

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
Oddelek za zgodovino

RAZVOJ IN VLOGA SLOVENSKEGA
DOKUMENTARNEGA FILMA V LETIH
1945 - 1958

MAGISTRSKO DELO

TATJANA REZEC ŠTIBIČ

LJUBLJANA 2004

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA ZGODOVINO

**RAZVOJ IN VLOGA SLOVENSKEGA
DOKUMENTARNEGA FILMA V LETIH
1945-1958**

Magistrsko delo

Mentor: redni prof. dr. Božo Repe

Avtor: Tatjana Rezec Stibilj

Ljubljana, september 2004

KAZALO

UVOD.....	1
I. KRATEK RAZVOJ TEORIJE IN PRAKSE DOKUMENTARNEGA FILMA V OKVIRU SVETOVNE ZGODOVINE FILMA.....	7
II. ZAČETKI DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE V JUGOSLOVANSKEM PROSTORU MED OBEMA VOJNAMA 1918 – 1941.....	16
1. ZAČETKI SLOVENSKEGA DOKUMENTARNEGA FILMA DO 1941.....	20
III. FILMSKO DOKUMENTIRANJE V SLOVENIJI MED 2. SVETOVNO VOJNO 1941 – 1945.....	26
1. NA OKUPIRANEM OZEMLJU.....	26
2. NA OSVOBOJENEM OZEMLJU.....	27
3. PRAVNO ORGANIZACIJSKE OSNOVE KINEMATOGRAFIJE NA SLOVENSKEM 1944-1945.....	28
IV. RAZVOJ SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE V OBDOBJU 1945 – 1952.....	33
1. DRŽAVNO FILMSKO PODJETJE DIREKCIJA ZA SLOVENIJO.....	33
2. PODRŽAVLJANJE KINEMATOGRAFOV IN PODJETIJ ZA PROIZVODNJO FILMOV.....	35
3. USTANOVITEV KOMITEJA ZA KINEMATOGRAFIJO VLADE FNRJ.....	37
4. USTANOVITEV IN PRVA LETA DELOVANJA PODJETJA ZA PROIZVODNJO FILMOV »TRIGLAV FILM«.....	39
5. ORGANIZIRANO USPOSABLJANJE FILMSKIH DELAVCEV.....	43
V. ORGANIZACIJSKE SPREMEMBE PO LETU 1950 DO 1956.....	46
1. UKINITEV KOMISIJ ZA KINEMATOGRAFIJO.....	46
2. UREDBA O SVOBODNIH FILMSKIH DELAVCIH.....	47
3. USTANOVITEV DRUŠTVA FILMSKIH DELAVCEV.....	48
4. PRVE KOPRODUKCIJE V SLOVENSKI KINEMATOGRAFIJI.....	49
5. DRUŽBENO UPRAVLJANJE PRI PODJETJU »TRIGLAV FILM«.....	51
VI. VLOGA AGITPROPA CK KPS IN IDEOLOŠKE KOMISIJE CK KPS NA PODROČJU DOKUMENTARNE PRODUKCIJE.....	53
VII. SLOVENSKA DOKUMENTARNA PRODUKCIJA – ZVRSTI IN ŽANRI PO LETU 1945.....	57
1. DOKUMENTARNI FILMSKI ZAPISI.....	58
2. OBZORNIŠKA PRODUKCIJA.....	77
2.1. Filmske novice.....	78
2.2. Filmski obzorniki.....	80
2.3. Novi obzornik slovenskih filmskih delavcev.....	106
3. ARHIVSKA SNEMANJA KRONIKA IN INFORMACIJE.....	110
4. KRATKO-IN DOLGOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM.....	112
4.1. Dokumentarni filmi z elementi rekonstrukcije.....	113
4.2. Dokumentarni filmi z elementi kompilacije.....	119
4.3. Dokumentarni filmi z elementi reportaže.....	122
4.4. Dokumentarni film kot esej.....	134

5. POUČNI FILM.....	136
VIII. DISTRIBUCIJA FILMOV V SLOVENSKEM PROSTORU MED 1945 IN 1957.....	139
1. GLEDANOST DOMAČEGA FILMA.....	142
1.1. Razmerje med mestom in vasjo.....	146
1.2. Potujoči kinematografi.....	146
1.3. Tehnična opremljenost kinematografov.....	147
2. ORGANIZACIJSKI OKVIRI DELOVANJA NA PODROČJU DISTRIBUCIJE 1945-1957.....	148
2.1. Podjetje za razdeljevanje filmov LRS	150
2.2. Vesna film.....	151
ZAKLJUČEK.....	152
VIRI.....	153
LITERATURA.....	154

RAZVOJ IN VLOGA SLOVENSKEGA DOKUMENTARNEGA FILMA V LETIH 1945-1958

UVOD

V zadnjih letih se je zanimanje za slovenski film precej povečalo. Ta splošna ugotovitev velja predvsem za slovenski igrani film, ki si je utrl pot tako med publiko v domačih kinematografih kot tudi vstop na mednarodne festivale. Za slovenski dokumentarni film, ki je predmet moje raziskave pa žal velja tako danes kot tudi v preteklosti, da ga le stežka vidimo na velikem platnu. Danes najde prostor zgolj v retrospektivi posameznega avtorja, ki se je tekom svojega ustvarjanja srečal s to vrsto filma, ali v okviru specializiranih festivalov v tujini (Mannheim). Dokumentarni film je že vrsto let predvsem domena televizijske produkcije, kar hkrati tudi pomeni, da so le redke stvaritve posnete tudi na filmski trak.

Vlogo in razvoj dokumentarnega filma prikazujem za leta 1945 do 1958, kar je razvidno iz naslova. Za te mejnike sem se odločila iz dveh razlogov. 9. maja 1945 je po filmski kronologiji nastal prvi povojni slovenski dokumentarni film Ljubljana pozdravlja osvoboditelje. 11. oktobra 1958 je začela z rednim oddajanjem programa slovenska televizija, ki je kaj kmalu prevzela dokumentarni film, predvsem reportažnega značaja pod svoje okrilje. V obdobju, ki ga obravnavam, je dokumentarni film prihajal pred gledalce v glavnem kot predfilm igranega filma, če le-ta že sam po sebi ni bil predolg. Čeravno ni natančnih statističnih podatkov o gledanosti dokumentarnega filma za to obdobje, lahko o večjem zanimanju govorimo tudi na osnovi rednega objavljanja o izdelanih dokumentarnih filmih zlasti v filmskih revijah. Nekateri avtorji navajajo prvo desetletje razvoja slovenskega dokumentarnega filma kot »zlato obdobje«. ¹ Zlasti po letu 1945 so se ljudje veselili slovenske besede s filmskih platen, pa naj je bil film igran ali dokumentaren. Glede na to, da je v tem obdobju do leta 1957 nastal v povprečju po en celovečerni igrani film letno, je bila bera slovenskih dokumentarnih filmov toliko večja. Do leta 1952 so se redno pred začetkom filmskih predstav vrteli tudi filmski obzorniki, kasneje pa zvezne Filmske novosti.

Slovenska dokumentarna filmska produkcija je bila nesporno vpeta v širši evropski koncept. V obdobju pred drugo svetovno vojno je dovolj hitro sledila temeljnim spremembam, zlasti na tehničnem področju (poskusi igranega filma, uporaba zvoka pri filmu). Po vojni je sprva prisotno z gledovanjem filmske produkcije predvsem po vzhodni, zlasti sovjetski kinematografiji. Tudi spor z informbirojem tega ni mogel kar naenkrat izbrisati. Avtorji so le počasi lahko uveljavljali svoj

pogled na dogodke skozi film in se osvobajali neformalnega ideološkega pritiska, ki je bil skozi celotno obravnavano obdobje prisoten na različne načine.

Prvi del naloge zajema osnoven prerez razvoja dokumentarnega filma v svetovnem in jugoslovanskem prostoru pred drugo svetovno vojno, kako ga je možno opredeliti glede na temeljne elemente dokumentarizma, ki jih pozna tudi svetovna filmska dokumentaristika. V tem sklopu je zajet kratek filmski razvoj na Slovenskem pred drugo svetovno vojno, ki je predstavljal izhodišče za vzpostavitev filmske produkcije po vojni, čeravno ji povojni filmski ideologi niso namenili ustreznega prostora. »Sodobna« filmska umetnost je delovala na novih družbenih temeljih, namenjena je bila delavnemu človeku za izobraževanje in razvedrilo.

Sledi prikaz organizacijskega okvira, v katerem se je oblikovala slovenska filmska produkcija, ki je svoje temelje povojnega razvoja začela dobivati že v času narodnoosvobodilnega boja, ko so bili konec leta 1944 in v začetku 1945 oblikovani prvi načrti in predlogi organiziranja povojne slovenske kinematografije. Uradna ustanovitev filmskega podjetja za proizvodnjo filmov Triglav film septembra 1946 je bilo zagotovilo za redno produkcijo slovenskih filmov. Sledi prikaz organizacijskega razvoja podjetja, ki si je moral svoj prostor v jugoslovanskem prostoru podobno kot ostale republiške proizvodnje v okrilju trdega centralizma počasi izboriti.

V drugem delu predstavljam slovensko dokumentarno produkcijo, njene zvrsti in žanre, razvrščene v pet osnovnih sklopov. Znotraj vsakega posebej raziskujem, katerih dogodkov in na kakšen način so se avtorji lotevali posameznih tem, kateri poudarki so za zgodovinarja še posebej zanimivi, koliko se je vodilna partijska ideologija odražala skozi film, se pravi, skušam poudariti razmerje informativnost- propagandnost, kar je najbolj očitno pri filmskih obzornikih ter kdaj se je začel prehod na splošne, politično neobremenjene teme, ki so del človekovega vsakdanjika. Ob tem izpostavljam ustvarjalce, ki so dokumentarnemu filmu v slovenskem prostoru dali specifično obeležje, čeravno je delo vsakega, ki je sodeloval pri nastanku posameznega filma neprecenljive vrednosti.

Zadnji del naloge je namenjen predstavitvi posrednika filma gledalcu, to je kinematografu, ki je imel nesporno vlogo tudi pri prikazovanju slovenskega dokumentarnega filma.

Naloga temelji na pregledu filmskega arhivskega gradiva, ki ga za to področje v večini hrani Arhiv Republike Slovenije. Filmsko arhivsko gradivo opredeljuje 56. člen Zakona o arhivskem gradivu in arhivih, ki pravi, da je »filmsko arhivsko gradivo zmontirani originalni slikovni in tonski negativ filma, posnet na filmskem traku in ena projekcijska kopija istega filma ter filmi, posneti na

¹ Utrinki o kratkem filmu, Film, 1956, št. 4, str. 75

digitalnih ali analognih nosilcih, ki jih izdelajo slovenski producenti oziroma so izdelani v koprodukciji slovenskih in tujih producentov v Republiki Sloveniji.«²

V Službi za arhiviranje programov na Televiziji Slovenija hranijo filmske kopije filmov, ki so jih v glavnem filmski amaterji posneli ob osvoboditvi Ljubljane. Za preučevanje filmske zgodovine so pomemben vir so ustna pričevanja filmskih ustvarjalcev, ki jih sedaj v Slovenskem filmskem arhivu ob pomoči cineasta Borka Radeščka načrtno slikovno in zvočno snemamo. Na digitalnih nosilcih so namenjeni tudi za raziskovanje na tem področju. V arhivu Slovenskega filmskega arhiva so ohranjeni zapiski pogovorov in pričevanj, ki jih je opravil Ivan Nemanič v sedemdesetih letih z nekaterimi filmskimi ustvarjalci, ki so oblikovali še predvojno slovensko filmsko zgodovino, kot na primer z zakoncema Badjura, Jankom Ravnikom, Milanom Khamom, Čorom Škodlarjem, Božidarjem Jakcem, Stanetom Virškom, Boženo Grosman.³ Veliko na tem področju je kljub vsem naporom že zamujenega, saj večine ustvarjalcev dokumentarnih filmov tega obdobja ni več živih.

Večino arhivskega gradiva, ki zajema dejavnost kinematografskega področja je razdrobljena med različne fonde Arhiva Republike Slovenije, od Ministrstva za prosveto, Sveta za kulturo in prosveto, Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije.

O samem začetku oblikovanja temeljev organizacije slovenske kinematografije ob koncu in v začetku leta 1945 je ohranjeno arhivsko gradivo v fondu predsedstva SNOS v Arhivu Republike Slovenije. V fondu Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije II in III sem našla nekaj gradiva, ki osvetljuje vlogo agitpropa in po letu 1956 Ideološke komisije na področju filma. Arhivsko gradivo, vezano na nastanek, organizacijo in poslovanje podjetja Triglav za obdobje, ki ga obravnavam ni ohranjeno. Tudi dokumenti, ki kažejo na začetne centralistične odnose do slovenske filmske produkcije, ki je potekala pod okriljem Državnega filmskega podjetja v slovenskih arhivih ni ohranjena. Zato so zelo dragoceni prepisi odlomkov nekaterih dokumentov, kot na primer Poročilo o delu Državnega filmskega podjetja, Podružnice za Slovenijo iz julija 1945, ki jih je objavil France Brenk v knjigi Slovenski film. Brenkova zapuščina je zaenkrat še v privatni lasti in nedosegljiva za uporabo. Morda bo kaj več nejasnosti rešenih ob pregledu gradiva Komiteja vlade FNRJ za kinematografijo, ki ga hrani arhiv Jugoslavije in Komisije za ideološki rad v Arhivu Centralnega komiteja Zveze komunistov Jugoslavije.

V osebni zbirki Ernesta Adamiča sem našla gradivo, od osnutkov scenarijev, do korespondence z izbranimi osebnostmi, o katerih naj bi snemali portrete v okviru Kronike.

² Ur. list RS, št. 20-1140/97, 10. april 1997

³ AS, Fond Slovenski filmski arhiv (v nadaljevanju AS/SFA), Podatki o ustvarjalcih filmov, š. 3

Od pomagal za preučevanje filmskega arhivskega so osrednjega pomena objavljeni inventarji filmskega gradiva, Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije. Za to obdobje sta nepogrešljiva predvsem zvezka 1 in 4, ki jih je pripravil Ivan Nemanič. Inventarji vključujejo skoraj vso dokumentarno filmska produkcijo, ki je nastala v tem obdobju. Poleg dokumentarnih so obdelani tudi animirani in igrani filme. Filmi so razvrščeni kronološko, po času nastanka. Poudarek je na vsebinski razdelavi filma. Navedeni so tudi tehnični podatki (širina traku, barva, dolžina in zvok) in podatki o ustvarjalcih (producent, scenarist, režiser, snemalec, montažer, avtor glasbe).

Med dokumentarnim filmskim gradivom najdemo vse obravnavane sklope, od dokumentarnih filmskih zapisov, obzorniške produkcije, arhivskih snemanj, kratko in dolgometražnih dokumentarnih filmov do poučnih filmov. Avtor inventarja je filmskim zapisom brez naslovov le-te oblikoval naknadno in jih zapisal v oklepaju. Tako obliko sem prevzela tudi jaz v nalogi.

Pomemben vir je tudi periodika iz tistega obdobja. Seznam pregledane periodike vsebuje v oklepajih letnice pregledanega gradiva, ne pa čas izhajanja. V dnevnem časopisju (Slovensko poročevalec, Ljudska pravica, Delavska enotnost) so objavljeni članki ob predvajanjih pomembnejših filmov kot Ljubljana pozdravlja osvoboditelje, Na svoji zemlji, pa tudi splošno o nalogah, dosežkih, načrtih filmskega podjetja. Slikovno bolj bogato opremljeni članki so se večkrat pojavljali tudi v reviji Tovariš.

Redna rubrika o filmu je bila tudi v glasilu Ljudske prosvete Slovenije Obzornik. V njem je bil pogosto odmerjen prostor propagandnim člankom o pomenu filmskih krožkov, ki so spadali v ljudskoprosvetno področje. Tudi sicer so bili članki nekako poučne narave, ki so ljudem skušali osvetliti pomen in smisel filma po sovjetskem vzoru. Obenem sem prav v Obzorniku v času informbiroja zasledila članek z direktnim naslovom Informbirojevska kampanija in film.⁴

Poleg omenjega gradiva so bolj pomembne revije, ki so bile vsebinsko namenjene izključno filmski problematiki.

Propagandni oddelek Komisije za kinematografijo je že v letu 1948 začel izdajati mesečnik Filmski vestnik. Prinašal je vesti o vseh najbolj pomembnih dogodkih na domačem (slovenskem in jugoslovanskem) filmskem področju (produkciji in distribuciji). Pogoste so objave teoretičnih razprav, referatov in tako predstavlja pomemben vir pri preučevanju filmske zgodovine v začetku petdesetih let.

Enako pomembna je revija Film, ki jo je reklamni oddelek Podjetja za razdeljevanje filmov začelo izdajati leta 1950. Revija je izhajala mesečno in seznanjala bralce z informacijami o novostih v

slovenski filmski produkciji, hkrati jih je seznanjala z zanimivostmi na področju svetovnega filma. V letu 1954 so začeli izhajati tudi v srbohrvaščini in bili dostopni za ostale jugoslovanske republike. To je vplivalo tudi na bolj redne vesti o filmski produkciji v drugih republiških filmskih studijih. Od izrazito filmskih revij, ki pa je začela izhajati šele leta 1963 naj omenim še Ekran, revijo za film in televizijo, ki izhaja še danes. To je bila revija s komentarji, razpravami o stanju in dogajanjih na filmskem področju doma in tujini, iz katerih že veje dobršna mera kritičnosti. Veliko člankov so podpisali sami filmski ustvarjalci za razliko od prej naštetih revij, v katerih so pretežno ideološko pravoverni pisali o avtorjih filmov in skozi ideološko merilo ocenjevali njihovo delo. Še dodatno razširjeno on poglobljeno pisanje o slovenskem filmu je prisotno ob priložnostih različnih obletnic, vezanih na film.

V jugoslovanskem merilu je splošno zgodovino jugoslovanskega filma zajel Petar Volk v knjigi Istorija jugoslovenskog filma.

Celovitega zgodovinskega pregleda razvoja slovenske kinematografije Slovenci zaenkrat še nimamo. O zgodovini je od slovenskih avtorjev precej napisal France Brenk. Knjiga Kratka zgodovina filma na Slovenskem prinaša strnjen, splošen pregled skozi posamezna obdobja, od leta 1896, ko pridejo ozemlje današnje Slovenije prvič »živeče fotografije«⁵ do začetka šestdesetih let. Bolj poglobljeno se je lotil dogodkov okrog porajanja slovenske kinematografije po letu 1945 v knjigi Slovenski film, dokumenti in razmišljanja. Časovno jo omejuje Brenkovo delovanje v zveznih organih, torej do jeseni 1946, sicer pa na osnovi spominov in njemu dosegljivih dokumentov posega široko na različna področja kinematografije in vsebuje res veliko podatkov. So tudi še druge knjige, v katerih skušajo avtorji orisati pomen slovenskega filma, vendar v veliki meri temeljijo na poudarjanju povojnega napredka in zaslug, ki jih je pri tem imela nova oblast.

Več knjig je napisanih z vidika zgodovinskega in teoretičnega opredeljevanja pojma dokumentarni film. Ena takih je knjiga Erika Barnouwa Istorija dokumentarnog filma. V jugoslovanskem prostoru so se s teoretičnim preučevanjem dokumentarnega filma veliko ukvarjali. Vladimir Petrić v knjigi Filmske zvrsti in žanri opredeljuje med ostalimi tudi dokumentarni film. Ranko Munitić, izrazit teoretik dokumentarnega filma je napisal knjigi O dokumentarnem filmu in Filmske zvrsti in žanri. V jugoslovanskem prostoru je bil Institut za film v Beogradu tisto središče, ki je spodbujalo k pisanju o teoretičnih vprašanjih v jugoslovanskem filmu.

⁴ I.T.: Informbirojevska kampanija in film. Obzornik, IV/1949, št. 8-9, str. 328-325

⁵ Brenk, France: Kratka zgodovina filma na Slovenskem. Ljubljana: DDU Univerzum, 1979, str. 8

Med deli, ki vsebujeta oris slovenske kulturne politike v povojnem obdobju, kamor spada tudi kinematografsko področje, sta knjigi Aleša Gabriča Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945-1952 in Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953-1962.

Literatura je razpršena po različnih področjih filmske kulture in verjetno bo že čas, da ugleda luč sveta tudi zgodovina slovenske kinematografije, ki bo njen razvoj, vlogo, dosežke, glavne akterje predstavila z različnih zornih kotov.

I.

KRATEK RAZVOJ TEORIJE IN PRAKSE DOKUMENTARNEGA FILMA V OKVIRU SVETOVNE ZGODOVINE FILMA

Dokumentarni film je eden od štirih glavnih vrst filma, poleg igranega, animiranega in eksperimentalnega. To razvrščanje se opira na globalne razlike glede na temeljni ustvarjalni princip, ki ga uporablja avtor pri svojem delu. Navajam nekaj najbolj osnovnih značilnosti posameznih vrst, s čimer je še bolj poudarjena specifičnost dokumentarnega filma.

Igrani film naj bi bil po značaju antipol dokumentarnemu filmu, čeprav imata med seboj precej stičnih točk, med katerimi je najpomembnejša tista, da sta oba vezana na prikaz stiliziranega ali resničnega življenja pred kamero. Oba nastajata s snemanjem dogodkov oziroma prizorov pred kamero. Igrani film označuje neka, kar ni dokument, kar ni naravno dogajanje. Je plod domišljije, v njem nastopajo igralci, vendar pa zato ni nič manj prepričljiv in sporočilen, ravno nasprotno. V masovni kulturi ima prevladujočo vlogo na področju kinematografije.

Animirani film se najbolj razlikuje od navedenih filmskih vrst. Včasih ga glede na vse uporabljive tehnike upravičeno imenujejo tudi mejno področje kinematografije, spet drugi kot neodvisno, tako imenovano »osmo umetnost«. To je povezano s samo izdelavo animiranega filma, ki je zelo zapleten in dolgotrajen postopek. V najširšem pomenu gre za filmsko zvrst, ki s posebnim procesom snemanja risb, lutk, silhuet in drugih objektov namenoma pričara iluzijo oživitve.

Eksperimentalni film raziskuje v okviru filmskega izraza. Temelji na uporabi najbolj osnovnih filmskih elementov (gibanje, svetloba, zvok), a skuša preseči običajno rabo tehničnih sredstev (večja hitrost traku, dvojna ekspozicija). Običajno predstavljajo ti filmi svojevrsten odpor napram dominantnim zvrstem kinematografije. Zaradi svoje ekskluzivnosti in nekomercialnosti nastajajo izdelki večinoma v okviru alternativne kinematografije.

Dokumentarni film so v zgodovini že nešteto krat poskušali definirati in vsaka definicija je po svoje točna.

John Grierson ga v splošnem opredeljuje kot ustvarjalno interpretacijo življenjskih faktov, za Paula Rotho je dokumentarni film uporaba filmskih sredstev pri razlagi kreativnih in socialnih terminov življenja ljudi, kakršno obstaja v stvarnosti. Alberto Cavalcanti ga poimenuje realistični film, glede na to, da prikazuje življenje v vsem njegovem spreminjanju. Jean Benoit-Levy, ki izstopa na področju vzgojno izobraževalnih filmov v tridesetih letih 20. stoletja, ga opredeljuje kot

film, v katerem se prikazuje življenje v vseh njegovih manifestacijah.⁶ To so le načelne definicije, znotraj katerih se avtorji mnogo bolj poglobljeno dotikajo tega fenomena.

Avtorje in filmske teoretike je ves čas vznemirjalo vprašanje odnosa stvarnosti pred kamero in tisto, ki jo kasneje vidimo na platnu. V preteklosti so se s tem vprašanjem soočali različni tuji avtorji; nemško-ameriški teoretik Rudolf Arnheim, francoski kritik in teoretik Andre Bazin in ameriški psiholog in teoretik Hugo Münsterberg.

V jugoslovanskem prostoru se je razmišljanja o naravi bistva dokumentarnega filma kompleksno lotil Ranko Munitić, jugoslovanski filmski kritik in teoretik v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja. Izhaja iz dejstva, da »resnične, popolne avtentične podobe stvarnosti ni in je ne bomo nikoli videli; problem je v selekciji tistih elementov, ki bodo gledalcu nudili predstavo o funkcionalni, ikonografski ali ambientalni vsebini objekta«. ⁷ Njegova teorija razlikuje »sliko resničnosti« in »filmsko sliko«, ⁸ ki se med seboj močno razlikujeta. Filmska slika je umetna stvaritev, določena, po vsebini in obsegu zaprt pojav, ki že v svojem nastanku vključuje avtorjev, režiserjev in snemalčev selektivni princip. Njen smisel in pomen sta določena. Slika resničnosti pa se v zavesti vsakega posameznika razlikuje od vseh ostalih zato, ker vsak posameznik določa željeni obseg, kvaliteto in značaj opažanj. »Naše oko in filmska kamera sta različni sredstvi vizualnega zaznavanja«. ⁹ Včasih je veljalo prepričanje, da je kamera oz. objektiv le umetno oko snemalca, ki z neangažiranim, mehničnim registriranjem dogodkov pripelje do resnice in avtentičnosti. Vendar do te resnice pridemo z avtorskim posredovanjem, režijskim posegom, zato je dokumentarni film umetniški dosežek in ustvarjan tako kot drugi filmi. Tudi dokumentarni film je iluzija, in to iluzija dejanske neposredne resničnosti, za razliko od igranega filma, ki teži k verodostojnosti iluzije. Iluzija je prepoznavna, a še vedno dovolj odmaknjena od naše stvarnosti.

Dejstvo je, da je vsaka filmska pripoved, vključno z vsemi zvrstmi dokumentarnega filma vedno odsev, odslikava in podoba tistega, ki jo pripoveduje. Enostavno povedano, filmska slika je odvisna od mnogih dejavnikov, ki so plod dela ustvarjalcev, režiserja, snemalca. Nenazadnje že sam izbor dogodka, izbor postavitve kamer, velikost izreza, dolžina posnetka kažejo na to, da je med dogodkom in gledalcev nekdo, ki z več ali manj odgovornosti in spretnosti vpliva na potek zapisa dogodka. Zato bo ustvarjalec vedno odgovoren za to, kaj bo zapisano na filmski trak in kaj ne.

»Film torej nikoli ne more biti objektiv«. ¹⁰

⁶ Mikić, Krešimir: Kamera v dokumentarnem filmu. Ljubljana: Ekran, 1976, št 8, str. 37

⁷ Munitić, Ranko: O dokumentarnem filmu. Beograd: Institut za film, 1975, str. 11

⁸ Munitić, Ranko: Filmske zvrsti in žanri. Ljubljana: DDU Univerzum. 1977, str. 30-40

⁹ Prav tam, str. 37

¹⁰ Košir, Igor: O dokumentarnem filmu in dokumentarnosti filma. Slovenski film in njegovo varovanje, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1998, str. 42

Kljub vsemu je film eden redkih medijev, s katerim je mogoče ustvarjati dela najožje dokumentacijske vrednosti.

Film se je kot »dokumentaren« oziroma kot kratek zapis realnega dogodka ali pojava uveljavil v začetku svojega nastanka z Loïsom Lumičrom, ki je 28. decembra 1895. leta pripravil pariško premiero svojih prvih filmskih posnetkov. Odziv je bil velik doma in v tujini, kamor so se selila prikazovanja. Istočasno je vladalo zanimanje tudi za nakup »filmske tehnike«, ki pa je družina Lumičre sprva ni bila pripravljena prodati. Šele v letu 1897 se je odločila odpovedati svojemu monopolu in širom sveta so bila ustanovljena nova podjetja, nekatera tudi iz vrst Lumičrovih operaterjev.¹¹

Filmski operaterji in hkrati tudi snemalci, ki jih je bilo konec leta 1897 že blizu sto, so imeli pomembno vlogo pri bogatenju programa. Na svojih potovanjih so snemali največ potopisne reportaže, v Franciji imenovane »documentaire«. Nekateri so bili pri tem opraviu precej iznajdljivi. Tako je snemalec Eugene Promio postavil kamero na gondolo in tako iznašel vožnjo, gibanje kamere, ki se na tračnicah, gibljivi podlagi ali drugem prevoznem sredstvu premika v različnih smereh vzdolž objekta. Pojavili so se tudi filmski zapisi s tedanjih vojaških prizorišč ameriško-španske vojne 1898.

Leta 1908 je francoska družba Pathé-Journal začela producirati Pathé-Journal, filmske novice o aktualnih dogodkih. Kmalu so se ji pridružila še druga francoska filmska podjetja in odprla svoje podružnice tudi drugod po Evropi.

Večji del začetnega obdobja razvoja dokumentarnega filma poimenuje Erik Barnouw »preroško«.¹² Po njegovem mnenju je nakazana večina potencialnih zvrsti, ki so se kasneje oblikovale v dokumentarnem filmu, od reportaže, etnografskega in izobraževalnega do potopisnega dokumentarnega filma. Pri vsem je potrebno upoštevati, da so bili ti filmski zapisi izredno kratki, do dveh minut in da se že v tem času beleži prvi padec dokumentarnega filma. Pojavil se je njegov »veliki brat« igrani film, ki je vedno bolj pritegoval pozornost publike.

V desetletju pred 1. svetovno vojno, ko se nekako zaključí začetna faza v razvoju dokumentarnega filma, so večinoma v Veliki Britaniji in ZDA nastali tudi ambicioznejši projekti, ki so dali nov zagon dokumentarni produkciji. Posamezni snemalci so se s kamero podali na pot z različnimi ekspedicijami. Filmski strokovnjaki izpostavljajo britanski film »Scottova antarktična ekspedicija« (1911-1913) in ameriški film »30 milj pod morjem«, ko sta snemalca posnela prve podvodne prizore. V tej razvojni fazi je še vedno prisotno predvsem mehanično beleženje stvarnosti,

¹¹ Barnouw, Erik: Istorija dokumentarnog filma/A History of Non-Fiction Film. Beograd: Aleksander Mandić, 1981 str. 3-18

inspirirano z navdušenjem nad kamero kot tehničnim fenomenom. Tu lahko potegnemo vzporednico s prvimi slovenskimi filmskimi posnetki Karla Grossmanna *Odhod od Maše* v Ljutomeru iz leta 1905, ki so poleg zgodovinske atraktivnosti pomembni zlasti svoje prvinske dokumentarnosti.¹³

Nov mejnik v razvoju je pomenil film Roberta Flaheryja *Nanook s severa*, ki govori o tradicionalnem življenju eskimske družine. Po desetletnem filmskem delu in še daljšem raziskovanju je bil film naposled leta 1922 pripravljen za prikazovanje. Ameriška producentsko-distributerska podjetja so sprva odklonila predvajanje filma, na koncu je distribucijo prevzelo francosko podjetje Paté. Film je požel velik uspeh tako pri gledalcih kot pri kritikih. Film je posebnost, ker je zaradi dramtiziranja in poetiziranja etnografskega prikaza življenja že na meji med dokumentarnim in igranim filmom.¹⁴ Flaherty se lotil še enega podobnega poskusa s filmom »Moana«. V njem je želel prikazati starodavno, nedotaknjeno polinezijsko kulturo, vendar film ni bil več deležen podobnega navdušenja. Flahertyja zato v literaturi radi imenujejo »oče dokumentarnega filma«.

Drugačen način, izhajajoč iz futuristične doktrine, povezane s komunistično idelologijo je ubral ruski režiser Denis Arkadijevič Kaufman, v filmski zgodovini poznan kot Dziga Vertov. Bil je prvi, ki mu je uspelo udejanjiti Leninove teoretične zamisli o revolucionarnem filmu, in to predvsem v obliki filmskih novic (tednikov) in poučnih filmov. Že v letu 1922 je bilo moč videti v sovjetskih kinematografih prvo od triinšestdesetih števil *Kino-resnice*. *Kino-resnice* so skušale na filmski trak čim širše in hkrati neopazno zajeti dogajanja s področja industrije, kmetijstva, življenja v mestih in vaseh in s pomočjo mojstrske montaže poudarjati vlogo revolucije v vsakdanjem življenju. Čeprav je izum in prva uporaba montaže pripisana ameriškemu filmu že okrog leta 1915, pa so ji največji teoretski in praktični pomen dali ravno sovjetski cineasti v tem porevolucijskem obdobju, imenovanem tudi carstvo montaže.¹⁵

Sovjetski film tega obdobja je imel še druge posameznike, ki so zaznamovali sovjetsko in svetovno dokumentarno kinematografijo s svojimi avantgardističnimi pristopi. Eden izmed njih je bil Sergej Eizenštejn, znan po uporabi metode rekonstrukcije zgodovinskih dogodkov in igranih komponent v svojih filmih. Ester Šub je s trilogijo o ruski zgodovini zastavila kompilacijski film, ki temelji na uporabi že posnetega filmskega gradiva in ostalih vrst arhivskega gradiva.

¹² Prav tam, str. 17

¹³ Križnar, Naško: Slovenski etnološki film *Filmografija 1905-1980*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1982, str. vi

¹⁴ Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 147

¹⁵ Šprah, Andrej: *Dokumentarni film in oblast*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998, str. 17-32

Proti koncu tridesetih let, ko se počasi zaključuje obdobje nemega film je potrebno omeniti še nekaj avtorjev, ki jim je skupno to, da so bodisi slikarji, arhitekti ali oblikovalci in jim film pomeni nov izziv v umetnosti. Ker pa uporabljajo za izhodišče posnetke iz realnosti, jih uvrščamo med dokumentariste. Vidnejša imena so brazilski slikar Alberto Cavalcanti, Nmec Walter Rutmann, Francoz Jean Vigo, Nizozemec Joris Ivens, Belgijec Henry Storch. Vsi so hkrati znani po tem, da so avtorji filmov, ki jih poimenujejo tudi »simfonije velemest«.¹⁶ Vsak izmed njih na svoj način ufilmlja utrip in življenje mest kot so Berlin, Pariz, Amsterdam, Nica.

Tudi med Slovenci imamo približno v tem času (okoli leta 1930) slikarja, ki se vede ali nevede loteva podobnih filmskih poskusov. Božidarja Jakca, so v času obiska pri slovenskih izseljencih v ZDA v letih 1929-1931 pritegnile značilnosti in podobe ameriških velemest - Chicaga, Washingtona, New Yorka, Clevelanda, tako da jih je posnel na svojo 16 mm filmsko kamero. Lahko rečemo, da njegovi filmski zapisi niso le preproste potopisne reportaže, saj se iz njih kaže smisel za izbor objektov snemanja, kompozicijo in svetlobo, ki je lasten likovnemu umetniku.

Avtorji filmske literature navajajo kot nespornega utemeljitelja teorije dokumentarnega filma britanskega producenta in režiserja Johna Griersona. S skupino britanskih dokumentaristov je v tridesetih letih deloval v okviru Imperialnega odbora za marketing. Ustanova je skušala pridobiti čimveč ljudi za vladne reforme in pri tem je nameravala uporabiti tudi propagandno-poučne filme o sodobnem gospodarstvu in komunikacijskih sistemih. Grierson je k delu privabil še druge svobodomiselnih domače in tuje ustvarjalce (Philip Rotha, Basil Wright, Robert Flaherty, Alberto Cavalcanti), ki so vsak po svoje dali pečat razvoju dokumentarnega filma. Tako se je razvilo britansko dokumentarno gibanje (British Documentary Movement), ki je vključevalo tudi radio in televizijo.¹⁷ Na področju filma je zasluga gibanja v tem, da se je dokumentarni film preusmeril od tedaj prevladujoče vsebine človek-narava na socialno tematiko in urbano življenje nasploh, kar se je že nakazovalo v omenjenih filmih »simfonije velemest«.

Opredelitev pojma dokumentarni film, ki jo je v vrsti spisov (First Principles of Documentary) definiriral John Grierson, je naslednja: »To predvsem niso potopisi (na katere se je nanašal francoski pojem »documentaire«), niti filmske vesti, reportaže, portreti zgodovinskih osebnosti ali izobraževalni filmi. Dokumentarnega filma ne opredeljuje njegov predmet, pa naj bo še tako »naraven« ali »realen«, marveč način predstavljanja realnosti oz. njena ustvarjalna preureditev«.¹⁸ Ravno to njegovo pojmovanje bistva dokumentarnega filma kot načina interpretacije realnosti je ohranilo aktualnost do današnjih dni. Tipičen griersonovski dokumentarec je po vsebini obravnaval

¹⁶ Barnouw, Erik: Istorija... str. 50

¹⁷ Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko: Filmski leksikon, str.81

splošne družbene procese, po obliki je bil to kratek film, spremljan s komentarjem, skozi katerega je avtor izražal določeno stališče. Zvočno kuliso je ustvarjala ustrezna, sugestivna glasba. Na tej točki je bil najbolj viden razhod s Flahertyjem in odklik od njegove estetizacije.

Dokumentarna dejavnost v 30. letih je bila na različnih koncih sveta od Azije, Amerike do Evrope skoraj povsod usmerjena v politično angažiran dokumentarec, bodisi v napredne ali reakcionarne namene.

Novo razsežnost je prinesla filmu zvočna komponenta, ki se je od tridesetih let pospešeno uporabljala na filmu. Sprva je bil v rabi fonografski zapis, ki ga je kmalu nadomestil optični zapis zvoka, ki je že omogočil sinhronost slike in zvoka. Na ta način je dokumentarec še pridobil na uporabni vrednost v propagandne namene. Tipičen primer je nemška dokumentarna produkcija po prihodu Hitlerja na oblast po letu 1933, v kateri so prevladovali politično-propagandistični filmi z glavno nalogo afirmirati uradno nacistično ideologijo doma in v tujini. Nalogo neposredne agitacije so v veliki meri opravljali filmski obzorniki, ki so bili del programske sheme nemških kinematografov. Prav tako ne moremo mimo režiserke Leni Riefenstahl in njenega filma iz leta 1935 Zmagoslavje volje. Film predstavlja enkratni portret Hitlerja skozi zgodovinski spektakelnski dogodek, šesti letni kongres NSDAP leta 1934 v Nürnbergu. Film je pomemben zaradi svoje protislovnosti, ki se kaže vnaslednjem: toliko kot pomeni film propagando nacističnega sistema, pomeni istočasno tudi prikaz »nadnaravne« Hitlerjeve moči in oblasti ter nečloveške discipline, ki je to oblast podpirala, in je zato izjemen dokument časa.

Avtor, ki je v svojih filmih izražal podporo levo usmerjenim gibanjem, je bil mednarodno poznan in priznan Nizozemec Joris Ivens, ki je v glavnem snemal v tujini. Postal je eno največjih imen dokumentarnega filma, zlasti je poznan po filmu Španska zemlja, v katerem prikazuje antifašistični boj španskega ljudstva v času španske državljanske vojne.

Kot je II. svetovna vojna mejnik v splošnem zgodovinskem razvoju, označuje tudi začetek nove faze v razvoju dokumentarnega filma.

Naloge filmskih dokumentaristov so se nekoliko spremenile. Imajo bodisi vlogo propagandistov, ki s pomočjo gibljivih slik vzpodbujajo borce za domovinski boj in jim dvigujejo moralo in istočasno skušajo nasprotnike s svojimi uspehi paralizirati, na drugi strani pa nastopajo kot objektivne priče vojnih dogodkov.

V nacistični Nemčiji je bila dokumentarna produkcija usmerjena v povečevanje nemških vojaških zmag in propagiranje antisemitizma. Ko se je vojaški položaj začel spreminjati v škodo Nemčije, je tovrstna produkcija začela počasi usihati.

¹⁸ Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko: Filmski leksikon. str. 147

Tudi v zavezniški Veliki Britaniji je bil cilj »vojaških dokumentarcev« podoben, prevladovali so patriotski filmi in filmi z antinacistično propagando. Grierson s sodelavci je v okviru britanskega dokumentarnega gibanja že dodobra utrl pot dokumentarnemu filmu, pojavila so se nova imena, med katerimi je najbolj izstopal Humphrey Jennings. Njegovi filmi so pomenili odmik od klasičnega vojnega dokumentarca, prežetega s propagando in predstavljajo izraz afirmacije človečnosti, zlasti filma Poslušajte Britanijo in Ognji so prižgani.

Tretjo sliko vojnega dogajanja je ponudila Sovjetska zveza, ki je prva prinesla v svet slike ujetih nacističnih vojakov, ki se prebijajo skozi rusko blato in sneg. Dokumentarec je bil ponovno v vzponu. Filmski studii so bili preseljeni v vzhodni del države, medtem ko je v Moskvi ostal center za izdelavo filmskih vesti in dokumentarcev. Posneto filmsko gradivo je pritekalo iz vseh strani, ob vrhuncu nemško sovjetskih vojnih operacij naj bi bilo na terenu okoli štiristo ruskih snemalcev, od katerih naj bi jih okoli sto preminilo pri opravljanju filmske vojaške dolžnosti. Pod dokumentarnimi filmi so podpisana tudi vodilna imena sovjetskega igranega filma kot so Pudovkin, Dovženko, Kozincev. Med režiserji dokumentarnih filmov pa izstopajo Roman Karmen, Mihail Slutsky in seveda Leonid Varlamov, ki je za svoj film Moskva vrača udarec leta 1943 dobil celo Nagrado Akademije (Oskar). Velik uspeh je dosegel tudi njegov film Stalingrad (1943), v katerem je zabeležil največji preobrat 2. svetovne vojne, bitko pri Stalingradu in predajo nemške vojske.

Ravno sovjetska filmska aktivnost med vojno je zasejala seme za filmske med in povojne filmske produkcije manjših narodov, med drugim tudi v Jugoslaviji oziroma Sloveniji.

Konec 2. svetovne vojne je v evropskih deželah hitro prinesel spremembe na področju ustvarjanja dokumentarnega filma. Obdobje do konca petdesetih let v grobem opredeljuje precejšnja razpršenost glede splošnih tendenc v dokumentarnem filmskem ustvarjanju

Prva povojna leta so bila še vedno obremenjena s preteklim vojaškim obdobjem in vojnimi strahotami in ena glavnih nalog dokumentarnega filma je bila pričevanje o vojni, zlasti o vojnih zločinih in zločincih. Predvsem v deželah vzhodne socialistične Evrope je filmska dejavnost, ki je temeljila na uporabi filmskega arhivskega gradiva, zelo porasla. Zanimanje za tovrstne teme je bilo zelo intenzivno in je najdlje trajalo v vzhodni Nemčiji, kjer so hranili bogato filmsko arhivsko gradivo. Med prvimi so osnovali tudi filmski arhiv, nedaleč od Berlina, ki je že upošteval tehnične pogoje hrambe filmskega gradiva. Med ustvarjalci pa sta izstopala zakonca Andrew in Annelie Thorndike, ki sta bila dobesedno obsedena z arhivskim gradivom. Nase sta opozorila z delom Ti in mnogi prijatelji (1955). Sledil jima je režiser J. Hellwig s filmom Dnevnik za Ano Frank (1958).¹⁹

¹⁹ Barnouw, Erik: Istorija..., str. 118

Dogodki druge svetovne vojne so se še leta pojavljali v filmskem spominu, novi izzivi pa so se filmskim ustvarjalcem ponujali na vsakem koraku. Njihovo delo je šlo v več smereh: nekateri so se poskušali v poetičnem dokumentarcu, ki ga je zasnoval že Flaherty. Tu so izstopali Šved Arne Sucksdorff, znan po filmih *Velika avantura* (1953) in *Razdeljeni svet*.

Eksperimentalno je pristopil k filmu Nizozemec Bert Haanstre, ki je želel gledalcem omogočiti, da bi sicer znane stvari videli z nove perspektive. Proslavil se je s filmom *Steklo* (1958), za katerega je prejel Oskarja za kratek film.

Za ustvarjalce poetskega dokumentarca je bil pomemben element zvok, ki je z izumom magnetnega zvočnega zapisa in njegovo uporabo pri filmu v 50. letih prinesel nov izziv in nove možnosti.

Pojavilo se je novo zanimanje za tako imenovani »zgodovinski kompilacijski film«,²⁰ ki je na osnovi filmskega arhivskega gradiva želel gledalcem čim bolj nadrobno predstaviti življenje 20. stoletja. Na osnovi filmskih dokumentov so se »kronisti« lahko ukvarjali le z 20. stoletjem, zato so iskali nove vire in eden takih je bila fotografija, ki so jo do tedaj imeli za nefilmično in je bila bolj slučajno uporabljena v filmu. To prepričanje sta ovrгла kanadska režiserja C. Low in Koenig s filmom *Mesto zlata* (1957), v katerem pripovedujeta o zlati mrzlici, ki je zajela Ameriko leta 1880. Uporabila sta fotografije, izdelane iz negativov na steklenih ploščah. Tako so se dokumentarcu odprla vrata v življenje 19. stoletja. Bolj ko so se vračali v zgodovino, bolj se je širila uporaba različnih vrst gradiv, s katero so avtorji želeli obuditi duh časa. Različna umetniška dela (risbe, slike, kipi) niso bila le objekt snemanja, temveč so jih uporabili kot sredstvo naracije. Ta smer je doživela precej odmeva tudi drugod po svetu (Indija, Koreja, Japonska). Glede na povečano zanimanje za filmsko arhivsko gradivo pa so v tem času, med leti 1951 in 1967, v glavnem prenehali »izhajati« filmski tedniki oziroma filmske vesti, ki so sicer tudi temeljili na tem gradivu. Tako je slovenski Filmski obzornik Triglav filma prenehal izhajati konec leta 1951.

V petdesetih letih so se pojavile različne vrste specializiranih dokumentarnih zapisov, med katerimi izstopa etnološki dokumentarni film. Čeprav velja za prvi podvig v tej filmski zvrsti že Flahertyjev *Nanook s severa* in vrsta drugih filmov nemega obdobja, pa so jih začeli načrtneje uporabljati kot znanstveno-dokumentacijsko sredstvo v 50-ih in 60-ih letih. Eden od ustvarjalcev, ki je vtisnil tej zvrsti močen pečat je Francoz Jean Rouch. Pritegnilo ga je življenje v Afriki in svoja potovanja je zabeležil sprva v obliki kratkih filmskih dokumentov *Lov na nilskega konja* (1946), večje zanimanje javnosti za svoja afriška raziskovanja pa je vzbudil z dolgometražnima filmoma *Jaz, črnc* (1958) in *Človeška piramida* (1959). Nadaljeval je v eksperimentalni smeri. Njegov film *Kronika nekega poletja* (1960) mnogi filmski kritiki pojmujejo kot manifest »filma-resnice« ali

cinéma-varité kot so ga imenovali v Franciji. Gre za gibanje v francoskem dokumentarnem filmu, ki se je zgledovalo po Dzigi Vertovu in njegovemu Kino-pravda. Skoraj hkrati se je podoben trend uveljavil tudi v ZDA in Kanadi pod imenom direktni film. Tako cinéma vérité kot direktni film izhajata iz enakih temeljev. Izpopolnjena snemalna tehnika (lahke in prenosne 16 mm kamere, prenosni magnetofon z mikrofoni, visokoobčutljiv filmski trak) je omogočala avtorju neopazno snemanje naključnih dogodkov na ulici, »spregovorilo je življenje samo«.²¹ Razlikovala sta se v pristopu. Francoska inačica temelji na interaktivnem pristopu, ki pomeni režiserjevo neposredno poseganje v pripovedi informatorjev ali celo provociranje njihovih izjav in izpovedi. Za direktni film pa je značilen observacijski pristop, torej nevmešavanje filmskega ustvarjalca in snemanje »življenja, kakršno je.« Novost, ki sta jo ena kot druga oblika prinesli v dokumentarni film, je, da je intervju nadomestil dotedaj neizogibni »komentar«, ki je bil bolj ali manj prinašal stališča vladajoče elite.

Dokumentarni film je v dobri polovici stoletja svojega razvoja, ki ga sem ga na kratko orisala z glavnimi prelomnicami, smermi in avtorji, doživel na eni strani velik napredek. Njegova vloga in seveda popularizacija ter razširjenost med ljudmi pa je bila skoraj brez izjeme vedno bolj podrejena igranemu filmu, ki je že imel status industrije. Kljub temu, da so se avtorji tega zavedali, so nekateri še vedno našli dovolj energije in motivacije za vedno nove izzive na tem področju, kar v bistvu velja tudi za današnji čas.

Osnovna vsebinska naloga dokumentarista je ostala v svojem jedru ves čas enaka: beleženje in interpretacija stvarnosti.

²⁰ prav tam, str.130

²¹ Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko: Filmski leksikon, str. 140

II.

ZAČETKI DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE V JUGOSLOVANSKEM PROSTORU MED OBEMA VOJNAMA 1918 – 1941

Zanimanje za filmsko ustvarjanje v Kraljevini Srbov Hrvatov in Slovencev je bilo omejeno na centre omenjenih nacij, pri vsaki na nekoliko svojstven način. Ravno v delu jugoslovanskega prostora, kjer je filmska umetnost prva zasejala seme, v Makedoniji z bratoma Manaki, je I. svetovna vojna prekinila tradicijo in po letu 1919 sta oba brata in njuna filmska dejavnost utonila v pozabo.

Filmska produkcija na tleh nekdanje Kraljevine nikjer ni tekla načrtovano in kontinuirano s strani države. Poskus državne regulative na tem področju, ki je veljal za poskus celovite zaščite domače filmske produkcije je bil zakon o ureditvi prometa s filmi z dne 5. decembra 1931.²² Zakon je predvideval regulacijo odnosov na filmskem področju, od uvoza in cenzure filmov do produkcije in prikazovanja filmov. Dopolnjevala sta ga Pravilnik o cenzuri filmov²³ in Uredba o prometu s filmi.²⁴ Najpomembnejši členi Zakona²⁵ so bili naslednji:

»Čl. 7. - Za vsakih 1000 metrov uvoženega zabavnega filma mora uvoznik do konca leta 1933. nabaviti ali proizvesti in dati v promet najmanj 70 metrov, po tem času pa najmanj 150 metrov filma domače izdelave in sicer za uvožene neme filme predpisano dolžino neme filma, za uvožene zvočne filme pa predpisano dolžino zvočnega filma.

Čl. 8. - Uvozniki, ki izjavijo, da pogoja iz prejšnjega paragrafa ne morejo izpolniti morajo za vsak meter domačega filma, katerega bi morali nabaviti ali proizvesti, plačati v korist državne filmske centrale petdeset dinarjev za neme in po sto dinarjev za zvočne filme.

Čl. 9. - Kinematografi morajo pri vsaki predstavi predvajati po enega ali več kulturnih filmov z dolžino najmanj 10 % od dolžine celokupnega sporeda predstave. Polovica teh kulturnih filmov mora biti domaie izdelek.

