov SZ. V velikem oglasu, ki je izšel za premiero v beograjski Politiki 1. in 3. avgusta 1946, je napisan kot »glavni snemalec Vladimir Ešurin«. — Filma se spominjam: je plod trde sovjetske dokumentarne šole, prekaljene v vojni, ko ni mogoče napisati scenarija vnaprej, temveč ustvariti ritmično ubrano celoto šele iz bolj ali manj načrtno zbranih posnetkov. Ker gre za dokumentarni film, ne moti ambicija, prikazati čim več.

Jugoslavija seveda ni koprodukcijski film, temveč film tujih avtorjev o nas. Reportažno dokumentarno pričevanje o tuji deželi je slej ko prej mogoče in upravičeno tako v literaturi in slikarstvu, kot v filmu ali TV: kako sem doživel iz svojega zornega kota tujo deželo. Pri tem pa se ne smem sprenevedati in se prenarejati v avtentičnega akterja tujega dogajanja.

»Problem koprodukcijskih metod izdelovanja filmov,« kakor sem poimenoval žgoče vprašanje,⁴⁸ pa nastane v hipu, ko gre za umetniška dela, npr. za igrane filme. Na kratko: koprodukcijske metode niso »umetniško« upravičene, ko igra npr. Nemeč Rusa, Avstrijec Dalmatinca, Srb Slovenca, pa tudi Rus Bosanca... ali ko se lotijo Nemci Tolstoja in »ropajo« Američani literaturo in akterje vsevprek, pa tudi če se Ioti srbski režiser npr. specifično slovenske NOB teme, kot je bil to primer z diverzijo v Postojnski jami, s filmom *Edini izhod*. — Tudi to vprašanje smo poznali že pred vojno: Nemci so izdelali v dolini Tare »jugoslovanski« film *Fantom Durmitorja*, Avstrijci pa »dalmatinski« film *Melodije tisočerihih otokov*. Bila sta neinteligentna in neokusna. — Za domala edino jugoslovansko koprodukcijsko izjemo pa vemo: če

⁴⁸ »Socialistična misel«, št. 6/7, 1955



Viktor Muromcev, diplomant VGIK-a, je snemal svoje diplomsko delo na fronti. Med snemanjem tankovske bitke za Trst ga je 9 dni pred koncem vojne smrtno zadela sovražna protiletalska granata. — Po 30 letih je posnel film o Viktorju Muromcevu Vse noči — vojna njegov bojni filmski tovariš režiser Semjon Skoljnikov



Georgij N. Vasiljev iz časa, ko je posnel s svojim »bratom po umetnosti« Sergejem D. Vasiljevim znamenitega Čapačeva (1934). Umrl je 22. junija 1946 na slovenskem Golniku

izvzamemo spektakel *Aleksa Dundić* (Srb igra boljševika Srba v avtentični ukrajinski pokrajini), je taka izjema *Krvava pot* (1955), v kateri igrajo Srbi srbske vojne ujetnike na Norveškem, Norvežani pa Norvežane, ki jim pomagajo pri begu; razen tega režira srbsko polovico filma Radoš Novaković, norveško pa K. Bergström; pa tudi v tem primeru razpada film v dve stilno različni polovici.

Kakršna koli umetniško neupravičena koprodukcijska dejavnost še po osvoboditvi, je bila tedaj že vnaprej kamen spotike, saj ni obetala dobrega filma, in bila je hkrati direktni nasprotnik naši zamisli jugoslovanskih narodnih proizvodenj. Zato se za novico, ki je izšla komaj dobrih 14 dni po koncu vojne, 26. maja v Poročevalcu, nismo prida menili, ali bolje, imeli smo jo za »beograjsko zadevo«. Novica se je glasila:

»Zapiski. Iz beograjskega gledališkega in filmskega življenja. Film o borbi jugoslovanskih narodov: Sovjetska filmska režiserja brata Vasiljeva se že dalj časa mudita v Jugoslaviji in zbirata material za veliki film o osvobodilni borbi naših narodov. Zbrani material bosta obdelala skupno z Borisom Čirkovim, avtorjem Zoje,

Čkalova in drugih filmov. Osnovna téma filma bo zmagoviti konec vojne, končno uničenje fašizma in bratstvo slovanskih narodov.«

Toda prav kmalu in bolj zares pa smo se srečali z vprašanjem ruskega filma o boju jugoslovanskih narodov na že omenjenem tridnevnem beograjskem filmskem posvetovanju oktobra 1945. Tedaj je zahteval hrvaški delegat Mirko Lukovac, naj pri snemanju projektiranega sovjetsko-jugoslovanskega igranega filma sodelujejo tudi zagrebški filmski delavci. Predsednik Filmskega podjetja DFJ, ki je posvetovanje vodil, mu je odgovoril, da je sodelavce izbralo Ministarstvo prosvete.

Kasneje, 18. novembra 1945, pa daje že citirani akt CK KPJ Br. 211, takole direktivo:

»Bura na Balkanu biće u stanju da preuzme odeljenje umetničkog filma pri DFPJ...«, in: »...sve federalne jedinice poslaće svoje ljude da se, kao pomoćnici, osposobe...«

Bura na Balkanu — Vihar v Jugoslaviji naj bi bil tedaj tudi šola jugoslovanskih filmskih delavcev iz vseh republik.

Stvar mi spočetka ni šla do živega. Tem bolj, ker sem v tistih oktobrskih dneh srečal v Beogradu gruzinskega pisatelja Dolidzeja. Povedal mi je, da so ga poslali



Jože-Joe Žnidaršič-List leta 1930 v Hollywoodu. Fotografira ga eden izmed tedanjih igralcev Pat O'Malley. Fotografijo s posvetilom je dal Božidarju Jakcu. Mojster nam jo je posodil za objavo iz svojega bogatega fotografskega in filmskega arhiva

v Jugoslavijo proučevat naš osvobodilni boj, potem naj bi napisal scenarij za umetniški film. Na vprašanje, če ne pišeta scenarija Vasiljeva, mi je odgovoril, da sta odklonila snemanje filma o deželi in dogodkih, ki jih nista doživela, ki jih ne poznata. Nato da so izbrali njega, Dolidzeja, ki je doma iz tako gorate bratske Gruzije, kot je gorata bratska Bosna. Ko sem pritrdil odločitvi Vasiljevih, jima je pritrdil tudi sam, ter dejal, da tudi on ne bo pisal scenarija, da ga preprosto ne zna, in da se bo vrnil domov.

Nato so poslali drugega Gruzince. Tudi njegovo ime je krepko natisnjeno na naslovni strani scenarija za »hudožestvennij film *Uragan na Balkanah*«, ki je izšel v razkošnem tisku in vezavi že kot snemalna knjiga,⁴⁹ in sicer v ruščini in v srbohrvaščini. Ime scenarista: Georgij Mdivani. In kako presenetljiva knjiga! Dotleje filmske snemalne knjige sploh še nismo videli in ne vedeli za tehniko takega prepisa scenarija.

V knjigi so za uvod navedeni sodelavci *Uragana*:

»Kolektiv za filmsko snimanje (glavni sestav):

Glavni režiser	A. M. Room
Režiser	B. Svešnikov
Drugi režiseri	B. Afrić i N. Popović (Beograd)
Asistenti režisera	D. Popov — G. Gavrin i R. Novaković (Beograd)

Glavni operateri

— zaslužni trudbenik umetnosti	Eduard Tisse
Operateri	A. Ahmjotova — A. Smeh i Ž. Skrigin (Beograd)
Umetnik	A. Utkin
Umetnik za kostime	M. Babić (Beograd)
Kompozitor	Ju. Birjukov
Kompozitor — konsultant	I. Slavenski (Beograd)
Zvukooperater	V. Popov
Grim	A. Sotskova
Fotografija	S. Marković
Direktor filma	I. Kuznjecov
Zam. direktora	M. Spahić

U glavnim ulogama:

Narodni glumac RSFSR	I. Bersenjev
Laureat Staljinove nagrade	N. Mordvinov Olga Žizneva V. Sanajev

(Beograd): T. Arsenović, V. Afrić, B. Borozan, Lj. Jovanović, J. Medjeković, (Zagreb): V. Vujetović, H. Nučić, I. Rutić.

⁴⁹ Štamparija »Kultura«, Beograd, 1945.

V glavi snemalne knjige je tedaj omenjen en sam Slovenec, in še ta beograjski: Anton Smeh.⁵⁰ Nastopajo pa še, kot sem že omenil: Janez Cesar, Stane Česnik, Vladimir Skrbinšek, Bojan Stupica — v vlogi feldmaršala von Rommla, pa prav tako že pokojni Lojze Drenovec, ki igra prvega filmskega Tita, toda le v posnetkih od daleč, sicer ga igra Ivan Bersenjev. V eni glavnih vlog, v vlogi Milice, pa nastopa mlada celjska balerina T. Likar, ki je ne omenja noben uradni oglas, pač pa ciklostirana »Revija Podjetja za razdeljevanje filmov LRS Ljubljana«, št. 6. Ta seznam jugoslovanskih, posebej slovenskih sodelavcev *Uragana*, vse do »važčanov Rateč-Planice«, pa Franceta Marolta in Franceta Štiglica, je nastajal postopoma, sčasoma. Ker nismo verjeli v možnost, in torej v smiselnost poskusa Sovjetov, napraviti jugoslovanski NOB film, smo se njihovi skupini in stiku z njo tudi v Beogradu izogibali. Toda Abram Matvejevič Room nas je ob neki priložnosti poiskal in povabil na kosilo v vilo njihovega štaba na Tolstojevi 15. Razvila se je svojevrstna diskusija z za nas nepričakovanimi posledicami: hoteli so spoznati Slovenijo, poiskati za sodelavce ustrezne Slovence iz filmskega podjetja in iz gledališča, predvsem pa kraje, kjer bi lahko snemali: ateljeje, ki jih ni bilo, in prikladno »divjo«, zasneženo pokrajino, »podobno Bosni«.