S kulturnim filmom se razume film, ki je poučen v znanstvenem, prosvetnem, gospodarskem, zdravstvenem, socialnem, državljskem in narodnem oziru. Semkaj spadajo tudi poučni dnevnik o aktualnih dogodkih.«

²² Službene novine Kraljevine Jugoslavije z dne 5. december 1931, št. 285/XCIII/668

²³ Službeni list Kraljeve banske uprave Dravske banovine, let. III, št. 19, Ljubljana, 9. marec 1932

²⁴ Službeni list Kraljeve banske uprave Dravske banovine, let. III, št. 21, Ljubljana, 15. marec 1932

²⁵ Službeni list Kraljeve banske uprave Dravske banovine, let. III, št. 6, Ljubljana, 23. januar 1932

Za kontrolo nad upoštevanjem najpomembnejših določil Zakona je bila predvidena ustanovitev Državne filmske centrale v Beogradu.

Zakon je s 7. in 8. členom »prizadel« zlasti ameriške distributerje, ki so v svojih protestih šli tako daleč, da so dosegli spremembo določil. Že leta 1934 so z amandmajem k finančnem zakonu izbrisali sporna člena in ju nadomestili z novim, pisanim na kožo velikim distributerskim podjetjem. Domači film torej ni bil deležen ustrezne državne finančne podpore, s čimer tudi ni bilo osnove za njegovo organizirano produkcijo.

Kljub podrejenemu položaju za razvoj domače, lastne produkcije je obstojala vrsta filmskih zanesenjakov, ki so imeli večje ambicije. Tako se je že do leta 1941 izoblikovalo nekaj profesionalnih filmskih ustvarjalcev, zlasti snemalcev, ki so pustili svoj pečat in istočasno zasnovali tradicijo, ki se je po letu 1945 tvorno nadaljevala.

V obdobju po končani I. svetovni vojni je postal Zagreb središče filmske in kinematografske dejavnosti v Kraljevini SHS. Začela so se ustanavljati filmska podjetja, ki so se ukvarjala predvsem z distribucijo in v manjši meri s proizvodnjo filmov. Zakoni trga so terjali svoje. Nekatera so imela znaten pomen tudi za Slovenijo.

Med prvimi, še pred letom 1920 je bilo ustanovljeno podjetje »Jugoslavija k.d.«, ki je poleg igranega vlagalo tudi v dokumentarni film. Zanj sta veliko dokumentarnih zapisov prispevala hrvaška filmska snemalca Josip Halla in Svetozar Noworyta. V njihovi produkciji je bil posnet kratek filmski zapis, na katerem je posnetek prisege častnikov jugoslovanske vojske pred generalom Maistrom. Film General Maister v izvorniku hrani Hrvatska kinoteka, kopijo pa ima tudi Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije.²⁶ Za nas je ta zapis izjemnega pomena, saj je to edini gibljivi zapis o našem borcu za severno mejo.

Najpomembnejše filmsko podjetje, ki je imelo širšo podporo, je bila Filmska sekcija »Škole narodnog zdravlja« v Zagrebu, ustanovljena leta 1927 v okviru Higienkega zavoda v Zagrebu. Delovala je vse do leta 1960. Različne zvrsti filmov, namenjenih zdravstveni in gospodarski razsvetljenosti ljudstva so prikazovali po Jugoslaviji in v tujini.

Delo »Škole narodnog zdravlja« je pomembno tudi za Slovenijo. Prvi film, za katerega je znano, da je v celoti izdelan v »Školi narodnog zdravlja« je zdravstveno-propagandni film »Lječiče Topolščica«, posnet leta 1927. Ohranjen je načrt scenarija, sam film pa žal ne.²⁷

Med bolj dinamične producente v tridesetih letih lahko uvrstimo tudi podjetje Svetloto, ustanovljeno leta 1931 in znano po najboljši tehnični opremljenosti in najsodobnejši tonski filmski

²⁶ AS 1086, Zbirka filmov, a. e. 2499

aparaturi. Usmerjeni so bili na dokumentarno filmsko produkcijo vseh vrst, med katero najdemo precej filmov, posnetih v Sloveniji. Za to naj bi imel zasluge slovenski operni pevec Mirko Jelačin, ki je veliko nastopal v Zagrebu in je bil tudi direktor Svetlotona. Tu je potrebno omeniti žal neohranjeni film Bela Ljubljana, ki predstavlja prvi uspeli poskus zvočnega filma. Iz časopisnega članka je razvidno, da so bili narejeni prvi letalski posnetki Ljubljane.²⁸ Naslednji zvočni film posnet v Sloveniji, tudi neohranjen, je Folklor na ljubljanskem festivalu, o čigar vsebini lahko sklepamo spet le iz časopisja.²⁹ Film je režiral Ferdo Delak, režiser prvega slovenskega igranega filma Triglavske strmine. Od Svetltonove filmske produkcije v Sloveniji se je ohranilo skromno število, vsega dva filma: dolgometražni zvočni film Ormož jugoslavenski Gallsbach iz leta 1935. V njem so predstavljene turistične značilnosti mesta, klimatsko-zdraviliške dejavnosti v ormoškem zdravilišču in pregled gospodarske dejavnosti v širši ormoški okolici. Pri scenariju in režiji je sodeloval režiser Slovenskega narodnega gledališča Ciril Debevec. Verjetno med njihovimi zadnjimi filmi je bil posnet zvočni predstavitveni film Radenci, v katerem so predstavljene zdraviliške dejavnosti Radencev iz leta 1937. Po tem času je Svetlton začel delovati bolj kot predstavništvo nemškega filma.

Med občasnimi producenti so bili »Bosna film«, »Jadran film« in »Zora film«.

Nekoliko drugače je potekal razvoj na tem področju v Beogradu. Pobudo so na filmskem področju tudi za domači film prevzeli mladi filmski zanesenjaki, ki so svoje izkušnje izmenjavali v filmofilskih društvih. Vanje so se vključevali različni profili mladih umetnikov, od novinarjev, piscev, igralcev in vseh tistih, ki jim je bila filmska iluzija kakorkoli blizu. Eden prvih klubov v tem obdobju, »Klub filmofila«, je bil ustanovljen leta 1924. V njem so sodelovali tudi posamezniki, ki so se kasneje profesionalno posvetili filmu, kot na primer Kosta Novaković in Josip Novak, podobno vlogo je imelo tudi »Akademske umetniško društvo« na beograjski univerzi. Klubi so imeli tudi namen širše povezati ljubitelje nove umetnosti. S tem namenom je bil ustanovljen »Klub filmofila Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca«. Ti klubi so imeli nedvomno zaslugo za razširjanje filmske umetnosti med mladimi.³⁰

Konec dvajsetih let so se tudi v Beogradu začela ustanavljati podjetja, ki so se ukvarjala tudi s produkcijo domačega filma. Eno takih je bilo »Novaković-Film«, ki ga je leta 1928 ustanovil Kosta Novaković. Posnel je večje število dokumentarnih filmskih zapisov v obliki reportaž in aktivno

²⁷ Majcen, Vjekoslav: Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar« 1926-1960. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1995, str. 33-35

²⁸ »Zvočni film snema Ljubljano«, Slovenec, 17. 9. 1932

²⁹ »Slovenski plesi v zvočnem filmu«, Slovenec, 29. 9. 1934

³⁰ Volk, Petar: Istorija jugoslovenskog filma. Beograd: Institut za film Beograd, 1986, str. 74

deloval na tem področju vse do leta 1941. V podobni smeri je deloval leta 1926 ustanovljen »Artistic-film« Andrije Glišića, ki je sčasoma pokazal večje ambicije na področju dokumentarne produkcije. Njihov kratki film režiserja Maksa Kalmića Priča jednog dana s podnaslovom Nedovršena simfonija jednog grada (1940/41) prikazuje utrip v Beogradu od jutra do mraka. Primerjamo ga lahko z evropskimi filmi tridesetih let, imenovanimi »simfonije velemest«.

Spremembo v odnosu do dokumentarnega filma je prinesla ustanovitev delničarske družbe »Jugoslovanski prosvetni film« (1930). V njenem ozadju je odigral vidno vlogo dr. Milan Marjanović, ki se je zavedal nujnosti profesionalne, programske različne in učinkovite domače filmske produkcije. Bil je pobudnik ustanovitve »Saveza proizvađaća filmova v Kraljevini SHS« 27. septembra leta 1931³¹, kamor se je vključilo tudi filmsko podjetje »Sava film« Metoda Badjure. V okviru tega združenja naj bi bila posneta filma Ljubljana in Zimski športi v Sloveniji, o katerih se je izgubila sled.³²

Film je postal za kratek čas deležen tudi zanimanja države, saj je bil krog ljudi z Milanom Marjanovićem na čelu v Jugoslovanskem prosvetnem filmu pobudnik Zakona o urejanju prometa s filmi kot tudi ustanovitev Državne filmske centrale. Kakšne novosti je zakon prinesel za izdelavo in predvajanje domačega filma, sem nekaj malega že omenila. V letih, ki sledijo, je dokumentaristična dejavnost v Jugoslovanskem prosvetnem filmu precej upadla.

Med posamezniki sta za uveljavitev dokumentarnega filma pomembni še dve imeni. Prvi je bil Josip Novak, ki je razmišljal tudi o teoretičnih izhodiščih dokumentarnega filma. Za Novaka dokumentarnega filma ne pogojuje samo dogodek in prisotnost kamere, temveč ga zaokroža avtorjevo osebno stališče in njegov izrazni jezik. Poudarja vlogo snemalca, ki mora stremeti za iskanjem lastnega izraza. Novak se je želel izogniti tako pretiranemu subjektivizmu kot nepotrebni improvizaciji in je bil s svojimi idejami blizu najbolj poznanim mojstrom dokumentarnega filma kot na primer Griersonu (glej str. 8). Film, v katerem so prišle te ideje najbolj do izraza je film Simfonija vode (1931), za katerega je istega leta prejel prvo nagrado na Mednarodnem berlinskem natečaju. Žal je bilo njegovo delovanje v jugoslovanskem prostoru kratkotrajno, saj je od leta 1934 svoje delo nadaljeval v Bolgariji. Po letu 1954 se vrnil in tvorno vključil v povojno jugoslovansko, zlasti dokumentarno produkcijo.³³

Novakovemu razumevanju dokumentarnega filma je bil zelo blizu režiser in snemalec Miodrag Mika Đorđević, ki je zasledoval sodobne tokove v filmskem ustvarjanju. Njegovi najboljši filmi so

³¹ prav tam, str. 86

³² prav tam, str.86

³³ Kosanović, Dejan: Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896 -1945. Beograd: Institut za film, 2000, str. 161

bili posneti v okviru podjetja Jugoslovanski prosvetni film. Veliko vrednost imajo posnetki, narejeni v Bosni, Dalmaciji in Sloveniji.³⁴ Literatura omenja tudi reportažo »Bled« iz prve polovice tridesetih let.

Beograd kot središče jugoslovanske države pred 2. svetovno vojno ni postalo neko močnejše središče filmske proizvodnje, pomembnejše so bile akcije na področju širjenje filmske kulture, pa tudi filmske kritike in publicistike.

1. ZAČETKI SLOVENSKEGA DOKUMENTARNEGA FILMA DO 1941

Filmski poskusi domačih ljubiteljev filma na Slovenskem so se od začetnih filmskih gibljivih slik Karola Grossmanna leta 1905 in 1906 začeli bolj redno pojavljati po letu 1920. Filmska bera je do začetka tridesetih let dokaj skromna. V večini gre za reportažne filmske zapise pomembnejših slovesnosti, visokih državniških obiskov. Snemalci so v veliki meri izhajali iz kroga fotografskih navdušencev, med katerimi je tudi Veličan Bešter, ki je prvi (5.2.1922) dobil koncesijo za ustanovitev filmskega podjetja. Poimenoval ga je »Slovenija film, prva slovenska filmska tovarna Veličan Bešter, Atelje Helios Ljubljana« in pozneje spremenil ime v »Ilirija film, Tvorница zabavnih, propagandnih ter reklamnih (trik) filmov«.³⁵ Njegovi filmi so se na žalost le delno ohranili. Najstarejši ohranjen posnetek je Smučarska tekma za prvenstvo Jugoslavije v Planici pri Ratečah iz leta 1922. Iz istega leta je ohranjen del filmske reportaže o obisku kralja Aleksandra na Bledu. Slovenski filmski teoretik in kritik Zdenko Vrdlovec je v tem zapisu videl prvi pojav »kraljevskega gaga« v slovenskem filmu in to v sekvencah prihoda kralja Aleksandra, ki ga je kamera dobila »en face«³⁶, ne da bi stala na mestu častne straže, od koder bi to bilo edino mogoče. Kralj je ignoriral protokolarni pozdrav častne straže in se napotil naravnost v smeri kamere, s čimer je pokazal, da je kamera navzoča tam zaradi njega in ne obratno in da kot kraljevska osebnost ne more biti le ena izmed figur v splošnem planu.

V letu 1923 je Bešter s kamero spremljal prevoz judenburških žrtev iz Judenburga v Ljubljano in pogreb na ljubljanskih Žalah. Žal tudi ta reportaža ni ohranjena v celoti.³⁷ V tem času je nastal tudi družinski film Beštrovih. Svoje delo je nadaljeval do prezgodnje smrti leta 1938. Iz začetka 30. let je edini ohranjen film Kranj, ki ga lahko označimo kot reklamni film, saj je iz njega moč razbrati

³⁴ Volk, Petar: Istorija jugoslovenskog filma, str. 88

³⁵ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1998, zv. 1, str. 15

³⁶ Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Nedič, Lilijana, Pelko, Stojan, Vrdlovec, Zdenko: V Kraljestvu filma. Fotozgodovina slovenskega filma, filmografija 1905-1945. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej 1986/87, str. 10-12

³⁷ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, Ljubljana 1998, zv. 1str. 15

tedanji trgovski in gospodarski utrip Kranja, zabeležena sta tudi dva etnografska dogodka, sejem živine na Lajhu (današnjem sejmišču) in procesija iz župnijske cerkve na cvetno nedeljo.³⁸

Dejavna foto-sekcija je delovala tudi v okviru popularnega alpinističnega društva »Turistovski klub Skala Ljubljana«. S svojimi fotografskimi razstavami so uspešno gostovali tudi zunaj slovenskega prostora, v Splitu, Londonu, Pragi. Utrnila se jim je ideja o snemanju filma, ki naj bi prikazal lepote triglavskega pogorja in življenje človeka v gorah. Režijo in snemanje filma so zaupali Janku Ravniku, predsedniku društva. Tako je bil leta 1931 končan prvi slovenski celovečerni film V kraljestvu Zlatoroga kot kombinacija reportaže z elementi igranega filma. Dokumentarni posnetki Ljubljane, krajev na Gorenjskem, Kranjske gore in okoliških vrhov, Bleda, Bohinja so vpeti v zgodbo skupnega izleta treh prijateljev v triglavsko pogorje. Slavnostna premiera filma je bila 29. avgusta 1931 v veliki dvorani ljubljanskega kina Union in je bila deležna precejšnjega odmeva v takratnem časopisju. Članki so bili narodostno emocionalno obarvan, močno so poudarjali pomen tega filma za slovenski narod. Film je ustvarjala prizadevna ekipa tri leta ob velikih finančnih naporih.

To ni bil edini Ravnikov film. Po njegovem pripovedovanju³⁹ se je v okviru Kajak kluba iz Ljubljane lotil snemanja še dveh dokumentarnih filmov. Prvi je bil dolg okoli tristo metrov in naj bi slikal Cerkniško jezero. Drugi, dolžine 317 m, S kajakom po Savi, ki je bil tudi registriran pri Državni filmski centrali pod št. 218 14. marca 1936, naj bi bil predvajan v Ljubljani, Mariboru in Kranju, pa tudi v Zagrebu in Beogradu.⁴⁰ Filma nista ohranjena tako kot tudi ne filma Rudnik Trbovlje in Cementarna Trbovlje, ki ju je naredil po naročilu Trboveljske premogokopne družbe in ju njeni upravi tudi oddal. Ravnik je tudi avtor reportaže o odkritju Napoleonovega spomenika v Ljubljani leta 1929.⁴¹

Iz vrst fotografov izhaja še Josip Pogačnik, ki je v letu 1927 pridobil koncesijo za ustanovitev filmskega podjetja Josip Pogačnik-film. Znan je po dveh filmih: Tabor slovenskega delavstva in Združeni delavci v vrste stopimo. Posnel ju je junija leta 1939 za Zvezo združenih delavcev, ki je v dvorani ljubljanskega hotela Union organizirala velik tabor slovenskega delavstva.

Iz začetka dvajsetih let so tudi filmski posnetki filmskega amaterja, lastnika restavracije na Starem Trgu v Ljubljani, Ivana Zalaznika. V prvem, iz leta 1920/21 (dolžina 20 m) prikazuje stojnice na

³⁸ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv. 4, Ljubljana 2002, str.29

³⁹ AS/SFA, Pogovor o filmu, 21.1.1970, §.3

⁴⁰ AS/SFA, Pogovor o filmu s Hafnerjem, 16.4.1970, §.3

⁴¹ AS 1086, Zbirka filmov, a.e. 8

Ljubljanskem trgu, v drugem iz leta 1921 (dolžina 24 m) pa vzdušje na prvem velesejmu v Ljubljani.⁴²

V drugi polovici dvajsetih let je začel svoje zanimanje za filmsko kamero kazati tudi slikar Božidar Jakac. Njegova 16 mm nema kamera ga je spremljala na njegovih številnih potovanjih doma in po svetu. Zanimive so potopisne reportaže iz časa njegovega obiska slovenskih izseljencev v ZDA v letih 1929 do 1931. Na filmskem traku so se ohranile podobe ameriških velemest, Washingtona, New Yorka, ki niso zgolj mehanična optična zaznava, ampak se v nekaterih filmih približuje takrat aktualnim »simfonijam velemest«, ki so skušale zajeti dnevni utrip velemest. Odlikuje jih njegov prefinjen občutek za svetlobo in kompozicijo slike, saj ju je kot slikar mojstrsko obvladoval.

Izjemno priljubljen objekt njegove 16 mm kamere je bilo rodno Novo mesto z okolico, z vsemi svojimi podrobnostmi iz mestnega življenja. To so med drugim filmi Novo mesto pozimi (1931), Novo mesto (1931), Gradovi na Dolenjskem (1931), Katoliška prireditev s procesijo v Šmihelu (1932). V njegovih filmih je ohranjena tudi vrsta tedaj znanih ljudi iz kulturnega in političnega življenja. V filmu Izlet na Šmarno goro (1931) vidimo kiparja Toneta Kralja, pesnico Vido Jeraj. Še več jih je zbranih na filmu, posnetem ob odkritju spominske plošče Milanu Puglju v Novem mestu (1932). Na njem oživijo pesniki Ivan Laha, Oton Župančiča, Pavel Golia in Igo Gruden, igralca Edvard Gregorin in Janez Jerman, kipar Tine Kos.

V letu 1940 pa je posnel ciklus filmov o Beli krajini, v katerih prikazuje krajevne znamenitosti Črnomlja, Metlike, Semiča, Vinice in drugih krajev ter folklorne običaje ob tradicionalnem praznovanju Zelenega Jurija in drugih praznikov.⁴³

Med filmskimi ustvarjalci iz začetka dvajsetih let zavzema posebno mesto Metod Badjura. Kljub temu, da je sprva pristopil k filmu kot amater, pa je svoje vedenje o filmu že po letu 1918 pridobival in izpopolnjeval na Dunaju in v Leipzigu kot študent fotokemije, optike, analitične kemije in fotografije. V tem času je tudi obiskal filmske ateljeje nemške filmske družbe UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) in se seznanil s snemanjem in tehnično obdelavo filmov. Bil je edini, ki je snemal na 35 mm filmski trak. Za razliko od ostalih slovenskih filmskih navdušencev in podjetnikov tistega časa se je zavedal težav in jih je tudi uspešno premagoval, tako da se je tudi on kontinuirano ukvarjal s filmom do konca predvojnega obdobja in nadaljeval s filmsko ustvarjanje tudi v času NOB.

Še preden je leta 1927 ustanovil lastno filmsko podjetje »Sava film«, je leta 1926 posnel daljšo reportažo Odkritje spomenika V.kralju Petru I. osvoboditelju Kranja. V tem začetnem obdobju je v

⁴² Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Nedič, Lilijana, Pelko, Stojan, Vrdlovec, Zdenko: V Kraljestvu filma. str.66

⁴³ Nemanič, Ivan: Filmski zapisi Božidarja Jakca 1929-55. Ljubljana: Arhiv SR Slovenije, 1989, str. 11-58

okviru podjetja posnel vrsto drugih dokumentarnih reportažnih filmskih zapisov. Zanimali so ga kulturni, športni dogodki, slovenska pokrajina s svojimi naravnimi lepotami, ljudsko izročilo. Pod naslovom Sava-Journalije je od leta 1927 občasno prikazal aktualnosti iz vsakdanjega življenja. V tem okviru je posnel reportažo Revija narodnih noš na pokrajinski razstavi v Ljubljani (1927), Trgatev v Gadovi peči na Dolenjskem (1934).

V letu 1932 je filmsko platno ugledal njegov prvi celovečerni film Triglavske strmine. Premiera filma je bila 9. decembra 1932 v kinu Dvor.⁴⁴ Delo je zanj pomenilo velik izziv, saj je filmska ideja o vzponu na Triglav čez severno steno in lepotah slovenskih gora zorela, odkar se je resneje ukvarjal s filmom. Priprave nanj so trajale nekaj let, posnet pa je bil v 21 dneh.⁴⁵ Tudi ta film je imel velik odmev v časopisju, pisec Slovenskega naroda navaja, da »so Triglavske strmine tudi prvi veliki slovenski pravi film sploh.«⁴⁶ Po letu 1945 je prišlo do polemiziranja med avtorji obeh filmov, tudi preko slovenskih časopisov, kateri od obeh je prvi slovenski celovečerni igrani film. V bistvu za oba velja, da sta igrana filma z elementi dokumentarnosti, oba sta dolgometražna, igralci so v obeh naturščiki, razen Antona Cerarja-Danila. Nedvomno pa sta izjemnega pomena za slovensko filmsko dediščino. Vsi tedanji akterji so morali vložiti ogromne napore, da so lahko realizirali svoje sanje.

V istem letu, 1. marca, je bila v kinu Matica premiera filma Bloški smučarji avtorjev Metoda in Milke Badjura. Film je zaslovel po vsem svetu, bil deležen različnih priznanj, med drugim je prejel 1. nagrado na kongresu etnologov leta 1957 na Švedskem in v Parizu. S tem filmom je Badjura dosegel vrh svojega ustvarjanja v predvojnem obdobju in se tako uvrstil v svetovno zgodovino nemega filma. Film nam na izjemno poetičen in hkrati dokumentaren način prikazuje svetovni fenomen bloškega smučanja. Iz raziskave Naška Križnarja sledi, da drži film pokonci trdna narativna shema, katere glavna značilnost je simetrija: zimska pokrajina na začetku in na koncu, pot v cerkev in domov, zvon, točno v centru dogajanja pa so smuči v bližnjem planu.⁴⁷

Vrsta filmskih krajših dokumentarnih zapisov, reportaž je bila posnetih na osnovi dogovorov z različnimi naročniki. Tako je leta 1929 sklenil dogovor s konzorcijem »Žena in dom« o snemanju lepotnih tekmovanj po Sloveniji, ki pa ni bil v celoti realiziran. Na filmskem traku sta ohranjeni dve tekmovanji, Lepotno tekmovanje za častni naziv Miss Trbovlje (1930) in Lepotno tekmovanje za Miss Kranj (1930). Njegov zadnji film v predvojnem obdobju Pohorje je nastal po naročilu

⁴⁴ Furlan, V kraljestvu filma., str.70

⁴⁵ AS/SFA, Pogovor o filmu, 21. 1. 1970, š.3

⁴⁶ »Premiera filma Triglavske strmine«, Slovenski narod, 10. 12. 1932

⁴⁷ Križnar, Naško: Narativne sheme petih Badjurovih filmov. Filmi Metoda in Milke Badjura 1926 - 69, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1994, str. 29-43

Turistične zveze v Mariboru in Kraljeve uprave Dravske banovine ob otvoritvi nove ceste iz Maribora do Areha na Pohorju.

Svojo filmsko dejavnost je nadaljeval takoj po koncu vojne, saj je bil med snemalci prihoda slovenskih partizanov v Ljubljano 9. maja 1945.

Leta 1939 se je oblikovalo prvo večje filmsko podjetje »Emona film«, ki ga je skupaj s katoliško Prosvetno zvezo (tudi ustanoviteljica Radia Ljubljana leta 1928) ustanovil Milan Kham, med drugim član društva Skala. Podjetje je združevalo kinodvorano Union, filmsko distribucijo in proizvodnjo kratkometražnih filmov. K sodelovanju so povabili takrat že uveljavljene filmske delavce. Eden takih je bil Rudi Omota, ki je imel za seboj že bogate izkušnje na področju tonske tehnike. Medtem ko je delal na Radiu Ljubljana, se je posvečal tudi filmskim napravam za snemanje zvoka. Že leto poprej je skonstruiral tonsko kamero za snemanje prvega slovenskega zvočnega filma Mladinski dnevi. Med snemalci so bili Anton Cerar, Janko Ravnik in Anton - Harry Smeh. Slednji je bil prvi slovenski snemalec, ki je že v dvajsetih letih nabiral snemalske izkušnje po tujih filmskih podjetjih in po njihovih naročilih snemal različne reportaže. Snemal je tudi za filmski podjetji »Jugoslovanski prosvetni film« iz Beograda in »Svetloto« iz Zagreba.

Kot režiser je pod večino »Emona« filmov podpisan Marjan Foerster. Leta 1938 se je vrnil s specializacije v foto-filmski stroki v nemškem središču filmske industrije UFA v Babelsbergu pri Berlinu. Tam je tri leta izpopolnjeval znanje v filmski režiji, snemanju in montaži.⁴⁸ Ohranjenih je kar nekaj filmskih reportaž iz »nemškega obdobja«, posnetih na 16 mm filmski trak, zlasti iz leta 1935. V njih je zajel mestni utrip, kulturne značilnosti nemških mest, zlasti Berlina. To so filmi Priključitev Posarja (1935), Berlinska reportaža (1935-36). Na filmski trak je zabeležil tudi nekaj takratnih aktualnih dogodkov v Nemčiji (Skozi razstave v Berlinu, 1935, Letalski miting v Berlinu, 1935, Posebni dogodki, 1935). Dva filma prikazujeta nemško kinematografsko dejavnost. To sta Skladanowski bioskop (1935) in Mednarodni filmski kongres v Berlinu (1935).

V svojem kratkem predvojnem delovanju so sodelavci Emona filma v letu 1940 na filmski trak zabeležili nekaj reportažnih filmov, ki so bili že zvočni. To so Velika železniška nesreča pri Ozlju, Odkritje spomenika kralja Aleksandra I. v Ljubljani in Zadnja pot dr. Antona Korošca v Ljubljani. Pri Emona filmu je bil naročen tudi prvi slovenski reklamni film za Jugoslovansko knjigarno, z naslovom Jugoslovanska knjigarna.

Zanimiva je usoda filma O Vrba, ki je imel tako rekoč tri producente. Marjan Foerster je po naročilu Prosvetne zveze leta 1939 zabeležil na trak odprtje Prešernove rojstne hiše v Vrbi na Gorenjskem.

Film ni bil dokončan in posnetke je prevzela Emona film. Film so končali šele v letu 1941, že med okupacijo, zato so ga predvajali le interno. Javno so ga predvajali šele let 1945, že v okviru Državnega filmskega podjetja, Podružnica za Slovenijo. To je sicer dokumentarni film, v katerem je razvidna avtorjevo obvladanje kamere in občutek za svetlobo (nagrobnik, zavit v meglice, oblačno nebo; verjetno je skušal vizualizirati pesnikovo mračno razpoloženje).

Slovenska filmska ustvarjalnost tega obdobja ima nedvomno velik pomen za nadaljevanje filmskega ustvarjanja po letu 1945, čeravno nova oblast tega eksplicitno ne omenja. Omejena je bila na amatersko delovanje filmskih navdušencev, pretežno iz vrst fotografov. Z Marjanom Foersterjem smo dobili prvega filmsko izobraženega filmskega ustvarjalca, s podjetjem Emona film pa prvo filmsko podjetje, ki je imelo za tiste čase dovolj sodobno filmsko tehniko. Pri lastnem tehničnem razvoju je največji uspeh dosegel Rudi Omota z izdelavo aparature za optično snemanje zvoka.

Ohranila se je približno dobra tretjina posnetega filmskega gradiva, ki ima danes neprecenljivo dokumentarno vrednost, saj nam skozi gibljivo sliko ohranja zgodovinski spomin na vrsto pomembnih osebnosti, ki so v tem obdobju zaznamovale slovensko zgodovino na različnih področjih. Različni dogodki so zabeleženi na filmski trak. Filmi Božidarja Jakca so edinstveni vir za raziskovanje zgodovine slovenskih izseljencev v ZDA. Metod Metod Badjura se je zapisal v zgodovino z etnološkimi filmi, ki vizualizirajo narodne običaje, ki še niso bili plod načrtnih rekonstrukcij kot v kasnejšem obdobju njegovega filmskega ustvarjanja.

⁴⁸ Nemanič, Ivan: Dr. Marjan Foerster med pionirji slovenskega filma. Skrite dragocenosti v arhivskih zbirkah in fondih Zakon o arhivskem gradivu in arhivih, Zbornik referatov, Celje: Arhivsko društvo Slovenije, 8.-10. oktober 1997, str. 56-58

III.

FILMSKO DOKUMENTIRANJE V SLOVENIJI MED 2. SVETOVNO VOJNO 1941 – 1945

1. NA OKUPIRANEM OZEMLJU

Sistematične raziskave o tem, kaj je bilo v času okupacije posnetega na slovenskem ozemlju, še ni. V kinematografih se vrteli filme, ki so jih kupovali pri fašističnih oz. nacističnih družbah. Dokumentarna produkcija je bila vezana na predvajanje propagandističnih novic, najbolj znani so nemški tedniki z naslovom Deutsche Wochenschau. Vojaštvu so jih vrteli na posebnih brezplačnih predstavah med nemško okupacijo Ljubljanske pokrajine na filmskem platnu v Kazini.⁴⁹

Večje število omenjenih tednikov, ki pa ne vsebujejo posnetkov s slovenskega ozemlja hrani tudi Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije, kateremu jih je izročil Muzej novejšje zgodovine Slovenije v Ljubljani. Za

Občasno so v Ljubljani predvajali žurnal Hrvatska u riječi i slici, ki je redno izhajal v kvizlinški Nezavisni državi Hrvatski.⁵⁰

Filmsko podjetje Emona film je v letu 1944 po naročilu nemških propagandnih oblasti posnelo dokumentarni film Veliko protikomunistično narodno zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani 29. 6. 1944⁵¹, režiral ga je Marjan Foerster, posnel Rudi Omota. Zaradi naročnika so naleteli na različne odzive, glede na to, da so delali po okupatorjevem naročilu. Na prvi pogled »filmski prenos« dogodka, v katerem filmski teoretik Zdenko Vrdlovec vidi več kot le »neposreden prenos« realnega dogajanja, zaradi selektivnega soočanja govora in slike ter montažne menjave kadrov govornikov s kadri uživajočih poslušalcev.⁵²

V oktobru leta 1944 je nastal tudi film Organizacija Todt⁵³. To je reportažni zapis o eni od okupatorsko-domobraskih manifestacij na Kongresnem trgu.

Po dolžini kratek, vendar pomemben filmski dokument predstavlja filmski zapis Jelendol 1943-1944⁵⁴. Prinaša filmsko informacijo o izkopu in pogrebu žrtev, ki so jih v septembru in oktobru pobili partizani in pokopali v gozdovih med Rakitnico in Jelendolom.

⁴⁹ Brenk, France: Kratka zgodovina filma na Slovenskem. str. 71

⁵⁰ Filmska enciklopedija 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1986-1990, str. 244

⁵¹ AS 1086, a. e. 17

⁵² Furlan, Silvan... V kraljestvu filma...str.54

⁵³ AS 1086, a. e. 11

⁵⁴ AS 1086, a. e. 3

2. NA OSVOBOJENEM OZEMLJU

V jugoslovanskem merilu je večina ohranjenega filmskega gradiva nastala na osvobojenih ozemljih. O prvih filmskih posameznikov zabeležiti posamezne dogodke na filmski trak so nam ostala le ustna pričevanja, včasih pa tudi okupatorjevi dokumenti, v katerih se za potrditev svojih navedb o partizanskem odporu sklicujejo tudi na zaplenjeno filmsko gradivo.⁵⁵

Snemali so tudi člani angloameriških in sovjetskih zavezniških misij. Božidar Jakac se spominja enega od šefov misije Jamesa Goodwina, ki je posnel borbe pri Litiji (20. do 22. septembra 1944) na 16 mm barvni filmski trak. Za filmi se je po vojni na jugoslovanski ambasadi v Washingtonu izgubila vsaka sled.⁵⁶ Njihova filmska dejavnost se je povečala od konca leta 1944, ko so na film beležili predvsem dogodke, vezane na zvezniško pomoč in njihove neposredne letalske akcije. Zaključne boje so s filmi dokumentirali tudi sovjetski snemalci, najbolj znan med njimi je bil vojni snemalec Viktor Muromcev. Med drugim je zabeležil na trak preboje Četrte jugoslovanske armade in borbe za Trst in severno mejo. Kot svojo diplomsko nalogo na Zveznem državnem inštitutu za kinematografijo v Moskvi naj bi predložil film o boju jugoslovanskih partizanov. Ob snemanju tankovske bitke v zadnjih dneh vojne pri Občinah nad Trstom ga je zadela tankovska granata.⁵⁷

Največ ohranjenega filmskega dokumentarnega gradiva je bilo tudi v Sloveniji posnetega na osvobojenem ozemlju od kapitulacije Italije do osvoboditve. Posamezniki pa so poskušali že prej. General Dušan Kveder-Tomaž je s svojo 8 mm kamero prvi posnel partizanske akcije na Pohorju leta 1942. To so bili tudi v jugoslovanskem merilu prvi posnetki. Vendar je film leta 1943 z kamero vred propadel. Podobna usoda je doletela posnetke, ki jih je napravil Rudi Omota 12. marca 1943, ko so italijanski vojaki odstranjevali partizansko zastavo z vrha zvonika frančiškanske cerkve, na katerega jo je ponoči obesil Vilko Kopecki. Zaradi nevarnosti, da bi film odkril okupator, so iz previdnosti filmski trak sežgali.

Tudi okrog 500 m posnetega filmskega traku o pripravah na drugo zasedanje AVNOJ je zgorelo v avionu skupaj z narodnim herojem Ivom Lola Ribarjem.

Pod naslovom Partizanski dokumenti, se hranijo filmi, ki prikazujejo dogodke, posnete med narodnoosvobodilnem bojem na področju Kočevskega Roga in Bele krajine. Posnetki so delo večih avtorjev, predvsem Čora Škodlarja, Božidarja Jakca in Staneta Virška.

Še pred kapitulacijo Italije je začel Čoro (Franc) Škodlar na pobudo Izvršnega odbora OF zbirati kamere in filmski material za potrebe osvobojenega ozemlja. V septembru 1943 je bil vključen v propagandistični oddelek Glavnega štaba NOV in POS. Njegovi posnetki segajo v zimo 1943/44, ko

⁵⁵ Volk, Peter: Istorija jugoslovenskog filma, str. 122-127

⁵⁶ AS/SFA, Pogovor o filmu, 5. 11. 1971, str. 5 š. 5

je posnel porušeni železniški most na Otovcu. Številne dogodke je posnel v letu 1944, ko je bil dodeljen IX. korpusu. Žal je velik del posnetega gradiva še (ali za) vedno »arhiviran« v sovjetskih arhivih. V Sovjetsko zvezo so romali zaboji nerazvitega filmskega traku, za katerimi se je izgubila vsaka sled. Vprašanje ostaja še vedno odprto, vendar kolikor bolj čas teče, toliko bolj se odmika rešitev te uganke.

Tudi Božidar Jakac je poleg slikanja in fotografiranja, s svojo Zeissovo 16 mm filmsko kamero posnel precej dogodkov, med drugim tudi zasedanje odposlancev slovenskega naroda v Kočevju leta 1943.

Tretji snemalec je bil Stane Viršek, ki se je ukvarjal bolj s fotografijo in je prišel v partizane s fotoaparatom in nekaj filmi, zaradi česar bi bil skoraj ustreljen in kot sam pravi, so bili borci in komandni kader še tik pred kapitulacijo Italije zelo nepoučeni o pomenu fotografske in filmske dokumentacije.⁵⁸ Spomladi leta 1944 je bil imenovan za šefa fotofilmske sekcije pri Glavnem štabu NOV in POS, skupaj s Francetom Cerarjem in Rudijem Vavpotičem, ki sta po vojni ostala snemalca pri Triglav filmu. Tudi Virškovi filmski posnetki niso v celoti ohranjeni. Po njegovih navedbah je posnel skupaj okoli 2000 m filma.

Na drugem koncu Slovenije, na Štajerskem je propagandist v Šlandrovi brigadi Stane Lenardič posnel tri filmske zapise o akcijah te brigade konec leta 1943 in v začetku 1944.

Na Primorskem je pri IX. korpusu snemal Dušan Fortič, vendar tudi njegovi posnetki niso ohranjeni.⁵⁹

Usoda te maloštevilne, a dragocene filmske dokumentacije, je bila po besedah Franceta Brenka »pustolovska«. Vsak od snemalcev je želel spraviti svoje posnetke na varno, pa se žal ni vedno in vsem v celoti posrečilo.

3. PRAVNO ORGANIZACIJSKE OSNOVE KINEMATOGRAFIJE NA SLOVENSKEM

1944-1945

O pravno-organizacijskih oblikah na področju kinematografije na Slovenskem so začeli intenzivneje razmišljati že od druge polovice leta 1944, ko so se pojavili prvi načrti ali predlogi za reševanje vprašanja kinematografije na Slovenskem ob prevzemu oblasti in po osvoboditvi. Pripravili so jih Milan Apih, Stane Viršek in Čoro Škodlar. Vsak predlog ima svoje specifičnosti, vsi pa predvidevajo vzpostavitev slovenske filmske produkcije v okviru slovenskega filmskega podjetja, ob naslonitvi na centralno jugoslovansko filmsko podjetje.

⁵⁷ Brenk, France: Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja. Ljubljana, 1981, str. 86

⁵⁸ AS/SFA, Pogovor o filmu, 5. 11 1971, str. 18, š. 5

Prvi je osnutek pravilnika predložil Odseku za informacijo in propagando pri Predsedstvu SNOS Milan Apih, v tem času vodja Odseka za prosveto pri SNOS.

Apihov načrt je sestavljen iz dveh delov. V prvem je poudarek na oblikovanju organizacijske mreže, v kateri je ključnega pomena ustanovitev Oddelka za kinematografijo pri Odseku za prosveto SNOS. Oddelek sestavljajo vodja oddelka, tajnik, referent za kinematografska podjetja, ravnatelj Slovenske filmske centrale in ravnatelj Slovenske filmske družbe. Obe slednji enoti naj bi delovali v sodelovanju z ustreznimi jugoslovanskimi podjetji. Slovenska filmska centrala naj bi posredovala pretok tujih filmov na slovensko ozemlje, katerih pravico nakupa v tujini bi imela izključno Jugoslovanska filmska centrala. Opravljala naj bi naloge kasnejšega republiškega podjetja za razdeljevanje filmov. Slovenska filmska družba naj bi pospeševala in usmerjala slovensko filmsko proizvodnjo. Predvidel je še kadrovske zaposlebe za posamezne funkcije, v kateri je navajal tudi imena, povezana s predvojnimi kinematografi, kot na primer Rudolfa Koklja, Pavlo Jesih, Milana Khama. Vendar se je kasneje izkazalo, da so bili v novih družbenih pogojih kot bivši kapitalisti politično nesprejemljivi, vsem njihovim izkušnjam navkljub.

V drugem delu Apih podrobno obravnava ukrepe v kinematografskih podjetjih ob prevzemu oblasti. Virškov načrt je predvidel ustanovitev Centralnega inštituta, kjer bi delovale foto in kino delavnice in bi imeli pregled nad tovrstnim delom v Sloveniji. Kot dober poznavalec razmer, zlasti na fotografskem področju še v času okupirane Ljubljane, je natančno navedel vse tehnične podrobnosti: od potrebnih aparatov in teka, kako priti do njih, do vrste imen ljubljanskih strokovnjakov na fotografskem področju, ki bi po osvoboditvi prevzeli delo v inštitutu kot denimo Slavko Srebrnič, Jože Šmuc, Jože Pogačnik. Vsi naštetni so bili tudi pristaši OF in aktivisti. Z vidika načrtovanja organizacije kinematografije je bil ta predlog manj uporaben, ker je področje fotografije tudi organizacijsko spadalo v Odsek za informacijo in propagando.

Čoro Škodlar je svoj načrt izdelal v začetku leta 1945. V začetnem delu je nekoliko teoretično razmišljal o filmu kot sredstvu propagande in kulturno-izobraževalnemu sredstvu in nenazadnje kot sredstvu »najcenejše zabave širokih množic«⁶⁰. Sam pravi, da so »to seveda le misli, porojene v zvezi s površnim, le okvirnim načrtom za domačo filmsko produkcijo.«⁶¹

Poleti 1944 so na sestanku v Semiču najprej pretresali in dopolnjevali Apihov načrt. Na naslednjem sestanku, ki se je odvijal »Pri Lacknerju« v Črnomlju, so s posameznimi podatki iz referata Staneta Virška dopolnili Apihov načrt, ki je tako postal osnova in izhodišče pri oblikovanju osnutka organizacijskega načrta izgradnje slovenske kinematografije. Škodlarjev načrt je bil predložen

⁵⁹ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, Ljubljana 1998, zv.1, str. 26

⁶⁰ AS 1589, CKKPS II, a. e. 6637

Študijski komisiji pri Predsedstvu SNOS v začetku 1945 in ga praktično v načrtih nadaljnega razvoja niso upoštevali. Na to kaže komentar o Škodlarjevem predlogu v tekstu Pripombe Franceta Brenka k trem referatom o kinematografiji iz februarja 1945.⁶² Pripisuje mu, da »referat ni jasen niti v pojmihi niti v načrtih«, da je referat »načelna in stvarna zmeda«, in da je v primerjavi z Apihovim korak nazaj, korak, ki nujno vodi v amaterstvo in diletantizem« in podobno.⁶³

Osrednja osebnost, ki je že v tistem času imela neke vrste nadzor nad tem področjem je bil France Brenk. Odsek za informacije in propagando pri Predsedstvu SNOS ga je z dopisom z dne 25. 9. 1944 obvestil, naj v Črnomlju prevzame organizacijo kinematografije, 7. novembra pa je dobil obvestilo načelnika oddelka za agitacijo in propagando pri IOOF Milana Apiha, da je predlagan za vodjo oddelka za fotografijo in kinematografijo.⁶⁴ 5. januarja 1945 je bil v Črnomlju pri Prosvetnem odseku SNOS ustanovljen oddelek za kinematografijo.

V februar je datiran prispevek Franceta Brenka, Pripombe k trem referatom o kinematografiji, v katerem precej na široko predstavlja svoj pogled na reševanje osrednjih vprašanj slovenske kinematografije. Zanimivo je negiranje predvojne filmske tradicije pri Slovencih. Navaja nekaj filmov kot so Triglavske strmine, V kraljestvu Zlatoroga, Bela Ljubljana, Jeseniške jeklarne »kot poskuse raznih slovenskih filmskih družb, izmed katerih pa noben ni prešel stopnje poprečne reklame za neko podjetje oz. tujski promet.«⁶⁵ Izpostavlja nujnost sodelovanja političnih in državnih oblasti pri izgradnji filmske produkcije, saj je njihova pravica in dolžnost, da s filmom »oblikujejo boljše in lepše življenje državljanov.«⁶⁶ Izjava že kaže, kako pomembno mesto bo zasedel film v ideoloških načrtih povojne prakse.

5. januarja 1945 je Predsedstvo SNOS v Črnomlju ustanovilo Oddelek za kinematografijo pri oddelku za prosveto.

V jugoslovanskem prostoru je razvoj dogodkov potekal v smeri centralističnih načrtov razvoja jugoslovanske kinematografije.

Sredi oktobra 1943 je Vrhovni štab NOV in POJ sprejel odlok o snemanju dokumentov o partizanskih borbah, kar pomeni, da se je partizansko vodstvo zavedalo vrednosti in pomena filmskega dokumentiranja. Vendar na terenu ta odlok ni prinesel večjih premikov.

Takoj po osvoboditvi Beograda sta bila formirana dva oddelka, ki sta urejala dejavnost na filmskem področju. 13. decembra 1944 je bila osnovana Filmska sekcija pri Oddelku za agitacijo in

⁶¹ prav tam

⁶² AS 1589, CKKPS II, a. e. 6637

⁶³ prav tam, str. 6

⁶⁴ Brenk, France: Slovenski film, str. 11, 12

⁶⁵ AS 1589, CKKPS II, a. e. 6637, str. 8

⁶⁶ prav tam, str. 9

propagando Vrhovnega štaba NOV in POJ. Pod njen okvir je prišla razpoložljiva tehnična oprema nemškega filmskega podjetja »Jugoistok film« in laboratorija podjetja »Artistic film«. Do nadaljnjega je bila zadolžena za zaplembo kinematografov in organiziranje filmske proizvodnje. Organizirali so krajši tečaj za filmske snemalce z namenom, čim hitreje jih usposobiti za filmsko spremljanje dogodkov v zaključnih vojaških operacijah. Ob znanih profesionalnih snemalcih, med katerimi sta bila tudi Anton Smeh in Dimitrij Macarol, so se kalili tudi mladi. Vodja Filmske sekcije je bil Radoš Novaković. Že v januarju 1945 so iz posnetega gradiva pripravili prvi žurnal na osvobojenem ozemlju, z naslovom Naša kronika št. 1. Skoraj istočasno, 20. novembra 1944, je bilo v okviru Poverjeništvu za trgovino in industrijo ustanovljeno Državno filmsko podjetje. Njegova temeljna naloga je bila distribucija filmov in postavitve temeljev filmske industrije v Jugoslaviji.⁶⁷ Rezultat sodelovanja obeh in izgradnje nadaljne strukture filmske dejavnosti je bila uredba zvezne vlade z dne 3. julija 1945, ki je prinesla ukinitvev Državnega filmskega podjetja in Filmske sekcije propagandnega oddelka generalštaba jugoslovanske vojske ter ustanovitev državnega filmskega podjetja, ki se je imenovalo »Filmsko podjetje demokratske federativne Jugoslavije«. Spadalo je pod nadzor ministrstva za prosveto zvezne vlade. S tem so formalno priznali filmsko umetnost kot dejavnik posebnega umetniškega in družbenega pomena in ne le kot trgovsko dejavnost, za kar so jo v veliki meri pojmovali v času med obema vojnama, pa tudi v petdesetih letih se je razvoj močno nagnil v podobno smer. Uredba je poleg zveznega podjetja predvidevala ustanovitev podružnic v posameznih federalnih enotah, s čimer je bila uzakonjena leta trajajoča centralizacija filmske kulture.

V pristojnost Filmskega podjetja so med drugim spadale sledeče dejavnosti:

- proizvodnja umetniških, dokumentarnih in kulturnoprosvetnih filmov in filmskih novosti
- izključna pravica za uvoz filmov iz inozemstva in za izvoz domače proizvodnje
- razpečevanje filmov, nabavljenih iz inozemstva in izdelanih v domači državi, po vsem ozemlju demokratske federativne Jugoslavije

- organiziranje lastnih stalnih in potujočih kinematografov za kulturno prosvetno delovanje

Vodenje Filmskega podjetja je bilo poverjeno Upravnemu odboru, ki so ga sestavljali upravnik in deset članov. Prvi upravnik je bil Marko Spahić. Vsaka federalna enota je delegirala po enega člana, upravnika in preostale člane je postavilo Ministrstvo za prosveto.

Zanimiv je tudi 7. člen, ki pravi, da »vsaka tista podjetja za uvoz in razpečevanje, za proizvodnjo in obdelavo ali prikazovanje filmov, katerih imovina je po kakršnikoli osnovi pripadla državi ali ji pripade, preidejo v last Filmskega podjetja demokratske federativne Jugoslavije; vsa takšna podjetja

⁶⁷ Volk, Petar: Istorija jugoslavenskog filma, str. 124.125

pa, ki so samo pod začasno upravo ali pod sekvestrom države, preidejo pod začasno upravo Filmskega podjetja demokratične federativne Jugoslavije.«⁶⁸ Pod uredbo je podpisan zvezni minister za prosveto Vladislav Ribnikar.

Med zakonskimi akti, ki jih je v svojem enoletnem delovanju Filmsko podjetje sprejelo med prvimi, je bila Uredba o cenzuri filmov, ki je bila sprejeta 7. avgusta 1945.⁶⁹ S tem je bilo določeno, da mora biti vsak kinematografski film, reklamna fotografija in lepak za javno predvajanje cenzuriran. Cenzuro je opravljala cenzurna komisija pri Filmskem podjetju DFJ. Je edini jugoslovanski organ, ki ima že v naslovu pojem cenzura. Zanimiva je sestava komisije, in sicer po en delegat ministrstva za narodno obrambo, ministrstva za informacije in delegat ministrstva za prosveto, ki je bil hkrati tajnik komisije in vodil njeno delo. Film so lahko javno predvajali, ko so ga odobrili s cenzurnim listom. Uredba je bila v letu 1946 spremenjena v toliko, da so postali člani komisije tudi filmski, kulturni in javni delavci. S tem bistvo njenega centralističnega delovanja nikakor ni bilo okrnjeno. Ves ta razvoj je privedel do zaključene začetne faze v organizacijskem razvoju povojne jugoslovanske kinematografije, ki je dopuščala zelo omejene republiške načrte in uvedla enotno, strogo centralistično shemo.

⁶⁸ Uradni list Demokratične federativne Jugoslavije, št. 46/411, 3. julij 1945

⁶⁹ Uradni list Demokratične federativne Jugoslavije, št. 57/533, 7. avgust 1945

IV.

RAZVOJ SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE V OBDOBJU 1945 – 1952

1. DRŽAVNO FILMSKO PODJETJE DIREKCIJA ZA SLOVENIJO

V obdobju do maja 1945 so se začele priprave na uresničitev nalog, zapisanih v programu razvoja slovenske kinematografije po osvoboditvi. Kot piše Brenk, »treba je bilo snemati, čimveč posneti in ohraniti zgodovini. Treba pa je bilo tudi zabavati.«⁷⁰

Najprej je bila na vrsti organizacija filmske proizvodnje, poverjene Francetu Brenku, ki se je še pred koncem vojne aktivno ukvarjal z vprašanji organiziranja slovenske kinematografije.

Prvi delovni prostor je z nekaj sodelavci pridobil v nadstropju ljubljanskega hotela Slon, nasproti hotela »Pri Maliču - Stadt Wien«. Tam je 16. novembra leta 1896 potujoči Edisonov kinetograf⁷¹ najel dvorano za prvo predvajanje filmov v Ljubljani in od takrat so se na tem prostoru menjavali kinematografi vse do danes. Najprej je imel v njem prostor stalni kino Ideal, katerega lastnik Rudolf Kokalj, je bil znan predvojni filmski podjetnik, ki se je že pred 1. svetovno vojno zanimal za kinematografijo. Okoli njega so se leta 1945 zbrali lastniki slovenskih kinematografov v borbi proti podržavljanju le-teh. Od leta 1943 je bil v pasaži ljubljanske blagovnice NAMA vhod v kino Moskva, ki se je kasneje preimenoval v kino Komuna, kar je ostal do danes.

Prvi naslov podjetja se je glasil Oddelek za kinematografijo pri Propagandni komisiji IOOF, kar je razvidno iz oglasa v Slovenskem poročevalcu. Že konec maja je bil v skladu z zveznimi predpisi naslov spremenjen v Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo. Po 3. juliju je bil uradni naziv Filmsko podjetje demokratične federativne Jugoslavije, direkcija za Slovenijo. Tako je določal zakon o ustanovitvi Filmskega podjetja demokratične federativne Jugoslavije. Ta administrativna upravná ureditev je obstajala približno leto dni.

Odnosi Beograda do podružnic oziroma direktij so kazali na podrejen odnos le-teh na vseh nivojih. Zanimive podatke o začetkih prizadevanj za nacionalne filmske proizvodnje, o stanju in razmerju s centrom kaže Poročilo o delu podjetja iz junija 1945,⁷² ki so ga poslali predsedstvu slovenske vlade, Propagandni komisiji IOOF, agitpropu pri CK KPS in ministrstvu za prosveto.

Iz njega so razvidne skromne tehnične in kadrovske zmogljivosti slovenskega podjetja (35 strokovnih delavcev), mačehovski odnos Državnega filmskega podjetja (v nadaljevanju DFP) do

⁷⁰ Brenk, France: Slovenski film, str. 19

⁷¹ Traven, Janko: Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918), Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992, str. 20

⁷² Brenk, France: Slovenski film, str. 32-36

svojih podružnic, razen do srbske, ki je delovala v sklopu DFP. Navedeni so podatki, da v DFP ni bilo zastopnika nobene izmed podružnic, da so v Sloveniji prejeli le 1200 m filmskega traku od skupnih 50.000 m, s katerimi so razpolagali v DFJ, ali pa samo 5 filmskih programov, ki so jih poslali za 155 kinematografov, kolikor jih je bilo prijavljenih v podružnici za Slovenijo. Med drugim so predlagali ustanovitev Državnega filmskega podjetja za Slovenijo.

Posledice tega pisma so se kmalu pokazale z obiskom vodje Filmskega podjetja DFJ Marka Spahića, ki je bil ob tej priliki seznanjen z delovanjem in poslovanjem direkcije za Slovenijo.

Da z obiskom niso bili najbolj zadovoljni, kaže pismo Milovanu Djilasu. Djilas je bil v tem času član politbiroja centralnega komiteja Komunistične partije Jugoslavije (v nadaljevanju CK KPJ) in vodja agitpropovske komisije CK KPJ. V pismu ga obveščajo o pomanjkanju tujih filmov za predvajanje, zlasti sovjetskih, filmskega traku in kamer ter predlagajo tesnejše gospodarsko in politično sodelovanje z centralnim filmskim podjetjem. Pismo se zaključuje: »Ker tovariš Mirko Spahić ne pozna za Slovenijo karakterističnih razmer in potreb, hoče zato včasih izvajati linijo nezdrave centralizacije, ki na področju nove jugoslovanske filmske proizvodnje utegne voditi v diletantizem.«⁷³

Centralistično vodenje se je potrdilo z določbo o enotni zvezni cenzurni komisiji, z ustanovitvijo zveznega podjetja za promet s filmi, z razkošno gradnjo filmskega mesta Košutnjak in v bodočnosti še z marsičim.

Za osvetlitev dejanskega delovanja Filmskega podjetja DFJ je izrednega pomena pisno pričevanje Ignacija Gregorača⁷⁴, ki je bil 25. avgusta 1945 imenovan za upravnika podjetja. To dolžnost je opravljal natanko »devetdeset koledarskih dni.« Spahić je ostal član upravnega odbora in po Gregoračevem mnenju je bil »sposoben, podjeten, neposreden, odkrit, pošten in tovariški.« Člani so bili še pesnika Radovan Zogović in Jovan Popović, polkovnik Stevan Mitrović, s katerim naj bi stalno sodeloval, pa se je izkazal za zaviralni člen pri opravljanju Gregoračevih dolžnostih. Kot upravnik Filmskega podjetja DFJ je bil neuradno odgovoren agitpropu CK KPJ, ki mu je predsedoval član političnega biroja CK KPJ Milovan Djilas in zveznemu ministru za prosveto Vladu Ribnikarju.

Razmere v podjetju so bile skrajno neurejene in člani so delovali bolj kot »razglašen orkester«, nepovezano in vsak zase. V proizvodnji so bile, glede na dosežke, porabljene nesorazmerne količine filmskega traku. Filmi, zbrani po osvoboditvi (kar 8-10 ton), so bili hranjeni v popolnoma

⁷³ prav tam, str. 37

⁷⁴ AS/SFA, Ignacij Gregorač: Moje delo na dolžnosti upravnika Državnega filmskega podjetja Demokratične federativne Jugoslavije, 10. januar 2000, š.3

neprirodnih razmerah, nasploh so bili stiki s federalnimi enotami zelo slabi. Torej so bile pripombe in predlogi slovenske direkcije čisto upravičeni.

Do oktobra so bile razmere v toliko izboljšane, da so lahko sklicali prvo sejo upravnega odbora, ki je trajala tri dni. Prisotni so se seznanili z različnimi vprašanji kot nabava in izposoja filmov, kjer so poudarili na primer upoštevanje kriterijev (izobraževanje ljudstva), ki morajo prevladovati pri nabavi, razpravljali so o proizvodnji, v okviru katere je bila poudarjena nujnost izgradnje centralnih ateljejev in laboratorija. Govora je bilo tudi o pomanjkanju ustreznih strokovnih in hkrati politično neoporečnih domačih kadrov.

Slovenska delegacija pod vodstvom Franceta Brenka je svoje zahteve strnila v obsežnem referatu, ki se zaključuje s štirinajstimi predlogi. Zadevajo vsa najbolj nujna aktualna vprašanja na področju kinematografije, izpostavljena so zlasti vprašanja nakupa in distribucije filmov in nacionalna proizvodnja. Podobna stališča kot Slovenci so zastopali tudi Hrvati s predstavnikom Mirkom Lukavcem. Tedanja partijska oblast je v tem načinu izvajanja videla določene separatistične težnje, ki nikakor niso bile na mestu.⁷⁵

V kratkem času je prišlo do preobrata, na kar kaže depeša z dne 14. marca 1946, s podpisom Milovana Djilasa.⁷⁶ F. Brenk meni, da je imela zgodovinski pomen, zlasti za razvoj področja filmske proizvodnje. V njej med drugim piše, da je potrebno »omogočiti Hrvatom in Slovencem, da poleg kulturnega in dokumentarnega filma ustvarijo tudi svoj umetniški film in svoj žurnal, scenarij za umetniški film pa bi odobrila centralna uprava v Beogradu.«⁷⁷ Predlog, ki ga je agitprop Centralnega komiteja KPS z Lidijo Šentjunc na čelu tudi podprl, je res predstavljal korak naprej, čeravno je bilo treba premagati še precej ovir do tako široko zastavljene poti razvoja filmske kulture tudi v Sloveniji. Prve spremembe so se pokazale že v drugi polovici leta.

2. PODRŽAVLJANJE KINEMATOGRAFOV IN PODJETIJ ZA PROIZVODNJO FILMOV

Na oktobrski seji upravnega odbora Filmskega podjetja DFJ so se dotaknili vprašanja počasnega podržavljanja kinematografov. Prevezemanje kinematografov je potekalo v skladu s 7. členom Odredbe o ustanovitvi Filmskega podjetja demokratske federativne Jugoslavije⁷⁸. Iz ohranjenih Zapisnikov o prevzemih kinematografov⁷⁹ je razvidno, da je prevzem opravila komisija, v kateri so bili redno prisotni Janko (Jakob) Prohinar, pravni referent filmskega podjetja DFJ, direkcija za

⁷⁵ Brenk, France: Slovenski film, str. 38-42

⁷⁶ prav tam, str. 49

⁷⁷ prav tam, str. 49

⁷⁸ Ur. list DFJ, št.46/411, 3. julij 1945

⁷⁹ AS 231, 1685/47, š. 63

Slovenijo, dotedanji upravitelj ter tretji član, pogosto kinooperater. Upravitelj je bil imenovan za začasnega upravnika, določeni so bili ostali uslužbenci (operater, blagajnik, biljarter). Ugotovljeno je bilo tehnično stanje kinematografa in seznam inventarja.

30. januarja 1946 je Filmsko podjetje Direkcija za Slovenijo prevzelo 28 kinematografov.⁸⁰ Prevzen ni bil tako enostaven pri večjih podjetnikih (Kokalj, Jesih), ki niso bili kar tako pripravljeni dati svojega premoženja iz rok. Podatkov o tem je bolj malo. Potek dogodkov lahko razberemo iz ohranjenega sodnega dosjeja Pavle Jesih, ko se je borila za vrnitev ptujskega kina Royal, po vojni spremenjenega v Titov dom. Pavla Jesih je bila pred 2. svetovno vojno lastnica petih kinematografov, dveh v Celju, enega na Ptujju in dveh v Ljubljani. Vse kinematografe, razen ptujskega so zaplenili s sodbo vrhovnega sodišča v Ljubljani, dne 27. 9. 1946.

23. avgusta 1945 je pri Okrajnem sodišču v Ptujju vložila zahtevek za vrnitev omenjenega kina, v last in posest po 1. členu Zakona o postopku z imovino, katero so lastniki morali med okupacijo zapustiti in z imovino, katero so jim odvzeli okupator in njihovi pomagači.⁸¹ Medtem ko so ga ob okupaciji prevzeli Nemci, ga je po njihovi kapitulaciji prevzela v upravo Komisija za upravo narodne imovine. Kako nepomembna je bila moralna karakteristika v takih primerih, kaže dopis sodišča upravi narodne imovine pri okrajnem narodnoosvobodilnem odboru, naj čimprej dostavi morebitne pomisleke in zapreke za vrnitev, Jesihova pa je morala predložiti podatke o svojem delovanju v času okupacije. Odgovor zastopnika uprave narodne imovine pri mestnem NOO je bil negativen. Kot razlog za zavrnitev lastništva je glede na izjave prič navedel, da je bil kino »Royal« ustanovljen z namenom širjenja nacistične propagande.

Okrajno narodno sodišče v Ptujju pa je z odločbo 30. oktobra 1945 odločilo, da mora Uprava narodne imovine izročiti upravo kina bivši lastnici. A primer ni bil zaključen, saj je javni tožilec iz mariborskega okrožja že v decembru nemudoma in nujno zahteval spis z vsemi vlogami in prilogami. Javno tožilstvo Slovenije je vložilo nadzorstveno pritožbo za razveljavitev odločbe Okrajnega sodišča v Ptujju, češ da je sodišče »protizakonito vrnilo imovino in ni upoštevalo splošne koristi narodnega gospodarstva«. Odločbo je zaključilo z ugotovitvijo, da je »z ozirom na velik razvoj kinematografije treba tudi kinematografska podjetja, ki igrajo danes važno vlogo na kulturnem in propagandnem področju, šteti med važna gospodarska podjetja«. Vrhovno sodišče je z odločbo 22. januarja 1946 ugodilo nadzorstveni pritožbi in vrnilo primer Okrajnemu sodišču v ponovno odločanje. Okrajno sodišče pa je zelo na kratko zavrnilo vrnitev kina Jesihovi z utemeljitvijo, da je že iz dopisa odseka za upravo narodne imovine okrajnega NOO Ptuj razvidno,

⁸⁰ prav tam

⁸¹ Ur. list DFJ, št.36/319, 29. maj 1945

da je kino Royal pod pristojnostjo Državnega filmskega podjetja in da v takih primerih lahko lastniki uveljavljajo svoje pravice s civilno pravdo.⁸²

Dosje kaže, kako krut je bil proces podržavljanja in za lastnika v glavnem brezizhoden.

Po navedbah Franceta Brenka se je podržavljanje kinematografov zaključilo 27. septembra 1946.⁸³

Žal tega podatka ni bilo moč preveriti, saj odločba Vrhovnega sodišča, s katero naj bi se formalno zaključilo podržavljanje kinematografov, ni ohranjena.

Že v maju 1945 se je začela borba za podržavljanje edinega proizvodnega podjetja Emona film. Tu je bil edini vir za pridobitev najnujnejše tehnične opreme, ki so jo morali z lastnim znanjem in iznajdljivostjo šele usposobiti. V Emona filmu so pridobili snemalno kamero Ascania (uporabljali so jo še v Triglav filmu, čeprav je bila zelo okorna in slabo uporabna za reportažni način snemanja, in nato na Viba filmu vse do srede sedemdestih let), snemalno kamero »Kinamo« (v slabem stanju), kopirni stroj, predelan za najnujnejše potrebe, tonsko aparaturo, ki jo izdelal Rudi Omota, in dva stroja za podnaslavljanje filmov.

Tudi prostori za proizvodnjo na Miklošičevi cesti za hotelom Union, so bili prevzeti od podjetja »Emona film«. V štirih prostorih je bila nameščena celotna obdelava filma, od laboratorija, sušilnice, montaže, kopirnice in sinhronizacije. Slednja je bila po zaslugi Rudija Omote in njegove aparature za sinhronizacijo še najbolj primerno preskrbljena.⁸⁴

Tudi osnovnega materiala (filmski trak, kemikalije ipd.) v tistem času ni bilo mogoče regularno nabavljati. Prisiljeni so ga bili kupovati po zasoljenih cenah na črni borzi v Trstu, iz Beograda so ga dobili bore malo. Kljub vsem težavam volje ni manjkalo in že v letu 1945 so bili v okviru državne produkcije izdelani naslednji filmi: Ljubljana pozdravlja osvoboditelje, Filmske novice 2 in 3 (predhodnice filmskih obzornikov).

Tako kot je bilo podržavljeno edino predvojno podjetje za proizvodnjo filmov Emona film s prostori in opremo, so tudi vsi kinematografi bodisi v lasti posameznikov ali društev postopoma prešli v državno last. Podržavljanje kinematografov je bilo dosledno izpeljano, ne glede na to, da je ustava Federativne ljudske republike Jugoslavije dopuščala tudi privatno lastnino.

3. USTANOVITEV KOMITEJA ZA KINEMATOGRAFIJO VLADE FLRJ

Zvezna administracija pa je delala po svoje in učinkovito. V začetku leta 1946 so v vodstvu zveznega Ministrstva za prosveto in agitpropu CK KPJ ugotavljali, da Filmsko podjetje ne more več

⁸² Zgodovinski arhiv Ptuj, Fond Okrajno sodišče Ptuj, š. 642

⁸³ Brenk, France: Slovenski film, str. 29

⁸⁴ AS 467, Ekonomski razvoj podjetja za proizvodnjo filmov, š. 77

učinkovito slediti izzivom filmskih delavcev in javnosti, kajti pričakovanja so bila velika. Ob polletju je prišlo do sprememb. 28. junija je bil na osnovi splošne Odredbe o komitejih Vlade FLRJ⁸⁵ ustanovljen Komite za kinematografijo Vlade FLRJ.⁸⁶ Po republikah so bili osnovani republiški komiteji ali komisije za kinematografijo in kot izvršna telesa so bila ustanovljena filmska podjetja za proizvodnjo in za razdelitev filmov.

Novi predsednik zveznega komiteja je postal Aleksander Vučo, eden najbolj znamenitih povojnih književnikov v Srbiji, po letu 1945 aktiven v ustvarjanju nove srbske in jugoslovanske kinematografije, v tistem času izrazit zagovornik centralistične organizacije filmskih proizvodenj. O tem priča njegov koncept programa o delu komiteja iz junija 1946, ki je za področje domače filmske proizvodnje predvidel zelo široke pristojnosti. S filmsko proizvodnjo se lahko ukvarjajo le državna podjetja za proizvodnjo filmov, komite pa sprejme odločitve o ustanovitvi. Upravlja in vrši nadzor nad vsemi podjetji za proizvodnjo filmov in nad celokupno domačo filmsko proizvodnjo. Postavlja vodje podjetij, odobrava scenarije in potrjuje finančne konstrukcije, odreja režiserje in direktorje snemanja ter ocenjuje vsak domač film pred predvajanjem. Na področju uvoza in razdelitve tujih filmov predvideva ustanovitev državnega podjetja za uvoz, izvoz in razdelitev filmov s sedežem v Beogradu (od 30. avgusta 1946 deluje pod imenom »Jugoslavija film«) ter ustanovitev republiških državnih podjetij za razdelitev filmov po kinematografih s popolno odvisnostjo in podrejenostjo državnemu podjetju.⁸⁷ Večina zamisli komiteja je bila tudi uresničena.

Komite je sestavljalo pet oddelkov z odseki: 1. Sekretariat s personalnim odsekom, 2. Oddelek za domači film z odseki za filmski scenarij, umetniški film, dokumentarni film, filmski žurnal, za propagando in izvoz domačega filma, 3. Planski oddelek z odseki za plansko izgradnjo domače filmske proizvodnje, za kinofikacijo države, 4. Oddelek za filme tuje produkcije, z odseki za uvoz filmov in za razdelitev filmov, 5. Oddelek za ozki film z odseki za znanstveni, prosvetni in kulturni film.⁸⁸

Za člana komiteja je bil z dekretom imenovan France Brenk, dotedanji direktor Filmskega podjetja FLRJ, direkcije za Slovenijo. Postavljen je bil za vodjo oddelka za domači film. Za sodelavca v odseku za filmski scenarij je povabil Franceta Kosmača. V svojem nekajmesečnem aktivnem delovanju je burkal tedanji beograjski politični kinematografski vrh z različnimi dopisi o stanju državne filmske proizvodnje, nenazadnje je dopis poslal Centralnemu komiteju KPJ, vendar je bil vpliv predsednika komiteja Vuča prevelik. Kljub podpori slovenskega vodstva, zlasti Lidije

⁸⁵ Ur. list FLRJ, št.32, 19. april 1946

⁸⁶ Ur. list FLRJ, št.52/357, 28. junij 1946

⁸⁷ Brenk, France: Slovenski film, str. 134-138

⁸⁸ prav tam, str. 139

Šentjurg, članice CK KPS, posebej odgovorne za delo agitpropa, se je januarja 1947 vrnil v Ljubljano. Predsednik je zlasti zameril Slovencem oglas Filmskega podjetja DFJ, Direkcije za Slovenijo za razpis natečaja za prvi slovenski celovečerni umetniški film, pri tem da je Vučo ponudil Slovencem proizvodnjo kulturnih, šolskih filmov. Če pa bi že hoteli posneti kak umetniški film, naj bi bila tehnična baza na voljo na Košutnjaku, ki so ga pravkar načrtovali⁸⁹ je predsednik dal vedeti, da ni potrebno in ne zaželeno vlagati v razvoj lastne tehnične baze.

Slovenci se torej temu niso podredili in plod njihovih naporov je bil posnet prvi slovenski celovečerni film Na svoji zemlji. Vlaganja v lasten razvoj tehnične baze so se nadaljevala.

4. USTANOVITEV IN PRVA LETA DELOVANJA PODJETJA ZA PROIZVODNJO FILMOV »TRIGLAV FILM«

Odlok o formiranju prvih republiških podjetij za proizvodnjo filma je bil na predlog komiteja sprejet sredi julija 1946. Tako so bila iz republiških direktij ustanovljena državna podjetja za proizvodnjo filmov; v Sloveniji s sedežem v Ljubljani »Triglav film«, na Hrvaškem v Zagrebu »Jadran film« in Srbiji v Beogradu »Avala film«. Podjetja v ostalih republikah so bila ustanovljena približno leto dni kasneje, sredi 1947, zadnji je bil »Lovćen film« v Cetinju 1. marca 1948.

Odločbo o ustanovitvi podjetja »Triglavfilm« je sprejela vlada Ljudske republike Slovenije 13. septembra 1946.⁹⁰ Podjetje je sprva upravno spadalo pod predsedništvo vlade LRS do leta 1947, ko je prešlo pod upravno vodstvo Ministrstva za prosveto LRS.⁹¹

Istočasno je bilo ustanovljeno tudi Podjetje za razdeljevanje filmov LRS v Ljubljani.⁹²

Glavne naloge podjetja »Triglavfilm« so bile: proizvodnja umetniških filmov, dokumentarnih in kulturnih filmov ter proizvodnja »Obzornika«. Filmska produkcija je bila vpeta v socialistično preobrazbo države, ideološko pogojena in kot taka del razvejanega agitacijsko propagandnega ustroja.

Organizacijsko so leta 1947 podjetje Triglav film sestavljali naslednji oddelki: uprava, umetniški sektor, tehnični sektor, računovodstvo, obdelava, ozek film, avtomehanična in mizarska delavnica, skupaj 66 delavcev. Direktor podjetja je bil Marjan Pengov.⁹³

Stanje v podjetju je bilo v tistem času precej napeto. Na to kažejo splošne ugotovitve kontrolnih pregledov v podjetju Triglav film in Podjetju za razdeljevanje filmov, opravljenih v dneh od 15. -

⁸⁹ Brenk, France: Slovenski film, str. 144

⁹⁰ Ur. list LRS 61/230, 13. 9. 1946

⁹¹ Ur. list LRS 18/97, 3. 5. 1947

⁹² Ur. list LRS 61/231, 13. 9. 1946

⁹³ AS 231, Organizacijsko poročilo Triglav-filma, marec 1947, š.77

20. maja 1947. To je edini ohranjen dokument, ki nam, sicer močno ideološko obarvano, prinaša vpogled v delo in odnose v podjetjih. Izdelan je na podlagi izjav in zaslišanj z vrsto delavcev obeh podjetij iz posameznih oddelkov. V splošnih ugotovitvah kontrolne komisije v sestavi Eržen Janez, Vrbič Jule in Grbec-Logar Ema je za podjetje Triglav filma navedeno, da je »podjetje organizacijsko še neizgrajeno«, da je »povezava z agitpropom CKKPS premalo tesna«, da »vladata nezadostna delovna disciplina in nerazplošenje zaradi poostrenja delovnih zahtev pod ravnateljem Pengovom«, da »umetniški sektor ni zadostno organiziran«, da »ima podjetje premalo tehničnih sredstev« in da je »zgrešena osebna politika.«⁹⁴ Ravno slednji je najbolj zanimiv, saj spravi na skupni imenovalc izjave posameznikov. Ugotavlja: »grupaštvo, podleganje intrigantskemu vplivu Brenka, postavljanje nestrokovnjakov na mesta, ki zahtevajo strokovno znanje, neizkoriščanje strokovnega znanja nekaterih ljudi (List, Badjura), nezadostna delovna zaščita, nezaupanje v partijsko celico zaradi Brenkovega paševanja in njegovih pristašev, novim ljudem se ne opiše delokrogov.«⁹⁵ Iz navedenega je mogoče razbrati tudi dejstvo, da je Brenk padel v nemilost tudi pri republiških partijskih oblasteh. Komisija je še posebej anlizirala Brenkove izjave s svojim komentarjem, katerega namen je bil popolna deskreditacija Brenka. O tem najbolje priča zaključek dokumenta: »Predlogi za kazen: Takojšen odpust kot referenta pri Ministrstvu za prosveto in takojšen odpust kot direktorja celovečernega filma, namestitev na mesto, kjer je možna stalna in točna kontrola nad njim.«⁹⁶ Tako se je končalo Brenkovo obdobje v slovenski kinematografiji, ki ga, kot sam pravi, »ni čisto nič potrebovala.«⁹⁷ Po tem pogromu je bil po enem mesecu brezposelnosti nameščen kot profesorski pripravnik na mešano gimnazijo Vič.

Na enak način je potekalo delo v podjetju za razdeljevanje filmov, kjer je bil tarča napadov direktor Jože Gosnar, ki je bil po mnenju nekaterih pod Brenkovim vplivom. Poleg predloga komisije o zamenjavi Gosnarja so v poročilu navedeni tudi ukrepi, da je »komisija takoj odstranila direktorja Gosnarja in poverila začasno vodstvo tov. Cerarju (Francetu).«⁹⁸ To poročilo kaže, na kakšen način je agitprop prihajal do podatkov in kako so jih priredili in interpretirali lastnim odločitvam v prid. Istočasno poročilo kaže, da so delali v slabih tehničnih in kadrovskih pogojih, kar je privedlo do zaostankov na področju obzorniške produkcije in zapletov v zvezi z pripravo in snemanjem prvega slovenskega celovečernega filma.

⁹⁴ AS 1589, CKKPS, Dopisi 1947, š.52

⁹⁵ prav tam

⁹⁶ prav tam

⁹⁷ Brenk, France: Slovenski film, str. 183

⁹⁸ AS 1589, CKKPS, Dopisi 1947, š.52

Leto 1947 so močno zaznamovale priprave in sprejetje prvega petletnega plana, popularno imenovanega »Titova petletka«,⁹⁹ ki ga je 28. aprila 1947 sprejela zvezna ljudska skupščina, 2. avgusta pa ljudska skupščina LR Slovenija. Zakon je predvidel razvoj narodnega gospodarstva v LRS v letih 1947 - 1951 in je zajel tudi kinematografsko področje. Zakon je v okviru oddelka Prosveta in kultura nalagal sledeče: »Investirati za razvoj kinematografije 80 milijonov dinarjev; zgotoviti omrežje kinematografov za 60% tako, da se bo spremenilo območje enega kinematografa od 18. 000 prebivalcev v letu 1946 na 10. 000 v letu 1951. Povečati število potujočih kinematografov na 10. Povečati razvoj kinofikacije ozkega filma za 75 % tako, da bo število aparatov naraslo na 43 v letu 1946, na 75 v letu 1951. Usposobiti filmsko podjetje »Triglav film« do leta 1951 za proizvodnjo 25 različnih filmov (umetniških, kulturnih in dokumentarnih) na normalnem traku in 24 različnih filmov (šolskih, prosvetnih, znanstvenih) na ozkem traku.«¹⁰⁰

Slovenski film je bil pred zahtevno nalogo, glede na pogoje dela, ki se tudi v letu 1947 niso bistveno izboljšali. Prostorsko je bilo podjetje nameščeno na štirih lokacijah, kar je slabo vplivalo na samo organizacijo dela. Proti koncu leta 1946 so bili izdelani načrti za obnovo sirotišnice v Št. Vidu nad Ljubljano, ki je bila Filmskemu podjetju dodeljena v zameno za izpraznitev prostorov v Akademskem domu na Miklošičevi cesti, kjer so imeli nekakšen zasilni atelje. V Št. Vidu naj bi postavili laboratorijske delavnice. Načrte je v novembra 1946 izdelal Franc Maksim Gaspari,¹⁰¹ vendar do realizacije načrtov ni prišlo.

V letu 1947 so jim začasno dodelili prostore v Fiskulturnem domu F.D.Krim v Trnovem, kjer so uredili filmske delavnice. Prostori so bili popolnoma neustrežni, tako po velikosti in zlasti z vidika požarne varnosti, ki je bila tedaj zaradi uporabe gorljivega filmskega traku še kako pomembna. V letu 1949 se je vnel požar v montaži pozitivov in le prisebnost delavke je rešila delavnice pred uničenjem. Tako so še istega leta zaprosili za postavitev dodatnih lesenih provizorijev na dvorišču, ki so služili kasneje tudi kot ateljeji, prvič za snemanje prizorov iz filma Jara gospoda in nato drugih. V te prostore so postopoma selili tehnično bazo (snemalna tehnika, sredstva za obdelavo filmov, vozni park), ki je bila do skrajnosti pomanjkljiva. Uprava je ostala na Gregorčičevi 27.

V letu 1947 se je začela odvijati zgodba o nerealizirani gradnji slovenskega filmskega mesta, ki bi v celoti rešilo problem slovenske tehnične baze. Z današnjega, pa verjetno tudi s takratnega vidika popolnoma nerealna želja, pa vendarle. Izšla je iz potrebe po ustreznih prostorih za filmsko ustvarjanje in zapisali so jo v petletni plan. Posebna komisija v okviru Triglav filma si je ogledala več lokacij, izmed katerih sta v ožji izbor prišli lokaciji v Pifničah in na Bledu, »saj golfa v

⁹⁹ Zgodovina Slovencev. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979, str. 896

¹⁰⁰ Ur.list LRS. št. 31/21, 2. avgust 1947

socializmu vendar nihče ne bo igral»¹⁰². Bled se je zlasti zdel prikladen za gradnjo filmskih ateljejev snemalni ekipi filma Vihar na Balkanu. Pri odločitvi za lokacijo je bilo odločilnih več dejavnikov: oddaljenost od Ljubljane in ugodne prometne komunikacije, zlasti pa možnost snemanja v eksterierju, se pravi na planem, kjer je treba upoštevati več elementov (možnost odprtega horizonta, pestrost pokrajine, akustične motnje, klimatski pogoji). Opravili so natančne analize števila meglenih dni in vedrih dni v Pirničah in na Bledu.¹⁰³ Večina pokazateljev je govorila v prid Bleda. Končno so bili izdelani načrti za gradnjo filmskih ateljejev v Pirničah 15. junija 1948.¹⁰⁴ Po gradbenem planu, ki je bil sprejet 20. maja 1948 so bili predvideni naslednji objekti: trije filmski ateljeji s pripadajočimi prostori za umetniški kader in pripravo scen, montaža in sinhronizacija filma, laboratoriji, delavnice, skladišča materiala, uprava, garaže, kotlarna in strojne naprave. Predvidena je bila tudi izgradnja naselja za približno 500 delavcev in ustrezne cestne infrastrukture. Makete projekta Filmski ateljeji sta izdelala arhitekt Tone Mlakar (tudi scenarist pri filmu Svet na Kajžarju, 1952) in inž. Tone Gaspari. Žal so vsi načrti ostali le na papirju.

Namesto tega so prostorne filmske ateljeje zamenjale stene cerkve sv. Jožefa na Poljanah. Adaptacija cerkve, za katero je bil izdelan načrt leta 1949, je bila mišljena kot zasilni izhod za približno sedem let,¹⁰⁵ ko naj bi v drugi petletki začeli z gradnjo načrtovanih novih ateljejev. Teh sedem let pa se je podaljšalo v dobrih petdeset let!

Še vedno je bilo nenačrtno pridobivanje filmskega traku in ostalega tehničnega materiala. Iz tujine so ga pridobivali s kompenzacijskimi menjavami. Tako so v zamenjavo za buteljčna vina, žganje, cigarete, marmelado in drugo prehrabeno blago uvozili iz Berlina potrebne dele za snemalne kamere, zvočne naprave, avtomobil, tudi filmsko literaturo, veliko drobnega orodja in drugega materiala.¹⁰⁶

Na umetniškem področju je bil že od vsega začetka prisoten problem pomanjkanja filmskih scenarijev, kar je v veliki meri vplivalo na manjšo filmsko produkcijo od načrtovane. Scenarij se je pojavil kot nova, s strani literatov še neobvladana literarna zvrst. Za prve dokumentarne filme so scenariji nastajali kar med delom ali po zasilnih konceptih režiserja in snemalca. Prvi scenarij, ki je doživel filmsko upodobitev, je bil scenarij Cirila Kosmača V srcu Evrope, po katerem je nastal težko pričakovani prvi slovenski umetniški film Na svoji zemlji. Problematika scenarijev je bila v glavnem povezana z umetniško filmsko produkcijo, manj z dokumentarno.

¹⁰¹ AS 467, Načrti delavnic v Št. Vidu, 2. 10 1946, š.77

¹⁰² Brenk, France: Slovenski film, str. 106

¹⁰³ AS 467, Problem lokacije proizvodnje Podjetja za proizvodnjo filmov Triglav film, š. 58,

¹⁰⁴ Prav tam

¹⁰⁵ AS 467 Adaptacija filmskih ateljejev, 6. 9. 1949, š. 77

¹⁰⁶ AS 467 Načrti nabav z devizami, š. 58

5. ORGANIZIRANO USPOSABLJANJE FILMSKIH DELAVCEV

Za vsemi naštetimi težavami je stalo vprašanje strokovnega usposabljanja umetniškega in tehničnega kadra.

Delo je sprva temeljilo na delavcih, ki so se s filmsko dejavnostjo ukvarjali pred in med vojno in seveda niso bili kakorkoli kompromitirani s sodelovanjem z okupatorjem. Večina jih je po vojni vstopilo v službo pri Filmskem podjetju DFJ in nato pri podjetju Triglav film. Pri nastajanju prvih povojnih dokumentarih reportaž in filmov so sodelovali Marjan Foerster, Metod Badjura, France Smeh, Jože Žnidaršič - List, Rudi Omota. Pridružila se jim je tudi mlajša generacija, France-Tugo Štiglic, France Kosmač, Dušan Povh, Jože Gale, Ivan Marinček, Edvard Šelhavs, France Cerar in drugi. O »kadrih« je bilo govora že na seji upravnega odbora Filmskega podjetja DFJ oktobra 1945, ko so ugotovili, da so med strokovnjaki tudi taki z nečisto preteklostjo, ki jih je potrebno nadzorovati. Slovenska delegacija je predlagala tečaje in možnosti študija za umetniške in strokovne kadre.¹⁰⁷

Mladi naj bi se učili od starejših, pomoč pa so pričakovali od držav vzhodne Evrope z bolj razvito kinematografijo. To sta bili zlasti Sovjetska zveza in filmsko podjetje »Mosfilm« ter Češkoslovaška in njihovo filmsko mesto Barandow pri Pragi. V zadnje je že spomladi 1946 odpotovala prva jugoslovanska delegacija, v kateri sta bila od Slovencev France Brenk in Rudi Omota. Namen obiska je bil ogled filmov češke produkcije za predvajanje v Jugoslaviji, dogovori o menjavi filmskih vesti med državama, tudi konkretni trgovski dogovori o možnostih nakupa filmskega materiala. Čehi pa so jim ponudili investicije pri morebitnih gradnjah filmskih ateljejev in laboratorijev, možnost snemanja jugoslovanskih filmskih ekip na Barandowu kot tudi možnost študija filmskih delavcev, zlasti tehnikov in snemalcev.

Med prvimi, ki je na osnovi teh dogovorov odšel v Barandow, ni bil ravno strokovnjak za filmsko produkcijo, marveč arhitekt Tone Gaspari. Kot izbrani projektant za izdelavo načrtov bodočih slovenskih filmskih ateljejev je prišel preučevat Barandow s tega vidika.

Glede na priprave za snemanje prvega slovenskega umetniškega filma se je pokazala potreba po čimprejšnjem odhodu na študijsko izpopolnjevanje, vendar je prva skupina, v kateri so bili Dušan Povh, Jože Gale in Ivan Marinček, odšla v Prago šele januarja 1948. Po resoluciji Informbiroja so se stiki s Čehi kar za nekaj časa prekinili.

Filmski učni poligon na jugoslovanskih tleh je za slovenske in jugoslovanske filmske delavce pomenilo snemanje sovjetskega filma Vihar na Balkanu v produkciji Mosfilma leta 1946. V filmu, ki govori o naporih jugoslovanskih narodov za osvoboditev, naj bi sodelovali kot pomočniki na

različnih filmskih področjih tudi slovenski filmarji. V ospredju so bili njihovi beograjski kolegi. Glavni režiser je bil Abram Matvejevič Room, kot asistenti so bili določeni Radoš Novaković, Nikola Popović, Vjekoslav Afrić, Gustav Gavrin, Nikola Popović, vsi iz beograjskega filmskega kroga. Prvega Slovenca srečamo med snemalci, to je bil Anton Smeh, ki je bil edini tudi napisan v glavni snemalni knjigi, čeprav je v igralski zasedbi sodelovalo kar nekaj slovenski igralcev, med drugimi recimo Janez Cesar, Stane Česnik, Vladimir Skrbinšek, Bojan Stupica in mlada celjska balerina T. Likar. Kot asistent asistentov se je pridružil filmski ekipi tudi France Štiglic, eden vodilnih slovenskih povojnih režiserjev igranega filma.¹⁰⁸ Ena izmed snemalnih lokacij v filmu je bila izbrana tudi na področju Rateč in Planice, sicer je bila glavnina filma posneta v Bosni, snemalni atelje pa je bil v Opatiji. V takratnem časopisju so objavili pogovore s sovjetskimi udeleženci filma, ki so se vsi po vrsti pohvalno izrazili o gostovanju v Jugoslaviji. Med sovjetskimi ustvarjalci tega filma je imel največji ugled snemalec Edvard Kazimirovič Tisse, ki je »že leta 1920 v Moskvi na Rdečem trgu filmal Lenina«.¹⁰⁹ Tudi sodelovanje s sovjetsko kinematografijo, katere dosežke je zelo cenil France Brenk, je prekinil spor z Informbirojem.

Najpomembnejše na področju izobraževanja in usposabljanja filmskih poklicev je bila organizacija visokega šolstva. Tako je bila v Beogradu v okviru Komiteja za kinematografijo ustanovljena Filmska visoka šola, ki je bila z odločbo Vlade FLRJ 31. decembra 1950¹¹⁰ združena z Akademijo za gledališko umetnost v Beogradu. Tako imenovana filmska tehnikuma za usposabljanje ustreznega strokovnega kadra v proizvodnji in obdelavi filmov sta bila v letu 1947 ustanovljena tudi v Zagrebu in Beogradu. Leto kasneje, 1948, je bila tudi v Ljubljani ustanovljena dvoletna filmska tehnična šola na podlagi uredbe vlade LRS o ustanovitvi filmske tehnične šole s sedežem v Ljubljani.¹¹¹ Uredba predvideva med drugim, da ima šola status popolne srednje šole, pouk in praktično delo trajata dve leti, po dokončanem šolanju pridobijo slušatelji izobrazbo in poklic pripravnika nižjega tehnika filmske tehnične službe.

Kmalu sta se v slovenskih časopisih pojavila dva razpisa. Prvega je razpisal Komite za kinematografijo pri vladi FLRJ za sprejem slušateljev na filmsko visoko šolo v Beogradu, kjer je bilo možno opravljati študij filmske režije, filmske igre, filmske fotografije in filmske organizacije.

112

¹⁰⁷ Brenk, France: Slovenski film, str.41, 45

¹⁰⁸ Prav tam, str. 88

¹⁰⁹ Slovenski poročevalec, »Iz razgovora z Eduardom Tissejem«, 13. november 1945

¹¹⁰ Ur. list FLRJ, 71/658, 31. december 1950

¹¹¹ Ur. list LRS, 28/157, 29. junij 1948

¹¹² Ljudska pravica, 7.julij 1948, str.?

Drugi natečaj je bil objavljen za sprejem učencev na filmsko tehnično srednjo šolo, ki je delovala v okviru Državne Tehniške Srednje Šole v Ljubljani. Iz razpisa je razvidno, da je bilo potrebno opravljati sprejemne izpite, v šolo je bilo sprejetih 30 učencev. Po končani šoli je bila predvidena zaposlitev pri podjetju za proizvodnjo filmov.

Prva skupina vpisanih se je začela šolati jeseni leta 1948 in je štela devetindvajset dijakov, zaključni izpit jih je uspešno zaključilo triindvajset izmed njih. Izhodiščna izobrazba pri večini je bila končana štiriletna osnovna šola in najmanj štirje razredi gimnazije. Da je bila zahtevnost šolskega programa dovolj visoka, kaže tudi podatek, da je bil povprečen uspeh dober, odličnih pa ni bilo. Med dijaki najdemo kasnejše odlične filmske in televizijske snemalce Ivana Belca, Franja Megliča in Marjana Sedeja. Dijaki so dobivali tudi štipendije komisije za kinematografijo, v višino od 700 do 1800 dinarjev, odvisno od gmotnega stanja.¹¹³

Predmetnik je poleg vrste tehničnih strokovnih predmetov s področja optike, akustike, osnov elektrotehnike, fotografije vseboval tudi splošno izobraževalne predmete, slovenščino, dva tuja jezika (angleščina in ruščina), naravoslovne predmete. Tudi predavatelji »kulturnih« in »filmskih« predmetov so bili z današnjega vidika vrhunski strokovnjaki kot na primer: France Jamnik s področja zgodovine filma, ing. Rudi Švegelj na področju elektrotehnike, dr. Dragotin Cvetko, Ciril Cvetko s področja glasbene umetnosti, Emilija Soklič na področju svetlobne tehnike, Milan Kumar na področju fotografije in kamere, Rudi Omota na področju zvoka. Prvi diplomanti so po opravljenem zaključnem izpitu odšli nekateri k vojakom, drugi pa naravnost v službo v filmsko podjetje Triglav film.

Obdobje, v katerem so bili postavljeni organizacijski temelji delovanja slovenske kinematografije, je izjemno tudi po številu sprejetih zakonov in uredb. To je povezano s strogo centralističnim vodenjem države in interesom zakonodajalcev nad kontrolo delovanja vseh resorjev. Glede na neprestano spreminjaje nazivov podjetij, ustanov je bil interes oblasti sprva usmerjen bolj na organizacijsko plat kot pa na poglobljanje v konkretno delo, kar se v naslednjem obdobju delno spremeni v korist slednjega.

¹¹³ Košir, Igor: Hvalnica petletki ali zahvala (skoraj) zamolčanim, Kričac, časopis javnega zavoda RTV Slovenija, marec 1998, št. 3, str. 18

ORGANIZACIJSKE SPREMEMBE PO LETU 1950 DO 1956

1. UKINITEV KOMISIJ ZA KINEMATOGRAFIJO

Po spopadu z Informbirojem se je v začetku petdesetih let začel uvajati nov politični in gospodarski sistem, ki je Jugoslavijo oddaljil od sovjetskega modela socializma, kateremu je sledil jugoslovanski politični in družbeni razvoj po letu 1945. Nove ideje so se izražale v raznih partijskih dokumentih in državnih zakonih. Temeljno spremembo je junija 1950 prinesel zakon o upravljanju državnih gospodarskih podjetij in združenj po delovnih kolektivih. Pomenil je začetek uvajanja socialističnega samoupravnega sistema, ki se je iz gospodarskega razširil tudi na druga družbena področja. Spremembe je spremljala tudi decentralizacija države. Politične in upravne spremembe so bile zaključene s sprejetjem ustavnega zakona iz začetka leta 1953. Na področju kulture je bil uveden sistem družbenega upravljanja kulturnih ustanov.

Tudi na področju kinematografije je postajalo jasno, da centralizirano, administrativno vodenje in organiziranje filmskih podjetij in Komiteja ne vodi k razmahu jugoslovanskega filma. V jugoslovanskem merilu je prvi korak v tej smeri pomenila ukinitve Komisije za kinematografijo pri vladi FLRJ 7. aprila 1951,¹¹⁴ s čimer je bilo formalno zaključeno centralistično obdobje v upravljanju na področju kinematografije. V praksi so se še vedno pojavljala različna mnenja o upravičenosti republiških filmskih podjetij. Celoposamezniki v slovenski politiki so videli v tem le nepotrebnemu luksuzu.¹¹⁵ Med vidnejšimi politikami slovenske partije sta Lidija Šentjura, znana zagovornica slovenske filmske proizvodnje, in Stane Kavčič zagovarjala stališče, da ni nobenega jamstva, da bi bili filmi izdelani v centralnih ateljejih cenejši, ampak bi nasprotno, to celo zvišalo stroške za film. Razen tega je potrebno upoštevati ideološko-kulturni vpliv, ki ga ima film na ljudske množice, tudi napram gledališču, za katerega je namenjeno letno po nekaj 100 milijonov.¹¹⁶ Tudi v Sloveniji je bil pomemben mejnik ukinitve Komisije za kinematografijo pri Vladi LRS,¹¹⁷ pri čemer so razpustili tudi dotedanje umetniške svete, ki so delovali v okviru komisije. Svet so sestavljali ljudje s področja kulture in politike, njihova naloga je bila skrb za dotok scenarijev, ocenjevanje le-teh in priporočilo za realizacijo, na podlagi katerega je Komisija izdala dokončno popravljen scenarij in nalog za začetek dela podjetju Triglav film. Druga naloga umetniškega sveta

¹¹⁴ Ur. list, 18/185, 7. april 1951

¹¹⁵ AS 1589 CKKPS III, Zapisnik razširjene seje organizacijskega sekretariata pri CK KPS, 17. 3. 1952, š.2

¹¹⁶ prav tam

¹¹⁷ Ur. list LRS, 31/176, 9. 10. 1950

je bila ocenjevanje že posnetih filmov, kjer so včasih odklanjali celo tisto, kar so v prvi fazi sami predlagali. Očitala se jim je vzvišenost napram umetniškim ustvarjalcem filma in pomanjkanje stikov z njimi. Skratka, njihovo delo ni bilo s strani ustvarjalcev prav pozitivno ocenjeno.¹¹⁸ Podjetje Triglav film je svoje nezadovoljstvo s člani sveta izrazilo s predlogom reorganizacije dotedanjšega umetniškega sveta, tako da bi zmanjšali število članov z deset na pet, zaradi objektivnosti naj ne bi bilo v njem filmskih delavcev, predlagalo je tudi ukinitvev mesečnih honorarjev. S strani sveta je bil predlog v glavnem sprejet, edino iz imenovanja novih članov (France Kosmač, Miško Kranjec, France Brenk, Lojze Gostiša in Lev Modic) je razvidno, da mimo filmskih delavcev niso mogli. Redne mesečne honorarje so nadomestili s možnostjo izplačila nagrad za opravljeno delo.¹¹⁹

Naloge Komisije za kinematografijo je po njeni ukinitvi prevzelo Ministrstvo za znanost in kulturo januarja 1951.¹²⁰ Že aprila istega leta so bile zadeve tega Ministrstva kot tudi Ministrstva za prosveto v skladu s tedanjimi spremembami v organizaciji družbenih služb prenešene v pristojnost novoustanovljenega Sveta vlade Ljudske republike Slovenije za prosveto in kulturo.¹²¹ Član Sveta je bil po funkciji tudi direktor Triglav filma.¹²² Filmsko podjetje »Triglav film« je na podlagi zakona o upravljanju državnih gospodarskih podjetij in višjih gospodarskih združenj iz delovnih kolektivov (27.6.1950) izvolilo delavski svet.

2. UREDBA O SVOBODNIH FILMSKIH DELAVCIH

Uredba, z verjetno najbolj daljnosežnimi posledicami je bila uredba o svobodnih filmskih delavcih iz leta 1950. Izšla je iz predloga Komiteja za kinematografijo, da se iz rednih delovnih razmerij izključijo vsi tisti filmski delavci, katerih delo je vezano na neposredno ustvarjanje pri filmu. To je veljalo za umetniške poklice (režiser, scenograf, igralec snemalec, vsi njihovi pomočniki in asistenti in drugi), medtem ko so izrazito tehnični poklici (tehniki) in administrativni poklici (komercialisti, propagandisti) ostali v rednem delovnem razmerju. Uradni odzivi na ukrep so bili pozitivni. V njem so videli pozitivno selekcijo med filmskimi delavci, večjo motivacijo za delo, znižanje proizvodnih stroškov in borbo za čim hitrejšo dokončanje filma.¹²³ V praksi je to pomenilo, da je filmsko podjetje s filmskimi delavci sklepalo pogodbe o angažiranju za posamezne filmske projekte. Izven angažiranja so bili delavci brez zdravstvenega in socialnega zavarovanja. Začela se je dolgotrajna

¹¹⁸ Ob bilanci »Triglav filma« za plansko leto 1950. Filmski vestnik, 1950, št.9-10, str. 121,122

¹¹⁹ AS 249 Svet za prosveto in kulturo vlade Ljudske republike Slovenije, Dopis, 9. 2. 1952, št.880/1, 2, š.42

¹²⁰ Ur. list LRS, 6/28, 30. januar 1951

¹²¹ Ur. list LRS, 15/74, 17. april 1951

¹²² Ur. list LRS, 16/84, 8. maj 1951

¹²³ Ob bilanci »Triglav filma« za plansko leto 1950. Filmski vestnik, 1950, št. 9-10 str. 123

borba za definiranje njihovega statusa, ki se je preko Uredbe o delovnih razmerjih ter plačah umetnikov in pomožnega umetniškega osebja iz leta 1952¹²⁴ in Uredbe o socialnem zavarovanju umetnikov iz leta 1955¹²⁵ legaliziral šele s sprejetjem Zakona o filmu leta 1956.

Za zaščito svojega položaja so začeli filmski delavci ustanavljati lastna filmska podjetja. V Beogradu so se že leta 1953 filmski delavci združili v filmsko podjetje Udruženje filmskih umetnika Srbije (UFUS). Slovenski filmski delavci so se uradno v letu 1955 pridružili UFUS-u, z ustanovitvijo podružnice v Ljubljani, ki se je že v letu 1956 osamosvojila pod imenom »Viba film«.

3. USTANOVITEV DRUŠTVA FILMSKIH DELAVCEV

S podobnimi izhodišči je bilo že 5. marca 1950 ustanovljeno tudi stanovsko Društvo filmskih delavcev Jugoslavije, ki je združevalo filmske delavce s svobodnim statusom. Sledile so ustanovitve društev po republikah.

V Sloveniji je potekal ustanovni kongres 14. maja 1950 v ljubljanski dvorani Union. Sprejeli so statut društva in mu določili naloge. Za predsednika je bil izvoljen režiser France Štiglic. Osrednji referat je podal Matej Bor, v katerem je zelo natančno zajel dosežke in trenutno stanje v različnih vejah slovenske kinematografije. V glavnem je analiziral problematiko umetniškega filma, njegove pomanjkljivosti ter potrebe v posameznih segmentih filma (scenaristika, režija, glasba, kamera, scenografija, kostumografija in maska). Na kratko je predstavil tudi problematiko dokumentarne produkcije. Izpostavil je težnjo po omalovaževanju dokumentarnega filma in bolj natančno predstavil posamezne zvrsti dokumentarnega filma. V referatu je zbrana vrsta opažanj in podatkov, ki zaokrožajo pogled na petletne dosežke filmske umetnosti na Slovenskem.

O plodnem delovanju društva pričajo sklepi občnih zborov. Tako so se na občnem zboru maja 1952 zavzemali za rešitev vprašanj socialnega zavarovanja, za večje možnosti študijskega izpopolnjevanja v tujini, za dvig kvalitete dela članov društva in za sodelovanje z drugimi kulturnimi delavci, ki delajo pri ustvarjanju filma.¹²⁶ Pomembni so zaključki občnega zbora marca 1953. Med drugim so sprejeli sklep o soodločanju med društvom in upravo Triglav filma pri bistvenih vprašanjih slovenske filmske proizvodnje, slovenski filmski delavci pa so dobili zastopstvo v delavskem svetu podjetja.¹²⁷

¹²⁴ Ur. list FLRJ, 20/211, 12. april 1952

¹²⁵ Ur. list FLRJ 32/351, 13. julij 1955

¹²⁶ AS 249, št. 2018/2, š. 42

¹²⁷ Občni zbor slovenskih filmskih delavcev v znamenju pridobljene pravice soupravljanja podjetja »Triglavfilma«. Film, III/1953, št. 4, str. 51

V umetniškem sektorju je v juniju 1952 Ciril Kosmač zasedel redno delovno mesto dramaturga, ki naj bi usmerjal in pomagal ustvarjati kvaliteten spored filmske produkcije.