Sledil je nekajmesečni sovjetski obisk, ki nas je močno zaposlil, in to v času naporov pri podržavljanju kinematografije, konsolidacije lastnega podjetja in njegove produktivnosti, predvsem pa sredi boja zoper centralizacijo jugoslovanskega filma. Hkrati pa je bil nepričakovani argument za našo tézo, dokaz, kako filmov v internacionalni sferi ni mogoče ustvarjati. Naj že na tem mestu poudarim, da se je tudi večina umetnikov A. M. Roomove skupine z nami strinjala. Opravljali so le svojo državljansko in partijsko dolžnost. Nekdo je pač vgradil v »kulturno sodelovanje med Jugoslavijo in SSSR« tudi film, ki naj bi ga k nam »prinesli« Sovjeti.

Proces nastajanja *Uragana* je povezan z tisočerimi zgodami in nezdodami, ob katerih je moč začutiti utrip romantično nemirnega obdobja po zmagi nad fašizmom in revolucionarnim preobražanjem jugoslovanske družbe. Bil je to čas, ko se je poganjalo z novo slo po življenju vse, kar je bilo sicer obsojenega na smrt, pa je preživelo, pa čeprav trikrat zdesetkano. Želja po lastnem filmu je bila le kamenček v tem pisanem mozaiku.

S Sovjeti smo na primer iskali najprej kraje, koder bi lahko snemali. Popotovali smo skozi Trst v Istro. In spominjam se svojevrstnega prizora: na Opčinah smo z razglednega mesta ob ograji zagledali Trst. Abram M. Room je ves prevzet vzdiknil: »Eto vot Evropa!« Za Sovjete po Oktobru nedosegljiva Evropa, ki jih je nad dvajset let blokirala, in za katero so nato krvaveli! — V tistem hipu sem se spomnil, kako je leta 1940 odnesel Josip Vidmar sovjetskemu veleposlaniku Platnikovu v Beograd darilo revolucionarnega slovenskega »Društva prijateljev Sovjetske zveze«: kip Maksima Gorkega, ki ga je izklesal Niko Pirnat, in mapo s štirideset tisoč našimi solidarnostnimi podpisi, ki je bila vložena v polirano šatuljo, na katero je bil tako ponosen njen avtor ing. arh. Bojan Stupica. Šatulja je imela na pokrovu v furnir vžgan zemljevid cele Slovenije. In nato smo govorili po Univerzi in kavarnah, kako je položil sovjetski veleposlanik prst na vgravirani Trst in dejal: »Očen interesnij gorod!« Tako smo še bolj zanesljivo »vedeli«, da se bo po neogibni vojni in seveda tudi revoluciji, uresničilo geslo: »Celovec, Trst, Gorica, to naša je pravica!«

⁵⁰ Anton Smeh (1898—1953) je bil od leta 1924 poklicni filmski snemalec, se pravi, da je od tega dela živel. Torej je bil najbrž prvi filmski snemalec v Jugoslaviji, ki je živel od filma. Milton Manaki je živel od fotografiranja. — Anton Smeh počiva na pokopališču v Klečah. (Nadrobneje tudi: »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji«, str. 549).

Jože Znidaršič-List v času, ko je bil »stilcameraman« v studiu Fox-a. Risba Božidarja Jakca je nastala v Los Angelesu novembra 1929. — Iz mojstrovega foto-filmskega arhiva



Ko smo tedaj stali nad Trstom — prišli smo lahko le čez vrsto mej z vrsto propustnic, in smo Sovjete pretihotapili, ker niso smeli na ozemlje STO — smo še vedno upali, da bodo diplomati uresničili dogovorjeno mejo Stettin—Trst, da bo meja na Soči...

Na nadaljnji poti je bil Sovjetom vseh Portorož, toda bil je preveč porušen. Nato smo se ustavili v Opatiji. Veliki hotel Kvarner je bil le rahlo izropan, sicer pa nepoškodovan. Ima razsežno plesno dvorano in veliko teraso proti morju. Blizu je Reka, kajti »trgovsko industrijsko zaledje ateljejev sme biti oddaljeno največ 25 km, da je proizvodnja še rentabilna«. Tako so izbrali Opatijo, in hotel Kvarner je postal po vojni najbrž naš prvi filmski atelje. — Nekaj dni po našem obisku Istri pa se je vznemiril italijanski tisk, češ da bo Jugoslavija gradila filmske ateljeje v Istri, ki je bila in bo njihova, da hoče stanje meja prejudicirati itn. ...

Poglavitni akterji *Uragana* so nato obiskali ljubljansko Dramo in si ogledali neko Stupičevo predstavo, pa se ne spominjam več katero. Vem le, da sta bila Roomu in Tisseju pa Utkinu vseh Ivan Levar in mladi Demeter Bitenc in da jim je bilo žal, da nimajo zanju prikladnih vlog.

Spet so nas obiskali za božič 1945. Z njihovim »buickom«, na katerega so bili tako ponosni, saj jim ga je kot vojni plen poklonila armada, smo se peljali čez zasnežene Trojane v Celje. Tamkaj smo poiskali drobno črnolaso in plavooko dekle, ki je študiralo na Dunaju balet in srečno preživelo bitko za avstrijsko glavno mesto. Ponudili so ji eno izmed pomembnejših vlog, bila je vesela in se priključila mosfilmski skupini v Opatiji.⁵¹

Potlej so odkrili Planico, podobno »divjji Bosni«. In nato vaščane Rateč—Planice, ki so mojstrsko odigrali kolono izmučenih partizanov, izgubljenih v snežnem viharju. Ker viharja ni bilo, kadar so ga potrebovali, so pripeljali s kamioni razstavljen JAK, spoštovanja vredno sovjetsko bojno letalo, ga na travniku pod 80-metrsko skakalnico sestavili in pognali propeler. Ker je takoj pometel sneg pod seboj, so ga kar naprej, dokler je trajalo snemanje prizora, metali z lopatami podenj. Tako je nastal tudi eden izmed najbolj impresivnih, likovno čistih prizorov pohoda partizanov skozi bosenski snežni vihar, ki smo ga poslej — tudi že prek TV — pogosto gledali ob narodnih praznikih.

Vse je bilo širokopotezno, navduševalno, boemsko in včasih tudi nemarno površno.

Abram Matvejevič Room je že zgodaj prišel k filmu, in sicer iz gledališča. Posnel je vrsto nemih in zvočnih filmov, npr. *Zaliv smrti* (1926), *Izdajalec* (1926), *Prikazen, ki se ne bo več vrnila* (1930), nato z Dzigo Vertovim prvi osvoji tehniko zvočnega filma in posname npr. *Plan velikih del* (1930), *Enkrat na leto* (1936); v tujini je bil znan po filmu *Ljubezven v troje*, ustvarjalni vrh je dosegel z *Vdorom* (1945) in po *Uraganu* posnel še *Sodišče časti* (1949).⁵²

Ob neki priložnosti sem povprašal, zakaj so izbrali za režiserja *Uragana* prav A. M. Rooma. Brez sprenevedanja in okolišenj so mi odgovorili, da zato, ker ne pije. Z njim sta pripotovali tudi njegova žena Olga Žiznjeva, ki naj bi igrala glavno junakinjo Andjo, in njuna hči Aljonka.

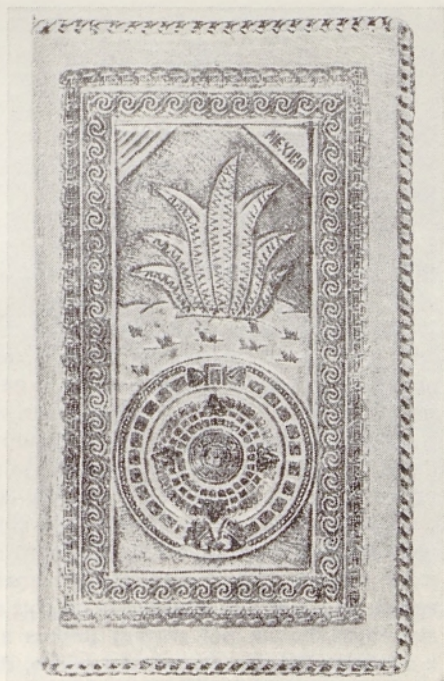
8. januarja 1946 je izšel v »Poročevalcu« intervju z Olgo Žiznjevo, v katerem pripoveduje avtorica članka med drugim:

»V torek, 8. t. m. bo v kinu 'Union' predstava sovjetskega filma 'Vdor'. Film je izdelan po drami Leonida Leonova, ki jo igrajo pri nas že na odru mariborske drame, je pa tudi na sporedu ljubljanskega gledališča. Vlogo matere v 'Vdoru' igra sovjetska filmska igralka Olga Žiznjeva. Že več mesecev živi v Jugoslaviji z Mosfilmom in igra vlogo bosanske žene Ande v filmu 'Vihar v Jugoslaviji'. V začetku decembra sem jo obiskala v Opatiji, kjer živi zdaj z Mosfilmovci. — 'Doma sem iz Leningrada. Preden sem prišla k filmu, sem igrala v dramskem gledališču v Leningradu.' — 'Kako ste zadovoljni v Jugoslaviji?' — 'Všeč mi je pri vas... To je moja hči Aljonka... Med vojno smo snemali v Alma-Ati...⁵³ Da, rada imam vlogo Ande v 'Viharju'. Zelo sem zadovoljna tudi s kostumi, ki jih je izdelala Milica Babić. V njih je čudovito zajet že sam karakter vloge...«

⁵¹ Na filmskem platnu Milice-T. Likarjeve poslej nisem več videl, pač pa sem jo srečal kakšna tri leta kasneje na počitnicah v Dubrovniku, ko je bila balerina sarajevskega teatra.