4. PRVE KOPRODUKCIJE V SLOVENSKI KINEMATOGRAFIJI

V letu 1953 je prišlo do spremembe na vodilnem položaju podjetja Triglav film, kajti generalni direktor je postal Branimir Tuma, ki je dal svojevrsten pečat nadaljnjemu razvoju in delovanju podjetja. Vodstvo je prevzel v času, ko so filmsko umetnost skušali do neke mere podrediti tržnim zakonitostim in jo obravnavati kot gospodarsko dejavnost. Ta smer razmišljanja je bila prisotna še v šestdesetih letih. Dejstvo je, da država ni več v celoti finančno pokrivala filmske dejavnosti, zato je bilo potrebno najti še druge vire. Tuma jih je videl v tako imenovanem sistemu koprodukcij in ta svoja stališča temeljito utemeljil v elaboratu, v katerem je zelo pragmatično predstavil problematiko slovenske kinematografije na prelomu 1952/53.¹²⁸

Probleme filmske umetnosti vidi v večih smereh, v reševanje pa vključuje sistem koprodukcij, to je pritegnitev tujih filmskih strokovnjakov in umetnikov k skupnemu sodelovanju pri filmu.

Najprej se loteva nerešenega problema dotoka scenarijev in nedodelanih snemalnih knjig. Poleg literarnega scenarija, ki ga prispevajo domači literati, je pomembna izdelava surove snemalne knjige, kjer bi si pa že lahko pomagali z uveljavljenimi dramaturgi iz tujine. Korekture bi opravili spet domači strokovnjaki, da bi bilo gradivo tako pripravljeno za režiserja, ki bi s svojimi sodelavci pripravil dokončno snemalno knjigo. Za vse postopke Tuma pripravi stroškovnik, ki predvideva plačilo tujega dramaturga po domači tarifi, sicer pa bi bilo po njegovem mnenju mogoče s sistematičnim delom na snemalnih knjigah prihraniti znatna sredstva.

Naslednji problem vidi v zastoju strokovnega izpopolnjevanja filmskih ustvarjalcev, zlasti režiserjev in drugih umetniških poklicev. Krivdo vidi v njih samih, češ da se preveč zapirajo vase na škodo širšega sodelovanja z drugimi filmskimi in kulturnimi sodelavci. Tudi ni pravega odziva za sodelovanje v koprodukcijah, ki naj bi ustvarile priložnost, da bi se ob tujih mojstrih šolali domači umetniški in organizacijski kadri.

Potem se loteva nezadovoljivega odnosa do dela, tehničnih sredstev in do materiala. Filmske ekipe so, kar se tiče discipline in tempa dela, premalo osveščene. Slab je odnos do tehničnih sredstev, zlasti kamer, svetlobnega parka. Spet se kot rešitev pojavijo koproducenti, s katerimi naj bi se dogovarjali za letne preglede in popravila kamer ter ostalih sredstev. Prav tako naj bi koproducenti uvozili vso potrebno tehniko, s katero podjetje Triglav film ne razpolaga, ki bi jo po končanem snemanju podjetje lahko odkupilo in na ta način izpopolnjevalo tehnična sredstva.

Vzroke za nerentabilnost podjetja vidi v pomanjkljivem strokovnem znanju vodilnega osebja, pri čemer posebej izpostavi problem sposobnih organizatorjev za realizacijo filmov, to so direktorji filmov. Tako je podjetje primorano v odprodajo prostih zmogljivosti tujim produkcijam ali v sodelovanje pri filmu kot koproducent. Tuma vidi prednosti takega sistema v ustvarjanju filmov, zanimivih za evropski prostor, v hitrem šolanju umetniških kadrov, v prodoru na tuje trge kot enakovreden pogodbeni partner, v krepitevi neodvisnosti podjetja Triglav filma od državnega proračuna, kar bi v končni fazi privedlo do krepitev gospodarske moči države.¹²⁹

Njegove vizionarske napovedi se žal niso uresničile tako, kot si je Tuma zamislil. Koprodukcijah, v glavnem igranih filmov je bilo na področju Slovenije posnetih kar precej. Prvi z naslovom Inge ali Irena v zadregi je avstrijsko-slovenska ekipa snemala v Ljubljani na pomlad leta 1953. Med najbolj zaslužne za to, da je do realizacije koprodukcije sploh prišlo, je bil nedvomno tonski mojster Rudi Omota s svojo ekipo, ki je izdelal magnetofonsko aparaturo za magnetni zapis tona. To je bil pogoj, da so Avstrijci sploh privolili v sodelovanje, kajti magnetni filmski zapis so večja filmska podjetja po Evropi uporabljala že po letu 1945. Tudi na ostalih področjih so sodelovali naši ljudje bodisi kot asistenti, igralci, prostovoljci ali praktikanti: Ivo Belec in France Kališnik pri kameri, France Jamnik pri režiji, Mirko Lipužič pri scenografiji, Marija Kobi pri kostumografiji, Berta Tekavec (por. Meglič) in Hilda Rus kot maskerki in drugi.¹³⁰

Mnenja o koprodukcijem sodelovanju so bila v tistem času različna. Velik del sodelujočih je videl v njih krivca za izjemno slabo finančno stanje in nenazadnje za propad Triglav filma. Večkrat se je izkazalo, da so tujci (v glavnem Nemci in Angleži) pripeljali s seboj zastarelo in celo manj kvaliteto tehniko, kot je bila na voljo doma. Niso pričakovali, da bodo naleteli na takšno raven organiziranosti na strokovnem in tehničnem področju, čeravno z bolj skromnimi zmogljivostmi.¹³¹

Mlajši generaciji, ki se je šele začela spogledovati s filmom, je sodelovanje v koprodukcijah odprlo nova obzorja.¹³² Veliko koprodukcij je bilo delanih z nemškimi podjetji. Kot je dejal igralec Aleksander Valič, ki je prvič sodeloval v takem projektu v koprodukcijem filmu Dalmatinska svadba (1953), je bilo za marsikoga, ki je preživel nemško okupacijo, delo skupaj z Nemci težko sprejemljiva preizkušnja. Med snemanjem je prihajalo tudi do napetih situacij, vendarle je želja po sodelovanju in izkušnjah le prevladala.¹³³

¹²⁸ AS 1116, Pregled problematike slovenske kinematografije ob prelomu 1952/1953, š. 153

¹²⁹ prav tam, str. 33

¹³⁰ Dunaj snema v Ljubljani. Film, III/1953, št. 3, str. 36

¹³¹ AS 1278, Radešček, Borko, Rezec-Stibilj, Tatjana: Pogovor z Emilijo Soklič, 30. 6. 2003

¹³² Pogovor z Borisom Cavazzo, 6. junij 2001

¹³³ Pogovor z Aleksandrom Valičem, 10. maj 2004

5. DRUŽBENO UPRAVLJANJE PRI PODJETJU »TRIGLAV FILM«

Poleg strokovnih so bili v kulturnih ustanovah tako rekoč najpomembnejši element odločanja in vodenja organi družbenega upravljanja, ki so se oblikovali nekoliko kasneje kot organi delavskega samoupravljanja v proizvodnih obratih. Tako so v letih 1954 - 1956 na področju družbenega upravljanja v kulturnih ustanovah ustanavljali upravne odbore (z različnimi imeni) kot najvišje organe ustanov.¹³⁴ Večino članov so imeli pravico imenovati oblastni organi, manjši del pa so jih imenovali kolektivi sami. Tako razmerje moči se je v nesoglasjih med stroko in politiko navadno prevesilo v prid slednje.

Na področju filma so bili kot družbeni organ upravljanja podjetij ustanovljeni filmski sveti. Prvi je bil z odlokom¹³⁵ ustanovljen filmski svet pri podjetju Triglav film. Njegova najpomembnejša pristojnost je bila sestavljanje programa filmske produkcije in nadzor nad porabo dotiranih sredstev. S programom produkcije se je moral strinjati delavski svet podjetja. Filmski svet je štel pet do petnajst članov, ki jih je imenoval Izvršni svet skupščine LRS med kulturnimi, znanstvenimi, prosvetnimi, gospodarskimi in drugimi javnimi delavci za obdobje dveh let. Člani so bili v glavnem predlagani iz vrst Zveze komunistov Slovenije (v nadaljevanju ZKS) in Socialistične zveze delavnega ljudstva (v nadaljevanju SZDLS). Na seji Ideološke komisije CK ZKS 22. januarja 1957¹³⁶ so ugotavljali, »da je v sestavi svetov zelo malo žena, mladink in mladincev pa tako rekoč sploh ni.« Pogost primer je bila tudi prezaposlenost članov, saj so bili nekateri člani tudi v treh in več organih družbenega upravljanja. V prvi filmski svet podjetja »Triglav film« so bili imenovani naslednji člani: Milan Apih, Janko Branc, Ivan Bratko, Dragotin Cvetko, Tone Fajfar (predsednik), Lojze Gostiša, Boris Kobe, Lev Modic, Drago Šega, Bojan Štih, Rado Šušteršič.¹³⁷ Tako v filmskem svetu kot v drugih upravnih odborih so številčno prevladovali zunanji člani, kar je razvidno iz zgoraj navedenega. Naloge filmskega sveta je natančneje opredelil Zakon o filmu, po katerem ni odločal le o programu, temveč tudi o umetniških (potrditev scenarija, določanje razpisnih pogojev natečaja za scenarij) kot tudi kadrovskih vprašanjih (potrditev sklepa upravnega odbora o določitvi direktorja in režiserja filma). Ščasoma so se pristojnosti omejile v glavnem na odločanje o izbiri tem za filmanje in še to bolj po idejno-politični plati.

Tudi celotno dokumentarno produkcijo so obravnavali na sejah filmskih svetov, vendar podatkov o morebitnem poseganju oz. spreminjanju vsebine ali naslova ni bilo najti. Poleg filmskega sveta so

¹³⁴ Gabrič, Aleš: Socialistična kulturna revolucija Slovenska kulturna politika 1953-1962. Ljubljana: Cankarjeva založba 1995, str.19-24

¹³⁵ Ur. list LRS 5/34, 10. 2. 1955, str. 128

¹³⁶ AS 1589, CKZKS III, Zapisnik seje Ideološke komisije CK ZK Slovenije, 22.januar 1957, str. 2, š.7

¹³⁷ Ur. list LRS 7/45, 24. 2. 1955, str.183

scenarije pregledovali tudi člani Komisije za ocenjevanje in pregled filmov pri Svetu za prosveto in kulturo.¹³⁸

Kot zgled učinkovitega delovanja sistema družbenega upravljanja področju igrane filmske produkcije navaja Aleš Gabrič¹³⁹ dogodke v zvezi s snemanjem slovenskega celovečernega filma Františka Čapa Trenutki odločitve (1955). Filmski svet Triglav filma je v tem primeru odločilno posegel in dosegel spremembo scenarija in naslova filma, ki bi se po prvotni zamisli imenoval Krvava reka.

¹³⁸ AS 249, 990/2, š. 131

¹³⁹ Gabrič, Aleš: Socialistična kulturna revolucija, str. 99-101

VI.

VLOGA AGITPROPA CK KPS IN IDEOLOŠKE KOMISIJE CK KPS NA PODROČJU DOKUMENTARNE PRODUKCIJE

Iz analize ciljev in metod agitacije in propagande OF,¹⁴⁰ izdelanih verjetno proti koncu vojne (zapis ni datiran), izhaja, da je »agit-prop sektor dela, ki ima nalogo razvijati v svojem območju agitacijo in propagando«. Pojem propaganda razume kot širjenje določene miselnosti, ideologije in določenega političnega programa. Pojem agitacija pa pomeni pridobivanje ljudi za konkretna dejanja skladno s propagando. »Propaganda naj torej široke ljudske množice z našo borbo seznanj, jih pri tem politično in kulturno dviga ter obenem razkrinkava prave namene in cilje okupatorja ter njegovih pomagačev. Agitacija pa naj tako pripravljene množice zaktivizira za dejansko sodelovanje v naši borbi.«¹⁴¹

Po osvoboditvi Jugoslavije in prihodu komunistične partije na oblast je zadnja natančno izdelala cilje in metode kulturne politike, s katerimi je hotela doseči enotno jugoslovansko socialistično kulturo, usmerjeno zadovoljevanju kulturnih potreb najširših ljudskih množic. Da bi učinkovito uveljavljali in razširjali partijsko linijo tudi na področju kulture, so zasnovali široko mrežo komisij za agitacijo in propagando oziroma agitpropov, ki je segala od centralnih in pokrajinskih vodstev do najnižjih partijskih forumov. Agitprop je imel več sektorjev. Za organizacijo in nadzor nad kulturnim življenjem, kamor je spadalo tudi področje filmske dejavnosti, je bil odgovoren vodja kulturnega sektorja. Agitprop je imel nadzor nad vsem organiziranim.¹⁴²

Iz različnih podatkov je moč sklepati, da je bila njegova vloga v večji meri prisotna pri osrednjih vprašanjih, kot je bilo vprašanje centralizacije filmske proizvodnje oziroma oblikovanje nacionalnih filmskih podjetij in njihovih pristojnosti. Vloga agitpropa je bila dvojna; na terenu so nadzorovali predvajanje filmov, ki so morali biti »napredni« (do spora s Sovjetsko zvezo v glavnem sovjetski, kajti zahodno kinematografijo so smatrali za dekadentno), in skrbeli za propagandno dejavnost za povečevanje obiska filmskih predstav. Dobro so se zavedali učinkovitosti filma kot sredstva propagande, delovnim ljudem pa je pomenil film tudi razvedrilo. Film kot nepoznano novo umetnost je bilo potrebno približati zlasti ljudem na podeželju. Na področju produkcije, tako dokumentarne kot igrane, pa se vloga agitpropa kaže skozi osnovno vsebinsko orientacijo, ki so ji morala filmska dela v svoji zasnovi slediti. Povečevanje pridobitev revolucije in prikaz veličastne

¹⁴⁰ AS odd.1, sign. 1487, a.e. 6631, Agitacija in propaganda

¹⁴¹ Prav tam

zmage našega ljudstva, spodbujanje k delu za uresničevanje velikih ciljev, oblikovanje novega človeka so bili ideali, ki so se morali jasno zrcaliti s filmskega platna, prav tako kot so k njim stremeli na drugih področjih kulture in umetnosti.

Dušan Povh, vse od konca vojne aktiven filmski delavec, je povedal, »da se za film sprva nihče ni pretirano zanimal, saj so bile v ospredju pomembnejše stvari. Kaj bomo jedli, kaj oblekli. Kaj bomo posneli, smo se sprva dogovarjali kar sproti, dogodkov ni manjkalo, vsi smo pa vedeli na čem naj bo poudarek.«¹⁴³ Samocenzura je bila na dovolj visoki stopnji.

Z uvedbo petletke so se družbeni dejavniki vedno bolj začeli zavedati neposredne aktualne, agitacijsko-propagandistične in mobilizacijske vrednosti filma. Partijski ideologi so ob vsaki možni priliki poudarjali izhodišča za filmsko ustvarjanje zlasti na področju dokumentarne produkcije. Ob prireditvi Teden domačega filma konec aprila 1949 v Ljubljani¹⁴⁴ je izšlo kar nekaj prispevkov, ki potrjujejo to dejstvo. Eden temeljnih je članek v reviji Filmski vestnik.¹⁴⁵ Avtorja Drago Druškovič in Franček Majcen sta z izredno ideološko natančnostjo analizirala predvsem slabosti, ki so prisotne pri avtorjih in njihovih filmskih izdelkih. Prispevek je dobra osnova za rekonstrukcijo pogojev, ki jih je avtor na ideološkem področju moral upoštevati.

Od ustvarjalcev so terjali temeljito ideološko izobrazbo (in preobrazbo, če je le- ta bila potrebna) v duhu marksizma in leninizma, kajti naloga dokumentarnega filma je bila pokazati napore in uspehe pri izgradnji socializma v pravi luči. »Dokumentaren film ne more biti v resnici dokumentaren, če ni ustvarjen po načelih socialističnega realizma«. Nekaterim avtorjem so očitali »buržuazno stilistične prijeme, pretirano originalnost, šabloniziranje«. Skratka, avtorji so se morali izdelave filma lotiti plansko, organizacijsko disciplinirano in brez »umetnjakarskega anarhizma«,¹⁴⁶ in poudarjati patos delovnih zmag, dosežkov narodnoosvobodilne vojne tako v besedi in sliki.

Avtorja sta na praktičnih primerih pokazala, koliko je bil kakšen avtor uspešen pri izpolnjevanju teh ciljev. Kot zgled pomanjkanja ideološke nadgradnje zaradi premajhnega poudarjanja novega načina dela v borbi za petletko je izpostavljen dokumentarni film režiserja in scenarista Franceta Kosmača z naslovom O gradnjah v LRS v letu 1947 v borbi za plan (1947). Kot protiutež obravnava avtor dokumentarni film scenarista in režiserja Ernesta Adamiča Med zagorskimi rudarji (1949). Avtorju je po njegovem uspelo dati težišče na človeka-borca za socializem, ki ga redstavlja naša rudarji, na

¹⁴² Gabrič, Aleš: Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945-1952, Borec, št. 7, 8, 9, Ljubljana 1991, str. 488-503

¹⁴³ Razgovor z Dušanom Povhom o slovenskem dokumentarnem filmu 1945-1950, 10. julij 1999

¹⁴⁴ Prvi Teden slovenskega filma so slovenski filmski delavci pripravili januarja 1948 z namenom popularizirati slovenski film in pritegniti mlade za filmske poklice. Obzornik II/1947 str. 285 Ernest Adamič: Teden slovenskega filma

¹⁴⁵ Druškovič, D., Majcen, F.: Nekaj pripomb k naši obzorniški in dokumentarni produkciji, Filmski vestnik, II/1949, marec-april, str. 2-11

prikaz protislovja med njihovim težkim in skromnim življenjem v preteklosti ter novim, zaupanja polnim življenjem.

Očitki so leteli tudi na nenačrtnost in slab političen izbor filmske problematike pred letom 1948, kot na primer zapostavljanje problematike podeželja in preveč odmerjenega prostora športim dogodkom. Pisec članka opozarja »na potrebo temeljitega preučevanja tematike, na postavitev okvirnega načrta.«¹⁴⁷ Članek je neke vrste ideološki manifest filmskega dokumentarnega ustvarjanja.

Agitpropovski aparat so ukinili konec leta 1952, kar ni pomenilo prenehanja ideološkega nadzora na področju kulture, je pa popustil. Zveza komunistov je razmišljala, kako bi bolj neprisiljeno in iz ozadja, a še vedno učinkovito nadzorovala in vplivala na kulturno ustvarjanje. Zagovornika svojih stališč je našla v Socialistični zvezi delavnega ljudstva.

Marca 1954 je bila ustanovljena komisija za ideološko vzgojno delo predsedstva SZDL, ki jo je vodil Boris Ziherl, glavni slovenski partijski kulturni ideolog.¹⁴⁸ Vendar vodstvo partije še ni bilo popolnoma zadovoljno, odločili so se, da je potreben center, kjer bo potekala koordinacija idejnopolitičnega izobraževanja, razbitega med različne ustanove. Tako so februarja 1956 ustanovili ideološko komisijo, za vodjo pa imenovali Borisa Ziherla, mesto predsednika komisije za ideološko vzgojno delo predsedstva SZDL pa je prevzel Branko Babič.¹⁴⁹ Glavne naloge komisije so bile skrb za idejno delo med članstvom ZK, koordinacija dela z drugimi političnimi organizacijami, delo republiških aktivov komunistov po strokah in izdajanje marksistične literature.¹⁵⁰

Na področju filma se je komisija ukvarjala z ideološkimi vprašanji na področju filmske publicistike, filmske kritike in filmskega programa. Delovala je preko filmskega sveta v proizvodnih podjetjih »Triglav film« in »Viba film« in programskega sveta podjetja za filmsko distribucijo »Vesna film«. Na seji ideološke komisije 22. januarja 1957 so v okviru razprave o družbenem upravljanju v kulturnoumetniških ustanovah ugotovili, da je »programski svet pri ljubljanskem kinematografskem podjetju dobro sestavljen in se je že nekajkrat skušal uveljaviti pri izbiri programa, ali v boju z upravo podjetja ni uspel, tako da programski svet dejansko ničesar ne odloča in ne živi.«¹⁵¹ Tudi pristojnost programskega sveta podjetja Vesna film bi lahko razširili, da bi »lahko pomagal oblikovati principiarno filmsko kritiko.«¹⁵² Filmska kritika je bila večkrat deležna kritik, češ da

¹⁴⁶ prav tam, str. 9-11

¹⁴⁷ prav tam, str. 4

¹⁴⁸ Gabrič, Aleš: Socialistična kulturna revolucija, str. 9-18

¹⁴⁹ prav tam, str. 17

¹⁵⁰ prav tam

¹⁵¹ AS 1589, CK ZKS III, Zapisnik seje Ideološke komisije CK ZK Slovenije, 22. januar 1957, str. 17, š. 2

¹⁵² prav tam, str. 14

premalo poudarja boljše filme, da je »brezbarvna« in da večkrat premalo izdvaja umetniški film iz »šunda«.

VII.

SLOVENSKA DOKUMENTARNA PRODUKCIJA – ZVRSTI IN ŽANRI PO LETU 1945

V okviru posameznih vrst filma ločimo glede na uporabo specifičnih elementov v okviru ustvarjalnega postopka posamezne filmske zvrsti. Osnovne zvrsti igranega filma so: komedija, tragedija in drama. Vse tri so povezane s tem, da upoštevajo zakonitosti literarne teorije (zaporedje dramaturških faz zgodbe, stopnjevanje dogajanja itd.).

Pri dokumentarnem filmu pa opredelitev posameznih zvrsti ni tako enoznačna, spreminja se skozi razvoj dokumentarnega filma, pogosto se zvrsti med seboj tudi prepletajo. Razvrstitev teče v različnih smereh. Lahko jo določa funkcija, ki naj bi jo v družbi opravljal film (obveščal, izobraževal, propagiral, reklamiral), dokumentaristični pristop (rekonstrukcija, kompilacija), vsebina (o umetnosti, o prometu).

Po Munitiću¹⁵³ je najbolj nesporna zvrst dokumentarnega filma reportaža, filmsko poročilo o dogodku na mestu samem. Reportažo pojmuje kot celovito informacijo o določenem dogodku, osebnosti, kraju in podobno.

Na višji nivo uvršča filmsko rekonstrukcijo kot višjo ustvarjalno obliko, kjer avtor že uveljavlja določene estetske prijeme kot nadgradnja gole registracije z namenom doseči kolikor mogoče avtentične predstave o določenem motivu.

Najvišje mesto zavzema film-dokument notranje resnice, ko nas avtor odpelje od čitljive stvarnosti na področje subjektivne vizije, ko ustvarjalec s kamero ne beleži le dela pojavnosti. V tem primeru gre v bistvu za umetniški dokumentarec, ki je od vseh treh zvrsti najbolj »zrežiran«.

V slovenskem povojnem dokumentarnem filmu se prepletajo različne zvrsti, začetki so navadno pogojeni z uporabo osnovnih pristopov kot posledice objektivnih pogojev, v katerih se je kinematografija po vojni znašla. Pot je tekla od reportažnih filmskih zapisov preko obzorniške produkcije k ustvarjanju »pravih« dokumentarcev. Prepletali so se različni dokumentaristični pristopi. Osnovno izhodišče ustvarjalcev je bilo, čimbolj objektivno zabeležiti pojave in dogodke okoli sebe. Veliko vlogo je poleg slike v večini tedanje produkcije igralo vezno besedilo - komentar, ki filme spremlja skozi celotno obdobje. Ravno premišljen komentar je imel na gledalca ideološko-propagandni vpliv. Redki filmi so se temu izognili.

Filmsko dokumentarno gradivo, ki je v tem obdobju nastalo in je tudi ohranjeno, lahko v grobem razdelimo v pet osnovnih sklopov.

1. DOKUMENTARNI FILMSKI ZAPISI
2. OBZORNIŠKA PRODUKCIJA
3. ARHIVSKA SNEMANJA
4. KRATKO IN DOLGOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM
5. POUČNI FILM

1. DOKUMENTARNI FILMSKI ZAPISI

V to skupino uvrščam filmske zapise dokumentarne vrednosti, posnete nemo, na 16 mm ali 35 mm črno beli filmski trak. Prispevki so v posameznih primerih ostanki posnetega gradiva, iz katerega je bil kasneje izdelan dokumentarni film, lahko so bili priložnostno posneti z namenom uporabe v dokumentarnem filmu ali bili posneti za obogatitev slikovnega arhiva, za katerega so si filmski delavci vseskozi prizadevali. V bistvu gre za delovno gradivo, ki ima danes veliko arhivsko vrednost.

Posnetki praviloma niso tonsko obdelani, s čimer se verodostojnost in uporabnost zapisa kot zgodovinskega vira še poveča, saj komentar k sliki lahko raziskovalca nehote zavede. Zapisi so kratki, omejeni na najbolj skopo registracijo dogodkov, filmsko poročilo z mesta dogajanja. Pojavljajo se skozi celotno obravnavano obdobje, s tem da jih je večina nastala v letih od 1945 do 1952, potem pa se njihovo število zmanjšuje. Posebej izstopajo tisti iz leta 1945, ko filmska produkcija še ni bila tako načrtna, ko še ni bilo Filmskega obzornika. Snemalci so bili tam, kjer se je kaj dogajalo.

Zapisi v glavnem niso opremljeni s podatki o ustvarjalcih, zato je bilo raziskovanje le-teh zahtevno delo. Opravil ga je filmski arhivist Ivan Nemanič in ga strnil v objavah inventarjev filmskega arhivskega gradiva.¹⁵⁴ Naslovi filmov so v oklepajih, kar pomeni, da jih je glede na vsebino oblikoval avtor inventarjev. Od avtorjev so največkrat znani snemalci, med katerimi zasledimo Metoda Badjuro, Janeza Korenčana, Milana Kumarja, Ivana Marinčka, Iva Lehpamerja in druge. Večkrat pa tudi teh podatkov ni.

Skozi ohranjene filmske zapise lahko kronološko sledimo večini dogodkov na različnih področjih življenja v tistem času.

¹⁵³ Munitić, Ranko: Filmske zvrsti in žanri, str. 63-67

¹⁵⁴ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv. 1, Ljubljana 1998, Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, Ljubljana, 2002, zv. 4

1945

V tem letu lahko večino nastalih filmskih zapisov razvrstimo v dva sklopa, ostali pa so posebnost vsak zase.

a) Filmski zapisi, nastali ob osvoboditvi Ljubljane, 9. maja

Na ljubljanske ulice so se podali tisti, ki so se predvsem amatersko ukvarjali s filmom ali fotografijo in jim je uspelo dobiti kamero in filmski trak.

To so bili Ivan Zalaznik, Franci Bar, Božidar Jakac in Janko Pogačnik iz Ljubljane ter Janko Balantič iz Kranja. Slednji je že pred vojno posnel več filmov na 35 mm filmski trak. Ohranjen je film Krst prvega jadralnega letala 6. oktobra 1940 v Kranju.¹⁵⁵

Vsebina posnetkov je pri vseh enaka v tem, da gre za filmsko beleženje vzdušja ob prihodu partizanskih čet v osvobojeno Ljubljano. Snemalci so s kamero pomešani med množico, kamera se ustavlja na ljudeh, kaže praznično oblečene meščane in meščanke. Prihod partizanskih čet spremljajo na različnih lokacijah, vhodih v mesto iz dolenske in tržaške smeri, na Tromostovju, Kongresnem trgu, Stari Ljubljani. Človek skoraj izgubi vtis, da je bilo mesto še dan poprej v vojnem stanju. V Zalaznikovem filmu je lepo viden Gornji trg in Levstikov trg, koder so prihajali partizani z vozovi, peš in na motorjih. V tem delu so ulice še bolj prazne. Tehnično so posnetki nemi, posneti na 16 mm filmski trak in ne ravno najboljše kvalitete. Kot filmski zgodovinski vir predstavljajo neprecenljivo vrednost. Vse te zapise hrani RTV Slovenija, Služba za arhiviranje in dokumentacijo TV Slovenija.¹⁵⁶

b) Različni kongresi in manifestacije

V kratkem času se je v Sloveniji zvrstila vrsta kongresov (predvsem ustanovnih) množičnih organizacij in različnih zborovanj, ki so jih zabeležili tudi na filmski trak.

Drugi kongres slovenske antifašistične ženske zveze, ki je potekal od 9. do 11. junija 1945 v Ljubljani, je zabeležen v dveh filmskih zapisih. Na prvem, (Drugi kongres slovenske protifašistične ženske zveze v Ljubljani)¹⁵⁷ neznanega snemalca, je posnetek zaključne proslave v Tivoliju. Med ostalimi delegatkami je prisotna tudi Črnogorka Mirona Šaranović, mati narodnega heroja Milovana Šaranovića. Drugi posnetek zborovanja vsebujejo Partizanski dokumenti IV.¹⁵⁸ Posneto je delovno predsedstvo kongresa v dvorani Union, v katerem sedi tudi Vida Tomšič, ministrica za socialno politiko v Narodni vladi Slovenije.

¹⁵⁵ AS 1086, a. e. 1854

¹⁵⁶ Furlan, Silvan, ... V kraljestvu filma, str. 76-77

¹⁵⁷ AS 1086, a. e. 669

¹⁵⁸ prav tam, a. e. 661

Od 24. do 27. junija je v Ljubljani potekal drugi kongres slovenske mladine. Zelo kratka filmska zabeležka prikazuje delovno predsedstvo, udeležence kongresa in govornike.

Od 15. do 17. julija je potekal prvi kongres Osvobodilne fronte, v ljubljanskem parku Tivoli. Ohranjena sta dva filmska zapisa. Prvi je v Partizanskih dokumentih IV, v katerih vidimo slavnostno tribuno, na kateri so: France Bevk, predsednik Pokrajinskega narodnoosvobodilnega odbora za Slovensko Primorje, Franc Leskošek - Luka, minister za industrijo in rudarstvo, Boris Kidrič, predsednik Narodne vlade Slovenije, dr. Ferdo Kozak, minister za prosveto, Lidija Šentjurg. Ta prispevek je posnel Stane Viršek, snemalec večine prispevkov v Partizanskih dokumentih.

Tudi v drugem prispevku (Prvi kongres Osvobodilne fronte Slovenije v Ljubljani, zborovanje v Tivoliju)¹⁵⁹ vidimo slavnostni prihod udeležencev na prireditveni prostor in slavnostno tribuno z že naštetimi udeleženci.

Od 23. do 25. septembra je potekal prvi kongres sindikalnih zvez delavcev in nameščencev. Kratek filmski zapis z naslovom (Prvi kongres enotnih sindikatov zveze delavcev in nameščencev Slovenije v Ljubljani)¹⁶⁰ prinaša posnetek slavnostnega sprevoda po ljubljanskih ulicah. Na začetku povorke nosijo slike klasikov marksizma Engelsa, Marxa, Lenina ter državnih voditeljev Stalina in Tita, sledi jim nepogrešljiva godba na pihala. Pred nami se zvrstijo praznično okrašeni kamioni in kmečki vozovi, na katerih delovni kolektivi simbolično predstavljajo svojo dejavnost. Vidni so napisi: »Avtomontaža, tovarna jeklenih karoserij«, »Eka«, »Delavnica Piran«, »Vajeniška šola KID Jesenice«, »Saturnus«, »Intex tekstilna industrija Kranj«. Berljivi so mnogi transparenti, med katerimi je zelo simboličen naslednji: »Vso staro šaro bomo pretopili«.

V filmu (Kulturno-prosvetni festival na Ravnah na Koroškem) je zabeleženo množično zborovanje na Ravnah 14. oktobra. Predstavile so se amaterske gledališke skupine. Za politično obeležje so poskrbeli različni govorniki, med drugimi tudi Marijan Brecelj, podpredsednik narodne vlade Slovenije. Nastopi so potekali delno na prostem, delno v dvorani. Kamera je ujela tudi govornika Prežihovega Voranca. Pisatelj je takrat predsednikoval Ljudski prosveti Slovenije, ki je bila odgovorna za organizacijo množične kulture.

V ta sklop uvrščam še nekaj filmskih zapisov različnih slovesnosti. Prvi, (Spomenik zmage v Murski soboti),¹⁶¹ prikazuje posnetke odkritje spomenika padlim ruskim vojakom 8. julija. Vidimo prihajajočo množico, vojaško godbo, slavnostne govornike in predstavnike mednarodnih vojaških delegacij. Zanimivi so posnetki spomenika z zraka. Dele tega zapisa so kasneje uporabili tudi v drugih filmih.

¹⁵⁹ prav tam, a. e. 538

¹⁶⁰ prav tam, a. e. 603

Drugi je nastal ob praznovanju tretje obletnice ustanovitve Cankarjeve brigade, ki je potekalo 23. septembra v Novem mestu.

Tudi filmski zapis (Vojaška parada v Ljubljani)¹⁶² sodi v ta sklop, saj gre za parado v čast proslavitve prve obletnice osvoboditve Beograda. Pred slavnostno tribuno na Vegovi ulici se vije mimohod vojaških enot. Pogosto so v kadru sovjetski oficirji. Zvezde stalnice takih manifestacij so narodne noše, pionirji in ostala šolska mladina. Kamera se ustavi na transparentu z napisom »Državna dekliška osnovna šola Ljubljana-Center.« Ob koncu filma je prepoznaven tudi polkovnik Stane Semič-Daki.

Še prej -v mesecu maju- je podoben dogodek zabeležil na filmski trak tudi Marjan Foerster. V začetku filma (Vojaška parada v Ljubljani)¹⁶³ spremljamo ljudi, ki so ob Tržaški cesti pozdravljali kolono vojaških vozil in tankov. Verjetno je bil sprva tudi Foerster na enem izmed vozil. Naenkrat pa kamera preskoči na vojaška vozila, zlasti tanke, očitno se je snemalec spet pomešal med množico. Slavnostna tribuna je bila tokrat postavljena pred Lekarno na Mirju. Na njej prepoznamo Borisa Kidriča, Josipa Vidmarja, Otona Župančiča in visoke predstavnike sovjetske vojske.

Omenim naj še Foersterjev film (Gorica)¹⁶⁴, ki je datiran v leto 1945 /1946. Ohranja nam podobo Travnika, hiš in cerkve Sv. Ignacija v Gorici.

Na zelo kratkem filmskem zapisu (Volitve v ustavodajno skupščino)¹⁶⁵ je v dolžini dobrih dveh minut ohranjen posnetek volitev v ustavodajno skupščino 11. novembra, ki prikazuje na volišče prihajajoče volivce in tamkajšnje slavnostno vzdušje.

Na filmskem traku je ohranjenih nekaj zanimivih dogodkov, ki niso povezani z aktualnim političnim dogajanjem. To velja za filmski zapis (Otvoritev Postojnske jame),¹⁶⁶ na katerem je zabeležena slovesnost ob ponovnem odprtju jame za obiskovalce. Vidna je tudi notranjost jame in poslopje ob njem, zaključni se spanorama Postojne.

Pomemben filmski dokument je filmski zapis (Kartonažna tovarna v Ljubljani, prej papirnica Bonač),¹⁶⁷ v katerem najdemo delavce za strojem pri izdelovanju kartonastih škatel.

Avtor dveh filmskih zapisih, (Triglav- Trenta)¹⁶⁸ in (Delo in oddih rudarjev),¹⁶⁹ Janez Korenčan.

Prvega odlikujejo lepi posnetki planinskega sveta (slap Peričnik, izvir Soče, Aljažev dom v Vratih, Blejsko jezero).

¹⁶¹ prav tam, a. e. 764

¹⁶² prav tam, a. e. 776

¹⁶³ prav tam, a. e. 2527

¹⁶⁴ prav tam, a. e. 2548

¹⁶⁵ prav tam, a. e. 726

¹⁶⁶ prav tam, a. e. 668

¹⁶⁷ prav tam, a. e. 749

Nekaj kratkih (ena do dve minuti) filmskih zapisov prinaša prve posnetke udarniškega dela. To so: (Udarniško delo v gozdovih Jelovice),¹⁷⁰ (Tehnične brigade)¹⁷¹ in (Udarniško delo v Iški vasi).¹⁷²

Svojevrsten filmski dokument pomeni filmski zapis (Izkopavanje žrtev na Urhu),¹⁷³ Od pogleda na idilično cerkvico Sv. Urha nad Ljubljano nas naslednji posnetek preseli v kruto stvarnost. Odprte lesene krste, strokovnjaki za patologijo pri identificiranju ostankov trupel pobitih žrtev domobranskega nasilja. Posnetke so kot ilustracijo domobranskega nasilja uporabljeni tudi kasneje v dokumentarnih filmih.

1946

V tem letu so osrednji politični dogodki, zborovanja in drugi dogodki zajeti že v Filmskih obzornikih, ki so od maja 1946 dalje začeli redno izhajati. Vrednost filmskih zapisov zato ni nič manjša, včasih so celo edini filmski vir, ki nam ohranjajo spomin na različne dogodke, ki bi sicer utegnili ubežati filmskemu spominu.

Že konec leta 1945 je bil v Sloveniji sprejet Zakon o agrarni reformi, po katerem naj zemlja pripada tistemu, ki jo obdeluje. V bistvu pa je bil namen reforme političen, vezati kmete na novo oblast. Filmski zapis (Agrarna reforma, delitev zemlje v Stični)¹⁷⁴ nam v prvih kadrih pokaže zbrano večjo skupino ljudi pred okrašenim Domom ljudske prosvete in slavolokom »Živela zmaga delavnega ljudstva« v Stični. Zbrana skupina se v sprevedu z zastavami in pesmijo odpravi na samostanska polja, kjer člani agrarne komisije delijo kmetom obdelovalno zemljo cistercijanskega samostana. Slovesno zabijejo leseni mejnik. V zadnjih kadrih vidimo, kako staro in mlado okopava pridobljeno zemljo.

V kratkem filmskem prispevku (Izkopavanje ilirske gomile pri Stični)¹⁷⁵ se je ohranil spomin na začetek prvega velikega poveljnega arheološkega izkopavanja na Slovenskem. Poleti 1946 je Narodni muzej pod vodstvom tedanjega direktorja Jožeta Kastelica začel arheološka izkopavanja najdb iz časa železne dobe v Stični. V filmu vidimo prihod skupine arheologov in domačinov na slovesen začetek izkopavanj. Prisoten je bil tudi minister za prosveto Ferdo Kozak. Sledi prikaz arheologov pri izkopavanju gomile.

¹⁶⁸ prav tam, a. e. 613
¹⁶⁹ prav tam, a. e. 614
¹⁷⁰ prav tam, a. e. 1122
¹⁷¹ prav tam, a. e. 607
¹⁷² prav tam, a. e. 752
¹⁷³ prav tam, a. e. 266
¹⁷⁴ prav tam, a. e. 722
¹⁷⁵ prav tam, a. e. 605

Dejstvo, da življenje v vsakem trenutku teče svojo pot, največkrat pokažejo otroci in športna tekmovanja. Filmski zapis (Otroške kolonije)¹⁷⁶ kaže, da svet otroške igre ne more uničiti noben sistem. Razen tega pa se tovrstni zapisi večkrat pojavijo, predvsem z naglašenim poudarkom, da socialistični sistem posebej skrbi za zdravje in rekreacijo otrok, na katerih sloni bodočnost. V tem prispevku gre za prikaz vsakdanjika v otroški koloniji na Gorenjskem. Snemalec spremlja prihod otrok v kolonijo, njihove vsakodnevne aktivnosti, zdravniški pregled, njihov izlet v Ljubljani.

V sklopu različnih manifestacij za priključitev Slovenskega Primorja k Jugoslaviji so v Ajdovščini konec avgusta potekale različne prireditve, med drugim tudi slavnostni sprevod primorskih podjetij, ki so na kamionih ali konjskih vpregah simbolno predstavljala svojo dejavnost (kot je bilo za take povorke značilno). Na filmski trak jo je zabeležil neznan snemalec. Razpoznavna so naslednja podjetja: »Soline Piran, Telegraf-telefon, Cestna baza Koper, Trgovina in preskrba »Prerad«, Kurilnica in signalna delavnica Divača, Postojnska jama, Lesna industrija »Viktor Tomšič« Ilirska Bistrica.¹⁷⁷ Sledi nastop odlomek nastopa folklornih skupin, tek vojakov prek ovir, prispevek se zaključí s skupinskim telovadnim nastopom.

Filmski zapisi ohranjajo tudi dogodke v zvezi s filmom. Prvi (Snemanje Mos-filma v Jugoslaviji)¹⁷⁸ je pomemben, ker prinaša edine filmske utrinke s snemanja prvega sovjetsko-jugoslovanskega igranega filma Vihar v Jugoslaviji (Uragan na Balkanu), ki naj bi spregovoril o osvobodilnem boju jugoslovanskega ljudstva. Snemanje tega filma naj bi pomenilo za jugoslovanske filmske delavce praktično filmsko šolo, a se je zreduciralo na potrditev kulturnega sodelovanja med obema državama, Sovjetski režiser Abram Room je vendarle pokazal pripravljenost, da bi tudi med slovenskimi filmskimi in gledališkimi delavci našel ustrezne sodelavce, vendar so tudi izbrani ostali bolj v epizodnih vlogah. V filmski glavi je omenjen le en Slovenec, Anton Smeh kot snemalni operater. Seznam sodelujočih se je dopolnjeval še nekaj časa po nastanku filma. Režiser je ob iskanju ustreznih snemalnih mest obredel del Slovenije in se nazadnje odločil za področje Rateč in Planice, ki naj bi še najbolj spominjala na gorato Bosno.¹⁷⁹ V filmu so sodelovali tudi vaščani Rateč in sicer pri snemanju partizanske kolone z ranjenci v zimskem metežu. Ta prizor prikazuje omenjeni filmski zapis. Na posnetku vidimo še režiserja Rooma ter člane sovjetske snemalne ekipe. V Sovjetski zvezi so film predvajali leto dni, nato je bil ob zaostrovanju političnih odnosov med obema državama umaknjen s sporeda.

¹⁷⁶ prav tam, a. e. 2472

¹⁷⁷ prav tam, a. e. 2476

¹⁷⁸ prav tam, a. e. 766

¹⁷⁹ Brenk, France: Slovenski film, str. 87-95

1947

Nekaj je filmskih zapisov je ostalo od posnetega gradiva, uporabljenega v različnih točkah Filmskih obzornikov. Tako je filmskegi zapis (Sprejem češke delegacije)¹⁸⁰, ki je ovekovečil sprejem češkoslovaške delegacije na letališču v Ljubljani, ostanek prve točke Filmskega obzornika 14, Češkoslovaška vojaška delegacija v Sloveniji.

Drugačen je primer s filmskim zapisom (Prekop padlih partizanov)¹⁸¹. Njegov avtor je Slavko Jerala, medtem ko je isti prekop za prvo točko Filmskega obzornika 12 Pogreb partizanskih borcev, posnel snemalec Anton Smeh. Ob primerjavi ugotovimo, da je obzorniška točka bolj dodelana, uvod začne z večnim ognjem in točka se zaključi z vihrajočimi zastavami, poudarek je na prikazu govornikov in zbrani množici. V Jeralovem filmskem zapisu so posnetki ljubljanskih Žal in še nezazidane okolice Bežigrada, kamera nam pokaže svojce, ki si ogledujejo osmrtnice na krstah. Poudaril je žalostno vzdušje pred uradno svečanostjo, ki ga je pritegnilo bolj kot sama svečanost. Verjetno ga ni nihče v naprej opozoril, čemu naj posveti več pozornosti in je pač posnel po lastni presoji. Tudi ta prispevek je nem.

V tem letu so bile osrednji športni dogodek balkanske športne igre. Atletske so se odigrale v Bukarešti od 5. do 7. septembra. Slovenske priprave nanje, ki so se odvijale na športnem igrišču atletskega društva Kladivar v Celju, so zabeležene na dveh filmskih zapisih. Prvi je naslovljen (Training atletske reprezentance Jugoslavije v Celju). Njegova dokumentarna vrednost je še nadgrajena z natančnimi podatki. Z imenom in priimkom ter imenom kluba so predstavljeni prav vsi atleti in športni delavci, ki so razpoznavni v filmu.¹⁸² Posebej je ohranjen še en kratek filmski zapis (Training atletinje Mire Šentjunc), ki je bil posnet na istem treningu. Istočasno so potekale balkanske igre v vajah na orodju v Letnem telovadišču Tivoli v Ljubljani. Ti dogodki so strnjeni v dokumentarni film, ki ga bom podrobneje predstavila kasneje.

Film Žalne svečanosti pri Urhu¹⁸³ nam je ohranil zaključno dejanje prenosa žrtev v skupno grobnico 9. novembra. Tako je dogodek skupaj z že prej omenjenem filmskim zapisom (Izkopavanje žrtev na Urhu) filmsko v celoti dokumentiran. Snemalca tega prispevka sta Ivan Marinček in France Cerar. Prispevek se spet začne s pogledom na cerkveni zvonik, nato v njeno notranjost na vrste lesenih krst in na poškodovan oltar v ozadju. Zunaj zabijajo krste, svojci jih krasijo. V detajlih razpoznamo ostanke mučilnih naprav, zanke iz vrvi, pritrjene na drevesih. Sledi prenos z zastavami prekritih krst na žalni oder. Na žalni svečanosti poje moški pevski zbor, med govorniki se kamera najdalj zadrži

¹⁸⁰ AS 1086, a. e. 489

¹⁸¹ prav tam, a. e. 2020

¹⁸² Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv.1, Ljubljana, 1998, str. 97-98

¹⁸³ AS 1086, a. e. 267

na dr. Metodu Mikužu. Naslednja dva govornika, zadnji je narodni heroj Stane Semič-Daki,¹⁸⁴ sta pokazana le na kratko.

Filmski ustvarjalci so se zavedali, da ljudi neskončno zanima nastajanje filma. To velja še zlasti za nastajanje prvega slovenskega igranega filma. O njem je posnet filmski zapis (Snemanje filma Na svoji zemlji),¹⁸⁵ ki predstavlja pomemben dokument filmske zgodovine, saj so na njem ohranjeni filmski delavci, ki v filmografskih podatkih niso navedeni. To so npr. prvi direktor filma in igralec Janez Jerman, vodja scenskih del Ludvik Tončič, maskerki Potrpin Fani in Berta Tekavec in ne nazadnje slikar Veno Pilon, ki je iz Pariza prišel pomagat slovenskemu filmu. Kot slikar je imel velik smisel za kompozicijo slike, bil je zadolžen za končni izgled scene. Prijel je za vsako delo, pa naj bo prenašanje težke snemalne opreme ali pa pomoč maskerkam s koristnimi nasveti in praktičnem delu kot je bilo maskiranje pri množičnih prizorih. Njemu pripisujejo spremembo prvotnega Kosmačevega naslova filma V srcu Evrope v Na svoji zemlji.¹⁸⁶

1948

Konec aprila so pred ljubljanskim vojaškim sodiščem potekali t.i. dahauski procesi, v katerih je bilo obsojenih 14 ljudi, med njimi tudi Mirko Košir, publicist in politični delavec. Filmsko lahko dogodek spremljamo v dveh dokumentarnih zapisih. Prvi je (Dachauski procesi),¹⁸⁷ iz katerega so uporabili posnetke v Filmskem obzorniku 26. Filmski zapis je obežnejši od obzorniške točke, saj je dolg kar 479 m (17 min) na 35 mm traku. Prikazuje večino zagovorov obtoženih. Med njimi vidimo obraze, ki jih v obzorniški točki ni. V tem primeru bi bil zvočni posnetek zelo dragocen, ker bi na ta način dobili celovito sliko o psihičnem pritisku na obtožene. Pred leti se je pojavila ideja, da bi s pomočjo tehnike gluhtonemih, branja z ustnic rekonstruirali besedilo, ki pa ni bila izvedena.¹⁸⁸

Zanimivo je, da se je dogodek, kot je II. kongres OF, ki je potekal 26. in 27. aprila v Ljubljani, ohranil le v obliki nemega filmskega zapisa z naslovom II. kongres v Ljubljani¹⁸⁹ in ni bil uvrščen kot točka v Filmski obzornik. Na filmu vidimo zasedanje v dvorani kina Union. Med udeleženci so predstavniki najvišjega slovenskega političnega vodstva: Miha Marinko, predsednik vlade FLRJ, Edvard Kardelj podpredsednik vlade FLRJ, Josip Vidmar, predsednik Izvršnega odbora Osvobodilne fronte in drugi. Na začetku prikorakajo pionirji, tudi redni gostje takih prireditev, z velikimi šopki cvetja. V drugi polovici posnetka se preselimo v Tivoli, kjer je potekal skupinski

¹⁸⁴ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv.1, str. 103

¹⁸⁵ AS 1086, a. e. 767

¹⁸⁶ Brenk, France: Slovenski film, str. 102

¹⁸⁷ AS 1086, a. e. 732

¹⁸⁸ Podatek Marte Rau Selič, sodelavke v Slovenskem filmskem arhivu pri Arhivu Republike Slovenije

¹⁸⁹ AS 1086, a. e. 264

telovadni nastop, ki je po sliki sodeč gledalce zelo navdušil. Zapis se zaključí z nočnimi posnetki pohoda z gorečimi baklami po ljubljanskih ulicah, ki v temi niso prepoznavne.

Kratek filmski zapis (Odhod delegatov iz Ljubljane na peti kongres KPJ)¹⁹⁰ je nastal ob odhodu slovenskih predstavnikov na V. kongres KPJ, ki je potekal od 21. do 28. julija v Beogradu. Navdušena množica na slavnostno okrašeni ljubljanski železniški postaji pozdravlja odhod delegacije, ki je zastopala Slovenijo na kongresu, med drugim Miho Marinka, Lidijo Šentjunc in druge.

Veliki politični dogodek II. kongres Komunistične partije Slovenije, ki je potekal od 11. do 15. novembra, je spet zabeležen v dveh oblikah: kot filmski zapis pod naslovom (Drugi kongres Komunistične partije Slovenije)¹⁹¹ in kot Filmski obzornik 31, ki je v celoti posvečen temu pomembnemu dogodku. Na filmskem zapisu je zajeta večina posnetkov s kongresa, ki je uporabljena tudi v Filmskem obzorniku: delegati v dvorani Union, predsedstvo kongresa, govorniki, posnetki predkongresnih partijskih konferenc in volitve delegatov za kongres, posnetki grobišč in mučilnice v begunjskem zaporu. Zadnji omenjeni posnetki so bili v obzorniku uporabljeni kot slikovna podlaga med enominutnim molkom za padle žrtve med vojno. Med govorniki iz partijskega vodstva se pojavi nov obraz, organizacijski partijski sekretar KPS Stane Kavčič. Vmes je posnetek prihoda Josipa Broza Tita in Aleksandra Rankovića iz prostorov Slovenske akademije znanosti in umetnosti (SAZU) in črne limuzine, pripravljene za odhod, česar ni na filmskem prispevku o imenovanju Tita za častnega člana SAZU. Prihod Tita na kongres je zabeležen ob koncu prispevka, enako tudi v obzorniku.

Maršal Tito je osrednji lik še v dveh filmskih zapisih. Že dan po kongresu je bil proglašen za častnega člana SAZU. Na filmskem prispevku (Tito, častni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti)¹⁹² je med navzočimi ob slavnostni proglasitvi prepoznati vrsto slovenskih kulturnih in političnih osebnosti, ki jih na enem mestu težko najdemo v kakšnem drugem posnetku, kar je največja vrednost prispevka. Navzoči so: Fran Ramovš, Franc Saleški Finžgar, Ivan Grafenauer, Jovan Haži, Milko Kos, Anton Lajovic, Anton Melik, Rajko Nahtigal, Josip Plemelj, Janko Polec, France Stele, Josip Vidmar, Franc Lukman, Ivan Rakovec, Edvard Kardelj, Aleksander Rankovič, Boris Kidrič, Franc Leskošek, Miha Marinko, Lidija Šentjunc.¹⁹³ Kljub vsemu pa so v ospredju največkrat pokazane osebnosti iz političnega življenja. Med njimi so bili še nekateri imenovani za

¹⁹⁰ Rezec-Stibilj, Tatjana, Tršan, Lojz: Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije. Zv. 5, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, 2000

¹⁹¹ AS 1086, a. e. 597

¹⁹² prav tam, a. e. 731

¹⁹³ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv. 1, Ljubljana 1998, str. 120

častne člane: Edvard Kardelj, Boris Kidrič in Boris Zihel kot vodilni partijski kulturni ideolog v tistem času.

Predsednik Tito je 24. novembra na obiskal rudarje in rudnik v Trbovljah. Obisk je potekal v hladnem, snežnem vremenu, ki je poudarjalo skromno obleko, zbranih ljudi, zlasti otrok, ki so se stiskali v premajhnih površnikih na prostoru pred železniško postajo, kjer so poslušali Titov govor. Ljudje so resni, utrujenih pogledov, zgarani. Ko se Tito sprehaja po cementarni, delo teče nemoteno naprej, delavci se malodane še ozrejo ne iznad strojev. Film *Obisk maršala Tita v Trbovljah*¹⁹⁴ kaže na neponovljivo vzdušje povsod, kjer se je pojavil, vendar brez tiste množične histerije, ki smo ji priča na podobnih manifestacijah. Zanimiv je kader ob koncu, ko Tita pozdravita dva čisto majhna otroka, ki se ne zavedata, kdo ju ščiplje v lica.

V tem letu je po naslovu sodeč, nastal tudi filmski zapis *Prvi maj v Sloveniji 1948*.¹⁹⁵ Kljub dolžini filma, 1002 m (36 min), film ni dokončan, je nem in nima podatkov o ustvarjalcih. Prikažejo lepote slovenskega podeželja in povojni razvoj gospodarstva. Vključeni so posnetki velike proslave 1. maja v Trstu, zanimivi so posnetki otvoritve bolnišnice, verjetno nekje na Primorskem, glede na to, da je bil med glavnimi govorniki eden najbolj znanih primorskih političnih delavcev Ivan Regent. Poleg uradne otvoritve se kamera sprehodi tudi med bolniki po sobah in ujame nekako slavnostno vzdušje med njimi.

Izjemno zanimiv je kratek filmski zapis (*Cerkniško jezero*),¹⁹⁶ ki sta ga z izjemnim občutkom za lepoto narave posnela Milan Kumar in Viki Pogačar. Film ima veliko dokumentarno vrednost, saj prikazuje ribolov z mrežami in lov na rake na Cerkniškem jezeru.

1949

Začetek leta so zaznamovali sodni procesi proti vsem tistim kmetom, ki niso izpolnjevali obveznega oddajanja kmetijskih pridelkov ali pa niso vstopili v zadrugo. Imenovali so jih »kulaki«. Proti njim so izvajali različne represije, nekatere pa so postavili tudi pred sodišče. Ohranjen je filmski zapis (*Sodni proces proti kulakom*).¹⁹⁷ Snemalec Milan Kumar je zabeležil del procesa, slika nemo priča o stiski obtoženih. Njihove obraze je posnel v velikem planu. Vidimo branje obtožnice, obtožene med zaslišanjem in sodnike. Poleg teh posnetkov so v filmu še fotografije predvojnih veleposestnikov, predvojni potni listi prekmurskih delavcev, ki so hodili na delo v tujino, in še

¹⁹⁴ prav tam, a. e. 535

¹⁹⁵ prav tam, a. e. 1123

¹⁹⁶ prav tam, a. e. 759

¹⁹⁷ prav tam, a. e. 733

nekateri drugi dokumenti. To gradivo, razen sodnega procesa, je bilo uporabljeno v dokumentarnem filmu Prekmurje, nastalem isto leto.

V obliki filmskih zapisov je bilo posnetih nekaj različnih političnih zborovanj.

Pod naslovom (Drugi kongres zveze sindikatov za Slovenijo)¹⁹⁸ je zabeležen II. kongres Zveze sindikatov Slovenije, ki je potekal kot večina podobnih prireditev v dvorani kina Union med 27. in 29. majem 1949. Potek kongresa je predstavljen na klasičen način, s tem da je najprej predstavljeno delovno predsedstvo, nekaj govornikov in osrednjih osebnosti iz političnega življenja, nato pozdravi raznih delegacij (padalcev, telovadcev, delavcev). Mnogo je ploskanja in vzklikanja parol, čeprav kličočih iz nemih posnetkov.

8. in 9. oktobra je v tovarni Arrigoni v Izoli potekal II. kongres Komunistične partije Svobodnega tržaškega ozemlja (STO). V filmskem zapisu (II. kongres Komunistične partije STO v Izoli)¹⁹⁹ vidimo prihod delegatov v izolsko пристanišče, kjer njihove dokumente pregleduje uradna oseba, prikaz zborovanja na trgu v Izoli in nato kongres v dvorani. Kamera se najdlje zadrži na govorniku Ivanu Regentu, med drugimi govorniki nastopi Branko Babič, partijski sekretar za STO. Po pozdravih in darilih so sledile volitve.

Filmski zapisi nam vsi po vrsti kažejo, da so se tovrstne prireditve odvijale v večini primerov po podobnem scenariju.

V času kongresa so pripravili razstavo gospodarske dejavnosti jugoslovanske cone STO, ki je tudi ohranjena na filmskem traku, spet kot nem filmski zapis, naslovljen (Razstava gospodarske dejavnosti jug.cone STO).²⁰⁰ Njegov snemalec je namenil posebno pozornost obiskovalcem. Tu in tam se je ustavil pri razstavnih predmetih, med katerim lahko vidimo prave »gojzarje« Čevljarske zadruge Pobegi. Ženske obiskovalke se v skupinah zadržujejo pred elegantno spalnico. Poleg stoja z italijanskimi alkoholnimi pijačami je precej prostora namenjenega ribjim proizvodom tovarne Arrigoni in fotografijam proizvodnje. Zunaj vihrajo zastave sodelujočih držav in vabijo panoji s plakati sodelujočih podjetij (Primorski dnevnik, Osrednja mlekarina Koper).

9. oktobra so na Mali planini proslavljali 30. obletnico Zveze komunistične mladine Jugoslavije (SKOJ) in to na istem mestu, kjer je bila leta 1939 peta državna konferenca SKOJ. Ob tej priložnosti so odkrili spominsko ploščo. Slavnosti se je udeležil tudi Miha Marinko, ki je bil ob tej priložnosti videti bolj sproščen kot običajno.

¹⁹⁸ prav tam, a. e. 737

¹⁹⁹ prav tam, a. e. 1147

²⁰⁰ prav tam, a. e. 921

20. novembra so se zbrali v dvorani kina Union na prvi oblastni konferenci Komunistične partije Slovenije,²⁰¹ spet po ustaljenih vzorcih. Med govorniki je bila bolj izpostavljena Lidiya Šentjunc kot organizacijski sekretar CK KPS, veliko so ploskali in vzdikali gesla, zlasti «Tito, partija» (razberemo jih tudi brez tona), podajali pozdravne besede in darila predstavnikov delovnih kolektivov. Kamera se je zadržala na rudarjih in delavcih gumarskega podjetja, ki so s seboj prinesli gumijaste zračnice. Poleg pionirjev so zbrane pozdravili tudi najmlajši cicibani, ki so komaj premagali stopnice do odra. Vsi so bili oblečeni v bele obleke, deklice pa so imele v laseh velike pentlje.

Na filmskem traku je ohranjenih še nekaj otvoritev objektov in odkritij spomenikov.

14. avgusta so na Vrhniki odprli obnovljeno kinodvorano, na žalost so posneli Skoraj istočasno so na drugem koncu kraja odkrivali spomenik narodnoosvobodilnemu boju na Vrhniki. Ob tej priložnost je narodni heroj Stane Semič-Daki zbranim pripovedoval o napadu na Štampetov most 14. oktobra 1943. Vse to obsega filmski zapis (Odkritje spomenika na Vrhniki, most pri sv. Petru, Daki 1949).²⁰²

24. septembra je potekala slavnostna otvoritev rudarsko-metalurškega oddelka v okviru Tehniške fakultete na Aškerčevi cesti v Ljubljani. V filmu (Otvoritev rudarskega inštituta v Ljubljani)²⁰³ spremljamo najprej odkritje spominske plošče v preddverju fakultete, posvečene profesorjem in študentom rudarstva, padlim v NOB, in polaganje žalnih vencev. Nato se preselimo na slovesnost v predavalnici fakultete, ki so se je udeležili nekateri predstavniki slovenske vlade, Jože Potrč, Miha Marinko, Franc Leskošek-Luka, Marijan Breclj, France Bevk. Na sliki prepoznamo še dekana tehniške fakultete ing. Lojzeta Hrovata, predsednika SAZU dr. Franceta Kidriča in rektorja Univerze v Ljubljani dr. Antona Melika.²⁰⁴

29. novembra, ko je bilo potrebno zlasti na gospodarskem področju dokazati čimveč novih pridobitev in uspehov, so v okviru Železarne Jesenice odprli novo valjarno jekla na Javorniku. Dogodek je zabeležen kot filmski zapis (Otvoritev valjarne jekla na Javorniku),²⁰⁵ ki ga je posnel Ivan Marinček, pa tudi kot točka filmskega obzornika 43, ki jo je posnel Metod Badjura.

²⁰¹ prav tam, a. e. 734

²⁰² prav tam, a. e. 134

²⁰³ prav tam, a. e. 773

²⁰⁴ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, Ljubljana, 1998, zv. 1, str. 137

²⁰⁵ AS 1086, a. e. 736

1950

Iz tega leta sta ohranjena dva filmska zapisa, na katerih sta zabeležena dva kongresa. Kinodvorana Union je v dneh od 7. do 9. januarja gostila predstavnike slovenskih združnikov, kar je zabeleženo v filmskem zapisu (Prvi kongres združnikov).²⁰⁶ Poleg govornikov kaže kamera tudi udeležence v dvorani. Precej je prisotnih žena, skoraj brez izjeme pokritih z naglavnimi rutami. Na zapisu ni videti tipičnih kongresnih partijskih ritualov kot so pozdravi in darila različnih gostov.

Od 28. do 30. januarja je spet v isti unionski dvorani potekal II. kongres Ljudske prosvete Slovenije. Za unionsko dvorano velja enako kot za Kongresni trg, kjer se je odvijalo večina političnih manifestacij na prostem, da so v njej organizirali vse pomembnejše kongrese.

V Kopru so 16. aprila volili v odbore slovensko-italijanske ljudske fronte v jugoslovanski coni STO. Pred tem so po celotnem področju organizirali predvolilna zborovanja. Eno večjih so 3. aprila v Kopru zabeležili na filmskem traku. V prvem delu filmskega zapisa (Predvolilno zborovanje v Kopru)²⁰⁷ je videti veliko množico (dnevno časopisje jo je ocenilo na okrog štiri tisoč ljudi) na Piazza Duomo (Stolnični trg), ki se je ob tej priložnosti preimenoval v Titov trg²⁰⁸. Glavni govornik je dr. Julij Beltram. Transparentov je veliko v italijanskem jeziku. V drugem delu spremljamo prihod ljudi, zlasti starejših na slavnostno okrašena vaška volišča. Nekateri prihajajo z tudi zastavami. Prispevek se konča s pogledom na volilne skrinjice.

Dogodek državnega pomena, o katerem so poročali tudi časopisi, so bile pogrebne svečanosti ob smrti dr. Franceta Kidriča v Ljubljani 13. aprila. V preddverju Slovenske akademije znanosti in umetnosti na Novem trgu 3 vidimo odprto krsto. Snemalec Ivan Marinček je posnel obraz pokojnika v velikem planu, kar sem prvič zasledila. Na pločniku pred vhodom so ob hiši v dolgi vrsti razpostavljeni venci. Sledi prihod predsednika Tita, ki se je udeležil tudi pogrebnega sprevoda na Žalah. Med govorniki je bil Josip Vidmar. Sledi pokop, spuščanje krste v jamo in metanje zemlje, pri čemer je bil prvi sin Boris Kidrič.

Na filmskem traku je ohranjenih še nekaj dogodkov, ki nimajo neposredno političnega značaja. Eden takih je bila gradnja študentskih domov v Rožni dolini v filmskem zapisu (Gradnja študentovskega naselja v Ljubljani).²⁰⁹ V prvem kadru vidimo samo noge, od kolena navzdol, ki hitijo po gradbišču. Sledi živahen utrip gradbišča, nasmejana dekleta in fantje. Ob koncu prispevka že stoji dograjeni blok, kar pomeni, da je avtor spremljal posamezne gradbene faze.

²⁰⁶ prav tam, a. e. 263

²⁰⁷ prav tam, a. e. 739

²⁰⁸ podatek Marjana Križmana, arhivista v Pokrajinskem arhivu Koper

²⁰⁹ prav tam, a. e. 751

Naslednji filmski zapis (Maršal Tito in pionirji v Sloveniji)²¹⁰ kaže predsednika Tita obkroženega s skupino slovenskih in italijanskih otrok iz Trsta, ki so bili na počitnicah v Sloveniji. Tito jih je sprejel v parku vile na Bledu. Izvedli so krajši plesni program, se igrali. Tito, sicer v uniformi, deluje precej sproščeno in tudi otroci ne kažejo večje zadržanosti. Najmlajšega pestuje v naročju. Zanimiv je filmski zapis (Pogozdovanje Krasa).²¹¹ Tipična kraška, kamnita gola pokrajina, žene lopatajo trdo zemljo in jo pripravljajo za sajenje drevesnih sadik iz drevesnice. Moški kopljejo jame, v katere žene sadijo borove sadike, s težaškim delom ni bilo nikomur prizaneseno.

1951

Bodisi da je navdušenje za filmsko beleženje političnih dogodkov, raznih zborovanj in kongresov nekoliko usahnilo ali pa jih je zasenčila desetletnica Osvobodilne fronte slovenskega naroda. Obeležila sta jo dva dogodka, oba tudi posneta. Osrednji je bil tretji kongres OF v dvorani kina Union v Ljubljani od 26. do 28. aprila. V predsedstvu so navzoči vsi vodilni politični delavci, med katerimi se jih večina pojavi tudi za govorniškimi odromi. Žal med njimi ne vidimo Edvarda Kocbeka, ki je s svojim govorom o vprašanju svobode izzval ostre reakcije, zlasti Borisa Kidriča in Edvarda Kardelja.²¹²

26. aprila so v prostorih Gradbenega inštituta za Bežigradom odprli veliko spominsko razstavo, kar je zabeleženo v filmskem zapisu Spominska razstava Osvobodilne fronte.²¹³ Kamera se nevsiljivo sprehodi po razstavnem prostoru, predvsem po razstavljenem gradivu in obiskovalcev ne vključuje. Pred vrati pa srečamo goste na razstavi, med katerimi je spoznati tudi Pepco Kardelj in Lidijo Šentjunc.

Filmski zapis (Arheološko izkopavanje poznoprazgodovinskega terena na Vintarjevcu pri Litiji)²¹⁴ prikazuje arheološka izkopavanja predmetov starejše železne dobe (halštata), ki jih je vodil dr. France Stare. Študentje prinašajo najdene predmete v pregled profesorju, ki je gosposko oblečen v obleko in pokrit s safari klobukom. Arheološka izkopavanja se kar pogosto pojavljajo na filmu, morda so želeli s tem poudariti, kako globoko segajo korenine slovenske zgodovine.

²¹⁰ prav tam, a. e. 788

²¹¹ prav tam, a. e. 755

²¹² Gabrič, Aleš: Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945-1952, Borec, št. 7-8-9, Ljubljana: Mladika, 1991, str.

626

²¹³ AS 1086, a. e. 728

²¹⁴ prav tam, a. e. 772

Sredi leta 1951 se je začela gradnja tovarne aluminija v Strnišču pri Ptuj, ohranjena v filmskem zapisu (Tovarna aluminija v Strnišču pri Ptuj).²¹⁵ Vidimo notranjost novozgrajenega objekta naredi vtis predvsem s svojo razsežnostjo.

Posnetki, ki jim ne moremo odrekati dokumentarizma, so v filmskem zapisu (Žrebčarna v Lipici).²¹⁶ Nastali so bili verjetno ob snemanju dokumentarnega filma Metoda in Milke Badjura Naši lipicanci, vendar vanj niso vključeni. Film zelo natančno prikazuje kotenje konja od začetnega razpoka plodnega mehurja. Počasi prilezejo ven zadnje noge, za katere vlečejo ven trup. Poleglega mladiča čistijo s slamo. Negotovo se poskuša postaviti na noge, prve, zadnje in nazadnje na vse štiri. Tako se lahko loti sesanja pri kobilici.

Ponovno lahko spremljamo zakulisje filmskega dogajanja, tokrat med snemanjem filma Svet na Kajžarju. Filmska kamera je zabeležila praznovanje tisoče snemalne »klape«, s čimer so presenetili predvsem režiserja Tuga Štiglica. Poleg njega so v kadre ujeli tudi direktorja filma Dušana Povh, ki se je slavja udeležil z nogo v mavcu. Člani ekipe so prejeli v dar steklenico vina iz posebne lesene skrinje, (na pokrovu katere je pisalo 1000), pospremljeno z veliko smeha in dobre volje. Filmski zapis ima naslov (Snemanje filma Svet na Kajžarju).²¹⁷

1952

23. januarja so arhitektu Jožetu Plečniku ob njegovi 80-letnici podelili častni doktorat arhitekturnih znanosti. To je ohranjeno na filmskem zapisu (Arhitekt Jože Plečnik-promocija).²¹⁸ Plečnik zbrano poslušal obrazložitev, vidno ganjen prejme listino, potem pa tudi sam prebere zahvalo. Vidimo ga na sprehodu mimo Zoisove piramide. V zadnjem delu zapisa pa se v domači sobipogovarja z nekom, ki ni v sliki. Čisto na koncu ga kamera na kratko ujame pred njegovo hišo v Trnovem. O Plečniku so v tem letu posneli tudi dokumentarni film, v katerega so vpletli nekaj kadrov iz tega zapisa.

26. februarja so se na smučarski tekmi v Kranjski gori pomerili vojni invalidi v slalomu. Pri snemanju so sodelovali kar štirje snemalci: France Cerar, Veka Kokalj, Žaro Tušar in Viki Pogačar. Tako lahko sledimo tekmovalcem po celotni progi od starta do cilja. Film je nekaj posebnega, saj nam kaže izjemno zavzetost tekmovalcev, katerih večina je bila brez ene noge. Vidimo tudi, kako so si s posebno smučarsko opremo omogočili sicer zahtevno športno aktivnost. Tekmovalo je tudi eno dekle.

²¹⁵ prav tam, a. e. 741

²¹⁶ prav tam, a. e. 1899

²¹⁷ prav tam, a. e. 1145

²¹⁸ prav tam, a. e. 477

Ob snemanju dokumentarnega filma Spomini na partizanska leta je ostalo še nekaj dodatnega filmskega gradiva, ki v filmu ni bilo uporabljeno. Lep, čeprav kratek je posnetek Titove ceste od Kavarnе Evropa do Pošte. Tudi danes je ob snemanju dokumentarnih filmov pomembno, da se ohrani tudi posneto gradivo, ki v samem filmu ni bilo uporabljeno in ima spričo tega dejstva z vidika varstva značaj arhivskega gradiva.

Ob koncu avgusta so praznovali 10-letnico ustanovitve partizanske bolnice »Krvavica« v Iškem Vintgarju. Filmski zapis Proslava bolnice »Krvavica«²¹⁹ je zlasti pomemben, ker je na njem ohranjen posnetek na filmu redko videnega književnika in politika Edvarda Kocbeka. Udeleženci proslave so pred vhodom v bolnico, notranjosti ne vidimo, njeno težko dostopnost kaže posnetek okoliškega terena. Med govorniki je tudi ustanovitelj bolnišnice France Berce.²²⁰

V to leto sta datirana še dva filmska zapisa s področja arheologije. Pomembna sta zato, ker ohranjata spomin na pomembne slovenske arheologe. V filmu (Arheološko izkopavanje ilirske gomile v Stični)²²¹ je pri izkopavanjih prisoten dr. Jože Kastelic, v filmu Arheološko izkopavanje rimske nekropole v Št. Petru pri Celju²²² pa je izkopavanja vodil Josip Klemenc.²²³

1953

Poleti in jeseni je prišlo do zaostrovanja odnosov med Italijo in Jugoslavijo, zaradi odločitve vlad Velike Britanije in ZDA, da bosta upravo v coni A prepustili Italiji. Ko je angleška vlada 8. oktobra sklep uradno objavila, so sledili množični protesti po vsej državi. Razpoloženje v Ljubljani je ohranjeno v filmskih zapisih (Demonstracije v času Londonske konference v Ljubljani)²²⁴ in (Protestno zborovanje v Ljubljani).²²⁵

V prvem so posnetki protestov na Trgu revolucije, kjer je z balkona Univerze množici govoril Miha Marinko. Manjša množica ljudi se je zbrala tudi pred tovarno Litostroj.

V drugem zapisu je množica zbrana na Miklošičevi cesti pred hotelom Union. Vidimo različne transparente z napisi kot Trst je naš, kupčije nočemo ali Ni rešitve na račun našega ozemlja, Vsi smo armada, če bo treba. Množica se premika proti Prešernovemu spomeniku. Opaziti je veliko študentov, med njimi srečamo tudi režiserja Matjaža Klopčiča. Demonstrantom sledimo na Čopovo ulico do Name. Demonstranti prevažajo v vozičku lutko Churchila v leseni kletki. Na posnetkih so

²¹⁹ prav tam, a. e. 480

²²⁰ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv.1, Ljubljana 1998, str. 168

²²¹ AS 1086, a.e. 2773

²²² prav tam, a.e. 1841

²²³ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv.1, Ljubljana 1998 str. 170

²²⁴ AS 1086, a. e. 740

²²⁵ prav tam, a. e. 685

jasno vidna imena tedanjih trgovin v tem mestnem predelu, ki lahko služi kot vir za preučevanje trgovinske dejavnosti v tem času. Množica se zlije na Trg revolucije, kjer je med njo opaziti precej vojaštva.

Ob 10. obletnici 1. zбора odposlancev slovenskega naroda so v začetku oktobra pripravili zborovanje na Pugledu nad Kočevskim Rogom, na katerem je bil glavni govornik dr. Marijan Brecelj, podpredsednik Izvršnega sveta ljudske skupščine LRS. Množica sede na tleh spremlja kulturni program. V drugem delu gledamo zasedanje v Šeškovem domu v Kočevju in odkritje spomenika zboru odposlancev v Kočevju, kjer je bila zbrana velika množica ljudi.

Omenim naj še dva filmska zapisa. Prvi, (Trbovlje s pokrajino)²²⁶ je posnetek Trbovelj, posnet z bližnjega hriba. Drugi, (Stara slovenska peč v Dnu nad Kropo)²²⁷, pa prikazuje ostanke železarske peči ter v zadnjem kadru zunanost stare hiše v Kropi. Posnel ga je Metod Badjura, ki je takrat že zbiral gradivo in pripravljal teren za snemanje dokumentarnega filma Kroparski kovači.

1954

Iz tega leta je ohranjenih le še manjše število filmskih zapisov, večino filmskega gradiva predstavljajo že zaključeni dokumentarni filmi. Filmski zapis s politično vsebino je film (Predsednik Tito v Kopru),²²⁸ ki so ga delno uporabili tudi v prvi točki Novega filmskega obzornika. Gre za Titov obisk v Kopru, 21. novembra, ko se je udeležil slovesne proslave ob razširitvi civilne uprave FLRJ na cono B Svobodnega tržaškega ozemlja. Sledimo ustaljenemu scenariju prikaza množice na Titovem trgu, slavnostni tribuni s predstavniki jugoslovanskega političnega vrha. Vrhunec proslave je govor predsednika Tita.

Zanimive posnetke prinašata še naslednja filmska zapisa. Prvi ima naslov (Poplave v Šoštanju).²²⁹ Deroča reka Paka, s katero se borijo gasilci, je poplavlila Šoštanj. Voda sega vaščanom do kolen, vaščani iz hiš odnašajo imetje na varno.

Drugi (Ljubljana 1954)²³⁰, pa je zanimiv zaradi neobičajnega izreza Ljubljane, ki ga je neznan snemalec posnel verjetno z zraka. S kamero se sprehodi nad Čopovo ulico do cerkve Marijinega oznanjenja, nad celotnim frančiškanskim samostanom in preko Nazorjeve in sodišča preko Tavčarjeve zaključí na Gosposvetski cesti.

²²⁶ prav tam, a. e. 676

²²⁷ prav tam, a. e. 774

²²⁸ prav tam, a. e. 232

²²⁹ prav tam, a. e. 659

²³⁰ prav tam, a. e. 709

Filmski zapis (Ivan Pirečnik) se loti manj običajne tematike.²³¹ Angleška filmska ekipa je v Škofji loki snemala film «The divided hearts». Filmska zgodba pripoveduje o usodi med vojno ukradenega otroka Ivana Pirečnika.²³² Na filmu vidimo srečanje Pirečnika in njegove mame z glavno igralko filma in odhod ekipe z železniške postaje v Ljubljani.

1955

Tega leta so na filmski trak zabeležili dve pogrebni svečanosti. (Pogreb dr. Josipa Vilfana na Žalah v Ljubljani)²³³ na kratko pokaže pogrebni spreved in poslovilne govore, med drugimi dr. Lava Čermelja, fizika in publicista.

Potem ko se jeslovenski pilot Branko Ivanuša z letalom ponesrečil v Parizu, so v zapisu (Pogreb letalca Branka Ivanuše)²³⁴ posneli pristanek letala, v katerem so pripeljali krsto, letala s prižganimi motorji na letališču in ob žalnem odru častne straže. Vrsta političnih, vojaških delavcev, predstavnikov različnih organizacij se pokloni njegovemu spominu. Med pogrebno svečanostjo so nebo preletavala letala v trojkah.

V filmskem zapisu (Livarna Črnomelj)²³⁵ je posneto vlivanje železa v predhodno pripravljene kalupe. Posnetke so kasneje uporabili v filmu *Obnova v deželi svobode* (1955), *Metoda* in *Milke Badjura*.

Edinstveni so posnetki vrtanja vrtin in izbruha mineralne vode v filmskem zapisu (Rogaška slatina).²³⁶ Ljudje z zanimanjem opazujejo večmetrski, močan vodni curek. Posneto je zdravilišče Rogaška slatina, tako zunanost kot notranost. V veliki dvorani gostje uživajo na koncertu, vidimo polno jedilnico med strežbo opoldanskega kosila. V velikem delovnem prostoru steklarne cela vrsta delavcev piha, brusi in poslikava steklene izdelke, katerih vzorčni primeri so posebej predstavljeni. Enkratni so posnetki polnitve mineralne vode v steklenice pod znamko *Stirya* in polnega zaboja steklenic. Sledi prikaz kopališča in obiskovalcev ob pitju vode pri vrelcu. Zapis se zaključuje s pogledom na hotele.

1956

Od maloštevilnih filmskih zapisov nastalih v tem letu bom omenila dva, ki ne prinašata političnih dogodkov. Nastala sta v okviru novo ustanovljenega filmskega podjetja *Viba* film oba s podobno

²³¹ prav tam, a. e. 665

²³² Nemanič, Ivan: *Filmsko gradivo.. zv.1, Ljubljana 1998, str. 181*

²³³ AS 1086, a. e. 922

²³⁴ prav tam, a. e. 913

²³⁵ prav tam, a. e. 675)

²³⁶ prav tam, a. e. 743

tematiko. Na obeh so posneti obredi ob sprejemanju novincev v študentske ali dijaške vrste. V prvem, (Sprejem novincev v Pomorsko šolo v Piranu),²³⁷ spremljamo pomorski krst dijakov prvega letnika, ki ga opravi Neptun s pomočniki. Odvijata se še tekmovanje v jadranju in uradna proslava. Drugi zapis, (Miličniki-prometniki)²³⁸ prikazuje slavnostno parado študentov miličnikov-prometnikov ob nastopu miličniške službe. Vila se je po Titovi cesti in se zaključila pred Pošto, kjer je študent prometnik prevzel službo od miličnika-prometnika. Parade so bile v tistem času tipični, sestavni del družabnega življenja.

1957

V tem letu se število filmskih zapisov poveča, predvsem zaradi snemanja prispevkov v okviru t. im. Kronike, ki ji bom več prostora namenila nekoliko kasneje. V skladu z zasnovo Kronike so bili posneti nekateri aktualni dogodki, kot na primer s snegom prekrita Ljubljana v začetku maja. Na Soči je avgusta potekalo mednarodno tekmovanje v kajak-slalomu, oktobra so odkrili spomenik Tonetu Tomšiču pred osnovno šolo Tone Tomšič na Šaranovičevi (danes OŠ Poljane na Zemljemski) v Ljubljani. Posneli so pesnika Pavla Golio ob praznovanju njegove sedemdesetletnice v Novem mestu. In nato zapis uporabili v četrti točki Novega obzornika slovenskih filmskih delavcev 6.²³⁹ Ovekovčili so gledališki predstavi in zlasti igralce v zapisih (Kralj Ojdip v Slovenskem narodnem gledališču) in (Krog s kredo) v Slovenskem narodnem gledališču).

V prispevkih (Televizijski stolpi Krvavec, Nanos, Kum) in (Slovenska televizija) so nam ohranili začetke vzpostavljanja slovenske televizije. V prvem gradnjo oddajniške mreže, v drugem pa sodelavce v poskusnem programu od 7. do 15. decembra na Gospodarskem razstavišču.

Tipičen filmski zapis, kot sem jih navajala do sedaj, je v tem letu (Pogreb akademika Jožeta Plečnika na Žalah v Ljubljani).²⁴⁰ Prispevek je zastavljen podobno kot filmski zapis (Pogreb Borisa Kidriča), vendar snemalec pri Plečniku ni znan. Vidimo odprto krsto na mrtvaškem odru in spokojen Plečnikov izraz na obrazu. Sledi prikaz žalnega sprevoda na Žalah z govori, med drugim govori Josip Vidmar. Cerkevni del pogrebni slovesnosti vodi ljubljanski pomožni škof Anton Vovk z visoko duhovščino. To je edini posnetek znanega ljubljanskega škofa na filmskem traku.

Zelo ilustrativen je filmski zapis (Žabarji) o lovu žab na Ljubljanskem barju in prodaji žabjih krakov na živilskem trgu v Ljubljani.

²³⁷ prav tam, a. e. 355

²³⁸ prav tam, a. e. 791

²³⁹ prav tam, a. e. 210

²⁴⁰ prav tam, a. e. 924

Obravnavani filmski zapisi so bili najbolj številni do srede petdesetih let, potem pa se je njihovo število počasi zmanjšalo. Obdobje od leta 1952 do 1954 je bilo najbogatejše na tem področju. Filmski zapisi so v osnovi imeli značaj arhivskih snemanj, le da niso tekla tako sistematično kot kasnejša, ki so se imenovala Kronika in kasneje Informacije.

Dokumentarne filmske zapise odlikuje velika mera spontanosti, kar jim zvišuje informativno vrednost in vrednost filma kot zgodovinskega vira. Filmski posnetek je vedno v določeni meri subjektivni in ideološki odraz ustvarjalca, pa vendarle vedno zabeleži enkratnost dogodka. Za raziskovalca jedobrodošlo, če ima na voljo vsaj dva posnetka istega dogodka različnih snemalcev, kar je relativno redko. Ponovno naj izpostavim primer posnetkov pogreba partizanskih borcev na Žalah leta 1947. Dogodek je posnel Slavko Jerala v obliki nemega filmskega zapisa, snemalec Anton Smeh pa ga je posnel za obzorniško točko. Vsak prispevek ima svoj poudarek, Jeralov ima informativen značaj. Poudarek ni toliko na slovesnosti kot na prvi pogled obrobnih dogodkih (posnetki Žal z okolico, svojeci ob krstah). Smehov končni izdelek pa je že propagandistično naravnani. Za raziskovalce ima, objektivno gledano, večjo vrednost filmski zapis Slavka Jerale.

Pomen filmskih zapisov je tudi v tem, da so včasih edini ohranjeni filmski spomin na posamezne dogodke. Tak je primer zasedanja II. kongresa OF iz leta 1948. Vsebinsko gledano so v večini posnetega gradiva ohranjeni politični in gospodarski dogodki ter osrednje osebnosti političnega, gospodarskega in kulturnega življenja.

Tudi filmsko gradivo, ki se je ohranilo kot neuporabljeno v končanem filmskem izdelku (tako imenovani resti) je za raziskovalca zelo dragoceno in ima tudi značaj filmskega arhivskega gradiva. V dokumentarnih filmskih zapisih je ohranjen filmski spomin na osebe in dogodke, ki v javno predvajani filmski dokumentarni produkciji niso vedno zaobseženi.

2. OBZORNIŠKA PRODUKCIJA

Posebno zvrst slovenske dokumentarne produkcije predstavlja obzorniška produkcija. Danes predstavlja izjemen dokument tedanjega časa o dogajanjih v prvem povojnem obdobju, tedaj pa je predstavljala redno in sistematično obliko filmske dokumentarne ustvarjalnosti, ki je v nobenem od kasnejših obdobjev več ne zasledimo.

Obzorniki so imeli v slovenskem prostoru pomembno vlogo pri usposabljanju filmskih delavcev, saj se večina filmskih delavcev kalila ob pripravljanju in snemanju obzorniških točk.

Obzorniki predstavljajo reportažno obliko filmske dokumentarne produkcije, katere namen je bil sistematičen prikaz pomembnih dogodkov in osebnosti. Niso posebnost naše kinematografije, ampak imajo svoje korenine v zgodnji filmski zgodovini. Že Charles Pathé je v začetku leta 1908

začel v Parizu predvajati enkrat tedensko Pathé Journal, v katerem so prikazovali dogodke iz glavnih evropskih mest, ki so jih posneli njihovi snemalci. Kmalu jim sledijo tudi v Nemčiji, Veliki Britaniji, Rusiji. Ljudje so zelo radi gledali vesti z evropskih dvorov (poroke, pogrebe, življenje na dvoru). Oblika filmskih žurnalov, tednikov, novic ali kakor koli so se imenovali, so vedno prišli v ospredje takrat, ko je bilo ljudi potrebno redno seznanjati s potekom dogodkov, pomembnih za trenutno politično oblast. Bili so nepogrešljivi pri poročanju z vojnih bojišč v času prve in druge svetovne vojne in postali močno sredstvo propagande. Po letu 1945 je predvsem pospešen razvoj televizije vplival na njihov zaton.

Poskusi žurnalov na jugoslovanskih tleh so se v okviru tedanjih podjetij, predvsem v Beogradu in Zagrebu pojavili že v času med obema vojnama. Po končani vojni pa se je v jugoslovanskem prostoru začelo z organizirano produkcijo filmskih novic v okviru centralnega filmskega podjetja in kmalu po republiških filmskih podjetjih.

2.1. Filmske novice

V jugoslovanskem prostoru so začeli pripravljati filmsko kroniko že v letu 1945 in sicer izmenično v Beogradu in Zagrebu. V začetku leta 1946 so jih začeli pod naslovom »Filmske novice« pripravljati v beograjskem zveznem filmskem podjetju »Zvezda film«. Leta 1950 so ustanovili Centralni studio filmskih novosti, ki je leta 1955 postal državna ustanova s samostojnim financiranjem pod imenom »Filmske novice«. Podjetje je razpolagalo z lastno tehniko za snemanje in obdelavo filmov. Pripravljali so jih do konca osemdesetih let. Filmske novice so bile organizirane z namenom, da s kratkimi filmskimi reportažnimi filmskimi prispevki seznanjajo jugoslovansko javnost o aktualnih dogodkih z najrazličnejših področij, ob tem je bila pomembna tudi ustrezna propagandna naravnost. Izhajale so tedensko, njihovi snemalci so pogosto obiskali tudi Slovenijo. Spričo tega predstavljajo Filmske novice (v nadaljevanju FN) zlasti po letu 1952 bogat vir podatkov tudi za Slovenijo. Njihov ogled v celoti je možen le v arhivu Filmskih novosti v Beogradu.

Število točk, ki so jih posneli v Sloveniji se je po letu 1952, po ukinitvi Filmskega obzornika bistveno povečalo. Iz povprečno desetih prispevkov letno v času trajanja Obzornika se je povzpelo na dvajset do trideset. Pregled naslovov v katalogu naslovov filmskih točk, ki so tematsko vezane na Slovenijo²⁴¹ nam kaže naslednje.

²⁴¹ AS/SFA, Katalog filmskih storija i dokumentarnih filmova »Filmskih novosti« (od 1945 do 1978 godine) tematski vezanih za SR Slovenijo, š. 9

Po vsebini se prispevki med seboj v glavnem ne pokrivajo z obzorniškimi točkami. Prvič se Slovenija pojavi v FN brez številčne oznake v prispevku »Proslava 20. oktobra v Ljubljani«.²⁴² S kamero so snemalci zabeležili vojaško paradu v Ljubljani, s katero je Ljubljana proslavila obletnico osvoboditve Beograda. Isti dogodek je zabeležen tudi v filmskem zapisu (Vojaška parada v Ljubljani 1945).

Nekaj prispevkov je namenjenih dogodkom v Julijski krajini (FN št. 110 - »Vesti iz Trsta«, FN št. 117-»Izgradnja Nove gorice«). Od političnih dogodkov so zajeti obiski političnih domačih in tujih državljanov, ki jih je predsednik Tito sprejemal na Brdu pri Kranju in v vili na Bledu in seveda obiski Tita v Sloveniji. Zabeleženi so osrednji športni dogodki in tekmovanja, zlasti zimski športi v Planici, na Pohorju, v Kranjski gori. Od konca petdesetih let je zabeleženih večina različnih razstav in sejmov. Tako so spremljali prireditve Mednarodna razstava vina v Ljubljani od začetne v letu 1955 naprej in druge podobne prireditve, ki so se odvijale na Gospodarskem razstavišču. Na področju industrije so spremljali odpiranja vseh večjih slovenskih tovarn (1953, FN 45/Tovarna aluminija v Kidričevem, 1961, FN 2/Tovarna igrač v Izoli). Tudi kulturni dogodki niso bili izjema, zlasti odkritja spomenikov (1953, FN 30/Odkritje spomenika Borisu Kidriča, 1956, FN 33/Odkritje spomenika Luju Adamiču) pa tudi razne druge prireditve (1954, FN 29/Ljubljanska opera v Trstu, 1954, FN/42 Teden muzejev«, 1955, FN/8 Prešernova nedelja v Vrbi).

Poleg rednih FN so občasno pripravljali tudi izredne številke, zlasti ob obiskih tujih državljanov. Od leta 1956 so posneli tudi kakšen dokumentarni film, ki pa ni presegal oblike razširjene reportaže kot na primer Poljska parlamentarna delegacija u Jugoslaviji iz leta 1957.

Ker vsebujejo FN pomembne podatke o življenju v Sloveniji po letu 1945, bo ena izmed prednostnih nalog Slovenskega filmskega arhiva pridobitev filmskih kopij točk, ki so vezane na Slovenijo. Tako bo gradivo lažje na voljo za bodoče raziskave. Trenutno je na voljo le Katalog filmskih storija i dokumentarnih filmova »Filmskih novosti« od 1945. do 1982. godine tematski vezanih za SR Slovenijo in nekatere filmske kopije točk posameznih številk Filmskih novosti. V glavnem so vezane na dogodke ob zahodni meji. Italijo, zato jih bom na kratko vsebinsko predstavila.

Prispevki so kratki, trajajo okoli minute. Nekaj prispevkov je nemih, večina je zvočnih, posnetih v črno-beli tehniki na 35 mm filmski trak.

²⁴² prav tam, str. 1

Prispevek v FN 89/ Priključitev Istre in Slovenskega Primorja domovini²⁴³ je nastal leta 1947. Spremljamo mimohod partizanov skozi naselje, množico, ki jih pozdravlja s transparenti in zastavami ter govornika Borisa Kraigherja.

V FN 75/Vas Vače je dobila elektriko²⁴⁴ reporter spremlja elektrifikacijo vasi od postavljanja drogov za daljnovod do napeljevanje električnih priključkov in montiranja električne napeljave po hišah. Zaključí z vsestransko vsakdanjo uporabo električne energije v gospodinjstvu.

FN 117/Izgradnja Nove gorice²⁴⁵ iz leta 1948 prikazujejo zemljevid z razmejitveno mejno črto med Jugoslavijo in Italijo, nato sledijo posnetki udarnikov in gradbene mehanizacije na delovišču, kjer so začeli graditi Novo gorico.

FN 9/Snežna katastrofa na Bovškem²⁴⁶ iz leta 1952. Od snežne idile v gorah in dolini Trente preide slika na porušene hiše, odstranjevanje ruševin in transport pomoči s tovornjaki, celo z nahrbtniki in smučmi ter vojaškimi letali in padali v odročne predele. Del teh posnetkov je vključen v dokumentarni film Plazovi na Tolminskem.

V istem letu je posnet prispevek FN 27/Festival v Ajdovščini,²⁴⁷ ki se začne s panoramo Ajdovščine, množico nagovori Boris Kidrič, slede nastopi godbe, pevskih zborov in telovadcev.

Tudi za Filmske novosti velja, da je bil njihov osnovni namen propagandističen, so pa glede na to, da so jih predvajali po celotnem jugoslovanskem prostoru, kljub vsemu imele tudi določen informativni pomen. Na ta način so se pretakale novice po geografsko in kulturno različnih predelih Jugoslavije. Običajno so jih predvajali v kinematografih kot predfilm vse tja do prve polovice osemdesetih let 20. stoletja.

2.2. Filmski obzorniki

V Sloveniji se je obzorniška produkcija začela že leta 1945 z dvema številka Novic, ki so se zaradi istoimenskega zveznega tednika potem preimenovali v filmski obzornik (v nadaljevanju FO). Prva številka je izšla maja 1946, zadnja številka 54 pa decembra 1951.

Prvih osem obzornikov, nastalih v letu 1946 ni oštevilčenih, ampak so poimenovani po mesecih, od maja do decembra. Redno številčenje se začne s FO 9 (januar 1947) in se zaključí s FO 54 (december 1951).

²⁴³ prav tam, a. e. 2934

²⁴⁴ prav tam, a. e. 939

²⁴⁵ prav tam, a. e. 2935

²⁴⁶ prav tam, a. e. 2932

²⁴⁷ prav tam, a. e. 2930

Pripravljali so ga mesečno, pogosto je pokrival dogodke dveh mesecev. Za večino obstojajo ohranjeni v glavnem scenosledi, nekaj pa je tudi pravih scenarijev. Iz njih je razvidno, da so bile nekatere točke zelo skrbno načrtovane. Za Novice 2 in 3 obstajajo samo prepisi teksta, ki ga je bral napovedovalec. Isto velja za FO 15 in 16. Besedila so ohranjena tudi za vse FO od številke 20 dalje. V FO 17 je urednik Mirko Mahnič že razdelal prispevke po sekvencah in pripravil navodila za montažo. Tako se za obzorniško točko »Slovenija pozdravlja bolgarske goste« predvideva »kratka montaža, najprej sprejem na kolodvoru, razgibano publiko, otroka z rožami, detajli Dimitrova, Dimitrov govori, podpis protokola, izogibati se statičnim posnetkom«.²⁴⁸ Tudi sicer so uredniki v glavnem sodelovali v fazi fine montaže.

Eden redkih pravih scenarijev, ki ima tudi značaj snemalne knjige, je ohranjen za prispevek »Medicinske sestre« v FO 24 (marec, april 1948). Izdelal ga je Josip Žnidaršič, ki je večino predvojnega filmskega obdobja preživel v Hollywoodu. Pod imenom Joe Z. List je delal kot scenski fotograf v podjetju »Fox«, ukvarjal pa se je tudi s snemanjem in režijo filmov. V letu 1947 se je zvrnil v Slovenijo, vendar očitno ni prišlo do pravega sodelovanja s Triglav filmom in je Slovenijo že v letu 1948 zapustil. To je edini filmski prispevek, pod katerim je podpisan, čeprav ga je kot »odličnega strokovnjaka«²⁴⁹ opisal Božidar Jakac, ki je z njim prijateljeval že pred vojno v času svojih potovanj po Ameriki. List je bil tudi v ožjem krogu možnih snemalcev celovečernega filma »Na svoji zemlji«.

Na strokovni pristop kaže tudi omenjeni scenarij, ki vsebuje zaporedje prizorov, opis kraja dogajanja, snemalni plan, opis dogajanja in besedilo. Na podoben način dodelanih scenarijev je ohranjenih še nekaj. Ohranjena poročila o izdelavi FO tako na svoj način kažejo razvoj obzorniške produkcije.

O neki stalni vsebinski strukturi je spričo tedanjih pogojev dela težko govoriti. Osnovna shema, značilna za prvo polovico številke FO, je v povprečju naslednja: aktualno politična tema, dogodki z gospodarskega, kulturnega, socialno zdravstvenega, športnega področja.

Po številu prispevkov, ki jih FO vsebujejo, so najbogatejši obzorniki do številke 20, v katerih zadnja točka pri večini primerov razpade v tako imenovan mesečni filmski pregled (samo enkrat pod tem nazivom v FO september 1946) oziroma Novice, ki se pojavljajo do FO 21 in v obliki zelo kratkih reportažnih zapisov predstavijo najbolj aktualne dogodke.

Primer tipičnega FO, ki ustreza navedeni strukturi, je FO 16 (julij, avgust 1947):

1.) Slovenija pozdravlja bolgarske goste (aktualno-politični dogodek)

²⁴⁸ AS 486, Filmski obzornik 17, š. 56

²⁴⁹ Brenk, France: Slovenski film, str. 81

- 2.) Načrtno uničevanje koloradskega hrošča (kmetijstvo)
- 3.) Pionirji v Martuljku (socialna problematika)
- 4.) Žičnica v Kneži (gospodarstvo)
- 5.) V alpskih stenah (šport)
- 6.) Novice: a) mladinske delovne brigade izsušujejo hudourniški potok Lijak b) dom in ustvarjanje kiparja Borisa Kalina c) državno kajakaško tekmovanje na savskih brzicah v Tacnu.²⁵⁰

Od FO 22 dalje so ostali pri treh, le redko pri štirih točkah, odpadle so tudi Novice. Metraža pa se ni bistveno spremenila. Povprečna dolžina FO meri okrog 400 metrov (cca.15 minut). To pomeni, da so postale posamezne točke bolj obširne, kar je povezano z dejstvom, da so bolj scenaristično dodelane

Nekateri obzorniki so posvečeni eni sami temi. Nastali so predvsem ob prilikah obeleževanja pomembnejših obletnic ali posebnih dogodkov.

Prvi tak primer je FO maj 1946²⁵¹, s podnaslovom Ob peti obletnici Osvobodilne fronte. To je hkrati prvenec, oziroma prva filmska enota režiserja Franceta Štiglica²⁵², kar iz naslovne glave filma ni razvidno. Omenjeni Obzornik je zahteval celotno zamisel, ki bo dovolj nazorno pokazala pomembnost in veličino dogodka iz različnih zornih kotov in zajela čim več vseh dogajanj ob obeležitvi obletnice po Sloveniji. Sestavljen je iz več prispevkov, ki so med seboj ločeni s podnaslovi. Prva z napisom Okupator na pohodu simbolično prikazuje s kratkimi posnetki presek skozi drugo svetovno vojno, kjer je avtor uporabil tudi arhivske posnetke nemškega bombnega napada in nadaljeval z impresivnimi posnetki požganega Turjaka, pohoda partizanske kolone v zimskem snežnem metežu, napadom partizanov na vlak do prizorov osvoboditve. Vse dogajanje spremljajo vojaške koračnice in izvirni šumi. Iz tega kratkega »zgodovinskega sprehoda« se gledalec znajde sredi proslave ob peti obletnici ustanovitve osvobodilne fronte na Kongresnem trgu. Tu spremljamo slike govornikov s Kardeljem na čelu, sledijo mu predstavniki drugih jugoslovanskih narodov, med katerimi nekateri delujejo prav groteskno.

Drugi prispevek, Otvoritev razstave OF, vsebuje posnetke razstavnih predmetov v Narodnem domu, Jakopičevi galeriji in Moderni galeriji. Sprehodimo se mimo kiparskih plastik, slikarskih del, med katerimi izstopajo grafike Nikolaja Pirnata, sledijo izdelki partizanskih tiskarn in partizanski tiski. Posnetki kažejo domiselno predstavitev delovanja Radia osvobodilne fronte z rekonstrukcijo studia in napovedovalnice. Rekonstruirali so tudi oder Slovenskega narodnega gledališča. Sprehod po

²⁵⁰ AS 1086, a. e. 490

²⁵¹ prav tam, a. e. 60

²⁵² Koch, Vladimir, Šuklje, Rapa, Čepinčič, Miroslav, Polimac, Nenad, Lešnik, Bogdan, Nedić, Lilijana: France Štiglic. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1983, str. 14

razstavi se zaključí z oddelkom o partizanskih bolnicah. Razen predstavnikov vlade, ki na začetku prispevka vstopajo v razstavni prostor, obiskovalcev ni opaziti, s čimer je prispevku odvzet življenjski utrip prireditve.