⁵² A. M. Rooma je treba ločiti od Mihajla Iljiča Romma, ki je ustvaril pomembnejša dela, n. pr. *Debeluško* (še nemi film, 1934), nato pa znamenito *Trinajstoročje* (1937), *Lenin Oktobra* (1937), *Lenin 1918. leta* (1938), pa znani NOB film *Človek St. 217*, in po vojni n. pr. *Rusko vprašanje* in *Admiral Ušakov* (1953), in *Devet dni nekega leta* (1962) ter *Navadni fašizem* (1965). — Zanimivo utegne biti, da tudi noben izmed treh zajetnih zvezkov, ki so izšli pod naslovom »Očerki istorii sovjetskega kino« pri »Akademija nauka SSSR — Institut istorii iskusstv«, v letih 1956, 1959 in 1961 — ne omenja A. M. Roomovega »jugoslovanskega« *Viharja v Jugoslaviji*.

⁵³ Sovjeti so umaknili vse poglavitne filmske delavce igranih filmov na varno, v daljno Alma-Ato, glavno mesto Kazahstana, kjer so lahko ustvarjali v miru, brez vojnih nevarnosti. V tistem času je tamkaj nastajal II. del *Ivana Groznega*.



Slika denarnice z mehiškim vzorcem, ki jo je dal ob vrnitvi v Ameriko za spomin Jože Žnidaršič-List

Z inteligentno, tankočutno Milico Babić, kasneje ženo Iva Andrića, smo se mnogokdaj pogovarjali. Ko smo nekoč govorili spet o vprašanju korenin filmske umetnosti in umetnosti nasploh, je Milica Babić povedala sodobno anekdoto:

»Med snemanjem filma (*V gorah Jugoslavije*) v Bosni, je Nikolaj Mordvinov, igralec Slavka Babića, torej glavne vloge, in sloviti Othello sovjetskih teatrov, posedal pred bosensko kočo in opazoval ljudi. Po štirinajstih dneh je prisedel k njemu star očanec in ga povprašal, kaj tako zamišljen počne. Mordvinov mu je odgovoril da gleda, kako Bosanci hodijo. Starec ga je pogledal in mu dejal: Sinko, tega se ne boš nikoli naučil.«

Znati hoditi! Po gozdovih in salonih, po stopnicah in po prahu!

V »Poročevalcu« je že 13. novembra 1945 izšel članek »Iz razgovora z Edvardom Tissejem«, v katerem piše med drugim:

»... Zaslužni umetnik SZ je bil že leta 1915 operater Kinokronike. Leta 1920 je v Moskvi na Rdečem trgu filmal Lenina... Tisse je s filmsko kamero obhodil ves svet. Bil je na Severnem morju, v Aziji, na Kitajskem, na Japonskem, v Južni Ameriki, Angliji, Švici, Nemčiji. Najbolj znana njegova dela sta »Križarka⁵⁴ Potemkin' in »Ivan Grozni', ki ju je filmal z režiserjem prof. Eisensteinom... Tisse je intimen prijatelj Charlie Chaplina... V Ameriki je Tisse snemal film »Viva Mehika' z režiserjem prof. Eisensteinom in ameriškim pisateljem Uptom Sinclairom. Snemali so

⁵⁴ Pod nemškimi in češkimi vplivom tedaj še prevajamo »križarka«, ker še ne vemo za besedo in pojem »bronenosec«, kar pomeni vrsto bojne ladje »oklepnicoo«.

48 000 m filma⁵⁵ iz življenja Indijancev, potem je zmanjkalo dolarjev. Ves film je ostal v Ameriki... In Tisse nam zagotavlja: Vsak narod v SZ ima svoje filmske ateljeje, v katerih snemajo filme v svojem jeziku...«

Ko smo kasneje pogosto posedali z Edvardom Kazimirovičem Tissejem v njegovi hotelski sobi v ljubljanskem »Slonu«, nam je pravil nadorbnosti o škandalu okoli snemanja mehiškega filma, toda z izrazito prošnjo, naj tega še ne objavimo. Srž škandala je bila v tem, da se je Upton Sinclair zbal za svoj vložen denar (25 000 dolarjev), nobena sovjetska ambasada pa ni hotela financirati nadaljevanja snemanja. Ko sta se avtorja vrnila čez nekaj let prek Japonske v domovino praznih rok, je Stalin po diplomatskih poteh skušal dobiti mehiško filmsko gradivo v SZ in zanj plačati, kolikor bi hoteli. Toda Američani so ponudbo zavrnil in znamenite Tissejeve in Eisensteinove mehiške posnetke so prodajali »trgovci s filmskimi posnetki na drobno« kot vmesne prizore za razne kavbojke. Nekaj tega gradiva je rešila Eisensteinova spremljevalka Marie Seton⁵⁶ in ga spojila v znani film *Que viva Mexico!*, ki pa seveda z Eisensteinovim konceptom in zamisljajo celote nima prida skupnega.

Tisseju smo razkazovali Ljubljano in Slovenijo. Bil je redkobeseden, zadržan mož. Če je bilo grdo vreme in ni snemal, je prebil po cele dni v svoji sobi in bral. Včasih nam je razlagal zakonitosti snemanja, čeprav je ročico kamere vrtel še z roko, posebej problem tretje razsežnosti črno bele slike: kako je dosegal vtis globine, trirazsežnega prostora v *Potemkinu*. Na Gradu je bil navdušen nad staro Ljubljano, njenimi strehami in dimniki, češ, »tod bi lahko snemali kakršen koli pariški prizor«. Tedaj še nismo vedeli, da sta se z Eisensteinom na poti v Ameriko ustavila tudi v Švici in Parizu, kjer sta napravila na pol skrivaj poskus s tolikanj osvožanim »zvočnim besnenjem«, z zvočnim filmom. Poznavalci trdijo, da sta njuni »zvočni romanci« brezupno slabi. — In tedaj tudi še nismo vedeli, kar smo kasneje razločno brali v knjigi »Očerk istorii kino SSSR« zgodovinarja N. A. Lebedeva, da so sovjetske narodne proizvodnje hodile po poteh in stopinjah ruskih filmov, da so npr. »filmi beloruske proizvodnje bolj ruski filmi o Belorusiji kot pa beloruski filmi«. — Tisse nam je hotel tedaj dati s svojo izjavo o filmih v vseh jezikih sovjetskih narodov le pogum.

Strogi, asketski Tisse, je bil zelo natančen pri svojem delu. Zato nas je močno presenetilo, ko je enega izmed prizorov *Uragana* zaupal Tončku Smehu (ki so mu rekli Harry) v aranžma, in da ga je posnel. Tudi zato smo že tedaj storili vse, da bi Anton Smeh prišel po koncu snemanja za stalno v Ljubljano, s čimer se je strinjal. Tedaj nihče ni dvomil, da bo prav on posnel »prvi slovenski dolgi zvočni in igrani film«, in sicer ob sodelovanju Jožeta Joea Žnidaršiča-Lista.

V lovu za pristnimi, čim bolj specifičnimi »jugoslovanskimi« motivi, so Mosfilmovci angažirali tudi plesne skupine Franceta in Tončke Marolt: koroško, primorsko in gorenjsko. Od 9. do 15. februarja 1946 je sodelovalo 35 oseb, in dnevnice zanje so znašale Lit 73.500.— »Dnevnicca za pianista (Bojan Adamič)«, piše France Marolt, »mi ni znana, pripravljen pa je, da sodeluje«. In nadaljuje: »Zadevo sem do pripravljenosti za ev. nastop pripravil, toda le kot folklorist. Doslej mi ni znano, ali zahteva režija Mosfilma za nameravani filmski vložek folkloristični ali umetni plesni prizor.

⁵⁵ V resnici 84 000 metrov. Iz ogromnega gradiva bi bil nastal po mnenju poznavalcev najboljši film vseh časov, če bi ga ne doletela usoda, ki jo opisuje domala vsaka filmska zgodovina. Tudi Georges Sadoul, na str. 401.

⁵⁶ Marie Seton in njeno delo omenja domala sleherni zgodovina, ki se ukvarja z Eisensteinom. — Za nas utegne biti posebej zanimivo, da je s svojim slepim možem novinarjem obiskala neposredno po osvoboditvi tudi Ljubljano, in napisala v reviji »The Studio-February 1952« študijo »Božidar Jakac — Slovene Engraver«, in v isti reviji »The Studio — The leading Magazine of contemporary ART — Yuli 1953« objavila »Contemporary Painting in Slovenia by dr. France Stele«.



Prizor »pohoda partizanov skozi vihar« v Planici in rep letala, ki je uprizarjal »vihar«



Ze večkrat objavljeni Tissejev posnetek iz Viharja v Jugoslaviji, ki so ga prav tako posneli v Planici: Andja — Olga Žiznjeva in Slavko Babič — Nikolaj Mordvinov

Če gre za umetno stiliziran ples, odklanjam odgovornost za sodelovanje, ker nisem plesni mojster in režiser. Za svoj glasbeni in ljudsko-koreografski prispevek ne zahtevam in ne sprejemem nobene nagrade, ker prispevam udarniško in ne profesionalno... Ljubljana, 7. III. 1946.«

Skladja med tako pristnim in izvirnim Francetom Maroltom in improvizatorjem A. M. Roomom ni moglo biti. Maroltovo delo ni spadalo v okvir ustvarjalnega koncepta *Uragana*, v katerem naj bi plesali partizani kvečjemu kólo, ne pa koroških, primorskih in gorenjskih avtentičnih plesov. Če se prav spominjam, do snemanja Maroltovcev sploh ni prišlo, ali vsaj: njihovih nastopov v filmu ni.