Naslednja točka, Izlet v partizanske kraje prinaša kratke posnetke treh različnih dogodkov. V prvem gre za komemoracijo na grobišču v Begunjah, sledi obisk slovenske politične delegacije v Bazi 20, kjer tedanji politiki, zbrani za mizo kot prijateljska družčina, obujajo spomine na preteklost. V zadnjem prispevku se pred nami zvrstijo veseli obrazi nastopajočih plesalcev in godcev na ljudskem festivalu v vasi Gradac v Beli krajini.

V zadnjih dveh prispevkih, Na stadionu in Triglavski smuk, sta prikazana še dva športna dogodka, ki sta spadala v sklop priložnostnih prireditev. Prvi je tipično socialistični množični nastop folklornih skupin in mladinskih telovadnih skupin na štadionu za Bežigradom, drugi pa politično neobremenjeno smučarsko tekmovanje v spustu z vrha Triglava.

Še nekaj je enotematskih obzornikov.

FO 31 (november 1948)²⁵³ je v celoti posvečen zasedanju drugega kongresa Komunistične partije Slovenije, FO 36 (april 1949)²⁵⁴ prikazuje prekop posmrtnih ostankov narodnih herojev Dragana Jeftića, Ivana Kavčiča, Janka Premrla-Vojka, Franca Rozmana - Staneta, Vinka Simončiča - Gašperja, Milovana Šaranovića, Majde Šilc, Slavka Šlandra, Toneta Tomšiča in Miloša Zidanška v skupno grobnico na Trgu narodnih herojev v Ljubljani. FO 42 (1949)²⁵⁵ prikazuje slovenska podjetja, ki so bila v letu 1949 najuspešnejša v izpolnjevanju tretjega leta prve petletke. Kamera Antona Smeha nas večje popelje med delavce in stroje v proizvodnji, izpostavi udarnike. Poudarjena so gesla kot »Tako odgovarjamo obrekovalcem«, »Tekmujemo po načinu Sirotanovića«, v besedilu je velik poudarek na lastnih inovacijah, vse z namenom opreti se na lastne sile v borbi zoper informbiro.

V FO 50 (december 1950)²⁵⁶ je nazorno prikazan posodobljeni način pridobivanja nafte v Prekmurju.

Zadnji enotematski FO 51 (1951), je namenjen predstavitvi delovanja ljubljanske radijske postaje in predstavlja izjemen slikovni dokument zgodovine Radia Ljubljana.

Med oblikovne značilnosti, ki vplivajo na prepoznavnost obzornika, sodijo tudi grafična podoba obzornika, napovedovalec, ki z veznim besedilom zaokroža slikovni del in glasbena oprema.

²⁵³ AS 1086, a.e. 597

²⁵⁴ prav tam, a.e. 687

²⁵⁵ prav tam, a. e. 693

²⁵⁶ prav tam, a. e.701

Prvih nekaj številki ni imelo posebne prepoznavne uvodne najave ali uvodne špice, kot se imenuje v filmskem jeziku. Med drugim in sedmim se napis Filmski obzornik pojavi na viharnih oblakih. Od FO 8 dalje pa se pojavi špica, ki ostane nespremenjena do zadnje številke 54: napis Filmski obzornik se odpre kot kmečko okno z odpiranjem polkna v svetlo jutro ob spremljavi veličastne koračnice.

Napovedovalec je od začetka moški. V FO september 1946, druga točka Bohinj, Vransko -zdravje, učenje, zabava, prvič slišimo prijeten ženski glas Alenke Svetelove.²⁵⁷ Ime napovedovalca ni niti enkrat omenjeno v špici filma, kar je presenetljivo glede na njegovo vlogo. Med imeni moških napovedovalcev se pojavljajo France Kosmač, Tugomir Tory, Ivan Pengov, Bert Sotlar, Marjan Zadnikar. Med ženskami pa je, sicer sila redko, moč slišati glas Alenke Svetel, Ivanke Mežan in Ade Škerlj.²⁵⁸

Glasbeni opremi je bilo namenjene precej pozornosti. Njena naloga je bila čimbolj poudariti vsebino posameznih točk, kar je glasbenim opremljevalcev in skladateljem v dobri meri tudi uspelo. Glasbo za uvodno špico, ki je bila od FO julij 1946 nespremenjena, je prispeval skladatelj Ciril Cvetko, tudi sicer zadolžen za glasbeno vodstvo, kar je bilo v okviru redakcije posebej navedeno. Občasno je pod to zadolžitev podpisan še Franc Lampret. Ciril Cvetko je prvič omenjen v špici kot glasbeno vodstvo v FO oktober 1946.

Večino skladb je izvorno komponiranih in med slovenskimi skladatelji, ki so prispevali glasbo najdemo Pavla Šivica, Blaža Arnič, Bojana Adamiča, Marjana Lipovška, Marjana Kozino, Dejana Bravničarja, Karla Pahorja. Navajanje njihovih imen je bolj izjema kot pravilo, za razliko od snemalcev, katerih imena so praktično od samega začetka navedena za vsako točko posebej.

1946

Leto 1946 lahko v prispevkih filmskih obzornikov vrednotimo z dveh vidikov. Po številu prispevkov so na prvem mestu športni dogodki in tekmovanja. Po drugi strani so se odvijali ključni procesi v političnem in gospodarskem življenju in so kot taki zavzemali osrednji prostor v obzornikih. Dejstvo, da je »fiskulturna tematika prerasla vse drugo«, so tedanji filmski ideologi obravnavali kot »slabost in slabo politično izbiro snovi«.²⁵⁹

²⁵⁷ Mrovlje, Bogdan: Filmske novice in filmski obzornik 1945-1951, diplomsko delo, Maribor 1982, str. 30

²⁵⁸ prav tam, priloga

²⁵⁹ Druškovič, D., Majcen, F.: Nekaj pripomb k naši obzorniški in dokumentarni produkciji. Filmski vestnik, II/1949, marec-april, str. 4

že v Novicah 3 (september, oktober 1945)²⁶⁰ točka sedem, Čez drn in strn, prikazuje uvajanje množične telesne kulture z množičnim tekom med delovno ljudstvo. Posnetek popestri končni kader z nasmejanimi, razposajenimi dekleti, ki sprejemajo tekmovalce v cilju, ko nekateri vanj od izčrpanosti kar padejo.

V FO maj 1946 (april 1946)²⁶¹, ki je v vseh točkah posvečen proslavam in obeležjem ob peti obletnici osvobodilne fronte, sta zadnja dva prispevka namenjena športnim dogodkom. Točka štiri prikazuje poln stadion za Bežigradom ob nastopu skupin v narodnih nošah in telovadcev. Zaradi poudarka na skupinskem duhu so v glavnem uporabljani posnetki od daleč, ki nam še bolj skušajo poudariti veličino dogodka.

Drugačen pristop je uporabljen v naslednji, peti točki Triglavski smuk, ki bi ga lahko opredelili kot turistični reklamni »spot«. Gre za reportažo, ki je v tekstovnem delu sproščena, v smislu neobremenjenosti in poudarka na propagandni noti. Čeprav gre za resno smučarsko tekmovanje, ga popestrijo uvodni prizori smučarjev tekmovalcev na startu, ko pred planinsko kočjo Planika pripravljajo in mažejo smuči, ter na koncu smejoča se mlada dekleta, ki v smučarski opremi, z modernimi smučarskimi sončnimi očali ne delujejo prav nič socialistično skromno. Točko zaključijo obešanje zastave na Aljaževem stolpu.

Tipično »stadionsko« izzveni šesta točka FO junij (junij 1946)²⁶², Ljubljana - priprave za balkaniado, kjer se predstavljajo športniki z vajami v parterju in na konju ter športnice z vajami na dvovišinski bradlji. Predvsem je poudarjeno izvajanje posameznih gimnastičnih figur.

Točka 5 FO julij (junij, julij 1946)²⁶³, Ljubljana - fiskulturni dan, temelji zopet na prikazu množičnosti in kolektivnega športnega duha, v čemer je tudi njena največja vrednost. Pred kamero se v paradi zvrsti vrsta športnih in drugih interesnih dejavnosti mladih, ki so jih želeli čimbolj nazorno in izvirno prikazati. Tako si je košarkaško moštvo na kamionu montiralo koš, letalci so prenašali zloženo jadralno letalo. Zaključek slovesnosti so izvajali na bežigrajskem stadionu, kjer so se, podobno kot na Kongresnem trgu politične manifestacije, odvijale vse večje kolektivne športne prireditve.

V FO september (julij, avgust 1946)²⁶⁴ so kar trije prispevki s športnih dogodkov in tekmovanj. Tretja točka prinaša prispevek o jadralnem športnem letalstvu na Blokah. Točka izstopa zaradi posnetkov iz zraka, ki so tokrat izvedeni prvič s kamero v rokah snemalca Franceta Cerarja.

²⁶⁰ AS 1086, a. e. 2

²⁶¹ prav tam, a. e. 60

²⁶² prav tam, a. e. 61

²⁶³ prav tam, a. e. 67

²⁶⁴ prav tam, a. e. 69

Naslednja dva prispevka se nahajata v okviru mesečnega filmskega pregleda, ki se tokrat pojavi prvič, in se potem nadaljuje pod nazivom Novice. Pet kratkih prispevkov je nanizanih eden za drugim, brez vmesnih naslovov. Predzadnji prinaša kratek reportažni zapis s slovenskega prvenstva v plavanju na kopališču v Mariboru. Poleg najave štarta s pištolo in posameznih plavalnih disciplin, smo priča tudi nekaj uspehim skokom v vodo s skakalnega stolpa.

Zadnji prispevek pa prinaša posnetek kasaške dirke na Krškem polju, ki se je je po sliki sodeč udeležilo veliko število ljudi. Napovedovalec navaja številko 30.000. Konjski galop ponazarja tudi izredno temperamentna glasba v ritmu francoskega kan-kana.

V FO oktober 1946 (september-november)²⁶⁵ četrta točka Fiskultura zajema tri kratke reportaže športnih tekmovanj: Tekmovanje v tenisu v Ljubljani, Nogometna tekma Trst-Ljubljana, Motociklistično in avtomobilsko tekmovanje v Ljubljani. Prvi prispevek je zanimiv zaradi samega izbora dogodka, saj je tenis dolgo časa veljal za aristokratski beli šport, nezanimiv za širše delavske množice.

Kot se za zimski čas spodobi, je v FO december 1946 (november, december)²⁶⁶ točka 3 uvrščen prispevek Na snegu in ledu. Po kratkem slikovnem orisu zimskih radostih, ki jih nudi narava na Jezerskem, sledi predstavitev naših najboljših smučarjev, ki so se na Črnem vrhu nad Jesenicami pripravljali na svetovno smučarsko prvenstvo v Chamonixu. Zanimivi so posnetki atraktivnih smučarskih spustov s treh smeri, ki se na koncu združijo v en kader in prelijejo v predstavitev posameznih smučarjev, postavljenih v vrsto.

Čeravno je bila športna tematika številčno najbolj zastopana v tem letu, pa po »teži«²⁶⁷ prispevkov prednjačijo točke s politično vsebino. V glavnem so zajeti dogodki, povezani z volitvami v ustavodajno skupščino, zaprisega nove slovenske vlade, obiski tujih državnikov, boj za meje, sodni proces.

V tem letu je bilo med političnimi vprašanji med najbolj izpostavljenimi reševanje zahodnega mejnega vprašanja z Italijo. Zato je bilo deležno tudi ustrezne filmske pozornosti. Nekateri prispevki imajo v okviru dokumentaristične sporočilnosti izjemno vrednost. Večina posnetega gradiva pa je bila namenjena propagandni dejavnosti, kar je bilo splošno značilno tudi za prispevke v ostalih, zlasti tiskanih medijih.

Na prvem mestu moram omeniti Filmske novice 3 (september, oktober 1945)²⁶⁷, v katerih so tri točke iz različnih zornih kotov obravnavale isto problematiko.

²⁶⁵ prav tam, a. e. 70

²⁶⁶ prav tam, a. e. 72

²⁶⁷ prav tam, a. e. 2

značaj prispevka. Še bolj pa to potrjuje besedilo, v katerem izvemo, da je »križki ribič človek trdne narodne zavesti« ter »uporen in zvest čuvar našega slovenskega morja.« V kadru se prikaže napis na pomolu: »Tu smo slovenski ribiči«.

V času zasedanja mirovne konference v Parizu, med 29. julijem in 15. oktobrom, so bili filmski snemalci na kraju dogajanja vseh pomembnejših dogodkov v domovini ali za razmejitevno črto. FO avgust 1946 (julij 1946)²⁷² v celoti obravnava mejno problematiko in je sestavljen iz dveh delov. V prvem smo priča posnetkom velikih demonstracij v Trstu in Gorici proti priključitvi Trsta in Julijske krajine k Italiji. Najbolj znameniti so posnetki tržaških demonstracij, ki so potekale od 1. julija in se jih je udeležilo veliko število tržaških delavcev, ki so skupaj s Primorskimi Slovenci izražali zahteve po priključitvi k Jugoslaviji. Nekaj kadrov, ki kažejo demonstrante na tržaških ulicah, kako jih pripadniki vojaške policije suvajo in pretepajo z gumijevkami, odlikuje čista dokumentarnost. Snemalec/i so bili potegnjeni v množico in niso sami določali poteka snemanja, temveč je filmsko oko zaznavalo neodvisno od snemalčeve želje, velikosti izreza ali pozicije snemanja dogodke pred seboj. Zato tudi tehnično niso brezhibni.

V drugem delu spremljamo odhod naše delegacije v Pariz. Pred nami je ogromna množica, ki poslušá Kardeljeve besede, gledalci pa ga poslušamo v izvorniku, tako kot valovanje in šumenje množice; napovedovalec zaokroži dogodek šele ob koncu prispevka. To je pravzaprav redkost v obzornikih. Zanimivi so postanki kamer na posameznih obrazih in spontan objem Kardelja s starejšo, v narodno nošo oblečeno kmečko ženo. V takem vznesenem vzdušju zapušča velika črna, s cvetjem okrašena lokomotiva ljubljansko železniško postajo.

V FO oktober 1946 (september-november 1946) se ponovno selimo na Kongresni trg, kjer je potekala manifestacija proti sklepom mirovne konference Parizu, od koder se je vrnila jugoslovanska delegacija s Kardeljem na čelu. Poleg posnetkov z ljubljanskega zborovanja je v prispevku tudi nekaj kadrov z manifestacije v Ajdovščini. Prispevek se zaključi s posnetkom ljubljanskega zborovanja. Kljub temu, da je prispevek premišljeno zastavljen, predstavlja eno prepričljivejših reportaž z zborovanj.

1947

V drugem letu ustvarjanja se vsebina obzorniških točk spremeni v korist gospodarskih tem. To je bilo v precejšnji meri povezano z uvedbo tako imenovane »Titove petletke«, ²⁷³ s sprejetjem zakona o petletnem planu za razvoj narodnega gospodarstva v letih 1947-51. Porastu gospodarskih tem

²⁷² prav tam, a. e. 68

sledimo zlasti od sprejetja slovenskega zakona o petletnem planu, ko redno v prvih dveh obzorniških točkah zavzemajo mesto reportaže o vodilnih slovenskih proizvodnjah. To je čas nastanka gigantov slovenske industrije, kot na primer Titovih zavodov »Litostroj«, katerih slovesno otvoritev 1. septembra so zabeležile filmske kamere. Zato nam že naslov prve točke v FO 17 (julij-september)²⁷⁴ Zmaga Titovih zavodov Litostroj pove, da smo priča velikemu manifestacijskemu dogodku, kjer je bil prisoten slovenski in jugoslovanski politični vrh s Titom na čelu. Prispevek je bil premišljeno narejen, saj prikazuje vse posamezne gradbene faze do odprtja nove livarne, kajti ostali del tovarne je bil še v fazi zaključne gradnje. Prispevek se konča s posnetkom velikega napisa »Naj živi iniciator petletke - tov.Tito«.

Bolj enostavni sta reportaži o podjetjih Gumica« v Kranju (FO 19)²⁷⁵ in izdelavi avtobusnih karoserij pri Avtomontaži v Ljubljani (FO 20)²⁷⁶. V obeh prispevkih gre za prikaz proizvodnih faz delovnega procesa. Posebej so izpostavljeni delavci udarniki in njihovi naporji za izboljšanje delovnih rezultatov.

Z gospodarstvom in kmetijstvom je bilo tesno povezano delo prostovoljnih mladinskih in udarniških delovnih brigad. Prikaz pomena tovrstnega dela je bil nekajkrat predmet obzorniških točk v tem letu.

Četrta točka FO 15²⁷⁷ prikazuje delo prostovoljcev na cesti Ljubljana-Vrhnika, izgradnjo prvih stanovanjskih blokov na Celovski cesti ter urejanje okolice ljubljanskega gradu in ribnika v Tivoliju. Prispevek se zaključuje z idiličnim pogledom na labode in čolne na ribniku. Značilno brigadirsko vihtenje krampov in lopat, hiteče lesene samokolnice, nasmejani oznojeni obrazi so posneti v prispevku v Novicah FO 16²⁷⁸ o delu mladinskih delovnih brigad pri regulaciji potoka Lijak pri Novi Gorici.

Najbolj zanimiv prispevek, ki nam priča o tem, kaj vse je bilo opravljeno s prostovoljnim delom (tudi otroškim), je drugi prispevek v isti številki FO, ki prikazuje brežiško mladinsko in ljubljansko pionirsko delovno brigado pri uničevanju koloradskega hrošča na krompirjevih poljih. Kot bitja z drugega planeta izgledajo mladinci z velikimi brizgalnami na hrbtih, pionirji pa nabirajo koloradske hrošče v vžigalične škatle. Spet so posebej izpostavljeni udarniki tako med mladinci kot med pionirji.

²⁷³ Ključne značilnosti slovenske politike v letih 1929-1955. Znanstveno poročilo. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 1995, str. 83-111

²⁷⁴ AS 1086, a. e. 491

²⁷⁵ prav tam, a. e. 493

²⁷⁶ prav tam, a. e. 494

²⁷⁷ prav tam, a. e. 541

²⁷⁸ prav tam, a. e. 490

FO 16, prva točka Slovenija pozdravlja bolgarske goste prikazuje prihod vladne delegacije pod vodstvom predsednika Georga Dimitrova in podpis t. i. Blejskega sporazuma, na osnovi katerega sta državi podpisali pogodbo o prijateljstvu, kateri je sledila mirovna pogodba.

Med političnimi dogodki, ki so bili v tem letu filmsko bolj izpostavljeni, so bili dogodki povezani reševanjem avstrijskega mejnega vprašanja.

V FO 10²⁷⁹ so vse točke vezane na Koroško. Prva nas seznanja z odprtjem razstave dokumentov v Jakopičevem paviljonu 10. februarja 1947, ki dokazujejo kulturno raznolikost in narodnostno zavednost koroškega ljudstva. Pripovedovalec v besedilu povzame besede slavnostnega govornika Zorana Poliča, ministra za finance vlade SRS, da »odločno zahtevamo osvoboditev svojih koroških bratov«.

Druga točka poskrbi za glasbeni intermezzo z nastopom koroškega pevskega zbora Matije Verdnika v ljubljanski dvorani Union, ki je s petjem koroških narodnih pesmi navdušil občinstvo, ki ga je nagradilo z navdušenim ploskanjem.

V tretjo točko, Manifestacija za priključitev Koroške v Mežici, nas uvede idiličen pogled na zasneženo Mežico, kraj na vzhodnem Koroškem, »ki živi svobodno z bratskimi jugoslovanskimi narodi«. Tako komentira sliko napovedovalec. Nato se preselimo na protestno zborovanje proti uvedbi jugoslovansko-avstrijske meje. Konjeniki v narodnih nošah in spreved ljudi pridejo do glavnega trga, kjer zbrana množica s transparenti mirno poslušča govornika.

Četrti prispevek prinaša posnetek uprizoritve gledališke igre Miklova Zala v izvedbi Slovenskega narodnega gledališča iz Maribora. Že sama predstava je manifestacija volje Slovencev za priključitev Koroške k Jugoslaviji. Prispevek je pomemben tudi z vidika raziskovanja zgodovine gledališča, saj so na filmu upodobljeni dramski igralci, ki jih najdemo v glavnem le na fotografijah, razvidna je tudi takratna kostumografija in maska igralcev.

Propagandno in emotivno hkrati deluje druga točka FO 13²⁸⁰ z naslovom Koroški Slovenci na obisku v svobodni domovini. Gre spet za kulturni dogodek, skozi katerega se zrcali politična propaganda. V prvem delu točke spremljamo prihod koroških združenih pevcev in folklorne skupine v Ljubljano, kjer so na železniški postaji doživeli veličasten sprejem. Množici s cvetjem in transparenti (Pozdravljeni koroški bratje) so politični predstavniki prinesli pozdrave s Koroške.

Drugi del točke zajema posnetek s koncerta v nabito polni unionski dvorani. Kamera je dosegla velik učinek s prikazom obrazov obiskovalcev v bližnjem planu. V zaključku točke je posnetek Ziljske doline in folklorna skupina, ki predstavi koroški ples visoki rej in narodni običaj štehvanje.

²⁷⁹ prav tam, a. e. 256

²⁸⁰ prav tam, a. e. 488

V zadnji točki Novic sledi še reportažni filmski zapis o odkritju spomenika koroškemu prvoborcu Franu Malgaju in koroškim borcem 11. maja v Dobrijah na Koroškem. Med govorniki prepoznamo Franca Lubeja, Franca Leskoška - Luko in Prežihovega Voranca.

Kulturni dogodek, ki je imel prav tako obeležje politične manifestacije, je bil koroški kulturni festival v Slovenj Gradcu. Prikazuje ga četrta točka FO 18²⁸¹ Z naših festivalov. Prireditvev se je odvijala v duhu socialističnih parad, vidni so velikanski simboli dela, parole, ki dajejo vtis politične manifestacije. Edino kar odstopa od klasične upodobitve podobnih parad je, da se kamera za kratek čas ustavi na veselih, smejočih se dekletih - »fiskulturnicah«. To je zadnji filmski prispevek v tem letu s to tematiko. V naslednjih številkah obzornika se pojavi samo še v FO 34 (februar-april 1949), ko je v prvi točki prikazan prenos posmrtnih ostankov koroškega heroja Franceta Pasterka - Lenarta. V drugem delu prispevka, ko pospremijo krsto na avstrijsko stran državne meje, koroški partizan Karel Prušnik v svojem nagovoru poudari, da je Lenart in mnogo koroških partizanov padlo tudi zato, da bi bili Slovenci na Koroškem združeni z drugimi jugoslovanskimi narodi v eni državi.²⁸²

Glede na ohranjeno filmsko arhivsko gradivo lahko sklepamo, da so bila sredstva za izražanje volje in zahtev v primeru reševanja zahodne in severne meje dokaj različna. V krajih ob zahodni meji je ljudstvo predvsem na množičnih političnih demonstracijah izražalo svoje nezadovoljstvo, medtem ko so Koroški Slovenci izražali svoje zahteve z manifestacijmi na kulturnem področju in s prikazom svoje zgodovinske in kulturne tradicije skušali prikazati upravičenost svojih zahtev.

Tudi v tem letu se pogosto pojavljajo športne reportaže. Kratke filmske zabeležke vseh pomembnejših športnih dogodkov so bile prisotne v vsaki številki FO, razen FO 10. Iz tega sledi, da so v širši in ožji domovini potekala številna tekmovanja in prvenstva in da je šport v družbenem življenju igral kar veliko vlogo, povezano z idejo o vsestransko razvitem socialističnem človeku. Paleta prikazanih športnih dogodkov je široka, od zimskih športov (smučanje, hokej, smučarski skoki) do motociklizma, kolesarstva, atletike, odbojke ter šaha in tenisa. Nekatera so imela značaj državnih in republiških tekmovanj, izven državnih meja je šlo največ za tekmovanja v okviru balkanskih dežel, spet druga so imela za cilj množično udeležbo. Značilnost športnih prispevkov je, da je tekst omejen na osnovne podatke o tekmovalcih in športnem dogodku in ne tako obremenjen s sicer tipičnim socialističnim izrazoslovjem.

V tem letu že izstopa nekaj prispevkov, ki kažejo na to, da se zanimanje seli v širši družbeni prostor.

²⁸¹ prav tam, a. e. 492

²⁸² prav tam, a. e. 485

V tretji točki FO 9²⁸³ je slikovno korektno, sicer pa s patetičnim besedilom predstavljena medicinska fakulteta s posameznimi katedrami in laboratoriji.

Medicinsko obarvana je četrta točka FO 14²⁸⁴ z naslovom Boj proti trahomu v Pomurju, v kateri je prikazana dejavnost protitrahomskega ambulatorija, ki je bil v Murski Soboti ustanovljen že leta 1930. Prispevek ni le kratko reportažno poročanje s kraja dogodka, ampak ga lahko označimo kot kratek dokumentarni film, ki razen z angažiranim besedilom izstopa od običajnih obzorniških točk, kar je nedvomno zasluga režiserja prispevka Franceta Štiglica.

Tudi prispevek Dečji dom v Mariboru v FO 17²⁸⁵ je nekoliko drugačen od ostalih. Poudarja skrb za najmlajše, ki so ostali sirote. Slika nam sprva daje vtis življenja v kakšnem zasebnem sanatoriju, saj je imel dom prostore v stari vili z velikim vrtom, kjer so se otroci brezskrbno igrali. Spet je besedilo tisto, ki nas oziroma dogodek postavi v okvir socialistične realnosti.

Skrb za otroke in mladino je tudi sicer postala priljubljena snemalna tema. Eden takih prispevkov je tudi v FO 16²⁸⁶ točka 3, z naslovom Pionirji v Martuljku. Na gledljiv način je prikazan dnevni utrip brezskrbnih počitnic, ki jih je v Gozd-Martuljku preživljala skupina otrok iz cele Jugoslavije. Bližnji posnetki mravljišča v gozdu, bi bili lahko del poučnega filma. Scenarist je želel poudariti otroški stik z naravo, ki je v vseh ozirih najbolj neposreden. Prispevek se zaključi s posnetkom lesenega mlinčka na vodi in v znanem tonu z besedami: »Danes se igrajo z mlinčki, jutri pa bodo neustrašni graditelji prekopov, junaki bodočih petletk.«²⁸⁷

V zadnji številki tega leta, FO 20²⁸⁸ izstopa druga točka z naslovom Naša največja knjižnica, ki je bila režijski prvenec Borisa Režka.

Prispevek o Narodni in univerzitetni knjižnici je v začetku kombiniran s fotografijami med vojno porušene čitalnice. Z aktivnim komentarjem se sprehodimo preko skladovnic knjig, pogledamo v trezor z redkimi slovenskimi tiski in zvemo, da je ves tisk NOB deležen posebno skrbnega zbiranja. Poleg kataloškega je najbolj pomemben oddelek čitalnice, pri katerem se avtor zadrži nekoliko dlje. Lepo so vidni tudi posamezni Plečnikovi arhitekturni detajli.

²⁸³ prav tam, a. e. 255

²⁸⁴ prav tam, a. e. 489

²⁸⁵ prav tam, a. e. 491

²⁸⁶ prav tam, a. e. 490

²⁸⁷ prav tam, a. e. 490

²⁸⁸ prav tam, a. e. 494

Ko so delegati v dvorani pozvani na enominutni molk v čast spomina na padle tovariše, se slika preljuje na partizanska grobišča, jetnišnico v Begunjah, notranjost celic in mučilnico ter spet nazaj v kongresno dvorano. Ko stopi na govorniški oder delegat, delavec železar, se znajdemo v okolju tovarne, vidimo delavke za strojem, strugarja, brusilca ob stroju. Takih primerov je kar nekaj. Za to tehnično zahtevno številko obzornika je bila poleg Igorja Pretnarja - režiserja in montažerja, ki tu igra veliko vlogo, izbrana številčna ekipa snemalcev. Glavni snemalec je bil France Cerar, ostali snemalci pa Rudi Vavpotič, Metod Badjura, Milan Kumar, Ivan Marinček, Viki Pogačar, Smeh Anton, vsi sami izkušeni mojstri slike.

V prispevku je tudi nekaj sinhronih kadrov, predvsem aplavdiranja in skandiranja, slišimo tudi del govora Mihe Marinka, predsedujočega kongresu.

Veliko odmevnost v vseh razpoložljivih medijih je imel tudi tako imenovan Diehl-Oswaldov sodni proces, ki je potekal konec aprila pred vojaškim sodiščem v Ljubljani. Filmska kamera je v FO 26 (april, junij)²⁹² v tretji točki, Proces proti gestapovcem, zabeležila prvi dahavski proces. V nabito polni veliki sodni dvorani ljubljanske sodne palače najprej spoznamo člane vojaškega sodišča, nato pa enega za drugim obraze obtožencev. Menjajo se posnetki ljudi pred palačo, ki se drenjajo na ograji, pa navzočih v dvorani in spet prostora z obtoženimi. Obdolženi dajejo izjave, vmes tožilec bere dokazno gradivo, vsak od prikazanih zaključi svoje besede s priznanjem sodelovanja z gestapom. Če ne bi poznali ozadja procesa, bi ga lahko imeli za popolnoma verodostojnega. Za večji čustveni naboj poskrbi scenarist in režiser obzorniške točke Dušan Povh z dodatnim arhivskim gradivom podob sestradanih taboriščnikov, grmad človeških okostnjakov. Prispevek se zaključi z veselimi obrazi delavcev na različnih deloviščih pri gradnji in obnovi domovine kot protiutež stanju, v katerega bi državo lahko pahnila razkrinkana sabotažna dejavnost.

Večina ostalih prispevkov je namenjenih predstavitvam različnih družbenih dogodkov, skozi katere je zaznati propagando (navedbe v tekstu, zasuki na parole) za gospodarska prizadevanja pri izpolnjevanju petletnega plana, pa tudi omembe težav so zaradi vedno večjih zaostrovanj odnosov s Sovjetsko zvezo že prisotne.

Nekaj je prispevkov, ki se dotikajo tem, ki do sedaj filmsko še niso bile obdelane. Značilen zanje je dobro pripravljen scenarij, ki dvigne prispevke nad raven preproste reportaže.

V FO 28 (avgust)²⁹³ izstopa prva točka z naslovom Žene v novih poklicih. V kratkih posnetkih nam snemalec Viki Pogačar zelo na hitro niza različna prizorišča, kjer se pojavljajo ženske v različnih vlogah; kot mati, kot delavka, kot političarka in kot neodvisna žena, ki prosto razpolaga s svojim

²⁹¹ prav tam, a. e. 597

²⁹² prav tam, a. e. 592

delovnim časom in si s prijateljico sproščeno privošči ogled kinopredstave. Žensko prikazuje razpeto med vse našete dejavnosti, ki jih ji omogoča naravnost idealna organizacija družbenega življenja. Na razpolago so ji domovi iger in dela, kjer njen otok uživa vse potrebno varstvo v času njenih službenih obveznosti, sindikalne menze, sindikalna letovišča, skratka vse, da se lahko v polni meri udejstvuje na vseh področjih. Ob vsem tem pa ji preostane čas še za sodelovanje v udarniških akcijah. Ob koncu prispevka je še posebej izpostavljena vloga žene v političnem življenju (posnetek Lidije Šentjurg z Miho Marinkom v skupščini). Prispevek se zaključí s strnjanim prikazom različnih ženskih poklicev od traktoristke do projektantke in ne nazadnje kot strumne udarnice, ki s pesmijo in lopato na rami koraka v lepši socialistični jutri.

Druga točka istega FO prinaša delovne posnetke s snemanja prvega slovenskega umetniškega filma Na svoji zemlji. Kaj je bolj zanimivega kot pogled v zakulisje filmskega dogajanja, videti režiserja Franceta Štiglica, snemalca Ivana Marinčka in druge člane filmske ekipe na delu. Ker so v njem zabeleženi filmski delavci, filmska tehnika, kulise, velja ta prispevek za pomembno gradivo pri preučevanju filmske zgodovine, prav tako kot za že v prejšnjem poglavju opisan filmski zapis (glej str. 66), katerega del so uporabili v tej točki.

V FO 30 (oktober)²⁹⁴ vse tri točke poleg dokumentarnih sestavljajo tudi igranih, rekonstruirani prizori in vsaka ima svoj poseben pečat.

Prvo točko, Industrija čevljev v Žireh, je kot kratek zgodovinski presek razvoja čevljarstva v Žireh zasnoval scenarist in režiser France Jamnik. Igrani prizori nam pričarajo najprej leto 1885, ko se znajdemo v stari izbi čevljarskega žirovskega mojstra, ki ročno izdeluje čevlje. Ura, ki odbije polnoč simbolično nakazuje zaton stare čevljarske obrti.

Leto 1910 nas popelje v večjo delavnico, kjer poteka proizvodnja že polindustrijsko. Potem pa se pokaže velik, svetel napis »PLAN«, ki nas uvde v nove socialistične oblike dela, kjer so delavci, združeni v državnem sektorju zgradili sodobno tovarno v Žireh. Sledi prikaz proizvodnih faz. Za večino strojev vidimo žensko delovno silo, posebej so ponovno poudarjeni delavci - udarniki.

Zelo dinamično in enovito je zastavljena druga točka, Od novice do časopisa, ki gledalce seznanja z nastankom časopisa, od zbiranja vesti, ki jih fotoreporter telefonsko pošlje v uredništvo, do atmosfere v uredništvu, ki jo mladi režiser Jane Kavčič ilustrira z odpiranjem in zapiranjem vrat, vrvežem, hitenjem, sestanki. Sledi tiskanje časopisa. Na naslovne strani se lepijo listki naročnikov, nekateri so celo iz tujine, kar je prikazano v velikem planu. V zaključni sekvenci vidimo brigadirsko

²⁹³ prav tam, a. e. 594

²⁹⁴ prav tam, a. e. 597

delovišče, kamor prinesejo časopis. Delavci se v veliki gruči nagnetejo okoli mladega tovariša, ki ga bere, in z velikim zanimanjem poslušajo in komentirajo.

Tretja točka z naslovom, Igrače, je v celoti igran prispevek. V sodobno opremljeni kuhinji sedi, prav nič socialistično, lepo urejena mama, ki se ji nikamor ne mudi in ima čas za svoje otroke in v miru opravlja svoja gospodinjska opravila. Prava idila! Nato pred razsvetljeno izložbo z igračami stoji deklica z mamó, ki prav tako ne naredi vtisa delavke. Preselimo se za delovni pult v trgovini, med množico igrač, med katerimi stoji lutka, oblečena v partizansko obleko. Sledi prikaz izdelovanja igrač in velik paket z naslovom »Dom iger in dela Trbovlje«. Najbolj pristrčni so nasmejani obrazi otrok v pričakovanju vzgojiteljice, ki prinaša nove igrače. V tekstu je večkrat poudarjen pomen igrače kot vzgojnega sredstva za delo. »Pionirčki, ki danes prevažajo lesene kamione bodo nekoč ustvarjali blagostanje delovnega ljudstva. Otroci bodo zrasli v udarnike in inovatorje, ki bodo zmagovali v borbah za bodoče petletke.«²⁹⁵

V tem letu so posneli bistveno manj prispevkov o športnih dogodkih, samo dva.

V FO 21 (januar)²⁹⁶ je zadnja točka Novic namenjena predstavitvi državnega prvenstva v sabljanju v Ljubljani, ki je potekalo od 12. do 14. 12. 1947.

V tretji točki FO 28 (avgust)²⁹⁷ pa je predstavljeno plavanje, rekreativno in tekmovalno, kot vir zdravja in moči.

1949

V tem letu je bilo kar nekaj točk namenjenih predstavitvi socialistične preobrazbe na različnih področjih kmetijstva. Po sprejetju Zakona o agrarni reformi konec leta 1945 in Splošnega zakona o zadrukah julija 1946, ki nista prinesla zadovoljivih rezultatov na področju preskrbe neagrarnega prebivalstva, je sledila še uvedba kolektivizacije kmetijske proizvodnje v začetku leta 1949 in uzakonjenje kmečkega delovnega združništva.

Osrednja politična akcija je bila usmerjena na področje kmetijstva. K osveščanju kmečkega prebivalstva je poleg ostalih sredstev obveščanja pripomogel tudi filmski prikaz idealizirane podobe uvajanja združništva na slovensko podeželje.

Tak primer je druga točka FO 34 (februar, april),²⁹⁸ v kateri je pri ustanavljanju obdelovalne zadruge in gradnji združnega hleva poudarjena iniciativa mladincev iz vasi Pregara v Brkinih. Za to so bili na IV. kongresu Zveze slovenske mladine proglašeni za enega najboljših mladinskih

²⁹⁵ prav tam, a. e. 596

²⁹⁶ prav tam, a. e. 587

²⁹⁷ prav tam, a. e. 594

²⁹⁸ prav tam, a. e. 485

aktivov, za nagrado pa dobili plemenskega bika, ki so ga ponosno prignali v vas, kjer je bilo zbrano staro in mlado.

Tudi v drugi točki FO 37²⁹⁹ je predstavljeno delovanje obdelovalne zadruga in prednosti njenih članov, zlasti pri obdelovanju vinske trte in oljk v vasi Gabrovica na Primorskem. Točka se zaključuje z idiličnim prijateljskim pomenkom med kmeti ob kozarčku vina.

Na celovit način je zastavljena prva točka v FO 38 (avgust)³⁰⁰, ki govori o vlogi združnega doma v vasi Šešče pri Žalcu kot središču gospodarskega, kulturnega in političnega dela v vasi. Režiser Jane Kavčič s kratkimi prizori ilustrira, kaj vse se v domu dogaja: vaščanke šivajo, likajo, v trgovini lahko kupujejo različne artikle (na bone seveda), odgledujejo si razstave in gledališke predstave.

V drugem delu prispevka so avtorji pozornost usmerili na ustanovitev kmetijsko-obdelovalne zadruga v okviru združnega doma. Znano dejstvo, da so »kmetijski partijski ideologi« pri uvajanju novih prijemov v kmetijstvu pogosto naleteli tudi na nerazpoloženje in odpor med ljudmi, potrjuje tudi obzornikovo besedilo: »Tu je borba hujša...treba bo premostiti predsodke in razkrinkati sovražnike zadruga.«³⁰¹

V obravnavanem letu še vedno zelo močno poudarjajo izpolnitev nalog petletnega plana, ki je v svojih vizionarskih predvidevanjih realizacijo gradbenih in drugih del naslonil predvsem na prostovoljno in udarniško delo. Preko Osvobodilne fronte in drugih množičnih organizacij se je vanj vključevalo izjemno veliko število prebivalstva vseh starosti in socialnih struktur. Dejstvo je, da so vsi, ki so sodelovali, ogromno pripomogli h gradnji stanovanjskih naselij, industrijskih objektov, prometne infrastrukture kot tudi k urejanju javnih površin, pogozdovanju in podobnih delih.

V obzornikih sta na to temo objavljena dva prispevka, ki zelo ilustrativno prikazujeta vzdušje na delovnih akcijah. Prvi je prva točka FO 35 (marec-april)³⁰², z naslovom Frontne brigade v Ljubljani, v kateri zlasti besedilo prinaša veličastne številke, da so frontovci v letu 1947 na 51 gradbiščih opravili 3,5 milijona delovnih ur.³⁰³ Posnetki pa prikazujejo vihteče krampe, lopate, samokolnice, jarke in ob koncu prispevka rezultate dela v obliki novogradenj.

Kako so organizatorji poskrbeli za boljše delovno vzdušje na deloviščih, je lepo predstavljeno v FO 39 (julij, september)³⁰⁴ v prvem prispevku Delovne brigade na Pšati. Tako poleg že znanih kadrov prepotenih brigadirjev, lopat, samokolnic, pa tudi buldožerja, v drugem delu srečamo Frana Milčinskega Ježka, ki razveseljuje brigadirje s svojimi pesmimi, tako kot pihalna godba iz Šiške in

²⁹⁹ prav tam, a. e. 688

³⁰⁰ prav tam, a. e. 689

³⁰¹ prav tam, a. e. 689

³⁰² prav tam, a. e. 686

³⁰³ prav tam, a. e. 485

³⁰⁴ prav tam, a. e. 690

folklorna skupina. Ker je delovišče oživel šele v popoldanskem času, po opravljenih službah, je bilo treba poskrbeti tudi za otroško varstvo, ki je bilo za najmlajše organizirano kar na delovišču.

Leto 1949 pomeni leto zaostrovanja odnosov s članicami Informbiroja, ki se je kazalo v prekinitvi prijateljskih pogodb z Jugoslavijo. Večje posledice je imela gospodarska blokada, zlasti s prekinitvijo investicijskih pogodb in prenehanjem gospodarske menjave s temi deželami. Pritiski so se odražali na različnih ravneh. Nobeden od obzorniških prispevkov direktno ne obravnava tega problema. Razbrati ga je mogoče med vrsticami, zlasti v prispevkih z gospodarsko vsebino. Skozi besedilo in slikovne poudarke lahko sledimo omembam in zavračanju obtožb informbiroja. Naj navedem nekaj tipičnih primerov.

V FO 35 (marec, april) v točki Frontne brigade v Ljubljani se po navedbi že omenjenih dosežkov brigadirjev besedilo nadaljuje: »Te številke so nazoren primer, da ovire, ki jih povzročajo različne kritike, samo večjajo požrtvovalnost frontovcev, ki delajo zase, da pod vodstvom partije grade socializem.«³⁰⁵ Iz besedila tudi izvemo, da je 22. in 23. julija po objavi resolucije kominforma 40 tisoč frontovcev delalo noč in dan v čast 5. kongresa KPJ in kot v odgovor fronte na klevete.

Tudi iz FO 39, točka Delovne brigade na Pšati, zvemo, da »frontovci s prostovoljnim delom odgovarjajo na sramotne klevete informbiroja.«³⁰⁶

Naslednji primer je v FO 37 (avgust), točka V borbi za polletni plan. Ob zaključku pripovedovalec prebere: »Ob taki zavesti našega človeka se pobija vsak napad laži in klevet informbiroja.« Prispevek pa se zaključuje z besedami Otona Župančiča: »Ves naš odgovor, ves naš dokaz, petletka teče.«³⁰⁷

Zelo neposreden je v spremljajočem besedilu prispevek o železarni Štore v FO 40 (15. december)³⁰⁸. Že v uvodnih besedah je poudarjeno, da je železarna »temelj Titovega petletnega plana, temelj socialistične izgradnje«. In v nadaljevanju, »takrat, ko so obrekovalne radijske postaje govorile o stavki v Štorah, je njim v odgovor Razingerjeva brigada v 38 minutah naložila 30 ton starega železa v Martinovo peč.«³⁰⁹ Ta prispevek se sploh odlikuje po izredno impresivnih posnetkih, na primer žarečih kačah železa, kalupih raztaljenega železa, vse skupaj pa je podkrepljeno z glasbo, ki je že na meji eksperimentalne in poudarja moč ognja in človeške sile. Besedilo in slika sta sinhrona, ko je govora o mišicah, se pojavi mlad delavec, z jeklenimi mišicami.

Scenarist in režiser prispevka je bil France Jamnik.

³⁰⁵ prav tam, a. e. 686

³⁰⁶ prav tam, a. e. 690

³⁰⁷ prav tam, a. e. 688

³⁰⁸ prav tam, a. e. 691

³⁰⁹ prav tam, a. e. 691

V FO 42 (posnet v letu 1949 in predvajan v marcu 1950)³¹⁰, ki prinaša eno samo točko z naslovom V borbi za petletni plan, se že v začetnem kadru pokaže tabla na tovarniškem poslopju z napisom: »Tako odgovarjamo obrekovalcem«. Sledi besedilo: »Sami bomo gradili socializem, je rekel maršal Tito, ko so prve kominformovske države z gospodarsko blokado in sabotажami hotele preprečiti njegovo izgradnjo.«

Pogosto se v prispevkih z gospodarsko tematiko poudarja pomen uporabe in razvoja domačih surovin in strojev kot nadomestilo za uvožene kot posledica gospodarske blokade. V tem prispevku ob predstavitvi proizvodnje Save Kranj teče naslednje besedilo: »Delavci so razvili poseben stroj za izvlačenje ogrevnih duš, ki ga kominformovci niso hoteli dobaviti, da bi zavrlji proizvodnjo.«

Še zadnji tovrsten prispevek, prva točka FO 43 (november, december), je vezan na začetek obratovanja nove valjarne na Javorniku nad Jesenicami, 29. novembra. Iz besedila izvemo, da gre za »eno najsodobnejših v osrednji Evropi«.³¹¹ V smislu celotnega prikaza spet patetični prispevek se izteče z besedami: »Tako odgovarjajo junaški valjavci z Javornika na klevete kominforma.«³¹² Zaključí se s posnetkom table, na katerem piše: Informbiro tekmuje z lažmi – mi pa z delom.

Od prispevkov, ki niso tako družbenopolitično angažirani oz. tendenciozni in prinašajo nekaj svežine, je drugi prispevek v FO 43,³¹³ Novi tekstilni vzorci.

V prvem delu sledimo izdelavi tekstilnih vzorcev od nastajanja likovne predloge v ateljeju do njegove aplikacije na tkanini. Nato skupina manekenk predstavi manjšo modno revijo oblek, narejenih iz blaga z novimi vzorci. Pravo nasprotje od podobe preznojenih žena na delovnih akcijah, poljih in za stroji, ki jih v glavnem srečujemo v dosedanjih prispevkih in v katerih je ženstvenost žene skrčena na poudarjanje njene svobode do dela in oddiha. Prispevek tako deluje bolj kot reklama in kot tak pomeni izjemo zlasti med prispevki z gospodarsko tematiko.

Omenim naj še zadnji prispevek tega FO, z naslovom Novoletna jelka v Celju, za katerega bi po naslovu sodeč pričakovali praznično sproščenost, vendar je nismo deležni. Srečamo se s skupino pionirjev, ki so za nagrado kot vzorni pionirji celjskega okraja deležni povabila mestnega sekretariata komunistične partije. Navdušeni so videti nad ogledom Joštovega mlina, kjer je leta 1939 tovariš Tito vodil partijsko konferenco, in še bolj nad ogledom zadruga v Arji vasi, kjer so se celo lahko povzpeli na traktor. Najbolj jih razveseli igra »partizani in Nemci« in streljanje s »pravim« orožjem v tarče. Redki prizori pristne otroške sproščenosti se pojavijo proti koncu prispevka, ko ne morejo prikriti nestrpnega čakanja prihoda dedka Mraza s spremstvom in darili.

³¹⁰ prav tam, a. e. 693

³¹¹ prav tam, a. e. 694

³¹² prav tam, a. e. 694

³¹³ prav tam, a. e. 694

je prikazan celoten delovni proces, od surovo oblikovane posode iz stisnjene pločevine, do nanašanja emajla, žganja v peči, končne obdelave in kontrole. V večini delovnih faz je prisotna ženska delovna sila. Besedilo se je otreslo značilnega socialističnega izrazoslovja in predstavlja zgolj jedrnato informacijo kot dopolnilo sliki.

Po vsebini odstopa od ostalih druga točka FO 46, Gluhi pri učenju in delu. Spoznamo učno vzgojne metode dela z gluhonemimi otroki v gluhonemnici v Ljubljani. Isti snemalec kot v prejšnjem prispevku, Ivan Marinček, nas popelje skozi posamezne faze dela. Uspeh dela je pokazan v razgovoru zdravnika z gluhonemo učenko, ki že lepo odgovarja na njegova vprašanja. S pomočjo prizadevnih učiteljev otroci ob koncu šolanja niso več nemi, ampak le gluhi. »Vse to je zasluga zdravnikov in socialistične družbe, ki omogoča zdravljenje vsem, ne le izbrancem,« zaključuje besedilo.

Slovensko Primorje srečamo zadnjič v prvem prispevku FO 48 (oktober)³²⁰ Morski ribolov v Istri. Spoznamo izolske ribiče, v glavne delavce podjetja »Riba«, ki so se odpravili na nočni lov na sardele. Spoznamo naporno nočno delo do ranega jutra, ko so ribe že razporejene po zabojih in čolni v izolskem pristanišču že pričakajo prve kupce. Besedilo je poljudno, le v enem stavku je omenjeno, da jugoslovanska cona tržaškega ozemlja omogoča lovljenje na tone rib.

Drugi prispevek, z naslovom Košnja v zadrugi v Šmarju, je spet izrazito propagandnega značaja v smislu pozivanja v vključevanje v kmečke delovne zadruge.

Predstavljena je kmečka delovna zadruga Šmarje-Sap kot najmlajša, a že trikrat odlikovana. Spoznamo tudi prednosti združnega delovanja. Sam slikovni del prispevka je etnološko obarvan. Kmetje v ranem jutru s kosami kosijo travo, nato pa žene grabijo seno, ki ga visoko nakladajo na voz.

Za naslednja dva prispevka lahko rečemo, da sta dosegla nivo kratkega dokumentarnega filma z elementi rekonstrukcije. Oba pa nam skušata predstaviti nekoč zelo razširjeni domači obrti.

Prvega, Med kroparskimi kovači, FO 48, je posnel Metod Badjura. Prikaže nam zibelko kovaške obrti, Kropo s tipičnimi hišami. Slika se približa vodnemu kolesu ob stari kovačiji. Nato se preselimo v avtentično notranjost vigenjca, kjer družina na star način ročno izdeluje žeblje. Prizor deluje zelo naravno. Nato se preselimo v sodobnejši strojni obrat, v katerem so zaposlene tudi ženske.

V drugem delu prispevka pa nam avtor prikaže kovanje izdelkov umetne kovaške obrti in ob koncu pokaže tipične kroparske izdelke v svoji funkciji. Badjura je že s tem prispevkom zastavil okvir za kasnejši dokumentarni film Kroparski kovači, ki je zasnovan na identičen način.

Naslednji prispevek Piparstvo na Gorjušah (FO 49)³²¹ nam v sliki ohranja še eno vejo stare domače obrti, ročno izdelovanje pip.

Podobni prispevki imajo praviloma podoben uvod z idiličnim posnetkom pokrajine, bodisi v poletnem ali zimskem času. Tokrat je filmsko oko potovalo po zasneženih bohinjskih hribih in se ustavilo na strehah hiš spodnjih in zgornjih Gorjuš. Tako kot prejšnji, je tudi ta prispevek etnološko obarvan. V leseni hiši je ohranjena črna kuhinja, pri lončeni peči sedi predica s kolovratom, s peči pa jo radovedno opazuje otrok, kmet plete koš. Slika nas popelje v domovanje kmeta Vinka Lotriča, kjer je izdelovanje »gorjuških čeder« starodavna družinska obrt, kar pomeni, da je v delo vključena cela družina. Prispevek se zaključi s posnetkom otrok v idiličnem vaškem okolju, majhna deklica se igra z mucko, večji deček pa cepi drva.