Spričo nastale tesne povezanosti med Mosfilmom in Filmskim podjetjem DFJ — Direkcije za Slovenijo, smo izkoristili tudi mi možnost šolanja pri snemanju *Uragana*. Ob možnosti ustreznega visokošolskega študija doma, kasneje šolanja t. i. tehničnih kadrov na Barrandovu, je bil *Uragan* tretja možnost študija organizacije in domala vseh drugih poklicev, ki pri snemanju igranega filma prihajajo v poštev. Veljala je tako za mlade kot za starejše, saj pri nas morda z izjemo dr. Maria Försterja,⁵⁷ nihče ni imel pojma, kakšno je v praksi snemanje velikega filma. Nihče tedanjih filmskih delavcev — z izjemo morda reporterjev — še ni prestopil mejne črte med amaterizmom in profesionalizmom.

Tudi te študijske možnosti pa so se mnogi otepali. Naporno delo ni obetalo naglih uspehov, ki so jih bili že vajeni, saj so v glavah Novic, Obzornikov in drugačnih kratkih filmov kar naprej blestela njihova imena. Nekateri pa so se upirali iz principialnih razlogov, iz odpora do »ruskih« filmov, ki da so slabi, ker da so posneti na slab trak in njih slike zameglene, medtem ko so ameriški filmi »čisti«.

Francè Štiglic, s partizanskim imenom Tugo, pa je odšel v Opatijo. 8. januarja 1946 je pisal:

»Nemara te bo zanimalo, kako živim tu. Vsekakor se razvija ugodneje, kot sem pričakoval. Jasno je, da drži tisto, kar smo vedeli že prej, namreč, da se Rusom ne bo ljubilo in da nas bodo južni bratje po bratovsko odrivali. Vendar so nas načelno vpeljali in ti tudi poklicno svetujejo v toliko, da je zame dovolj. Takole izgleda: napravili so me za »asistenta« režiserja Popova, nekega Beograjčana, ki je tudi kandidat režije, pa za asistenta Gavrina. Udeležujem se vseh sestankov štaba grupe režiserjev. V štabu dominira Svešnikov, ki ostro postavlja in vsako najmanjšo napako ostro kritizirajo. Popov in z njim jaz skrbiva za igralce, sva na vsaki skušnji in snemanju, skrbiva za kostume in šminkanje... Na snemanjih se naučiš marsikaj. Vidiš dobro in slabo in kar je najvažnejše, živiš v tem... Gavrino⁵⁸ mi je dal rusko knjigo o režiji, ki je izšla 1941. leta. Ima okrog 500 strani in je zelo dobra in silno praktično pisana. Bog ve če jo je mogoče kje dobiti. Jaz jo imam tu na razpolago in jo bom izkoristil do kraja. Mislim, da je to najboljša predpriprava za pravo šolo, ki jo bom vsaj delno moral napraviti... Napisal bom nekaj, kako snemajo za ljubljanske časopise... Slike imate na razpolago... Drugače pa zdaj vstajam že ob pol šestih in smo tri dni snemali do treh, enkrat do štirih. Jutri imamo prost dan. Za plačevanje stroškov naj uredi upravni odbor. Mislim, da perspektive vzgoje kadrov ni treba povdarjati...«

Po tem pismu, ki nazorno ilustrira obče stanje in atmosfero, posebej pa Štigličev stvarni odnos do lastnega položaja in študijskih možnosti, piše spet kmalu za tem,

⁵⁷ Dr. Mario Förster (4. VI. 1907 — 5. XII. 1975) je študiral film tri leta v nemški UFA — Universum-Film Aktiengesellschaft. — Nadrobnejši podatki: »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji«, str. 545—546.

⁵⁸ Gustav Gavrino, srbski režiser, je posnel *Rdeči cvet* (*Crveni cvet*, 1950) in *Bila sam jača* (*Bila sem močnejša*, 1953) z Miro Stupico in Savo Severjevo v glavnih vlogah.



Tipičen prizor »pohoda partizanov v koloni«, kakršne gledamo poslej pogosto v jugoslovanskih NOB filmih. Ta prizor »pohoda čez bosenske hribe« je prav tako nastal v Planici

17. januarja 1946. V tem pismu se pritožuje nad beograjskima tovarišema V. Afrićem in N. Popovićem, ki da privilegirata nekega Mitrovića, njega pa da odrivata. Nato se Štiglic kot edini svoje generacije v tistem času zanima tudi za usodo lastnega podjetja: »Radoveden sem, kako je izpadla konferenca v Beogradu. Upam, da dobro za nas in naš razvoj.«

France Štiglic je v mosfilmsko skupino pognal kar krepke korenine. Znal je izkoristiti to izredno, domala naključno priložnost. Kakor koli ga je kasneje vodila pot njegovega talenta in študija filmske umetnosti, njegovega opusa ni moč ne razumeti in ne prav razlagati brez vedenja o njegovi »mosfilmski šoli«.

Že na tem mestu naj poudarim, da so v 20 letih, do 1964, ko je Francè Štiglic spremenil svoj repertoar in delo upočasnil, pošneli 13 dolgih igranih filmov s tematiko iz NOB, oziroma z njo povezane filme (npr. *Veselica*, *Svet na Kajzarju*). Izmed njih je režiral F. Štiglic 7, k čemur pa je treba prišteti še 3 NOB filme, ki jih je režiral v gosteh: *Volčjo noč* in *Vizo zla* v Makedoniji (1955 in 1959), in *Deveti krog* na Hrvaškem (1963). Vsi drugi slovenski režiserji — F. Čap, A. Hieng & K. Golik, F. Kosmač, J. Babič, I. Pretnar in J. Gale — pa so jih posneli v Sloveniji 6, v drugih republikah pa 4. — Z desetimi filmi o NOB v dvajsetih letih (2 do 3 leta je primerna ustvarjalna pauza za poprečnega režiserja) je F. Štiglic poglobilni slovenski in eden izmed poglobilnih jugoslovanskih režiserjev, ki so uresničevali osrednjo nalogo naše nove ustvarjalnosti: interpretirati tudi s filmom osvobodilni boj in revolucijo narodov Jugoslavije. Bil je naš edini režiser, ki je imel privilegij in možnost, da je kontinuirano snemal.

To pa je bilo — objektivno, s stališča nacionalne filmske kadrovske in programske politike — veliko tveganje, za avtorja pa težka zgodovinska odgovornost, pa če se je je zavedal ali ne. To — za slovenske razmere — vrtoglavo kariero, je začel že s kratkim filmom *Mladina gradi* (o katerem je bilo govora v enem prejšnjih poglavij) in tudi določitev F. Štiglica za režiserja *Na svoji zemlji* je bila vsaj do neke mere posledica sklicevanja na njegovo mosfilmsko šolo.

Iz mosfilmske skupine, ki je snemala *V gorah Jugoslavije*, pa ni zrasel samo F. Štiglic, temveč tudi drugi jugoslovanski filmski akterji bodočnosti. Tedaj sta najbrž prvič gledala, »kako se snema film«, tudi Bojan Stupica in Vladimir Skrbinšek, ki sta kasneje posvetila nekaj ustvarjalne pozornosti tudi filmu, n. pr. v *Jari gospodi* (1953), V. Skrbinšek pa še z vrsto filmskih in TV vlog. Posebej pa je v tej zvezi treba omeniti beograjska režiserja Vjekoslava Afrića in Nikolo Popovića. Oba gledališka umetnika sta bila v partizanih priči, ko je izšla oktobra leta 1943 v Jajcu »Odlučba o snemanju dokumentov iz partizanskih bojev«.⁵⁹

Ne glede na to, da so vsi posnetki iz let 1942-1944 propadli, razen slovenskih »partizanskih dokumentov«, kar sem obravnaval v posebnem poglavju, je odtlej misel o izvirni jugoslovanski filmski dejavnosti zavestno zaživela, in njena ugledna nosilca sta bila tudi V. Afrić in N. Popović. Po šoli pri Mosfilmu je *hrvaški* igralec in režiser Afrić posnel »prvi srbski igrani zvočni dolgi film« *Slavica* (1946), namreč *srbski* film z junaki *Dalmatinci*, sredi *obmorske pokrajine* ter *na morju*; Nikolo Popovića pa so leta 1946/47 poslali iz Beograda v Zagreb, kjer je v svojevrstnem povojnem zagrebškem vzdušju posnel *kot Srb* »prvi *hrvaški* igrani dolgi zvočni film *Živjeće ovaj narod*⁶⁰, po scenariju *bosenskega* pisatelja Branka Ćopića. — Toda ta komedija zmešnjav spada pod posebno poglavje.

Mosfilmovci so bili s svojim delom o viharju v Jugoslaviji v umetniški tiski že od Mdivanijevega scenarija dalje. Skušali so se reševati z atraktivnimi »množičnimi prizori«, s patosom, in predvsem s kvalitetno Tissejevo filmsko podobo. Naša stališča o nacionalnih specifikah filmskega snovanja so vse boljše razumeli. Nedvomno tudi spričo asociacij o filmskih razmerah v lastni domovini. — Šele danes, namreč okoli leta 1975, smo npr. priče renesansi, oblikovanju nove, specifične in zato tako mikavne gruzinske kinematografije. O filmih drugih republik vlada molk. Po smrti poeta dežele sončnic Aleksandra P. Dovženka se zdi, da celo 45 milijonski ukrajinski narod nima svojega specifičnega, nacionalnega filma. Kolikšen latenten ustvarjalen potencial živi v njem! Kdor je zavestno živel 30 do 50 let življenja v Jugoslaviji, ne more razumeti politike, ki zavira emancipacijo že formiranih ali šele nastajajočih narodov. Celó ostankov takih velesil kot sta bili Španija, in imperij, v katerem še v času naše mladosti »sonce ni nikoli zašlo«, namreč Anglijo, si že v bližnji prihodnosti lahko zamišljamo zgolj kot zveze narodov.⁶¹ Težave pa so s še ne »narodnimi« deželami, kot so ZDA. Mislim, da so vse pomembnejše filme v ZDA posneli kakor koli narodno zakoreninjeni Evropci.

Mosfilmovci so se tega zavedali, saj so dobro poznali tudi Leninov nauk. Dopovedovali so nam, da je nadaljnji razvoj sovjetskih narodnih proizvođenj zavrla vojna. Z našim konceptom so se strinjali, čeprav smo se jim zdeli zavoljo svoje majhnosti

⁵⁹ Nekateri zgodovinarji jo imajo za začetek kinematografije v novi Jugoslaviji.

⁶⁰ Tudi Hrvatje so že posneli svoj »prvi dolgi igrani in zvočni« film, in sicer 1944 v ustaškem podjetju »Hrvatski slikopis«, v režiji Oktavijana pl. Miletića in po scenariju M. Katiča. Bil je to življenjepisni film *Vatroslav Lisinski*.

⁶¹ Npr.: »Zlom reformne politike«. Intervju Dolores Ibaruri s Tanjugom in zagrebško TV. — Delo, 30. VIII. 1976.

po malem smešni. Toda branili smo se s primerom filma nordijskih dežel, ki jih ni ugonobila njihova majhnost, temveč nemški in ameriški filmski kapital.

Ustvarjalci *Uragana na Balkanah* so se posebej in od vseh začetkov zanimali za vprašanje jugoslovanskih filmskih ateljejev, torej za osnovni pogoj sleherne filmske proizvodnje.

Spotoma v Planico smo se ustavili pred Bledom, na igrišču za golf: ali bi bil ta razsežni prostor — saj golfa v socializmu vendar nihče ne bo igral! — sredi prelepe alpske pokrajine, ki domala ne pozna megle — še ni bilo Žirovniškega jezera — manj kot 25 km oddaljen od industrijskega Kranja, prikladen za slovenske filmske laboratorije in ateljeje? Ing. D. Popov, mojster za zvočni filmski zapis, pa tudi A. M. Room, sta bila nad »golfplacom« navdušena, toda pod pogojem, da obdržimo Opatijo, zgradimo še en atelje v Splitu ali ob črnogorskem primorju, pa seveda manjšega — za novice, propagandne in dokumentarne filme »pri viru informacij«, v Beogradu, ki je zaradi neprimernega okolja za velike ateljeje neprikladen.

Naj se spet sprehodim skozi čas:

Če odmislimo kot svoj prvi atelje »kraljestvo Zlatoroga«, potlej je imel menda namen graditi filmski atelje za svoje podjetje »Emona film« Milan Kham, in sicer v Tacnu, pri frančiškanskem gradiču Rocnu, kjer je danes kadetska šola RSNZ. Toda za »Emono« smo podedovali samo revščino: kino in nekaj sob v hotelu Union. Po osvoboditvi smo poskušali pripraviti za snemanje prvih kratkih igranih filmov, za katere so bili scenariji že nagrajeni in sprejeti — o čemer sem pisal v enem prejšnjih poglavij — kot zasilni atelje Akademski dom, majhno stavbo, ki je stala med hotelom Union in Vzajemno zavarovalnico, pa je imela lesene stene. Jože Gosnar nam je nato telegrafiral v Prago, da so nam dali za gradnjo filmskih ateljejev brezplačno na razpolago 30.000 m² zemlje v Rožni dolini. Nato je pripotoval na Barrandov ing. Tone Gaspari študirat in delat načrte. Rožna dolina pa je na robu Barja in kar naprej zamegljena... Nato smo se jeseni 1946 »dokončno« odločili. Pripotoval sem iz Beograda nalašč zavoljo izbire prostora za ateljeje. Z Lidijo Šentjure in Olgo Vrabič smo se odpeljali v Šentvid nad Ljubljano. Vnaprej smo seveda vedeli, da Slovenci nikoli ne bomo potrebovali »filmskega mesta«. Svoj film smo si predstavljali po tehnični plati kot visoko kvalitetno obrt, v nobenem primeru pa ne kot industrijo. Kako naj bi ustvarjalni potencial poldrugmilijonskega naroda vzdrževal filmsko industrijo! Toda okoli ateljejev naj bi bilo čim več prostora, da bi »dihali«, da bi lahko postavljali »zunanje objekte«, da bi lahko po goščah marširali partizani. — Lidija Šentjure in Olga Vrabič sta se strinjali, in za nekdanjimi Škofovimi zavodi, sedaj vojašnico, smo takorekoč zakoličili zemljišče: en kilometer po dolgem, pa vse do Save.

Tedaj smo že spremenili v studio za zvočni zapis Cerarjev šentviški kino, nakar se je Jože Gosnar lotil še predelave nekdanje proslule šentviške sirotišnice (zraven gostilne Jager) v filmske laboratorije.

Naših želja in odločitev brez pravih izkušenj seveda niso mogli spremljati zmeraj optimalni, perspektivni vidiki. Pogosto smo zapadali docela osebnim čustvom in improviziranim domislekom.

Nekdanje gledališče na prostem, za tivolskim gradom, za katero se SNG po vojni ni zanimalo, smo npr. spremenili v prvi ljubljanski kino na prostem. Docela sentimentalno: spominjal sem se predvojnih tivolskih gledaliških predstav v tem romantičnem okolju, ko so pod režijskim vodstvom dr. Bratka Krefta, mislim, da je šlo za *Mascotte*, dirjali prek odra konjeniki in drvele izza Tivolskega gradu pa tja v goščo prave topovske vprege... Kino Tivoli je postal zelo priljubljen. Zvečer se je povescilo

po vejah gostega drevja na desetine otrok, in so gledali kino. Toda stvari so postale kaj kmalu hudo resne. »Tovariši, ponudba — povpraševanje — rentabilnost! Če ne: kontrolna komisija!« Neizprosno se je približevalo obdobje totalne filmske komercializacije.

In drugi primeri: zakaj smo si izbrali Šentvid? Kraj sem dobro poznal. Bil sem Draveljč in se v Šentvidu šolal. V omenjeni sirotišnici, s katero so strašili svoje otroke šentviški gruntarji in obrtniki, pa so doraščali tudi naši partizanski tovariši in filmski sodelavci Jože Gosnar, ki je prihajal z dna ljubljanskega proletariata, Edi Šelhaus, ki so ga starši poslali iz Trsta v slovenske šole, in fotograf, nato snemalec Franci Cerar. Kaj je bilo bolj naravnega kot to, da smo hoteli tisto klerikalno trdnjavo, fevd proslulega dekana Valentina Zabreta in njihove Ljudske hranilnice in posojilnice, ki je toliko ljudi spravila na kant, skratka faro, ki je bila tudi zibelka črnorokcev, »revolucionarno spremeniti«! In do Šentvida je vozil tramvaj, kar bo »izredno pocenilo prevoz ljubljanskih umetnikov v ateljeje«.

Čas se je naglo bližal. Jože Gosnar se je moral kaj kmalu zagovarjati zaradi »nerentabilnega« kina Tivoli, in za na pol v laboratorije predelano šentviško sirotišnico: doplačal je tudi za nekaj mojih zamisli. Nikoli pač nismo imeli skupnega jezika npr. s fabrikantskimi sinovi.

Po vsakovrstnih zapletih je šentviška gradnja ateljejev propadla. Toda čas je mineval, denar je postajal dražji, in avtorji likvidacije Šentvida so se sami znašli



Ivan N. Bersenjev, »Ljudski umetnik.SZ« igra v Viharju v Jugoslaviji prvič v filmski zgodovini — maršala Tita

Prvi je v filmu odigral vlogo Tita Lojze Drenovec, kot dvojnik sovjetskega igralca Bersenjeva. — Če izvzamemo Richarda Burtona, ki je bil Tito v Sutjeski S. Delića, potem je zadnji filmski Tito doslej spet domači Marko Todorovič v Ž. Mitrovića Užiški republiki



v stiski, ki so jo povzročili: navsezadnje je bilo le treba snemati tudi v ateljejih. In tako so postajale slovenske »filmske hiše«: stari karmeličanski samostan, čez katerega je stekla kasneje cesta v Polje, pa Sokolski dom — Dom Partizana v Trnovem, da so lahko snemali *Jaro gospodo* in *Dalmatinsko svatbo* (1953 in 1954), pa cerkev svetega Jožefa, v kateri so popokali oboki in zidovi, ko so nanje obešali balkone, hkrati z jezuitskim samostanom, za kar — so pravili — je bilo treba plačati jezuitom in sicer po sodbi mednarodnega sodišča v Haagu, kar precej v čistem zlatu (podatek je docela nepreverjen, pa bo zagotovo kdo, ki to zanesljivo vé, tudi pisal spomine); nazadnje pa je postal atelje še stari hlev ali skladišče v Piranu za tako komercialno učinkovite (!) ateljeje Filmservisa ... dokler ni nastalo v časih viška slovenske koprodukcijske de-

javnosti in »dajanja uslug« tujim koproducentom ob Savi pri Tomačevem pravo pravcato filmsko velemesto. Iz njega so prav te dni (23. junija 1976) izselili največjo ljubljansko siročino, velemesto pa — kot je poročalo naše časopisje in TV — »pod strokovnim vodstvom gasilcev s podganami in stenicami vred požgali«.

Kolikšno zapravljanje denarja za razne »adaptacije«, kolikšna izguba časa in energije, koliko slabe volje, kako neprikladne stavbe! — Ko sem sredi hajke za filmskimi ateljeji povprašal, kdo daje filmu takšne razvaline, so mi nedoločno odgovarjali.