V FO 47 (junij)³²² je četrti prispevek namenjen predstavitvi ustanovnega kongresa filmskih delavcev, ki je potekal 14. maja v Srebrni dvorani hotela Union. O kongresu je pisalo tudi slovensko časopisje.³²³ Filmska reportaža se začne s posnetki gradnje velikega ateljeja in zasilnih prostorov v Trnovem. Sledi izsek iz priprav na snemanje celovečernega filma Trst (natovarjanje kamer na kamion, prihod statistov na snemalno mesto). Nato se selimo v dvorano Union, kjer so se zbrali filmski delavci. Ravno zaradi zgodovinskega filmskega spomina nanje je reportaža pomembna. Pred nami zaživijo Mirko Grobler, Zvone Sintič, France Štiglic, France Kosmač in drugi. Edino v tem prispevku lahko vidimo Vinka - Vicka Rasporja, filmskega kritika, scenarista in režiserja, ki je kot generalni sekretar zastopal Zvezo filmskih delavcev Jugoslavije, ustanovljeno 5. marca 1950 v Beogradu. Njegovo ime je neločljivo povezano z razvojem jugoslovanskega dokumentarnega filma. Za govorniškimi odrom vidimo tudi Vladimirja Pavšiča - Mateja Bora, ki je predstavil svoj že omenjeni referat Beseda o problemih naše filmske umetnosti.³²⁴ Zaključim naj s FO 45 (marec)³²⁵, Mednarodne smučarske tekme v Planici, ki nam v obliki kratkega dokumentarnega filma predstavi tekmovalna dogajanja na treh prizoriščih. Tekma se prične z nastopom skakalcev z Norveške, Jugoslavije, Italije in Avstrije. Snemalca Anton Smeh in Ivan Marinček lovita značilne poze tekmovalcev v zraku.

Selimo se na tekmovanje v ženskem in moškem smuku na Vitrancu v Kranjski gori. Zelo dobro sta ujela napore tekmovalcev pri premagovanju težke ledene proge, na kratko vidimo tudi zagrizene

³²⁰ prav tam, a. e. 699

³²¹ prav tam, a. e. 700

³²² prav tam, a.e. 698

³²³ Društvo slovenskih filmskih delavcev bo okrepilo našo kinematografijo, Ljudska pravica, 15. maj 1950, št.115; Pred ustanovitvijo društva slovenskih filmskih delavcev, Filmski vestnik, , 1950, št. 3-4

³²⁴ Beseda o problemih naše filmske umetnosti, Filmski vestnik, julij 1950, št.5-6, str. 59-73

³²⁵ AS 1086, a.e. 696

navijače ob progi. Že se pridružimo tekmovalcem v teku na smučeh proti Tamarju in najbolj razburljivi zadnji etapi do cilja, kjer je tekmovalce pričakala navdušena množica. Zaključek tekmovanja je bil spet Planici z ekshibicijskimi skoki na skakalnici velikanki, kjer je najdlje poletel slovenski tekmovalec Rudi Finžgar.

1951

Tega leta so bile posnete samo štiri številke, katerih povprečna dolžina znaša 10 minut. Vendar pa zato niso nič manj zanimive. V obzornikih ni niti enega prispevka s političnega področja, kot tudi ne s področja gospodarstva v smislu proslavljanja novih delovnih dosežkov. To sovpada s širšimi družbeno političnimi spremembami v tem času. Tudi skozi filmsko tematiko je jasno, da Jugoslavija zapušča najbolj propagandno politično obdobje. Vsaka številka prinaša po vsebini različno gradivo, zato bom predstavila vsak prispevek posebej.

FO 51 (1951) prinaša prispevek o Radiu Ljubljana. Prvič lahko pogledamo v ozadje nastajanja radijskega ustvarjanja. Spremljamo priprave na oddajo v redakciji, branje pred mikrofonom, snemanje glasbenih točk na plošče, oddajanje programa v živo, skratka celoten delovni proces ob nastajanju radijskega programa. Spremljamo gradnjo sodobnega 130 kw oddajnika v Domžalah, kjer je stal srednjevalovni oddajnik Radia Ljubljana od leta 1928 dalje. Vrsta povojnih programskih in tehničnih radijskih delavcev je ohranjenih na filmskem traku, med drugim napovedovalka, ki je prva spregovorila v radijski eter 9. maja, Štefka Vendramin, režiserka radijske igralske družine Silva Danilova, novinar zunanjepolitičnega uredništva Zvone Zorko.

Zanimiv je tudi odziv radijskih poslušalcev, zlasti najmlajših, ki so z odprtimi usti in očmi strmeli v radijski sprejemnik, od koder so se razlegali glasovi pripovedovalke pravljic Manice Komanove, popularne »tete s cekarjem«. Prizor je zrežiran, kljub temu pa izraža pristnost čustev. Oddaje za kmetijske proizvajalce so v nedeljo popoldne skupno poslušali podeželski prebivalci. Arije, ki so jih izvajali priznani slovenski umetniki, pa morda niso bile najbolj posrečena izbira za razvedrilo na delovnih akcijah. Ta prizor deluje malo prisiljeno in ni čudno, da mladenka ni mogla prikriti nekoliko zdolgočasenega obraza.

FO 52 (marec)³²⁶ sestavljajo trije prispevki.

Prvi prikazuje, kako je v ateljeju kiparja Frančiška Smerduja, ob pomoči njegovih asistentov Petra Lobode in Jožeta Pavlina, nastajal spomenik Francetu Prešernu, ki še danes stoji pred Prešernovim gledališčem v Kranju. Po besedah napovedovalca je »doslej največji spomenik v Sloveniji« meril v višino pet metrov. Izdelali so ga ob 150. letnici pesnikovega rojstva.

Drugi prispevek je šele v današnjem času pridobil na pravem zgodovinskem pomenu. Avtor je imel v bistvu enostaven namen predstaviti slovenske mlade glasbene talente, med katerimi je postavil v ospredje tedaj desetletno pianistko Dubravko Tomšič in šestnajstletno violinistko Sabino Skalar. Tedaj ni mogel predvidevati, da bosta obe postali glasbenici svetovnega slovesa zato predstavlja točka edinstveni arhivski dokument.

Tretja točka pa predstavlja Glasbeno-narodopisni inštitut in njegovo kulturno-vzgojno nalogo, ki sta jo s sodelavci požrtvovalno opravljala ravnatelj France Marolt in Tončka Marolt. Oba imata neprecenljive zasluge pri zbiranju ljudskega izročila in vzgoji slovenskih folklornih plesalcev in kot tak ima tudi ta prispevek posebno zgodovinsko vrednost.

V prvem prispevku FO 53 (julij-september)³²⁷ obrnemo nov list v zgodovini jugoslovanskega ladjedelništva. Iz reškega pristanišča je svečano izplula prva jugoslovanska prekoceanka »Slovenija«. Kamera se sprehodi po ladji, o njej zvmemo vse podatke in na krovu spoznamo kapitana ladje Franceta Topolška s častniki.

Drugi prispevek o pionirskem nogometnem klubu »Odred« (današnja Olimpija) nima namena informirati, ampak le enostavno predstaviti športno aktivnost in delo z mladimi, ki prizadevno sledijo trenerjevim navodilom, s ciljem, zaigrati v članski ligi na velikem nogometnem stadionu. Izpostavljen je vzgojni moment filma v sekvenci, ko trener ob pregledovanju učnega uspeha izključi iz vrste dečka, ki ima v spričevalu nezadostno oceno.

Kot zadnja številka je bil posnet FO 54 (december)³²⁸ z dvema prispevkoma.

Prvi, z naslovom »Staro in novo«, režiserja in scenarista Igorja Pretnarja, spet odstopa od ostalih po tematiki in postopku filmske pripovedi. V filmu ohranja spomin na mline, ki so danes le še del kulturne dediščine ali pa še to ne. Prikazanih je nekaj najbolj značilnih vrst starih mlinov in njihovega delovanja v Prekmurju, katerih usodo film že v naprej napoveduje. Vodni mlin že več deluje, notranjost je prepredena s pajčevinami, razbito okno sunki vetra nihajo sem in tja. Star mlinar le redko še melje pšenična zrna. Vidimo tudi plavajoče mline na Muri in še nekaj zadnjih mlinov na veter na Goričkem.

Kot nasprotje in znanilca novega razvoja predstavi avtor delovanje sodobnega, nedavno odprtega električnega mlina na Vrhniki.

Zadnji prispevek »Kako smo snemali Kekca« sklene serijo obzornikov s filmsko tematiko. Tokrat gre za delovne posnetke s snemanja celovečernega mladinskega filma »Kekec«, režiserja Jožeta

³²⁶ prav tam, a. e. 703

³²⁷ prav tam, a. e. 704

³²⁸ prav tam, a. e. 704

Galeta. Film je doživel velik uspeh pri gledalcih doma in v tujini, saj so ga z uspehom predvajali celo na Kitajskem.

Tako se je zaključila prva zaokrožena zbirka filmskih dokumentov, ki jih z današnje časovne oddaljenosti že lahko uporabljamo kot zgodovinski vir, seveda ob ustrezni kritični presoji in souporabi drugih virov. Marsikdaj obzornike v celoti obravnavajo kot izključno propagandni film ideologije časa. S tem se v celoti ne strinjam. Nedvomno je propagandni element s poudarjanjem in izpostavljanjem družbenih vrednot socializma v ospredju. Vse to se odraža predvsem skozi spremljajoče besedilo, polno socialističnega izrazoslovja, ki včasih potisne dogodek takov ozadje, da služi le še za ilustracijo besedila. Vendar ob tem ne velja spregledati informativne funkcije, ki je bila zlasti v prvem obdobju dovolj prisotna. Slika je ob dovolj kritičnem gledanju vendarle verodostojen prikaz dogodkov. Na ta način je ohranjenih vrsta osebnosti, dogodkov, krajev, dejavnosti, gospodarskih objektov, ki jih danes ni več.

Tudi s filmološkega gledišča niso obzorniki zgolj enostavni reportažni zapisi posameznih dogodkov. Tako filmsko kot spisovno gradivo priča o stalnem napredovanju avtorjev pri njihovem delu, bodisi po scenaristični dodelavi prispevkov, režijskih prijemih ali snemalnih pristopih. Avtorji se od popolne reportažnosti večkrat skušajo približati samostojni obliki kratkega dokumentarnega filma. Pri tem je potrebno upoštevati tudi okoliščine, v katerih so posamezni prispevki nastajali. Posnetke demonstracij in pouličnih bojov v Trstu je težko primerjati s točko, ki govori o enem od slovenskih podjetij. Včasih je prisotno več improvizacije, ponekod pa pride do izraza perfekcionizem, ki so ga okoliščine dopuščale.

Delo pri obzornikih je bilo filmska šola skoraj celi generaciji filmskih delavcev. Pri nastajanju obzorniških točk so sodelovali tako že rutinirani ustvarjalci, ki jih je bilo največ med snemalci (Badjura, Smeh, Omota), kot tisti, ki so prišli k filmu ob ali po koncu vojne (Marinček, Povh, Pogačar). Prisotna so vsa vidnejša imena, ki so najpogostje podpisana pod dokumentarne filme, nastale v tem obdobju (Sintič, Režek, Pretnar, Grobler, Badjura, Kumar). Za marsikoga, na primer Franceta Štiglica, je bil obzornik prvi samostojni izdelek. Izkušnje je s pridom uporabil v svojem dokumentarnem prvencu Mladina gradi (1946), ki je bil tudi mednarodno opažen. Med imeni pa ne najdemo dr. Maria Foersterja, kar je še dokaz več, da je bil po letu 1945 postavljen na stranski tir.

Z današnjega vidika je velika zgodovinska vrednost obzornikov izpričana z dejstvom, da je malo dokumentarcev, ki govorijo o življenju v 20. stoletju, v katerih ni uporabljeno gradivo iz Filmskih obzornikov.

2.3. Novi obzornik slovenskih filmskih delavcev

Po letu 1951 je nastala na reportažnem področju filmske produkcije vrzel, ki so jo skušale zapolniti jugoslovanske Filmske novice in dokumentarni filmi, vendar so bili cilji, ki so jih zasledovali eni in zlasti drugi, drugačni od tistih, ki jih je dosegal obzornik. Razlogi za ukinitev Filmskega obzornika niso nikjer eksplicitno navedeni. Verjetno je do tega privedla odločitev, da vlogo republiške obzorniške produkcije prevzamejo Filmske novice. Obdobje tovrstne produkcije pa se je zaključilo tudi drugod po Evropi.

Med nekaterimi filmskimi delavci je bila misel na ponovno filmsko reportersko zapisovanje vidnejših dogodkov prisotna ves čas po prenehanju obzornika. Do realizacije je za kratek prišlo leta 1955, ko je najprej v produkciji UFUS, podružnica Slovenskih filmskih delavcev (SFD) Ljubljana, nastala prva od sedmih številok Novega obzornika slovenskih filmskih delavcev (v nadaljevanju NO SFD).

Struktura je podobna kot v Filmskih obzornikih. Posamezno številko sestavlja več krajših prispevkov. Prve tri številke zaključuje točka pod naslovom Novice. V zgoščeni obliki so podane informacije o posameznih aktualnih dogodkih, zlasti s področja kulture. Zajeti so bili naslednji dogodki.

V NO SFD 1 (1954, 24. marec 1955)³²⁹ so Novice predstavile tiskovno konferenco, na kateri so filmski režiserji Mirko Grobler, Jane Kavčič, Igor Pretnar in France Kosmač predstavili svoje najnovejše filmske stvaritve: Plat zvona, Slovo Andreja Vitužnika, Na valovih Mure in Koplji pod brezo. Tako je na filmskem traku ponovno ohranjena tedanja generacija filmskih režiserjev in drugih filmskih ustvarjalcev.

V točki Novice NO SFD 2 (1955, 10. junij 1955)³³⁰ na hitro preletimo obisk francoskega igralca Jeana Vilarja, člana Theatre National Populaire v Parizu v Sloveniji. Predvsem je zanimiv kader, v katerem podpisuje avtograme množici oboževalcev v Ljubljani, ko se čuti dosti bolj sproščen utrip življenja kot konec štiridestih let. Obiskal je tudi Bled in Vrbo na Gorenjskem.

Zadnji prispevek Novic v NO SFD 3 (avgust 1955, 7. september 1955)³³¹ prinaša kratko kulturno reportažo o nastopu gledaliških skupin na III. Ljubljanskem festivalu v Križankah.

Vsaka številka NO SFD, razen številke 6, je imela svojega urednika. To so bili: France Kosmač (1,6,7) Igor Pretnar (2), Mirko Grobler (3), Jane Kavčič (4), Ernest Adamič (5).

³²⁹ prav tam, a. e.205

³³⁰ prav tam, a. e.206

³³¹ prav tam, a. e. 207

Prve številke NO SFD nimajo posebnega uvodnega napovednika kot obzorniki. V šesti številki se pojavi zelo enostavna grafična uvodna špica, logotip Viba filma, le da je znotraj izpisano Novi obzornik. Enako velja za zadnji NO SFD 7. Vsak prispevek ima izpisan svoj naslov.

Prispevke v večini spremljajo komentarji, ki se bistveno razlikujejo od obzorniških. Gre za jednat oris vsebine, če je potrebno strokovno dodelan, kot na primer v prispevku Jedrske raziskave. Očitna je odsotnost ideološkega naboja, tako v izbranih tematikah kot v komentarjih, celo v primeru, ko gre za oris pred-in medvojnega revolucionarja in borca Staneta Semiča-Dakija.³³² Dva prispevka (NO SFD 3-Varuj oči in NO SFD 6-Yma Sumac v Ljubljani) sta opremljena le z instrumentalno glasbo in efekti.

Vsi prispevki so posneti v črno-beli tehniki, razen petega prispevka v NO SFD 5, Kremser Schmidt,³³³ ki je posnet na barvnem filmskem traku. Gre za reportažo z razstave v Sloveniji ohranjenih Kremser Schmidtovih slikarskih del v Narodni galeriji od 29. junija do 30. septembra 1957.

Glede na obravnavano tematiko je moč posamezne prispevke strniti v nekaj tematskih sklopov. Največ je prispevkov s področja kulturnega življenja. Zasledimo jih v vsaki številki, razen NO SFD 5.

V NO SFD 1³³⁴ nas drugi prispevek, z naslovom Obisk pri slikarju Franu Tratniku (1881-1957) avtor France Kosmač, popelje med njegovimi risbami v ateljeju in na razstavi v Moderni galeriji, predstavi slikarja pri delu in med sprehodom po Tivoliju.

V NO SFD 2³³⁵ je v prispevku Rod igralcev ohranjen zgodovinski filmski spomin na petindvajset let umetniškega ustvarjanja igralke Mire Danilove. Poleg fotografskih in filmskih posnetkov njenih vlog režiser Igor Pretnar predstavi tudi njeno pedagoško delo s študenti Akademije za gledališko umetnost na področju igre.

V NO SFD 4 (1955, 2. november 1955)³³⁶ nam režiser Jane Kavčič posreduje kratek portret pisatelja Frana Saleškega Finžgarja. Razen v znanem prizoru za pisalno mizo, ga vidimo tudi na vrtu pri obrezovanju drevja.

Zanimiv je prvi prispevek v NO SFD 5 (1956, 29. junij 1956)³³⁷ Gimnazija samorastnica. Gre za predstavitev gimnazije na Ravnah na Koroškem. Iz besedila izvemo, da »samorastnica« izvira od Lovra Kuharja, ki si je zelo prizadeval za izgradnjo gimnazije »ravenskim samorastnikom«.

³³² prav tam, a. e. 207

³³³ prav tam, a. e. 210

³³⁴ prav tam, a. e. 205

³³⁵ prav tam, a. e. 206

³³⁶ prav tam, a. e. 208

³³⁷ prav tam, a. e. 209

Gradnja, pri kateri so sodelovali vsi od delavcev do profesorjev in dijakov, je potekala v začetku petdesetih let. Šola pa je sprejela prve učence 10. oktobra 1954, kar je razvidno iz spominske plošče. Za ilustracijo tega obdobja služijo fotografije. Kako teče šolsko življenje z vsemi svojimi dejavnostmi in aktivnostmi pa kažejo avtentični filmski posnetki. Prispevek se zaključi s pogledom na Uršljo goro in Peco. Prispevek predstavlja zaokroženo celoto in bi ga lahko uvrstili med dokumentarne filme z elementi rekonstrukcije.

V NO SFD 6 (april-oktober 1957, 21. december 1957)³³⁸ vsi prispevki, razen prvega, prinašajo vesti s kulturnega področja.

Prispevek Yma Sumac v Ljubljani je kratek reportažni zapis o obisku znamenite pevke iz Peruja. Kamera jo spremlja na sprehodu po ljubljanskih ulicah. Komentarja ni, prisotna je glasbena podlaga.

Prispevek Spomenik Ivanu Tavčarju je reportažni zapis o odkritju spomenika pisatelju Ivanu Tavčarju na Visokem v Poljanski dolini. V njem je ohranjen tudi filmski posnetek znane ljubljanske odvetnice dr. Ljube Prenner, ki je navzoče nagovorila v imenu odvetnikov.

V naslednjem prispevku so zabeleženi pomembni kulturni delavci v dolenskem in širšem slovenskem prostoru, zbrani ob praznovanju sedemdesetletnice pesnika Pavla Golie. Med udeleženci so: mag. ph. Boris Adrijanič, dr. Oton Bajc, Jože Dular, prior kartuzije Pleterje Leopold Edgar, Božidar Jakac z ženo, Janko Jarc, upravnik Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani Pavle Kalan, upravnik Študijske knjižnice v Novem mestu Bogo Komelj z ženo, dr. Milko Kos, Marijan Kozina, dr. Anton Melik, dr. Metod Mikuž, predstavnik Društva slovenskih književnikov Anton Podbevšek, Severin Šali, Ivan Vasič, dr. Niko Zupanič in dr. Fran Zwitter.³³⁹ Avtor prispevka France Kosmač je ob posameznih razstavnih eksponatih na razstavi predstavil pesnikov življenjepis. Poleg komentarja pesnik tudi sam prebere svojo pesem. S tem, ko je ohranjen njegov glas, je vrednost prispevka še večja. Zelo pristen je tisti del, ko pisatelj s prijatelji v sproščenem vzdušju sprejema njihova voščila.

NO SFD se zaključuje s prispevkom z razstave Kremser Schmidtovih del v Narodni galeriji, ki je edini izmed vseh posnet na barvni film.

Zadnji prispevek te vrste je v NO SFD 7, Lutke s treh koncev sveta³⁴⁰, ki hkrati tudi zaključuje serijo NO SFD. Prinaša reportažo o treh lutkovnih gledališčih različnih tehnik, ki so se predstavila Ljubljančanom. Najprej gre za gledališče miniaturnih lutk Milana Klemenčiča iz Ljubljane, ki je v tistem času igralo Fausta. V maju so bili na obisku člani Centralnega moskovskega lutkovnega

³³⁸ prav tam, a. e. 210

³³⁹ Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo, zv. 1, Ljubljana, 1998, str. 204

gledališča pod vodstvom Sergeja Vladimira Obrazcova. Kot tretje pa je režiser Ernest Adamič predstavil še odlomek s predstave gledališča senčnih lutk iz Pekinga.

Redno so se pojavljali tudi filmski prispevki izobraževalne oz. poljudnoznanstvene vsebine. Prispevek z naslovom Ropar volkec v NO SFD 3³⁴¹, se odlikuje z izjemnimi bližnjimi posnetki te redko videne žuželke. Komentar je zelo poljuden.

Podoben je prispevek Življenje v temi v NO SFD 5³⁴², v katerem so poleg poznane človeške ribice predstavljene tudi druge manj opažene živalice: jamska kobilica, jamski hrošček, podzemna mokrica in prosojna morska kozica. V jami je snemanje takih organizmov še posebej težko in snemalec Mile de Gleria je mojstrsko opravil svojo nalogo.

Izjemne posnetke Ljubljanskega barja prinaša prispevek Jesen na barju v NO SFD 7³⁴³, ki nam sporoča, da se naravne lepote barja ne smejo uničiti z različnimi posegi zaradi spreminjanja barja v rodovitno zemljo.

Prispevek s politično vsebino je le eden, prva točka, z naslovom Tudi Slovenci imamo morje. Prinaša reportažo o veliki manifestaciji, ki se je odvijala 21. novembra 1954 na Titovem trgu v Kopru. Govoril je predsednik Tito in poudaril pomen priključitve bivše cone B k Jugoslaviji.

Med prispevke, ki skušajo povsem običajno tematiko predstaviti na nov, izviran način, sodita Varuj oči v NO SFD 3 režiserja Franceta Kosmača in Vesela novica v NO SFD 5 mladega režiserja Vojka Duletiča.

V prvem je avtor brez komentarja z učinkovito montažo in ustreznimi zvočnimi efekti skušal prikazati pomen zaščitnih sredstev pri varovanju vida v železarstvu. Po funkciji bi ga lahko uvrstili med propagandne filme. Še dlje v tej smeri je šel Duletič, ki je v celoti igran prispevek o pridelavi papirja v tovarni celuloze in papirja Videm Krško vnesel le nekaj običajnih kadrov v tovarniški hali.

NO SFD je po kratkih, a učinkovitih dveh letih izhajanja zaradi pomanjkanja finančnih sredstev prenehal izhajati. Že na prvi pogled so vidne razlike v primerjavi s Filmskim obzornikom. Reportažnega poročanja je bolj malo, tudi izbor dogodkov je usmerjen pretežno v dogodke na kulturnem področju. Izrazito reportažno je narejen hkrati tudi edini prispevek s politično vsebino Tudi Slovenci imamo morje. Ustvarjalci so sorazmerno svobodni pri avtorskem izrazu, kar je razvidno iz prispevkov Vojka Duletiča, Franceta Kosmača. Sodeluje tudi nova generacija

³⁴⁰ AS 1086, a. e. 211

³⁴¹ prav tam, a. e. 207

³⁴² prav tam, a. e. 209

³⁴³ prav tam, a. e. 211

ustvarjalcev, med režiserji Jani Kavčič, Mako Sajko, Jože Bevc, od snemalcev Mile de Gleria, ki jih kmalu srečamo kot avtorje samostojnih dokumentarnih in igranih filmov.

3. ARHIVSKA SNEMANJA

Ves čas je bila med filmskimi delavci prisotna ideja o načrtnih in rednih arhivskih snemanjih, ki se je do neke mere udejanjala tudi v obzorniški produkciji. V letu 1957 so bila pri Sekretariatu za kulturo in prosveto Viba filmu ponovno odobrena manjša finančna sredstva v ta namen. Pri tej produkciji gre za namensko snemanje za arhiv, kjer naj bi se posnetki ohranili za poznejši čas, ko bi jih uporabili kot dragoceno gradivo v filmih ali pa z njimi obogatili televizijski program.

V avgustu so začeli s snemanjem filmskega gradiva pod delovnim imenom Kronika po okvirnem načrtu. Zastavljen je bil zelo široko in je pri izbiri tem upošteval tudi predloge etnologov, urbanistov in drugih. Predvideno je bilo snemanje vsestranskih pomembnih dogodkov, objektov, etnografske značilnosti in osebnosti. Med dogodki so bili predvideni naslednji: Kongres ZKJ v Ljubljani, kronika Slovenskega narodnega gledališča, obiski maršala Tita, obiski izseljencev, politična preobrazba, razvoj prometa, elektrifikacije, zadnji tramvaj v Ljubljani, madžarski begunci v naših gradovih.

Objekti: piranska ladjedelnica, novosti slovenske obale, novi gospodarski stroji, televizija v Sloveniji, stanovanjski in industrijski problemi v Mariboru, sprehodi po slovenskem morju, gledališče v Trbovljah, inštituti Slovenske akademije znanosti in umetnosti, novi objekti Univerze, sodobna šola, stari gradovi, spomeniki NOB.

Etnografske značilnosti: bizoviške perice v Ljubljani, oranje z ralom na Kobanskem, živinski zvonci v Gorjah pri Bledu, slovenske kmečke hiše, arhitektura planšarjev v Trenti, mlin na veter v Slovenski Bistrici, lov na polhe, peka malega kruhka v Škofji Loki, izdelovanje cokelj, pust v Kostanjevici, kuhanje oglja v Birkinih, mlekarice s Posavja.

Osebnosti na področju znanosti: Milan Vidmar, Anton Melik, Maks Samec, Rajko Nahtigal, Milko Kos, France Stele, Niko Zupanič.

Osebnosti na področju umetnosti: Anton Sovre, Josip Vidmar, Lili Novy, France Bevk, Ksaver Meško, Pavel Golia, Josip Ribičič, Ferdo Kozak, Juš Kozak, Manica Komanova, Maksim Gaspari, Gvido Birolla, Boris Kalin, Gabrijel Stupica, Miha Maleš, Veno Pilon, Lucijan M. Škerjanc, Blaž Arnič, Matija Bravničar, Samo Hubad, Ciril Debevc, Marija Nablocka, Lojze Potokar, Ivan Vurnik.

Politiki in revolucionarji: Miha Marinko, Boris Kreigher, Ivan Maček, Ivan Regent, Franc Leskošek, Edvard Kardelj, Boris Zihlerl, Stane Kavčič, Lidija Šentjunc.

Etapna snemanja: novo пристanišče v Kopru, novo letališče za Šmarno goro, osuševanje Barja.³⁴⁴
Z današnjega vidika je velika škoda, da načrta niso uspeli uresničiti v celoti. Od približno 60 načrtovanih prispevkov je bilo v letu 1957 posnetih 2000 m filmskega gradiva, iz katerega sta bili montirani tudi 6. in 7. številka NO SFD.³⁴⁵ Snemanje za arhiv Kronike je trajalo do druge polovice šestdesetih let, potem so sredstva spet začela neredno prihajati. V letih 1957 - 1965 so posneli 78 osebnosti in 118 posebnih dogodkov po Sloveniji.

Redaktor Kronike v letu 1957 je bil France Kosmač, od leta 1958 dalje pa Ernest Adamič. Poleg njega sta v redakciji sodelovala še pomočnik Boško Klobučar in arhivar. Redaktor je teme razdelil med posamezne filmske delavce, snemalce in režiserje. Med snemalci so v prvih letih nastajanja Kronike največkrat podpisani Ivan Marinček, Viki Pogačar, Mile de Gleria, Žaro Tušar, med režiserji pa Jože Bevc in predvsem Ernest Adamič. Redakcijo Kronike je pri izbiri vsebin vodilo načelno izhodišče, posneti »res tisto, kar zgineva, kar se spreminja, kar bo v kratkem nedosežno.«³⁴⁶ Izjemnega pomena pri Kronikah so prav filmske upodobitve pomembnih kulturnih, znanstvenih, političnih delavcev. Na filmskem traku so ohranjeni mnogi obrazi naše kulturne zgodovine, tudi tistih, ki so ustvarjali bolj v političnem ozadju in svoje življenje zapisali znanosti, umetnosti, glasbi. Dokumentarna vrednost zabeležk je tudi v tem, da so »filmske portrete« snemali v domačem, družinskem okolju, pri vsakdanjih opravilih, razvedrilu, s čimer je bil storjen korak naprej. Do takrat imamo največ posnetih osebnosti s političnega življenja in v za njih značilnih okoljih, sejah, zborovanjih in otvoritvah.

Leta 1958 je o arhivskih snemanjih razpravljal tudi svet za kulturo in prosveto, ki je predlagal, naj bi bili filmski arhivski zapiski posebno telo, ločeno od filmskih podjetij in dostopni vsakomur, ki jih potrebuje. Razprave v tej smeri so privedle do tega, da je v letu 1960 del snemanj prevzel Urad za informacije Sekretariat Izvršnega sveta LRS za informiranje. Gre za snemanja pomembnejših družbeno-političnih dogodkov in urbanističnega spreminjanj mest in vasi pod imenom Informacije. Za snemanja pomembnih osebnosti pa je bil še naprej odgovoren Arhiv Filmskih zapiskov pri Viba filmu. Med drugimi so na filmskem traku upodobljeni: znanstvenik prof. Maks Samec, kipar Ivan Napotnik, pianist Anton Trost, pisatelj Franc Ksaver Meško, slikar Maksim Gaspari, mladinska pisateljica Manica Komanova, pisatelj Janez Jalen, igralec Janez Cesar, kipar Lojze Dolinar, slikar Gvido Birolla, skladatelj Anton Lajovic, slikar Zoran Mušič, pesnik Cvetko Golar, igralec Lojze

³⁴⁴ AS 825, Kronika. Načrt in program dela pri zbiranju filmskega gradiva za dokumentacijo naše dobe, mapa 3, str. 5, 6, š. 1

³⁴⁵ AS 825, prav tam, str. 7

³⁴⁶ AS 825, prav tam, str. 4

potokar, igralka Marija Nablocka, jezikoslovec Anton Sovre, politični delavec Ivan Regent, skladatelj Janko Ravnik in drugi. Največ osebnosti je bilo posnetih v letu 1960, kar 26.

Arhivska snemanja so prenehala proti koncu šesdesetih let in se v taki ali drugačni obliki niso več ponovila.

Filmski prispevki ene in druge serije predstavljajo bogato zakladnico podatkov iz življenja tistega časa. Žal je gradivo v slabem materialnem stanju. Posneto je na 35 mm črnobeli (Kronike) in barvni (Informacije) filmski trak v produkciji Viba filma. Posnetki so večinoma nemi. Gradivo je v glavnem nemontirano, poleg izvornika so v obliki delovnih kopij, kar trenutno vsaj za silo omogoča študijski ogled gradiva. Vsebino je mogoče razbrati iz delno ohranjenih poročil o snemanju in maloštevilnih ohranjenih scenarijev.

Obe seriji, zlasti Informacije segata že v obdobje, ko je televizija že v polni meri opravljala svojo vlogo. Ni še sistematično dokumentirala družbenih pojavov, vendar pa se je skozi redno spremljanje dogodkov ob pripravljanju najrazličnejših oddaj ohranjenilo veliko gradiva, ki dostojno dokumentira tedanjo dobo.

4. KRATKO-IN DOLGOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM

V tem sklopu bom obravnavala dokončane dokumentarne filme, ki so v vsebinskem in tehničnem pogledu zaključena celota. Vsi obravnavani filmi so zvočni, posneti na 35 mm filmski trak in pretežno črnobeli tehniki. Barvni filmski trak se je začel bolj redno uporabljati šele po letu 1957.

Pri vsebinski analizi teh filmov bom ugotavljala, koliko in kako so avtorji skozi filmsko kamero zasledovali družbeno stvarnost. Sledila bom njihovi kvalitativni rasti in razvoju v smislu rahljanja spon, ki so filmske ustvarjalce vklepale pri njihovem ustvarjanju in vplivalo tudi na to, da niso mogli slediti naglemu vzponu, ki ga je doživljal dokumentarni film po drugi svetovni vojni zlasti v zahodnem svetu.

Slovenski filmski ideologi so imeli zelo natančna merila, kaj vse morata scenarist in režiser filma upoštevati ob snovanju filma. »Zlati pravili«, ki ju je avtor za »dober« dokumentarni film moral upoštevati sta bili :

- izhajati iz načela socialističnega realizma;

kar je v praksi pomenilo, da se mora režiser izogibati stilističnim prijemom, ki ne bi bili v skladu z vladajočo miselnostjo, potrebno se je izogibati idealiziranju in olepševanju prikaza vsakdanjega življenja, uporabi poetike, simbolike in šabloniziranja. Družbena kritičnost in individualističen pristop kot temelja dokumentarca sta bila potisnjena v ozadje.

- povezovanje dramaturških elementov (rast, vrh in razplet) v harmonično celoto;

Pritisk, pod katerim so ustvarjali takratni režiserji je razviden iz izjave režiserja Zvoneta Sintiča, ko so mu očitali, da se v svoj film *Kurentovanje* ni dovolj študijsko poglobil. Med drugim pravi: »Zavedla me je idiličnost krajev in običajev, zato je tudi film po ideološki plati tak kot ne bi smel biti.«³⁴⁷

Dokumentarno produkcijo tega obdobja sem razdelila v nekaj sklopov, ki jih vežejo skupne značilnosti prevladujočih elementov, hkrati pa so primerljivi s tokovi razvoja dokumentarnega filma v širšem evropskem prostoru.

4.1. Dokumentarni filmi z elementi rekonstrukcije (tudi psevdodokumentarni film³⁴⁸)

V to skupino so uvrščeni filmi, ki vsebujejo rekonstruirane prizore ali elemente igranega filma (igrani prizori z igralci). Filmski ideologi rekonstrukcij pri dokumentarnem filmu niso posebno odobraval. Po njihovem naj bi filmu zmanjševale verodostojnost in dokumentarno vrednost. Pa vendarle so ustvarjalci večkrat uporabljali ta princip zlasti pri filmih s tematiko iz obdobja narodnoosvobodilnega boja, pa tudi pri dokumentarnih filmih z etnološko in turistično tematiko.

Kot prvi slovenski dokumentarni film po osvoboditvi literatura navaja film »Ljubljana pozdravlja osvoboditelje«³⁴⁹, ki je bil posnet 9. maja ob prihodu partizanskih čet v jutranjih urah v Ljubljano. Ob tem je bolj pomembno znano dejstvo, da je film delno rekonstruiran, zato ga kot prvega navajam tudi iz tega razloga. Po podatkih Franceta Brenka naj bi snemanje prihoda partizanske vojske po Dolenjski cesti kot uvodne sekvence filma naknadno organiziral France Kosmač, »toda točno po resničnih dogodkih in z avtentičnimi akterji, z brigado, ki je res vkorakala v Ljubljano, in z navdušenimi gledalci.«³⁵⁰

Zanimivo je, da po makadamski cesti prihajajoča brigada zelo umirjeno kar nekaj časa koraka brez obveznih navdušenih ovacij, ki so sicer prisotne na njihovi poti vse od prvih hiš dalje. Pri vseh slavnostnih dogodkih so tudi sedaj ne gre brez prisotnosti narodnih noš.

Po osvoboditvi je bil to prvi zvočni film pri nas. Film približno enakovredno predstavi dva dogodka; vkorakanje partizanskih čet v osvobojeno Ljubljano 9. maja in prihod prve slovenske vlade 10. maja z manifestacijo na Kongrasnem trgu. V preteklosti je Kongresni trg »gostil« manifestacije z drugačnim ideološkim nabojem. V letu 1944 se je odvijalo protikomunistično zborovanje. Tedaj so imeli govorniki za ozadje uršulinsko cerkev, po osvoboditvi pa so politično najbolj odmevni govorniki za svoja srečanja z ljudskimi množicami uporabljali balkon ljubljanske

³⁴⁷ »Diskusija o slovenski filmski proizvodnji«, Filmski vestnik, marec-april, II/1949, str. 12

³⁴⁸ Filmska enciklopedija 1, str. 309

³⁴⁹ AS 1086, a. e. 25

³⁵⁰ Brenk, Franc: Slovenski film, str.56

univerze. Kot govorniški oder so ga uporabili le najpomembnejši politiki kot je bil jugoslovanski maršal Tito, ko je nagovoril slovensko množico ob svojem obisku Ljubljane 26. maja 1945. 19. oktobra 1946 je z istega balkona nagovoril zbrano množico Edvard Kardelj, ko se je kot vodja jugoslovanske delegacije vrnil z zasedanja mirovne konference v Parizu, kjer so skušali spodbiti sklepe sveta zunanjih ministrov, ki so določali prepustitev Beneške Slovenije, Rezije, Kanalske doline in Goriške k Italiji. Z balkona univerze je spregovoril tudi predsednik Izvršnega sveta Ljudske skupščine LRS Miha Marinko na protestnem zborovanju proti priključitvi Trsta Italiji. To je bila zadnja večja manifestacija na Kongresnem trgu oziroma Trgu revolucije v tem obdobju.

Film Ljubljana pozdravlja osvoboditelje je režiral, montiral in snemal Mario Foerster, ki se je po tem filmu zelo redko pojavljal v filmskem prostoru Bil je tako rekoč odrinjen od filmskega ustvarjalnega dela, kljub temu da je posedoval veliko filmsko profesionalno znanje. Ponovno ga srečamo šele leta 1954, ko je posnel in režiral krajši dokumentarni film »Sol iz morske vode« o pridobivanju soli v Sečovljah.

S kamero so poleg Foersterja spremljali zgodovinsko tako pomembne dogodke za obravnavani film tudi Metod Badjura, Janko Balantič in Rudi Omota. Verjetno tudi niso natančno vedeli eden za drugega, saj se na primer Rudi Omota ne spominja, da bi kot snemalec teh dogodkov sodeloval tudi Metod Badjura.³⁵¹

Film je pomemben tudi vsled tega, ker so na njem ohranjeni slikovni in zvočni posnetki govornikov, Otona Župančiča, Borisa Kidriča, Josipa Vidmarja in zlasti Edvarda Kocbeka, ki je zelo redko ujet na filmski trak. Pravzaprav se njegova pojavnost na filmu ujema z njegovo politično usodo. V letu 1952, ko se je prisilno umaknil iz političnega življenja je prisoten v kadru filma Proslava bolnice »Krvavica«³⁵² iz meseca avgusta 1952. Kot se ponovno pojavi v javnosti s svojim literarnim udejstvovanjem v začetku šestdesetih let in prejme leta 1964 tudi Prešernovo nagrado, ga ob tej priložnosti vidimo v filmu Podelitev Prešernovih nagrad 1964³⁵³. Ob njem sedi pisatelj Miško Kranjec, ki je bil v letu 1952 v prvi vrsti med tistimi, ki so v slovenskem časopisju vodili politično gonjo proti Kocbeku.

Film »Ljubljana pozdravlja osvoboditelje« je bil z veliko odmevnostjo predvajan v sklopu filmskih predstav ob prvem kongresu OF v Ljubljani, ki je potekal od 15. do 16. julija v Ljubljani³⁵⁴ na Kongresnem trgu. Veliko platno je bilo nameščeno na fasadi kina Matice, danes Slovenske

³⁵¹ AS 1278 Zbirka videokaset v Slovenskem filmskem arhivu pri Arhivu republike Slovenije, Razgovor Tatjane Rezec Stibilj z Rudijem Omoto, 15. 5. 2003,

³⁵² AS 1086, a. e. 480

³⁵³ prav tam, a. e. 905

³⁵⁴ Slovenski poročevalec, IV/72, 13. julij, str. 3

filharmonije. Odmev na predstavo je objavil Slovenski poročevalec v članku z naslovom »Prvi slovenski dokumentarni film«³⁵⁵. Njegov zgodovinski pomen je videl avtor v tem, da je film zgodovinski dokument »tistega dne, ki je v vseh teh letih stal pred nami.« Simboliko filma pa je videl v zaključnem kadru filma, z posnetkom temnega ljubljanskega gradu, ki zažari v lučeh tako, kot je zažarela Ljubljana po štirih letih zatemnjenih noči.

Tudi sicer je bil filmski program prilagojen »kongresnim dnevom«. Poleg sovjetskih igranih filmov, kot Maksimova vrnitev in Ivan Grozni, so bili v programu posebej poudarjeni tudi sovjetski dokumentarni filmi, med drugim sovjetski tednik Kinokronika.

Film »Ljubljana pozdravlja osvoboditelje« se je s platna na prostem selil v kinodvorane, najprej v kino Union. Ob koncu meseca ga je zamenjal film Marjana Foersterja »O, Vrba!«, dokončan že leta 1940 v okviru podjetja Emona film, vendar zaradi vojnih razmer predvajan šele leta 1945.

Film Ljubljana pozdravlja osvoboditelje naj bi imel vlogo prve številke povojnih filmskih novic, kar bi bilo možno glede na dejstvo, da so se uradno imenovane Filmske novice začele s številko 2.³⁵⁶

Dokumentarna filma Partizanske bolnice in Partizani in tisk, s tematiko iz narodnoosvobodilne borbe, sta primera, ki ju težko uvrstimo v vrsto dokumentarnega filma. Pri obeh je rekonstruiranih in igranih večina prizorov v filmu. Tak pristop je narekovala sama tematika z odsotnostjo avtentičnih dogodkov. Režiser obeh filmov je bil Zvone Sintič. Da je filmske niti imel v rokah isti človek, je razvidno iz enakega režijskega prijema. Oba filma sta tudi med dolgometražnimi med daljšimi. Prvi je dolg 818 m (30 min) in drugi kar 1318 m (48 min). Večina je dolgih od 300 do 600 m (od 10 do 20 min).

Kar se tiče dokumentarističnega pristopa sta oba naletela na slab odziv v tedanji strokovni filmski javnosti. Navajali so ju kot primer, kako se dokumentarnih filmov ne dela. Tudi zato si zaslužita podrobnejšo obravnavo.

V glavi filma Partizanske bolnice³⁵⁷ (1947) piše, da v njem sodelujejo zdravniki partizani in osebje bolnic Franja in Pavla. Tako vidimo zdravnike, ki so ustanovili in vodili najpomembnejše sektorje partizanske sanitete na Slovenskem, kot so: dr. Bogdan Breclj, dr. Franc Derganc, dr. Pavel Lunaček, dr. Božena Ravnihar, dr. Janez Milčinski, dr. Franja Bojc-Bidovec in vrsta drugih. Nanizana je vrsta bolj ali manj znanih partizanskih bolnišnic s poudarkom na delovanju bolnišnice »Franja«. V rekonstruiranih prizorih spremljamo gradnjo bolnišnice, njeno delovanje in prenos ranjencev ob nevarnosti v bunkerje. Zelo dobro je prikazana težka dostopnost in varovanje bolnice.

³⁵⁵ prav tam, IV/76, 21. julij, str. 4

³⁵⁶ Razgovor z Dušanom Povhom o slovenskem dokumentarnem filmu 1945-1950, 10. julij 1999

³⁵⁷ AS 1086, a. e. 259

Med bolj zanimive prizore spada rekonstrukcija partizanske zobne ordinacije, ki je delovala kar pod drevesom.

V filmu je uporabljeno tudi nekaj filmskega arhivskega gradiva, zlasti proti koncu filma. To so posnetki evakuacije ranjencev iz Slovenije v Dalmacijo ter posnetki prihoda partizanov v Ljubljano, s čimer se film tudi zaključí.

Film *Partizani in tisk*³⁵⁸ (1948) predstavlja delovanja partizanskih tiskarn in kurirske službe. V bistvu gre za igrani film, ki nam na osnovi rekonstrukcije dogodkov prikazuje delovanje partizanskih tiskarn, njihov pomen, prenašanje tiskovin v okupirani Ljubljani, glavne tiskarne in njihove izdelke. Vsebinsko sloni poudarek na tej temi. V drugem delu pa je predstavljena organizacija kurirske službe, njen pomen in težave, ki jih je mladi kurir moral premagovati. Vidimo mlado igralko Alenko Svetel kot kmečko dekle, ki se ji vname srce za mladega kurirja, ko se na svoji poti ustavlja na njihovi domačiji. Proti koncu filma je lep posnetek osrednjih dveh slovenskih tiskarn, Tiskarne Ljudska pravica in tiskarne Slovenskega poročevalca. Film se zaključí s prizorom v knjižnici in pogledom na vrsto knjig, ki jih ljudem v novih pogojih omogočajo slovenske tiskarne. Kamera se ustavlja na domači partijski literaturi kot na primer *Graditev nove Jugoslavije*, *Kongres komunistične partije Jugoslavije*. Vmes je kakšen prizor tudi nekoliko humorno zastavljen, recimo ko italijanska vojaka zagledata na hiši napis OF. Iz hiše pokličeta staro ženico, ki mora napis pred njima zbrisati. A ko izgineta za vogalom, ga hitro napiše nazaj.

Filmu *Jetika in borba proti njej* (1949)³⁵⁹ ponovno daje okvir igrana zgodba, v kateri nastopa igralec Jože Zupan v vlogi obolelega delavca za jetiko. Scenarij, ki ga je napisal Lojze Gošar, je zastavljen izrazito črno-belo.

V uvodnem delu avtor za oris težkih predvojnih življenjskih razmer revnejših slojev s pomočjo rekonstrukcije in igranih prizorov prikaže predvojno delavsko naselje in poudari brezbrizen odnos kapitalistov do zdravja delavca, ki mu zdravnik namesto specialista predpiše dva dni dopusta. Sledi igrani prizor težkega življenja viničarjev, nato pa posnetek Cukrarne kot simbol razmer revnejših študentov, ki so bili tudi podvrženi jetiki.

V novi Jugoslaviji so razmere popolnoma drugačne, saj je skrb za zdravje delavca na prvem mestu. Tu sedaj nastopi kot oboleli delavec igralec Jože Zupan, kar postane glavni predmet kritike, češ da se v dokumentarni film ne vnaša zgodbe. Film nam pokaže napore družbe za preprečevanje in zdravljenje te bolezni, od cepljenja najmlajših, zdravljenja mladine v mladinskih okrevališčih in odraslih v zdravilišču Topolščica in sanatoriju Golnik. Na Golniku se seznanimo tako s sodobno

³⁵⁸ prav tam, a. e. 62
³⁵⁹ prav tam, a. e. 911

medicinsko opremo kot tudi s pripravami in operacijo bolnika. Zanimiv je prizor, v katerem avtor pokaže, kako v sanatoriju skrbijo za dobro in vedro počutje bolnikov s tem, da prirejajo zabavne večere. Operna pevca izvajata arije iz opere *Prodana nevesta*.

Zadnji del filma poudarja napore družbe za preprečevanje te bolezni zlasti z ustreznimi bivalnimi razmerami, ponazorjenimi z gradnjo novih blokovskih naselij, namenjenih delavcev.

Film se zaključí z besedami pripovedovalca: »Tako se naša oblast bori proti jetiki. Tako se more boriti samo oblast, ki izhaja iz ljudstva in dela za ljudstvo.«

Zgoraj predstavljeni filmi so najbolj izstopajoči primeri uporabe rekonstrukcije dogodkov in igranih prizorov v dokumentarnem filmu obravnavanega obdobja. V kasnejši dokumentarni produkciji so jo avtorji uporabljali le v manjšem obsegu.

Film *Spomini na partizanska leta (1952)*³⁶⁰ je nastal z namenom, da zabeleži pot partizanskih enot po slovenskih krajih, znanih iz narodnoosvobodilnega boja. Film bi na prvi pogled lahko uvrstili v skupino filmov z elementi rekonstrukcije. V tem primeru pa je celotno dogajanje rekonstruirano. Dokumentarna vrednost filma je v tem, da je posnetih večje število slovenskih krajev, tudi takih, ki se v filmih ne pojavljajo pogosto kot Čepovan, Srednji Lokavec, Žirovski vrh, Dobrova pri Ljubljani. Film se zaključí z avtentičnimi posnetki z osrednje proslave na Trgu revolucije.

Metodo rekonstrukcije so uporabljali tudi v filmih z etnološko vsebino.

Prvi tak je film *Pomlad v Beli krajini (1952)*³⁶¹ avtorjev Metoda in Milke Badjura, ki sta odgovorna za scenarij, režijo, kamero in montažo. Pri scenariju se je Badjura naslanjal na razprave Franceta Marolta in njegovo ustno izročilo. Po besedah Metoda Badjure so »pri Triglav filmu imeli že nekaj scenarijev o Beli krajini, toda niti eden od njih me ni zadovoljil.«³⁶² V glavi filma je zapisano, da gre za glasbeno-folklorni film. Badjura se je lotil rekonstrukcije starih belokranjskih pomladnih običajev, med katerimi je najbolj znano jurjevanje. K sodelovanju je povabil domačine in folklorno skupino iz Metlike, ki so verodostojno obudili starodavne praznične navade.

Etnološki je še film *Kroparski kovači (1954)*³⁶³, s katerim sta hotela zakonca Badjura na filmskem traku ohraniti Kropo in tradicijo kroparskega kovaštva. Tudi ta film je z izjemo glasbe v celoti njuno delo. V prvem delu filma z najetimi igralci rekonstruirajo tehnične postopke prvotnega načina kovaškega dela. Moški in ženske so izdelovali zlasti žeblje, znane širom Evrope, v avtentičnih prostorih, vigenjcih. V drugem delu filma je poudarek na sodobnem delu v tovarni in umetnem

³⁶⁰ prav tam, a. e. 671

³⁶¹ prav tam, a. e. 643

³⁶² *Pomlad v Beli krajini*. Film, II/1952, št.6, str. 84

³⁶³ AS 1086, a. e. 498

kovaštvu, ki z umetelno kovanimi lestenci, okenskimi mrežami, svečniki in drugimi prikazanimi drobnimi izdelki ponaša tradicijo Kroke v svet.