Teh časov Mosfilmovci niso dočakali. *Uragan* so snemali v plesni dvorani hotela Kvarner. Snemanje je spremljalo še več poročil in člankov. n. pr. »Filmski vestnik Podjetja za razdeljevanje filmov LRS Ljubljana št. 6/1974« ali »Vestnik slovanskega komiteja Slovenije«, v katerega sem napisal na željo njegovega urednika dr. Ferda Kozaka študio »Film v Ljudski republiki Sloveniji« v kateri omenjam tudi snemanje Sovjetov pri nas. — *Viharju v Jugoslaviji* je posvečena pretežno tudi št. 6/1946 razkošne revije »Jugoslavija-SSSR«, v kateri je 8 fotosov iz Uragana, med njimi 2 iz Planice, na ovitku samem pa je slika Slavka Babića. V revijo piše V. Afrić pod naslovom »Saradnja sovjetskih i naših umetnika na filmu«, kako so prišli k nam Sovjeti snemat film po scenariju G. Mdivanija, in je imel v začetku naslov *Oluja na Balkanu*, kasneje *Jugoslavija*, da pa dokončni naslov še ni določen. »Sovjetski umetniki«, pravi, »so takoj vzpostavili stik z našimi umetniki, in ko so ugotovili, da je naša filmska tradicija enaka domala ničli, so predlagali skupno sodelovanje, da bi naš prihodnji filmski kader usposobili za samostojno delo.« Nato pripoveduje, kako so začeli s snemanjem v Beogradu, se novembra 1945 preselili v Opatijo, kjer so v »ogromni dvorani« postavili notranjost revne bosenske kočice in pa bogati lovski dvorec, v katerem so »posneli prizore obiska nemškega generala Schmoltza izdajalcu Draži Mihajloviću«. Nato so nekaj prizorov snemali v okolici Opatije in Sušaka potlej pa v Plinici. Nato so se preselili v Bosno, kjer so snemali »originalne bosenske pejsaže in velike prizore z množicami prav tako na kraju, kjer so se ti prizori v resnici odvijali. Tako bodo posneli tudi veliki zračni desant na Drvar, prehod čez Neretvo itn. Med snemanjem je bil naš filmski kader v najtesnejši zvezi z ruskimi filmskimi mojstri... Medtem ko je sovjetski režiser A. M. Room pri snemanju in v diskusijah posredoval našim režiserjem in igralcem svoje bogate izkušnje in znanje, je slavni snemalec E. K. Tisse organiziral tudi posebna predavanja z diskusijami s področja filmske tehnike, umetniške fotografije in umetniškega snemanja...«

Besedilo za prospekt ali pa morda za članek — tipkano kopijo sem našel med ohranjenim gradivom — pa pravi med drugim (citiram v srbohrvaščini, ker se zdi bolj pristno):

»...Tvorci filma imali su težak zadatak. Trebalo je prikazati etape krvave bitke protiv fašizma u Jugoslaviji — od ustanka do pobeđe, pokazati kako su jugoslovenski narodi došli do saznanja, da je borba neophodno potrebna, kako su svoje nacionalne snage sjedinili za otpor. — Glavna figura filma i pretstavnik narodne sudbine heroj je iz naroda, seljak Slavko Babić, a oličenje jedinstvene borbene volje — Maršal Tito. Babić se sa svojim seljacima digao protiv osvajača-plačkaša, koji su se pojavili na planinskim proplancima, on raste kroz ovu borbu, postaje rukovodilac odreda, sastavljenog već od ljudi različite vere i jezika, zatim komandant brigade i na kraju pukovnik Narodno Oslobođilačke Vojske, očeličene u bojevima i marševima... Maršal Tito pojavljuje se u početnim i završnim scenama, ali se celim tokom radnje filma izpoljava njegova volja, organizatorska moć, nesalomljiva snaga, a ta je snaga

narod koga je Komunistična Partija pozvala u borbu za slobodu. Ove dve ličnosti, Maršal i Babić, odredjuju kompoziciju filma...«

Višek filma pa je bil impresivni prizor: Slavko Babić plane s sekiro v rokah nad krutega sovraga.

Uragan je bil tedaj izrazit socialistično realistični film in bil je agitka. Ne v »drugem zlatem obdobju sovjetskega filma« in ne v »obdobju sovjetske vojne kinematografije« mu ni manjkalo zgledov: *Čapajev*, *Zoja*, *Človek št. 217*, *Mavrica*... V razliko od njih pa junak ne propade, temveč hkrati z idejo zmaga in živi.

Toda *V gorah Jugoslavije* je slab film. Vse bi rad pokazal v poldrugi uri (kot npr. današnji pobudniki filma o okupiranem mestu heroju — Ljubljani!). A. M. Room, E. Tisse, »hudožnik« — scenograf Utkin in že G. Mdivani, interpretirajo naš boj »po rusko«: po »obče veljavnih dramaturških zakonitostih socialističnega realizma«, in hkrati v ruskem igralskem, dialoškem in scenografskem stilu. Tudi »hodijo po rusko«, in tudi patetični so po metodi Stanislavskega, in ne po zgledu Burgtheatra.

Rusi tedaj v *Uraganu* niso znali hoditi »po bosansko«. Prav tako niso znali »po češko« v *Neulovljivem Janu*, »po latvijsko« v *Sinovih*, in ne »po poljsko« v *Zigmundu Kolosovskem*. Torej v nobenem izmed del, s katerimi so imeli namen »prinesti« osvobojenim narodom tudi film.

Za olajševalno okolnost: mislim, da je bil Tito Ivana Bersenjeva in Lojzeta Drenovca bolj pristen, kot domala 30 let kasneje bleda pojava, ki naj bi bil tudi Tito, toda v interpretaciji Richarda Burtona v »velefilmu« Stipeta Delića *Sutjeska*. Tako stiliziran tudi po časovni odmaknjenosti ne more biti, ni pristen, ne »zna hoditi po bosanskih hribih«... Za povrh: Komandanta topničarjev, po rodu Slovenca, pa v Deličevem filmu igra znani ruski režiser Sergej Bondarčuk, in ima v filmu tudi ime »Slovenac«. — Torej tudi naš stik z ruskim filmom.

Bilo nam je jasno: iskati bo treba svoja pota, svoj stil. Čeprav v okviru socialističnega realizma, ki je postal poslej domala brez izjeme tudi smer in koncept interpretacij naših NOB tém.

Kakor koli so dosežki tridesetletnega snemanja NOB filmov v Jugoslaviji sporni, naj tudi na tem mestu poudarim, da socialističnega realizma kot umetniškega nazora in prakse, ki je organsko zrasla iz narodnoosvobodilnega in socialistično revolucionarnega obdobja, ne odklanjam. Nikoli se nisem strinjal s spremenljivimi aktivisti in klasično izobraženimi profesorji, ki so v časih »cvetenja stoterih cvetov«, prenesli celo vse ekscese t. i. avantgarde, le so realizma ne, saj so ga celo pri visokošolskih izpitih zreducirali na »lopatarsko literaturo«. Kar se filma tiče je namreč tudi »najboljši film vseh časov« *Bronenosec »Potemkin«*, *knjaz Tavričeskij*, kot se *Potemkin* imenuje s polnim imenom, socialistično realistični film. Vse doslej, namreč od leta 1958, ga nobena druga kvalificirana svetovna žirija ni postavila na drugo mesto. Na prvo pa ga je izbralo 100 od 117 filmskih kritikov in zgodovinarjev iz 21 dežel, in sicer na prireditvi »12 najboljših filmov vseh časov« v okviru svetovne razstave v Bruslju. (Druga dva »najboljša«, *Lov za zlatom* in *Tatovi koles* sta dobila po 85 glasov, *Državljan Kane* npr. 50 glasov, in dvanajsti »najboljši«, *Kabinet dr. Caligarija*, 43 glasov.) Tudi sam sem tedaj glasoval za *Potemkina*.

S. M. Eisenstein in večina ustvarjalcev njegove generacije se je zdela kozmopolitska. Toda le na prvi pogled, zavoljo njihovih svetovnih uspehov. S Tissejem sta snemala domala po vsem svetu, in Tisse je z ljubljanskega Gradu videl Pariz. Toda njihov kozmopolitizem, njihov svetovni uspeh je bil v resnici hkrati nasledek



Režiser in montažer več predvojnih in povojnih slovenskih filmov, učenec UFA, dr. Mario Foerster (1907 do 1975). Fotografija je iz »Službene izkaznice, DFJ, Državno filmsko podjetje, Podružnica za Slovenijo«. — Iz režiserjeve zapuščine

najgloblje nacionalne zakoreninjenosti: rasel je iz silne dinamike revolucije 1905. leta in Oktobra. Junak — množica ne pada pod streli vojakov kjer koli, temveč na odeškem stopnišču. Aleksander Nevski se ob Pejpuškem jezeru ne spopade s komer koli, temveč z nemškimi Kreutzritterji, pradedi SS, in grozljiva prerokba: prav ob Čudskem, Pejpuškem jezeru, so se v II. vojni bile silne bitke za prihode k Leningradu. — Ti »proletarski internacionalisti« so bili celo pri oblikovanju svojih historičnih tém zakoreninjeni globoko v rusko okolje, Marks Donskoj pa v svojo rodno deželo cvetočih sončnic, v Ukrajino. Eisenstein je utemeljeval svoje razlage *Groznega* ali *Nevskega* s svojimi zgodovinskimi odkritji in se prepiral z uradno pametjo ruskih zgodovinarjev o pravilnosti svojih téz. Znana je anekdota: vso scenografijo in kostumografijo, pa stil dialoga in igranja v *Aleksandru Nevskem* je zgradil na oblikah »ene same sulice in ene same čelade«, ki so ju dotlej izkopali arheologi na mestu velike bitke. Kmalu po Eisensteinovi smrti pa so ob Čudskem jezeru odkrili obilico predmetov, ki so potrjevali Eisensteinove téze in njegovo delo. — In počemu se pri razmišljanju o nacionalni zakoreninjenosti umetnosti zatekamo v tujino: Ciril Kosmač, doma v Slapu ob Idrijci, je napisal vrsto pripovedi, med njimi »Balado o trobenti in oblaku«, ki je izšla v več sto tisoč izvodih tudi v ruščini... in tudi tako postal »kozmpolit«. Pa Prežih, Kranjec...

Maja ali v začetku junija 1946 je prišla v prostore Filmskega podjetja — takrat smo bili v Gregorčičevi ulici, v nekdanji Trgovski zbornici — lepa svetlolasa Rusinja, stara kakih trideset let. Predstavila se je za ženo Georgija Nikolajeviča Vasiljeva, moža, ki je s svojim »bratom po umetnosti« Sergejem Dimitrijevičem Vasiljevem leta 1934 ustvaril delo, o katerem pravi tudi Georges Sadoul med drugim: »Čapajev, delo Sergeja Dimitrijeviča in Georgija Nikolajeviča Vasiljeva, je bil skupek dognanj v iskanju novega stila, začetek razcveta zvočnega filma in vzpona, ki ga je mogoče primerjati samo z ‚zlato dobo‘ sovjetskega nemega filmskega obdobja.« — Gospa Vasiljeva je povedala, da je njen mož težko obolel na grlu. Abram Matvejevič ga je povabil v Opatijo, da bi si ob morju opomogel, toda po nekaj tednih se je njegovo stanje poslabšalo, in poslali so ga v Slovenijo, v sanatorij na Golniku. — Georgij Nikolajevič je imel raka na grlu. — Takoj po kosilu smo se odpeljali na Golnik. Temnolasi in temnobradi mož je ležal v svoji sobi, v sobi tedaj še precej razrvanega Golnika, ki je bil med vojno menda nemška splošna bolnišnica, nato vojaška bolnišnica, in je v tem času postajal spet, v kar ga je namenil njegov ustanovitelj dr. Robert Neubauer — bolnišnica za jetične. Georgij Vasiljev je prosil za knjige. Bil je docela priseben, z ničimer ni izdajal svoje smrtne bolezni. — Nato smo hodili preostalih 14 dni življenja Vasiljeva v »rusko knjižnico« — v knjižnico ljubljanskih ruskih emigrantov, ki so jo imeli ob svoji menzi v Vegovi ulici, in je ostala nepoškodovana.



Dr. M. Foerster s svojo 90-letno materjo Vido (umrla marca 1977). Njegov zadnji posnetek. — Iz mojstrove zapuščine

Vsak dan smo nosili Georgiju Nikolajeviču nove knjige. Bral je noč in dan. — Ko smo prišli spet na Golnik na obisk 18. junija popoldne, je bil mrtev. — Želel je biti pokopan v grobu, nad katerim bi rasla breza. Prepričan je bil, da bo pokopan v Ljubljani, saj si v času povojnih skrbi in zmed ni upal želeti vrnitve v domovino. Našli smo mu grob pod brezo, toda preden smo ga položili vanj, je priletelo letalo in krsto z njegovim truplom prepeljalo v domovino. Z njim se je odpeljala v letalu tudi njegova žena.

22. junija 1946 je izšlo v Poročevalcu:

»Umril je sovjetski filmski umetnik. 18. junija je umrl v zdravilišču na Golniku Georgij Nikolajevič Vasiljev. Vasiljev se je rodil v Vologdi 20. XII. 1899. Pomembni njegovi filmi so: ‚Obramba Caricina‘, nadalje ‚Voločajevski dnevi‘, ter filma ‚Front‘ in ‚Čapajev‘. Zadnjega smo gledali tudi pri nas in spada med najboljše sovjetske filme... Truplo Georgija Vasiljeva so prepeljali najprej na ljubljansko pokopališče, kjer so se od njega poslovila zastopstva kulturno-prosvetnih ustanov ter položila na krsto številne vence. Potem pa je Georgija Vasiljeva letalo odpeljalo k počitku v domovino.«

*

Vasiljeva nista znala, nista zmogla ustvariti filma o jugoslovanskem osvobodilnem boju. Georgij je umrl na Golniku. Njegov mladi tovariš Viktor Muromcev, diplomant VGIK,⁶² je padel v bojih za Trst. Raznesla ga je granata in za njim ni ostal niti grob. Februarja 1968. leta sem na ruskem »pokopališču velikanov« Novodevičeskoe, v globokem snegu in pri 32 stopinjah mraza, ko smo se že poklonili spominu Ajzna, ki počiva pod skalno gmoto železovega kršča, zaman iskal grob režiserja Čapajeva.

Za njim in za Muromcevim ostaja naš spoštljivi spomin.

*

Nad sodelovanjem z Mosfilmom je bdel CK KPJ. *Oluja na Balkanu* je bila — kot smo imeli tedaj navado reči — podjetje zveznega pomena. Srbski, hrvaški, slovenski Agit-propri so nas v času dela za Mosfilmovce podpirali.

Od Mosfilmovcev pa se nismo samo učili, temveč smo jim s svojo če še tako skromno tehniko in organizacijo, posebej pa s poznavanjem terena, napravili prenekatero uslugo. Naj poudarim, da za našim skupnim naporom ni bilo nič tretjega. O filmsko ustvarjalnih problemih smo razpravljali sproščeno in na akademskem nivoju. Prinesti so nam hoteli pač filmsko umetnost, poskus pa je spodletel, ker ni v naravi umetnosti, da bi jo bilo moč presajati in tega so se sami dobro zavedali. Na svoji prvi filmski visoki šoli smo doživeli paradoks: naučili smo se, kako filmov ni mogoče »ustvarjati«, kako pa jih je mogoče »izdelovati«. A. M. Room je ob slovesu dejal: »Le snemajte nacionalne filme. Samo, da bodo dobri, in če bodo, naj vas denar ne skrbi: zgolj predstave v moskovskih kinematografih vam bodo stroške povrnile.« — Najbrž je pretiraval.

Toda sovjetsko-srbske-hrvaške-bosenske-slovenske koprodukcije ni mogoče primerjati z valom koprodukcij, ki jih na Slovenskem začinja *Irena v zadregi* (1953), in skoraj utopi mlado slovensko filmsko brstje. Tudi Afrić, Popović, Štiglic in drugi mosfilmski učenci so dojeli, da *Uragan* ni ne Čapajev in ne Mavrica. Toda ne s *Slavico* in posebej še z *Živjeće ovaj narod* (1946 in 1947), ni bilo posebne sreče; razen

⁶² Vsesojuznij gosudarstveni institut kinematografii.

navdušenja gledalcev nad dejstvom, da gledajo in poslušajo svoj film, v svojem jeziku. Mnogo boljši je bil leto dni mlajši »prvi slovenski zvočni in igrani film« *Na svoji zemlji*, ki se je opiral na pristno, sočno literaturo Cirila Kosmača. Nastala je po dialogih bogata, po karakterjih trdna, in po fabuli niti ne črno-bela klasična partizanska ljudska filmska igra. Zrasla iz primorske Baške grape in partizanskih krajev okoli Slapa, pisateljevega rojstnega kraja, je bila tem bolj pristna, ker so junake partizane igrali pravi partizani — npr. Lojze Potokar in Francè Presetnik, in so film realizirali zvečine resnični partizani, od pisatelja samega do režiserja. Čeprav se kamera le stežka premakne, so posnetki zvečine lepi, saj jih je pomagal komponirati naš pariški slikar Venó Pilon, ki je prav tako kot Jože Žnidaršič-List, prišel na pomoč slovenskemu filmu.⁶³ Prav tako pristne so bile morda samo še predstave agitk Mileta Klopčiča *Mati*, ali Mateja Bora *Raztrganci* po partizanskih teatnih.

Čeprav imamo tudi Slovenci že svoj slovenski, »nationalni« film, na poglobitna dela nedvomno še čakamo. Kar se filmov o NOB tiče, se skriva zanje neomejeno scenarijev v desetinah historično faktografskih del, ki sta jih izdajali npr. založbi Borec in Partizanska knjiga. V njih in drugih spisih je neizčrpno zgodb in motivov npr. o Dražgoški bitki, »mestu heroju« Ljubljani, o Roški ofenzivi, pohodu XIV. divizije... pa do Svetinove Ukane, ki kar kliče po nadaljevanki... in vse do tekstov o življenju Trubarja, Prešerna, Gallusa, Levstika, Cankarja, Murna in Ketteja — če omenjam samo velike akterje slovenske zgodovine, ki so jih tudi literarno obdelali npr. Mimi Malenšek, dr. Bratko Kreft, dr. Anton Slodnjak ali Ilka Vaštetova. — Pa neizkoriščeni Jurčič, in še doslej pičlo interpretirani Tavčar in Finžgar in Prežih in Kranjec in Kosovel...

Kot zgodovinsko posebnost naj omenim spomine, ki sva jih te dni — hudo mimogrede, še kar po telefonu — obudila s — tudi pionirjem našega filma — dr. Bratkom Kreftom, profesorjem, akademikom, pisateljem, režiserjem, zgodovinarjem... Po obisku naše slovenske študijske delegacije na III. MFF v Marjanskih Laznih, o čemer sem poročal že v prejšnjem poglavju, je dr. Kreft ostal še kak teden dni na Barrandovu; asistiral je pri snemanju nekega Čapovega filma, pa se ne spominja več katerega. Po povratku je napisal »scenarij — Dr. Francè Prešeren«, ki je leta 1951 izšel tudi v tisku.⁶⁴

Dr. Kreft je eden izmed naših prvih filmskih režiserjev: že leta 1929 je posnel z izposojeno Badjurovo kamero desetminutni ali četrtturni film *Mis Taliže*, namreč »najlepšo igralko« Savo Severjevo, in sicer na elitni ljubljanski plesni prireditvi, ki so jo imenovali »črno bela reduta«. V jugoslovansko filmsko zgodovino pa se je vpisal s svojim proglasom, s svojo izjavo o filmu »Panem et circenses« iz leta 1937.⁶⁵ — Po

⁶³ Nadrobno kroniko o snemanju tega slovenskega antologijskega filma je obljubil redakciji »Dokumentov Slovenskega gledališkega muzeja« prvi direktor filma *Na svoji zemlji*, igralec, tajnik Drame in profesor na Akademiji, Ivan Jerman.

⁶⁴ Posebnost tega obdobja je tudi sla, s katero se je gnala v življenje nova zvrst slovenske literature, scenarij: »V srcu Evrope. Scenarij in knjiga snemanja« Cirila Kosmača je izšel v tisku že leta 1947, nato »*Na svoji zemlji*. Scenarij« leta 1949 pri SKZ in istega avtorja *Na svoji zemlji*. Filmski scenarij pri Filmski biblioteki v Beogradu prav tako 1949. — Ze naslednje leto 1950 pa je izdal prav tako SKZ Franceta Bevka »scenarij — *Se bo kdaj pomlad*« za film, ki se je kasneje imenoval *Trst*, Mateja Bora »*Bele vode*. Vesela pesnitev iz davnih dni« in pa Bratka Krefta »*Dr. Francè Prešeren*. Scenarij.« — Najbrž pod vplivom scenarija za *Uragan na Balkanah* izda »Produkcija Jadran filma« tudi že leta 1948 »knjigo snimanja«, ki jo je napisal po scenariju za film *Zastava* dandanašnji znani hrvaški pisatelj in svetovni popotnik Jože Horvat, in poslej izide v tisku še vrsta scenarijev tudi po drugih republikah, npr. Branka Copicja *Major Bauk* pri Novem pokolenju v Zagrebu, 1949 (po katerem je nastal mislim da prvi naš zaplenjeni film, »za bunker«), ali Aleksandra Vuča *Sofka* pri Filmski biblioteki v Beogradu že 1948, »filmski scenarij po romanu *Nečista krv* od Borisa Stankoviča«, po katerem je posnel znani film srbski režiser in profesor Radoš Novaković...

⁶⁵ Izjavo citiram že v Zapiskih o filmu (str. 123) in nato leta 1960 v Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji (str. 546), ki je preveden v več jezikov.

najinem telefonskem razgovoru pa sem bral v »Besedi ustvarjalcev« v reviji Knjiga 76, št. 7/8 profesorjev intervju z Brankom Hofmanom, v katerem pripoveduje tudi o usodi svojega scenarija, o filmskih razmerah tistega časa, in trdi, da naj bi film o Prešernu režiral F. Štiglic. Če me spomin ne vara, gre za pomoto: film naj bi po svojem scenariju posnel dr. Bratko Kreft sam, in vlogo pesnika naj bi odigral Stane Sever. Znameniti gledališki avtor in režiser naj bi svoj dinamični talent, ki je prav tako kot talent Bojana Stupice morda bolj ustrezal filmu kot konvencijam tedanjega gledališča, gradil hkrati s svojim bogatim znanjem v same temelje slovenskega filma. Zato je bil na festivalu in zato na študijskem obisku na Barrandovu.⁶⁶ Toda tudi dr. Bratko Kreft ni po osvoboditvi nikoli več stopil za filmsko kamero kar je neocenljiva škoda za slovenski film.

Slovenska klasična in novodobna literatura razpolaga tedaj z bogatim gradivom — na kar je že zdavnaj opozarjala naša filmska publicistika.⁶⁷ To gradivo čaka na nadarjeno pero scenarista, na spretno roko dramaturga in ustreznega režiserja, ki vé tudi, kaj je »življenjepisni film«, ki pozna tedaj estetske zakonitosti žanra.

Sredi leta 1946, pred našim odhodom v Beograd, je izšla znamenita izpoved gruzinskega režiserja Mihaila Edišeroviča Čiaurelija. Posredovali so nam jo Mosfilmovci:⁶⁸

»Spoznal sem, da je najvažnejše za umetnika, da ima svoj rokopis, svoj slog. Pridobiti pa si ga more le na svoji zemlji, ko dobro spozna нрав svojega naroda, njegov način življenja, njegovo modrost in tradicije. Brez tega resničnega umetnika ni. — Spoznal sem, da je moja poglobitna naloga, preučiti bit in življenje gruzinskega naroda — postati gruzinski narodni režiser.«

Že tedaj pa smo se zavedali, da je Čiaurelijeva misel le en del dialektične resnice. Iz »domačih tal« je zrasla namreč tudi pri nas vrsta filmov, posebej še s tematiko iz NOB, ki z »umetnostjo« nima nič skupnega. Ni bila oplojena z najbolj zlahtnimi kozmopolitskimi humanističnimi in estetskimi vrednotami.

Ko je bilo delo opravljeno in je *Uragan na Balkanah* popotoval po jugoslovanskih kinematografih, smo molčali. Iz spoštovanja do naporov Mdivanija, Rooma, Tisseja, Utkina, Popova, Svešnikova in njih igralcev, iz hvaležnosti za njihov pouk.

In za vesel konec: *V gorah Jugoslavije* je zašel tudi čez mejo, v Trst. Tam pa ga je major ameriške okupacijske vojske in filmski cenzor »Films Bouard«, neki Jacobson, ki je uradoval na Piazza Oberdan, scenzuriral: iz filma je ukazal izstriči 300 m prizorov, v katerih italijanski fašisti obirajo po naših poljih koruzo in prepevajo svoje laške pesmi.

Abrama M. Rooma sem srečal domala 25 let kasneje v Moskvi, na omenjenem Eisensteinovem simpoziju. Hkrati z igralci še iz carskih časov in z drugimi Ajznovimi sodobniki, je sedel bolj spredaj. Vsi ti pionirji in veterani in klasiki sovjetskega filma so vznemirjeni čakali, če jih bo kdo izmed predavateljev omenil, če se jih bo kdo v zvezi z Eisensteinovim življenjem in delom še spomnil. In večine so se spomnili. Zdi se, da veliki narodi bolj cenijo svojo zgodovino.

⁶⁶ V istem intervjuju govori dr. Bratko Kreft tudi o tem, kako je kot direktor kina Ljubljanski dvor (današnja Sloga) v letu 1929/30 kupil pri neki zagrebški filmski posredovalnici pet ruskih filmov. Predvajati pa ni smel nobenega, kar mu je preprečila policija na intervencijo lastnikov koncerna drugih ljubljanskih kinematografov, za katerim je stal znani finančni mogotec Avgust Praprotnik (kot kolaboranta ga je likvidirala VOS 1942). Torej je res, da vse do konca tridesetih let, na Slovenskem nismo gledali sovjetskih filmov.

⁶⁷ Npr.: »O partizanski in sodobni tematiki v jugoslovanskem filmu«, Naša sodobnost III/1955, št. 9, — ali: »O jugoslovanski filmski teoriji in praksi«, Naša sodobnost IV/1956 št. 10.

⁶⁸ »Hronika sovjetskega kino«, No 2, 1946, VOKS.

A. M. Room me ni prepoznal. Ko sem se mu spet predstavil in ga spomnil na njegovo jugoslovansko obdobje, se je razveselil in razgovoril.

Izkušnje v letih 1945—1946 so nas vse bolj utrjevale v prepričanju, da imamo s svojim nazorom o jugoslovanskih narodnih proizvodnjah prav. Še posebej na osnovi izkušenj s prizadevanji Mosfilmovcev smo bili sredi leta 1946 mnenja, da je naš boj dobojevan: da smemo in da bomo smeli tudi poslej snemati filme vseh tehnik, zvrsti in žanrov.

Pa smo se ušтели. Vsaj jaz. Odpotovati sem moral v Beograd, od koder naj bi uresničil v državnih izmerah zamisel o narodnih proizvodnjah, se pravi depešo CK KPJ od 14. marca 1946. V docela novem, domala tujem in neznanem okolju pa sem naletel na vse drugačne akterje filmske politike kot so bili ljubljanski novomeščani. In skoraj čisto nepripravljen sem moral odigrati novo vlogo v sodobni jugoslovanski filmski tragikomediji.

Opomba uredništva. V objavljenem prispevku, ki je del široko zasnovanega esejistično-memoarskega spisa, smo — glede na značaj naše revije — sporazumno z avtorjem izpustili nekatere odstavke, ki polemično razmišljajo o živih problemih sodobnega slovenskega filma in o njegovi prihodnosti.

Thème de la guerre de libération nationale dans le cinéma slovène

L'auteur continue son traité dont la première, deuxième et troisième suite voir dans Dokumenti n^o 25, pp. 48—68, n^o 26, pp. 204—223 et n^o 27—28, pp. 83—94. Il décrit d'abord les événements concernant le film »L'Orage sur les Balkans« qui a été réalisé par les Soviétiques en collaboration avec les Yougoslaves sous la direction de A. M. Room. L'auteur de l'article est convaincu que la coproduction dans les films aux prétentions artistiques soit impossible. Il cite une anecdote qui accompagne le film »Aleksander Nevski« où Eisenstein aurait fondé la scénographie et la costumographie et même le style du dialogue d'après »une seule flèche et un seul casque« fouillés jusqu'ici par les archéologues sur les lieux de la grande bataille. Il défend le film »national« qui a à sa disposition tous les thèmes de la littérature slovène classique et dans la guerre de libération nationale. Il confirme sa thèse en citant la pensée du metteur en scène géorgien, M. E. Čiaurelij: »J'ai constaté que pour un artiste il est essentiel de parler sa propre langue, d'avoir son propre style. Il ne peut l'obtenir que dans son propre pays en connaissant bien la nature de son peuple, sa manière de vivre, sa sagesse et ses traditions. Il n'y a point de vrai artiste sans cela. Mon devoir principal, c'est d'étudier la vie et la condition du peuple géorgien, de devenir le metteur en scène géorgien national«.