V istem letu je nastal film *Zima mora umreti* (1954)³⁶⁴ režiserja Zvoneta Sintiča. V glavi filma piše, da je bilo gradivo zanj posneto »pred pomladjo 1948 na Dravskem polju v vaseh Markovci in Bukovci pri Ptujju«. V resnici je film je izdelan iz filmskega gradiva, ki je bilo posneto za film *Kurentovanje* (1949).³⁶⁵ Dogajanja si slede v enakem zaporedju. Vzroka, zakaj so se odločili za dva filma, ki vsebujeta isto gradivo, nisem odkrila. Morda je bil film *Kurentovanje* celo preveč ambiciozno zastavljen za tisti čas, saj se je moral režiser javno zagovarjati (glej str. 80). V filmu je avtor s sodelovanjem vaščanov rekonstruiral predpustne običaje z značilnimi maskami (orači, pokači, rusa, kura, medved) in kurenti. Kurent je osrednji lik na zasnježenem polju v začetku in na koncu obeh filmov. Edinstveni so posnetki starih kmečkih hiš, dvorišč. Večkrat pokaže otroke, ki radovedni slede maškaram, obenem pa se vedno razbežijo, če se jim katera preveč približa. Kamera se pogosto ustavi na posameznih kmečkih obrazih, ki včasih spričo uporabe velikega plana delujejo že malo groteskno. Škoda je, da za film *Zima mora umreti* niso ponovno opravili snemanja na terenu, pri čemer bi dobili nov in ne le predelan dokument časa.

Film *Pomlad v gorskem lovišču* (1951)³⁶⁶ avtorja Borisa Režka odlikujejo avtentični prizori prebujanja narave, tako flore kot favne v goratem in nižinskem področju. Med tem ko živali sledijo svojim naravnim nagonom, vmes poseže človek in izkoristi neopreznost živali za potešitev svojih, v tem primeru lovskih strasti. Poleg obeh divjih ptic, divjega petelina in ruševca, ki ju med letom ni bilo lahko spremljati s kamero, je snemalec ujel v objektiv še vrsto drugih bolj ali manj redkih živali v njihovem naravnem okolju (divjo čapljo, divjo raco, srnjaka, mravljišče, kragulja, lisico). Snemalec Viki Pogačar je bil z veliko mero potrpežljivosti in izurjenosti zahtevni nalogi v celoti kos. Lov dveh lovcev na divjega petelina in ruševca predstavlja igrani okvir filma. Lovca sta svojo vlogo občasno odigrala kar preveč okorno in naučeno. Vendarle sta se uspela v pravem trenutku približati divji ptici, ki je kmalu zatem že končala kot lovska trofeja. Film se konča z lovskim uplenom ruševca, ki je tako s svojimi krivci okrasil lovski klobuk.

Zaključim naj s filmom *Zakladi naše dežele* (1957)³⁶⁷. Po filmski zgodbi Francija Prajsa je scenarij in režijo zanj prispeval Jože Bevc, ki je s svojimi humorno obarvanimi filmi zapustil svojevrsten pečat v slovenskem filmu. Tokrat je govora o igranem filmu z elementi dokumentarnosti. Omenjam ga zato, ker so v igran filmski okvir vpete turistične zanimivosti krajev v Slovenskem Primorju. S

³⁶⁴ prav tam, a. e. 640

³⁶⁵ prav tam, a. e. 923

³⁶⁶ prav tam, a. e. 519

³⁶⁷ prav tam, a. e. 244

snežniških gozdov se z dečkom, ki ga želja po zakladu vleče v svet, odpravimo preko Črnega Kala proti Kopru, kjer spoznano dnevni utrip mesta. Preko Izole, ki nas očara s svojim mestnim jedrom, se spustimo v sečoveljske soline s kupi belega zlata in vrnemo na portoroško plažo. Spoznamo še turistični utrip Pirana, ankaranski kamp in farmo bobrov pri izviri Rižane, zaključimo pa v svetovno znani Postojnski jami. Tu se film srečno konča, ko starša najdeta izgubljenega sinčka. Film je posnet v barvni tehniki, tako da lahko vse te kraje prvič gledamo v barvah.

Avtorji obdobja, ki ga zajema naloga večkrat uporabljajo ta pristop, tako kot tudi kasneje. Dokumentarni film z NOB tematiko je na drug način že težko ustvariti drugače, kot z uporabo razpoložljivega arhivskega slikovnega in filmskega gradiva oziroma z igranimi prizori. Avtorji so se čim bolj želeli približati avtentičnosti dogodkov. To velja tudi za filme z etnološko tematiko, posebej v primeru, če določena dejavnost ne obstaja več. V takih primerih je tudi film, ki prinaša dosledno rekonstrukcijo dogodkov, za raziskovalca pomemben, saj je na ta način dokumentirano dejstvo, da je tako nekoč bilo.

4.2. Dokumentarni filmi z elementi kompilacije

Ti filmi skušajo s pomočjo uporabe različnega gradiva, slik, risb, fotografij in ostalega arhivskega gradiva oživiti, ponazoriti določeno obdobje ali dogodek iz zgodovine. Filmov, ki v celoti bazirajo na takem gradivu, pri nas ni. Je pa več takih, ki se v delu filma poslužujejo te metode, del pa predstavljajo avtentični dogodki. V delih filmov, kjer hočejo ponazoriti dogodke iz preteklosti, avtorji uporabljajo poleg ostalega tudi filmsko arhivsko gradivo. Po vsebini gre za različne filme. Najbolj značilna pa je uporaba te metode v filmih kulturnozgodovinske vsebine, v filmih, ki so se lotevali posameznih obletnic dogodkov in biografij.

Prva dva filma, ki jih uvrščam v to skupino po vsebini nista ravno tipična. Imata izrazito politično propagandističen značaj. Bila sta posneta pred pričetkom sojenja generalu, vodji pokrajinske uprave Ljubljanske pokrajine in generalnemu inšpektorju slovenskega domobranstva Leonu Rupniku, nemškemu oficirju Erwinu Rosenerju, šefu policije Ljubljanske pokrajine Lovru Hacinu in načelniku organizacijskega štaba slovenskega domobranstva Milku Vizjaku. Sojenje se je zaključilo pred vojaškim sodiščem IV. armade Jugoslovanske ljudske armade 30. avgusta 1946. Filma sta imela namen predstaviti ljudem vso težo zločinov obtoženih narodovih izdajalcev in okupatorjev. Režiserja sta uporabila vse vrste gradiva, ki jima je bilo na voljo, od karikatur, fotografij, arhivskega gradiva in filmskega arhivskega gradiva. Oba filma sta bila izdelana v okviru Filmskega podjetja FLRJ, direkcija za Slovenijo.

Film *Maščujmo in kaznujmo* (1946),³⁶⁸ režiserja Dušana Povha, v glavi filma navaja, da je »film izdelan po dokumentarnih posnetkih iz časa okupacije, ki smo jih našli v arhivih Emona filma.« V njem so uporabili posnetke iz filmov *Veliko protikomunistično narodno zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani* 29. 6. 1944, *Prisega slovenskih domobrancev* 20. aprila 1944 na stadionu za *Bežigradom*. Uporabljeni so tudi posnetki trpljenja taboriščnikov in fotografije pobitih talcev iz filmskega zapisa (*Izkopavanja žrtev na Urhu*). Ob koncu filma je nekaj posnetkov s sojenja v nabito polni dvorani. Temu primerno je patetično tudi besedilo.

V filmu *Vojni zločinci bodo kaznovani* (1946)³⁶⁹ je režiser France Štiglic za ponazoritev sodelovanja generala Rupnika z okupatorjem uporabil karikature akademskih slikarjev Franceta Miheliča in Nikolaja Pirnata. Uporabil je fotografije nacističnih zločinov in filmsko arhivsko gradivo napada nemške vojske na Jugoslavijo. Sledi predstavitev vsakega obtoženca posebej. Poudarek je na generalu Leonu Rupniku in nemškem oficirju Erwinu Rosenerju. Manj prostora je odmerjenega Lovru Hacinu, zadnjega obtoženega Milka Vizjaka pa vidimo le v kratkem kadru ob koncu.

V letu 1949 so Slovenci praznovali tri pomembne kulturne obletnice, ki jih je na filmski način obeležilo tudi filmsko podjetje Triglav film.

Film *Slovenska drama v letih 1919-1949*³⁷⁰ je režiral mladi slovenski režiser, ki je svoje izkušnje pred tem že nabiral v *Barrandovem*, Jože Gale. Napisal je tudi scenarij za film, ki je imel delovni naslov *30 let slovenske drame*. Zanimiv je začetek filma, ko s pročelja ljubljanske drame popadajo druga za drugo črke napisa *Kaiser Franz Joseph jubilaums Theater*, za njimi pa še avstroogrski grb. Izpiše se letnica 1919. Avtor za ponazoritev delovanja v preteklosti uporabi od pisnega arhivskega gradiva (odločba generala Rupnika Jožetu Tiranu o odpustu z Državnega gledališča v Ljubljani leta 1943, odločba o ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju 1944) in fotografij do odlomkov najbolj znanih uprizorjenih del po vojni. Dokumentarna vrednost filma je nedvomno v tem, da ohranja filmski spomin na generacijo gledaliških delavcev, ki so danes del slovenske gledališke zgodovine (igralci Stane Sever, Ivan Levar, Vladimir Skrbinšek, Edvard Gregorin, Janez Cesar, Fran Lipah, Slavko Jan, režiserji Branko Gavella, Bojan Stupica, Pavel Golia).

Ob tridesetletnici smrti Ivana Cankarja je režiser Boris Režek posnel film *Ivan Cankar, Filmski biografski esej* (1949).³⁷¹ Režek je bolj znan po dokumentarnih filmih z gorsko tematiko, pa vendar

³⁶⁸ prav tam, a. e. 63

³⁶⁹ prav tam, a. e. 19

³⁷⁰ prav tam, a. e. 262

³⁷¹ AS 1086, a. e. 781

se je pogumno in tudi uspešno lotil tega izziva. Ob sebi je imel prekaljenega snemalca Milana Kumarja. Spet smo priča izbranim posnetkom starega dela Vrhnike in predelov Stare Ljubljane. Poleg sprehoda po krajevnih točkah, ki so povezane s pisateljevim življenjem (Vrhnika, Močilnik, Ljubljana, Rožnik), je pisateljevo življenje in delo predstavil s prikazom biografskega gradiva in zlasti z odlomki njegovih najbolj znanih dramskih uprizoritev: Za narodov blagor, Hlapci, Kralj na Betajnovi.

Film France Prešeren 1849-1949³⁷² (1949) je režiser France Kosmač posnel ob pesnikovi stoti obletnici smrti. Za poživitev filma je poleg drugih dokumentov uporabil tudi risbe Rika Debenjaka in kot je za biografske filme značilno, vse posamezne kraje, kjer je pesnik živel in deloval. Prvič se je v glavi filma pojavil tudi podatek o napovedovalcu, v tem primeru Marjan Zadnikar. Kot velja za druge, velja tudi za Prešerna, da ga je avtor prikazal kot naprednega revolucionarnega človeka, ki je že takrat vizionarsko napovedoval lepšo bodočnost slovenskemu narodu.

Kmalu po smrti Otona Župančiča je začel režiser France Kosmač pripravljati gradivo za dokumentarni film Oton Župančič (1950).³⁷³ Glede na to, da je bil pesnik po vojni aktiven tudi na političnem področju, je bilo na voljo dovolj tudi filmskega arhivskega gradiva, ki ga je režiser lahko uporabil, zato je portret tudi bolj živ in dinamičen. Film se zaključuje s pesnikovim pogrebom in pogledom v njegovo prazno delovno sobo v Ljubljani.

Film Koraki v svobodo (1951),³⁷⁴ režiserja Janeta Kavčiča je nastal ob desetletnici ustanovitve Osvobodilne fronte. Za ponazoritev tega dogodka uporablja fotografije (prisotni na ustanovnem zasedanju OF, partizanske bolnice, tiskarne), arhivsko filmsko gradivo (posnetki napadov nemške vojske, osvoboditev Ljubljane, priključitev Slovenskega Primorja), spisovno gradivo (komunistični manifest, medvojni razglasi). V živo slišimo pripoved Josipa Vidmarja o spominih na ustanovitev, medtem ko spomine na dogodke iz NOB Toneta Vidmarja - Luke in Staneta Semiča - Dakija bere bralec besedila.

Filmi v obravnavanem sklopu so tematsko vezani na idejno zaželjene teme. Nič ni prepuščeno naključju, verjetno bi se našla še kakšna obletnica dogodka ali rojstva, pa ni bila ideološko upravičena za filmsko ali tudi drugačno reproduciranje. Tako zgoščenost tovrstnih dokumentarnih filmov, ki jo najdemo v obdobju 1947 – 1952, je kasneje redka. Posebej izstopa, čeprav ne spada v obdobje mojega preučevanja, film Ljubljana – mesto junak (1970)³⁷⁵, ki izrazito s pomočjo

³⁷² prav tam, a. e. 487

³⁷³ prav tam, a. e. 261

³⁷⁴ prav tam, a. e. 787

³⁷⁵ prav tam, a. e. 315

različnega arhivskega gradiva prikazuje odpor proti okupatorju v Ljubljani v letih 1941 – 1945. Režiral ga je Zvone Sintič, zvest ustvarjalec dokumentarnih filmov, ki prikazujejo tradicijo NOB.

4.3. Dokumentarni filmi z elementi reportaže

V ta sklop uvrščam tiste dokumentarne filme, ki imajo bolj ali manj značilnosti filmske reportaže. Pri njih ne gre le za nizanje dogodkov kot je splošna značilnost obzorniške produkcije. Avtor skuša s poglobljeno, dokumentirano informacijo prikazati vsebino in potek nekega znanega ali nepričakovanega dogodka. Filmska reportaža ima izrazito informativni namen. Pogosto je povezan s propagandnim poudarkom, ki ga izraža spremljajoče besedilo. Med reportaže spada večina slovenskih dokumentarnih filmov, posnetih v povojnem obdobju do konca spetdesetih let. Film prikazuje dogodke iz socialistične družbene stvarnosti in revolucionarne preteklosti. V ospredju so dogodki iz širšega gospodarskega življenja (zadružništvo, prikaz gospodarskih uspehov, mladinske delovne akcije), športni dogodki, socialna tematika, skratka večina tem, ki so se jih v zgoščeni obliki lotevali tudi filmski obzorniki.

Dva dokumentarna filma sta nastala na temo mladinskih delovnih akcij, ki so bile v prvih povojnih letih obnove domovine zelo pogoste tako v republiškem kot zveznem merilu.

Film režiserja Franceta Štiglica *Mladina gradi* (1946)³⁷⁶ sestavlja prikaz dela mladinskih delovnih brigad na treh lokacijah. V prvem delu spremljamo mlade brigadirje pri obnovi belokranjske železniške proge Otovec-Bubnjarci, v drugem pri gradnji ceste Podsmreka-Vrhnika, v tretjem pa regulacijo reke Pesnice na Dravskem polju. Film kot celota je razgiban, k čemur še pripomoreta dinamična montaža Milke Badjura in glasba. Napisal jo je Bojan Adamič in se nekoliko spogleduje celo z jazzom, ki je bil tedaj ostro kritiziran, tako kot je bil »Bojan Adamič v očeh partijskih ideologov črna ovca slovenske glasbe.«³⁷⁷ Film je bil na filmskem festivalu v Benetkah bil deležen posebne pohvale.

Prevladujoči vsebinski elementi filma so izpostavljanje udarniškega dela, npr. »osemnajstletna udarnica iz Polja pri Ljubljani je sedemkrat prekoračila normo« in najmlajših brigadirjev, ki so bili še otroci. Nasmeh in veselje na obrazih, vihtenje krampov, lopat in pravažanje težkih samokolnic, po napornem delu pa sprostitvev so poudarki filma. Film zaključujejo besede: «No, tovariši, lepo je življenje naše mladine. Vedrost, uspeh, napredek. Slovenska mladina je uresničila vse načrte, ki si jih je postavila v udarniškem tednu. Poglejte to mlado silo, saj to je pesem o veselju in zdravju, o ljubezni do domovine, o nesmrtnih podvigih mladega rodu, pesem o lepši bodočnosti.»

³⁷⁶ prav tam, a. e. 59

³⁷⁷ Gabrič, Aleš: Socialistična kulturna revolucija, str. 102

V filmu *S Titovimi brigadirji* (1947)³⁷⁸ je režiser France Kosmač s slovensko filmsko ekipo posnel mladinske delavne brigade pri gradnji železniške proge Brčko-Banovići, kjer so sodelovali tudi slovenski brigadirji. Vendar težišče filma ni na prikazu njihovega brigadirskega življenja. Snemalec spremlja brigadirje čez ves dan, od bujenja do plesanja kola ob večernem tabornem ognju. Poudarja vse tiste elemente, ki so bili cilj teh akcij: razvijanje bratstva in enotnosti z medsebojnim druženjem (tudi z domačini), poudarjanje tovarištva in solidarnosti, dvig kulturne zavesti (plakat, s katerim so vabili na ogled prvega jugoslovanskega filma *Slavica*), pridobivanje izobrazbe (opismenjevanje, pridobivanje praktičnih znanj uporabe in vožnje delovnih strojev). V posameznih prizorih film večkrat zaide v pretirano idealiziranje. Tak je prizor jutranjega umivanja v potoku, ko si dekleta ena drugi zasanjano pletejo kite. Tudi odmor je prikazan, kot bi bila mladina na oddihu; brezskrbno kopanje, sončenje, igranje odbojke, šahiranje.

Zadružništvo je predstavljalo eno izmed posebnosti socialističnega gospodarstva v smislu novih oblikah gospodarjenja in lastninskih odnosov. Ljudi je bilo potrebno čimbolj izčrpno seznanjati s prednostmi, ki jih zadruga prinašajo kmetom. S takimi izhodišči je nastal film *Gradimo zadružne domove* (1947),³⁷⁹ režiserja Ernesta Adamiča. Film predstavlja poziv h gradnjam in ima izrazito propagandni značaj. Take filme so poimenovali agitke. Poznali so jih v sovjetski filmski produkciji kot obliko filmske propagande že leta 1919. Pri nas pa so bile to naročene propagandne reportaže, ki so s filmskim izrazom podpirale dnevno propagando. Film prikazuje vso gorečnost udarnikov in vaščanov na zadružnih gradbiščih v Konjicah, Iški vasi, Prvačini, na Komnu. Še posebej slovesno je bilo v vasi Predmeja, kjer so 18. aprila 1947, »po petinpetdesetih dneh dela«, pred uradnim rokom odprli prvi zadružni dom na Primorskem. Otvoritve se je udeležil tudi Janez Hribar, minister za kmetijstvo LRS. Sliko spremlja primerno besedilo, iz katerega je namen jasno razviden. Med drugim pravi: »V jeseni bodo že stali številni, majhni in veliki zadružni domovi, ki bodo žarišča gospodarskega napredka, kulture in blagostanja na vasi. Člani Osvobodilne fronte, Enotnih sindikatov, Ljudske mladine, Antifašistične fronte žena, Zveze borcev in vseh ostalih ljudskih organizacij sodelujte in podprite gradnjo zadružnih domov! Sprejemajte delovno obveznost! Tekmujte! Če še niste začeli, ne čakajte, ampak takoj na delo!«

Film, ki skuša ljudem predstaviti nevarnost in boj proti njej in jih poziva na čim širše sodelovanje v akcijah je film *Uničujmo koloradskega hrošča* (1948).³⁸⁰ Avtor filma Ernest Adamič in predvsem snemalca Rudi Vavpotič in Anton Smeh so posneli tako rekoč poučni film o koloradskem hrošču, njegovem razvoju od ličinke do hrošča (vse v velikih planih) in zaščiti proti temu »sovražniku«. Tu

³⁷⁸ AS 1086, a. e. 1107

³⁷⁹ prav tam, a. e. 721

pa pridejo v ospredje množične akcije, zlasti mladine, pri pregledovanju krompirišč in zgodnjem odkrivanju škodljivca do zatiranja s kemičnimi pripravki. Uporabljenih je manj posnetkov prašenja njiv s posebnimi pripravki kot v obzorniški točki. Vidimo pa vbrizgavanje strupa v tla, da bi bilo zatiranje bolj učinkovito. V opozorilo vidimo tudi primer slabo opravljenega dela pri pregledovanju, ki ga odkrivajo nadzorniki in seveda ni zaželeno.

Tudi film *Jesen med trtami* (1949)³⁸¹ orisuje življenje zadrušnikov, tokrat vinogradnikov, združenih v zadrugi »Železne dveri« pri Ljutomeru. Filmski ideologi s filmom niso bili najbolj zadovoljni. Očitani so mu preveč idealizirano podobo življenja zadrušnika-viničarja, preveč »okraskov«³⁸² v smislu prikazovanja lepot Slovenskih goric, poudarjanja starih oblik življenja in običajev, kar ni bistvo socialistične stvarnosti. Zato je bil spremenjen tudi delovni naslov filma, ki se je prvotno glasil *Gorice so naše*. Z današnjega vidika pa so ravno ti elementi tisti, ki film dvigujejo nad raven reportaže.

Film se začne, kot se za snemalca Metoda Badjuro, spodobi s pogledom na široke vinske gorice. Dosledno predstavi vse faze pri obdelavi vinograda, od kopanja, škropljenja vzgoje trsov v trsnici, obiranju grozdja, stiskanju do stekleničenja in skrbnega pakiranja steklenic v zaboje za prodajo. Vmes se neprestano poudarja vloga in pomen zadruga v vsakdanjem življenju kmeta, od strokovnega svetovanja, uvajanje strojne obdelave vinogradov, organiziranja doma dela in iger za varstvo otrok, zdravstvenih pregledov, organiziranja kulturnega in družabnega življenja skratka vse kar nova družba nudi kmečkemu človeku. Omenim naj obisk skupine jugoslovanskih pisateljev in pesnikov, Jovana Popovića, Skenderja Kolenovića, Desanke Maksimović, Antona Ingoliča, Mateja Bora in Pavla Golie, ki je bil za kmete velik dogodek. Filmu daje radoživost vrsta prizorov, v katerih je ohranjen spomin na težke lesene škafe in brente, vrezovanje prenošenih brent z nožičem na leseno palico, veliko ročno staro stiskalnico grozdja, značilne lesene klopotce. Prihod jeseni simbolizira odpadlo listje, pogreb starega kmeta in razstavljanje klopotca.

Film *Prekmurje* (1949)³⁸³ režiserja Zvoneta Sintiča je eden tistih, ki je imel večje ambicije kot biti le reportaža o uvajanju novih oblik dela in združevanja v najbolj severovzhodnem delu Slovenije. Očitno pa je scenarij zastavil preveč široko in tako naj bi skoraj obtičal v bunkerju. Hkrati je želja v film vnesti skoraj vse, ena izmed značilnosti, ki je lastna večini dokumentarnih filmov tega obdobja. Film odlikujejo posnetki prekmurske krajine, ki jo opredeljujejo značilnosti kot so štoklja v gnezdu, mlin na Muri, močvirja, s slamo krite bajtarske kočice. Kljub temu, da so prikazi starih obrti

³⁸⁰ prav tam, a. e. 483

³⁸¹ prav tam, a. e. 925

³⁸² Druškovič, D.: Nekaj pripomb k naši obzorniški in dokumentarni produkciji, *Filmski vestnik*, marec–april, 1949, str. 7

³⁸³ AS 1086, a. e. 719

(čevljarstva, lončarstva, izdelovanja slamnatih predmetov, ročno izdelovanje opeke) predstavljeni v povezavi organiziranjem le-teh v okviru novoustanovljenih zadrug, so njihovi posnetki tudi z etnološkega vidika zanimivi.

V nadaljevanju se vse vrti okoli združništva, brigadnega sistema obdelovanja zemlje, počasnega uvajanja strojev v kmetijstvu, v bistvu pa večina kmečkega dela sloni na kmetovih rokah in motikah. Zanimivi so posnetki sestankov združnikov, na katerih so kmetje videti kot statisti, ki nekako odsotno poslušajo navdušene aktiviste.

Kar nekaj je dokumentarnih filmov, ki spremljajo gospodarsko rast dežele. Njihova skupna značilnost do leta 1950 je, da so pretežno prikazovali dosežke petletnega plana. Pri tem izstopajo prikazovanje proizvodnje, preseganje planov in norm, izpostavljeni so najboljši delavci - udarniki, gradnja delavskih stanovanj, skrb za delavca v vseh pogledih (izobraževanje, rekreacija, socialno in zdravstveno varstvo).

Film Zmagali so najboljši (1947)³⁸⁴ režiserja Franceta Kosmača prikazuje najboljše slovenske kolektive v tekmovanju za izpolnitev petletnega načrta v letu 1947. Najboljše uspehe so dosegli: Jeseniške kovinarske tovarne, Rudnik premoga Zagorje, Železniške delavnice v Mariboru, gradbeni kolektiv, ki je gradil progo Preserje-Borovnica, Tekstilna tovarna v Mariboru in Kemična tovarna Ruše. Vsako podjetje je predstavljeno po enotnem snemalnem načrtu: kratek prikaz proizvodnje, delavci, ki presegajo normo, preživljanje prostega časa v rdečih kotičkih ob šahiranju in prebiranju politične literature. Film zaključujejo besede: »Iz dela naših rok raste naša sreča in sreča naših otrok« in slika nasmejanega dekletca.

Režiser filma O gradnjah v LRS v letu 1947 v borbi za plan (1947)³⁸⁵ je prav tako France Kosmač. Predstavljena je spet vrsta slovenskih podjetij s svojim uspešnim delom, stanovanjska gradnja v industrijskih naseljih (Štore, Jesenice). Film pa se začne s posnetkom z obrazložitve zakona o petletnim planu v Ljudski skupščini LRS, ki jo je podal predsednik planske komisije Sergej Kraigher, in glasovanja poslancev, zaključi pa se z zborovanjem udarnikov gradbenega podjetja »Gradis« konec decembra 1947 v Ljubljani.

Vceloti posvečen pridobitvam petletke je film z naslovom Ustvarjalcem petletke (1949),³⁸⁶ režiserja Mirka Groblerja. Avtor se ni omejil le na Slovenijo, ampak na širši jugoslovanski prostor. Tokrat se ne vrti vse okoli novozgrajenih velikih industrijskih gigantov. Avtor bolj skuša poudariti, kaj vse je bilo v tem obdobju storjenega za delavnega človeka, za izboljšanje njegovih delovnih in življenjskih pogojev, o čemer govori že naslov. Vidimo tovarniško kopališče, ki ga je zgradila vevška papirnica

³⁸⁴ AS 1086, a. e. 65

³⁸⁵ prav tam, a. e. 29

prvenstveno za rekreacijo in zdravje svojih delavcev. Za izobraževanje delavcev so skrbeli tehnikumi, poudarjena je značilna pot od delavca-racionalizatorja do direktorja s primerom tovariša Franceta Babnika v Pivovarni Union. Sledi gradnja stanovanj v Zagrebu in Ljubljani (litostrojski bloki) in notranjost delavskega stanovanja. Oskrba delavcev z živlenskimi potrebščinami je bila zagotovljena v industrijskih magacinih, posebne ugodnosti so bili deležni delavci udarniki z udarnišskimi izkaznicami. Prehrana med delavnim časom je bila organizirana v menzah za delavce in nameščence (menza tovarne Litostroj). Večje tovarniške menze so se oskrbovale iz lastnih virov, imeli so organizirane tako imenovane ekonomije za vzrejo živine ali pridelovanje poljedelskih pridelkov (ekonomija Mariborske tekstilne tovarne). Skrb za matere z otroki je bila zelo prisotna v vsakdanjem življenju. Vidimo posebne čakalnice na železniških postajah, posebne vagone, otroško varstvo (otroške jasli v Trbovljah). V tem kontekstu je zanimiv posnetek stavbe, v kateri je bilo predvojno otroško zavetišče v Ulici na Grad pri cerkvi Sv. Florjana, ki je služil avtorju kot sinonim za prikaz mračnjaške predvojne vzgoje. Sindikalni delavski domovi so bili zgrajeni zlasti v obmorskih krajih, eden takih je bil na Rabu. Skrb je bila namenjena tudi izobraževanju odraslih, vidimo večerne delavske gimnazije, knjižnice, zbiranje delavcev v rdečih kotičkih. Film se zaključuje s prikazom kulturnega življenja, ki so ga organizirali sindikati. Vidimo odlomek s predstave dramske skupine SKUD »Kovinar« Jesenice, v kateri je nastopal tudi filmski igralec Miha Baloh, nastop delavskega orkestra SKUD »Poštar« iz Ljubljane in nastop pevskega zbora SKUD »Jože Moškrič« iz Ljubljane.

Med filmi, ki so se lotevali celostnega prikaza gospodarskega razvoja, sodijo štirje dokumentarci iz serije »Naši dokumenti«, z upodobitvami razvoja Ljubljane, Slovenije in Jugoslavije po osmih letih. V ta sklop so uvrstili še film Okroglica, kot Naši dokumenti 4. Med prvimi tremi filmi Po osmih letih Ljubljana ni ohranjen .

V filmu Naši dokumenti 2, Po osmih letih Slovenija (1953),³⁸⁷ režiserja Janeta Kavčiča, gre za reportažni prikaz prereza gospodarskega razvoja v Sloveniji, ki temelji na pregledu proizvodnje najpomembnejših tovarn težke (Tovarna aluminija Kidričevo, Tovarna avtomobilov Maribor, Metalna Maribor, železarne na Jesenicah, v Ravnah in Štorah, Cementarna Anhovo) in lahke industrije (Tovarna usnja Vrhnika, Belinka v Šentjakobu pri Ljubljani). Omenjena je gradnja cest in razvoj radia in televizije s prikazom radijskih oddajnikov v Kopru, Mariboru in Domžalah. Edinstveni so posnetki začetkov razvoja televizijske tehnike na Inštitutu za elektrovezve. Besede komentatorja, ki spremljajo veličasten pogled z zraka na Tovarno aluminija v Kidričevem so

³⁸⁶ prav tam, a. e. 783

³⁸⁷ AS 1086, a. e. 521

naslednje: »Ti objekti so popili naš znoj. Zaradi njih nam je primanjkovalo cementa za stanovanja in šole...izčrpavali so naše devize.«³⁸⁸ Danes bi jih lahko označili kot objektivno resnico.

V filmu Naši dokumenti 3 Po osmih letih Jugoslavija (1953),³⁸⁹ režiserja Zvoneta Sintičagre za podoben prikaz dosežkov razvoja gospodarstva, tokrat v jugoslovanskem prostoru.

Naši dokumenti št. 4 Okroglica³⁹⁰ (1953) prinašajo filmsko reportažo z zborovanja primorskih brigad, ki se je 6. septembra v počastitev 10. letnice priključitve Slovenskega Primorja k Jugoslaviji odvijalo na Okroglici. To odmevno in veličastno manifestacijo so s kamerami posneli: Milan Kumar, Viki Pogačar France Cerar in Veka Kokalj. Njena posebna značilnost v tehničnem pogledu je, da je posneta v barvah in je prvi dokumentarni barvni film. Temu je botrovalo zgolj naključje. Pred tem so posneli koprodukcijski film Dalmatinska svadba in preostali filmski trak uporabili za snemanje na Okroglici. Reportažo odlikuje razgibanost in velik emocionalen naboj. Posneto je vse, od praznične krasitve hišnih pročelij in celotne poti, ki vodi na prizorišče shoda. Po njej se vijejo kolone okrašenih kamionov, kamera se ustavi na nepregledni množici (po podatku komentatorja naj bi bilo 400 tisoč ljudi). Sliko spremlja ustrezna glasba (godba na pihala in primorske zborovske pesmi). Vrhunec prireditve je prihod maršala Tita. Sledijo pozdravi poveljnikov brigad, pionirje in žene, oblečene v tradicionalno narodno nošo, s cvetjem »ki je nabrano v gorah na primorsko-italijanski meji.« Spremljamo Titove besede glede rešitve tržaškega vprašanja. Trst naj bi bil »internacionalni grad«, zaledje pa priključeno Jugoslaviji. To je, po njegovih besedah, edina pravična rešitev tržaškega vprašanja. Zahodne države so se kmalu odločile drugače. Prispevek zaključí pesem Internacionala in idilični sončni zahod.

Film »Obnova v deželi svobode« (1955)³⁹¹, režiserjev Metoda in Milke Badjura, se z več poetike loteva orisa razvoja gospodarstva ožjega področja Slovenije, Bele Krajine. Film se začne s prikazom naravnih lepot (reka Kolpa, mlin ob reki, brezov gaj, cvetoče češenje), kamor so vpleteni spomini na pomembnejše dogodke iz narodnoosvobodilnega boja s prikazom spominskih obeležij in spomenikov. Sledijo podobe obnovljenih vasi, gradnje vodovoda, podjetij in tovarn. Film optimistično zaključí skupina dijakov, ki prihaja nasmejana iz črnomaljske gimnazije, kot simbol naše bodočnosti.

Film Tri doline (1955),³⁹² režiserja Zvoneta Sintiča je nastal v produkciji UFUS, podružnica Ljubljana, naročil pa ga je Okrajni ljudski odbor Slovenj Gradec. Nastala je reportaža, ki nas

³⁸⁸ prav tam

³⁸⁹ prav tam, a. e. 1199

³⁹⁰ prav tam, a. e. 31

³⁹¹ prav tam, a. e. 34

³⁹² prav tam, a. e. 181

seznanani z razvojem dolin Meže, Mislinje in Drave, predvsem z rudnikom Mežica, jeklarno na Ravnah in seveda z vsem, kar je razvoj industrije prinesel v te pred vojno slabo razvite kraje; gradnjo stanovanjskih objektov, šole v odročnejših krajih, združne domove kot središča življenja v krajih. Zanimiv je začetek filma, v katerem so predstavljeni gradovi in zlasti cerkvice kot kulturni spomeniki in hkrati simbol razkošja, ki ga revni kmetov preteklosti ni bil deležen.

Nekaj filmov prikazuje posamezne veje gospodarstva, zlasti rudarstva in železarstva.

O rudarstvu sta dva filma, nastala v časovnem razmiku sedmih let, (1948 in 1955), zato se med njima kažejo kar precejšnje razlike v pristopu.

Prvi, »Med zagorskimi rudarji« (1948), režiserja Ernesta Adamiča, nam v klasični reportažni obliki predstavi rudnik rjavega premoga Zagorje ob Savi, delo in življenje rudarjev v luči izpolnjevanja petletnega načrta. Film s pomočjo uporabe fotografij predstavi v uvodu kratko zgodovino rudnika pred vojno. Sledi prikaz težaškega dela v jami (vrtalci, dovažanje premoga iz jame, leseni podporni stebri) v povojnem rudniku, preseganja zastavljenega plana, načrtovanja dela in kulturno športnega udejstvovanja rudarjev po opravljenem delu.

Film »Življenje velenjskih rudarjev« (1955),³⁹³ režiserjev Metoda in Milke Badjura, je bolj dinamičen in v okviru njunega ustvarjanja pomeni prizadevanje za čistejši dokumentaristični pristop. V film sta uvrstila avtentične, čeravno nekoliko okorne izjave posameznih rudarjev. V njunem filmskem opusu je ta film najbližji etnološkemu filmu, saj je osredotočen na profesionalno skupino, ki jo obdelata po posameznih segmentih. Prikazan je delovni dan rudarjev, od zbiranja v slačilnicah, razdeljevanja svetilk in oddajanja števil. Sledijo faze dela v jami, ob koncu pa se rudarji tuširajo v skupni kopalnici. Vidimo izboljšave v proizvodnji premoga (jekleni stebri namesto lesenih, tekoči transportni trakovi namesto lesenih vozičkov). Iz besedila izvemo, da bo »rjavo zlato teklo še tristo let« ob nakopanih deset tisoč tonah premoga dnevno.

Zadnji del filma je spet povezan s športnim in družabnim življenjem rudarskih delavcev, ki ga preživljajo ob igranju nogometa in obisku večerne plesne veselice. Film se zaključi z romantičnim sprehodom mladega para, napovedovalec pa prebere besedilo: »Mladi ljudje stopajo brezskrbno prihodnosti naproti, saj jim rudnik s svojim mogočnim razvojem zagotavlja brezskrbno življenje.« Ni se mogel povsem izogniti propagandni naravnosti filma, ki je ob koncu vendarle izzvenel v smislu pridobivanja mladih ljudi za rudarski poklic.

Filmsko je dobro dokumentirana železarska veja industrije, saj so na filmu ohranjene vodilne slovenske železarne: Štore, Ravne in Jesenice.

³⁹³ AS 1086, a.e. 35

posnet je bil krajši reportažni film *Plavž v Štorah* (1954)³⁹⁴ režiserja Igorja Pretnarja. Plavž je pomenil nov velik uspeh socialističnega gospodarstva, otvoritvi so prisostvovali številni republiški in lokalni politiki. Sledi kratek prikaz posodobljenega delavnega procesa, od rude do pridobitve surovega železa najvišje kakovosti.

Isti režiser je ob petintrideset letnici železarne na Jesenicah posnel film *Železarna Jesenice* (1954).³⁹⁵ Začne se s posnetkom preživljanja letnega oddiha jeseniških delavcev v njihovem počitniškem domu »Dom kovinarjev železarne Jesenice« v Crikvenici. Sledi šablonski prikaz proizvodnje, od zgodovinskih začetkov, ki jih ilustrirajo risane skice in muzejski predmeti, do prikaza proizvodnega procesa, čemur je namenjena večina filma.

Zelo podobno je zasnovan film *Plemenita jekla* (1956),³⁹⁶ režiserja Zvoneta Sintiča, kjer je za malo več dinamike na posameznih delih filma (predvsem v začetnem prikazu odhoda delavcev na delo) poskrbel scenarist Jože Bevc. Preko kratkega zgodovinskega orisa razvoja do nastanka sodobne tovarne, ki ga prebere pripovedovalec, preide slika s pogledom na železarno v predstavitev vseh faz delovnega procesa do izdelave končnih izdelkov. Pogled na žareče železo, ki se neprestano nekam zliva, in delavce, ki so v nenehnem stiku z njim, nas prepriča v težavnost njihovega dela. V posameznih delih proizvodnje vidimo tudi žene, ki opravljajo kar težaško delo. V zadnjem delu filma so na kratko predstavljeni osrednji organi delavskega samoupravljanja (posnetki s sej upravnega odbora in delavskega sveta) ter različne oblike preživljanja prostega časa delavcev s sodelovanjem pri različnih športnih in kulturnih dejavnostih.

Papirniška industrija je zastopana v filmu *Od lesa do papirja* (1955),³⁹⁷ režiserja Milana Kumarja. Na poučen način v reportažni obliki seznanja s proizvodnjo papirja od zgodovine (s pomočjo skic, grafikonov in grafičnih upodobitev) do sodobne proizvodnje v papirnicah po Sloveniji

Film, ki v tej skupini izstopa, je film *1 400 000 000 kwh* (1956),³⁹⁸ režiserja Jožeta Bevca. Posnet je bil ob deseti obletnici slovenskega elektrogospodarstva v produkciji UFUS, podružnica SFD za Ljubljano. Osrednji del filma temelji na reportažnem pregledu dosežkov na področju elektrogospodarstva s predstavitevjo osrednjih slovenskih elektrarn in sistema elektrifikacije. Nanizanih je veliko podatkov o ustvarjeni in porabljeni električni energiji, zato sem ga tudi uvrstila v to skupino. Sicer pa so v filmu uporabljeni tudi drugi elementi. Rdeča nit filma je fiksijska prisposoba elektrike s plesom balerine, ki je mojstrsko vmontirana v sliko. Filmu daje poseben

³⁹⁴ prav tam, a.e. 33

³⁹⁵ prav tam, a.e. 300

³⁹⁶ prav tam, a.e. 131

³⁹⁷ prav tam, a. e. 37

³⁹⁸ prav tam, a. e. 97

pečat glasba, ki jo je napisal Bojan Adamič in je jazzovsko obarvana. Vmes je tudi več rekonstruiranih prizorov (igranje klavirja ob svečah) obdobja, ko so si svetili na preprostejši način. Obširno skupino predstavljajo dokumentarni filmi s športno tematiko, ki so skoraj brez izjeme posneti v obliki reportaže. Zajeti so vsi večji športni dogodki. Večino nastalih filmov je režiral in montiral Dušan Povh.

Od 5. do 7. septembra 1947 je na igrišču telovadnega društva Enotnost v ljubljanskem parku Tivoli potekalo balkansko prvenstvo v vajah na orodju. Nastopali so tekmovalci iz Albanije, Bolgarije, Madžarske, Trsta, Romunije in Jugoslavije. Režiser Dušan Povh je posnel film *Balkanijada v vajah na orodju*³⁹⁹ in ga sam tudi montiral. Film se začne s prikazom slavnostne otvoritve. Natančno so posneti nastopi zlasti vseh najboljših tekmovalcev, vmes zaide kamera še malo med gledalce in v manjšem obsegu med trenerje in tekmovalce pred nastopi. Zaključno tekmovanje si je ogledal tudi maršal Tito. Film se zaključuje s podelitvijo nagrad.

Film, ki prikazuje bistvo tedanje masovne športne dejavnosti v obliki množičnih nastopov, je film *S Titovimi fizkulturniki v Pragi* (1948),⁴⁰⁰ režiserja Dušana Povha. V filmu nam predstavlja priprave in nastop jugoslovanskih udeležencev na XI. Vsesokolskem telovadnem zletu v Pragi. V filmu je nekaj izstopajočih momentov. Nekaj kadrov je posnetih na vlaku in kažejo prešerno vzdušje med udeleženci na dolgi vožnji. Zanimivi so posnetki izjemnega navdušenja med gledalci, katerih naj bi se zbralo na Masarykovem stadionu okoli 300 tisoč.⁴⁰¹ Toliko ploskanja in vzklikanja je kar težko videti, čeprav je to običajno na množičnih prireditvah. Izjemna je bila sestavljena telovadna kompozicija, ki jo je Telovadna zveza Jugoslavije zaupala slovenskemu telovadnemu strokovnjaku dr. Viktorju Murniku. Simbolično je prikazovala boj jugoslovanskih narodov za osvoboditev in izgradnjo nove domovine. Telovadcev, razdeljenih na brigade je bilo 3400, poleg njih pa še 700 mornarjev.⁴⁰² Prav nastop mornarjev z izvedbami različnih simbolnih likov kot sidro, ladja, zvezda je izredno navdušil gledalce.

V nekaj kadrih napovedovalec spregovori o resoluciji informbiroja. Pred izložbo Jugoslovanske knjigarne v Pragi, v kateri je bil obešen prevod odgovora jugoslovanske vlade na resolucijo, se gnete množica. Napovedovalec istočasno govori o tem, da se jugoslovanska mladina dobro zaveda krivičnosti obtožb in v medsebojnih kontaktih skuša predstaviti pravo podobo stanja v državi. Slika kaže jugoslovanske udeležence v sproščenem pogovoru s sovjetskimi.

³⁹⁹ prav tam, a. e. 785

⁴⁰⁰ prav tam, a. e. 1102

⁴⁰¹ prav tam

⁴⁰² Nemanič, Ivan: *Filmsko gradivo*, zv. 4, str. 81-82

smučarska tekmovanja v Planici so bila vedno zelo odmevna v javnosti. Večino ključnih dogodkov, ki so se odvijali v okviru prireditev »Teden v Planici« je na filmski trak zabeležil režiser Igor Pretnar v filmu Planica 1949.⁴⁰³ Osrednji del filma temelji na prikazu smučarskih disciplin, smučarskih skokov na 80-metrski skakalnici, smučarskem teku na 30 kilometrov in tekmovanju v slalomu. Tekmovalce spremlja na progah, besedilo v smislu radijskega športnega prenosa še dodatno dviguje napetost. Zanimiv je uvod, ki kaže splošno zimsko turistično vzdušje pred domom v Planici, opoldansko sončenje, večerno zabavo v koči.

Tako za ta kot tudi ostale filme s športno tematiko velja, da niso obremenjeni s političnim poudarkom, celo v besedilu ne. Zanimivo je, da vse do leta 1955 ni bilo posnetega dokumentarnega filma s športno tematiko, z izjemo obzorniških točk. Šele julija tega leta je zopet režiser Dušan Povh posnel film IV. Svetovno prvenstvo v kajak slalomu Tacen pri Ljubljani 1955.⁴⁰⁴ Tekmovanje je bilo zelo odmevno, saj so se ga udeležili tekmovalci iz 14 držav. V ospredju je prikaz tekmovalnega dela. Vidimo vožnje favoritov in jugoslovanskih tekmovalcev, uradni začetek s povorko udeležencev po Titovi cesti in zaključek s podelitvijo pokala predsednika Tita zmagovalni češki ekipi in priznanj ostalim najboljšim tekmovalcem.

V juniju 1957 je ponovno Dušan Povh, tokrat že v produkciji Viba filma in barvni tehniki posnel tekmovanje prvega festivala slovenske telesne kulture v Ljubljani. Film I. festival slovenske telesne kulture⁴⁰⁵ je spričo montaže bolj dinamičen in kaže značilen Povhov slog. Na tekmovanju je bil navzoč tudi predsednik Tito, zato kamera večkrat zaide na slavnostno tribuno.

Kar nekaj je filmov, ki imajo značaj reportaže in beležijo dogodke in posredujejo razširjene informacije z različnih področij družbene stvarnosti. Ne moremo jih uvrstiti v nobenega od že obdelanih vsebinskih sklopov filmov.

Celovito dolgometražno (884 m) polurno reportažo o Zahodni Sloveniji je podal v filmu Slovensko Primorje (1947)⁴⁰⁶ režiser Metod Badjura po scenariju Franceta Bevka. Z dobrim poznavanjem primorske zemlje in njenega človeka je veliko pripomogel, da se film dviguje nad klasične reportaže tistega časa. Zaobjel je prav vse vidike, od zgodovinskega, zlasti po priključitvi Primorske Italiji, pa do osvoboditve in priključitve Primorske k Jugoslaviji. Tu je uporabil filmsko arhivsko gradivo. Nato se je posvetil razvoju na področju industrije, kmetijstva in obrti, kjer najdemo vrsto značilnih prizorov, tudi etnografskih, iz življenja Primorskih Slovencev v predelu Posočja, Brd, Krasa, Notranjske in Slovenske Istre. Vidimo izdelovanje sira, kleklanje čipk v Idriji, trgatev, obiranje

⁴⁰³ AS 1086, a. e. 782

⁴⁰⁴ prav tam, a. e. 36

⁴⁰⁵ prav tam, a. e. 101

⁴⁰⁶ prav tam, a. e. 66

češenj, kmetska opravila spravilo lesa, oglarjenje, klesanje kamna, ribištvo. Enakovreden je prikaz kulturno–umetniških, arhitekturnih posebnosti tega področja: rojstnih krajev obeh najbolj znanih pesnikov, Simona Gregorčiča in Srečka Kosovela, restavriranja gotških fresk v Prilesju pri Plaveh, portalov, vodnjakov kot izdelkov domače kamnoseške umetnosti, arheološkega najdišča Betalov spodmol, Postojnska jama. Film tačas prinaša najbolj celovit pregled življenja Primorske.

Režiser Zvone Sintič je v filmu *Vse za otroka* (1947)⁴⁰⁷ prikazal skrb oblasti za nego novorojencev in vzgojo predšolskih otrok. Film se začne s predavanji o negi novorojenčkov za bodoče mamice, ki so ob praktičnih vajah potekala v Materinskem domu na Viču v Ljubljani. V Porodnišnici v Ljubljani spoznano vse postopke pri negi novorojenčkov. Zadnja tretjina filma pa je namenjena varstvu in vzgoji predšolskih otrok v domu dela in iger v Celju. Poudarjena je prednost takega varstva, saj lahko matere nemoteno opravljajo svoje delo tovarni. Po koncu delovnega časa, ki se je glede na pokazano tovarniško uro, končeval ob petih popoldne pa spet hite ponje in jih vesele odpeljejo domov. Ob kadru nasmejane matere z otrokom na kolesu, slišimo stavek: »Nov čas je prinesel veselo življenje.«⁴⁰⁸

Tematsko in sporočilno podoben je tudi film režiserja Metoda Badjura *Tržaška mladina na oddihu v LR Sloveniji* (1950).⁴⁰⁹ V smislu otroškega doživljanja (bralec besedila je deček) je avtor skušal prikazati preživljanje počitnic zamejskih otrok v njihovi »drugi domovini«, kar jim je omogočila slovenska narodna oblast. S kamero jih spremlja od njihovega prihoda in namestitve po domovih, pri njihovih aktivnostih, igri, izletih, vse do odhoda. Ob tem je poudarjena vsa skrb, ki jo socialistična družbena stvarnost namenja otrokom, od igre, zdrave prehrane, rekreacije, da bodo odrasli v zdrave delovne ljudi.

Vse kar moramo vedeti in nas zanima o nastanku filma je najbolj celovito predstavil režiser France Jamnik v filmu *Naš film* (1949).⁴¹⁰ Prikazuje vse delovne faze, od priprav in namiznega dela s pisanjem scenarija in snemalne knjige, do snemanja na terenu in v studiu do končne slikovne in zvočne obdelave filma. Za montažno mizo sedi prva dama slovenske montaže v tem obdobju, Milka Badjura. Namen filma je bil in bo, priti pred gledalce, in tako za konec vidimo kino Moskva (danes kino Komuna), kjer nam gneča pred blagajno kaže na veliko priljubljenost filmske umetnosti pri nas.

⁴⁰⁷ prav tam, a. e. 1112

⁴⁰⁸ prav tam, a. e. 1112

⁴⁰⁹ prav tam, a. e. 100

⁴¹⁰ prav tam, a. e. 780

Film Naši lipicanci (1951)⁴¹¹ avtorjev Metoda in Milke Badjura nam prinaša svojevrstno reportažo o vzreji plemenskih konj v Lipici. Zvemo vse o dresuri, o odbiranju konjev za ježo in uporabo v kmetijstvu. Prizori z lipicanci v njihovem naravnem, okolju so zelo impresivni, zato je bil film odmeven tudi na tujih festivalih, v Edinburghu pa je dobil posebno priznanje.

Film Mojster Plečnik (1952)⁴¹² režiserja Mirka Groblerja je kljub vsebinski usmeritvi v prikaz arhitekturne umetnosti ostal v okviru poglobljene reportaže. Zelo dosledno so prikazane najpomembnejše mojstrove stvaritve na Dunaju (Zacherlova hiša) in v Ljubljani (Narodna in univerzitetna knjižnica, Žale, Zavarovalnica (danes Triglav) na Miklošičevi cesti, tromostovje, ljubljanska tržnica, zapornice na Ljubljani, Cojzova piramida). Film je ravno zato dokument časa in prostora.

Zelo jedrnato nas z razmerami v najbolj ogroženih področjih Slovenije v hudi snežni zimi leta 1952 seznanja reportaža Igorja Pretnarja Plazovi na Tolminskem(1952).⁴¹³

Omenim naj še dva filma, reportaži z občnih zborov Cirilmetodijskega društva. Društvo je bilo ustanovljeno leta 1949. Vanj so bili združeni slovenski katoliški duhovniki, ki so se med in po 2. svetovni vojni opredelili za ideje socializma in podpiranje vladajoče oblasti, vendar pod okriljem Cerkve. S svojim raznovrstnim delom (založništvo, skrb za socialno varnost duhovnikov) je člane seznanjalo na vsakoletnih občnih zborih.

Na filmskem traku ohranjeni zasedanji pričata, da se potek zborovanja ni nič razlikoval od podobnih zborovanj civilne oblasti. Film Drugi občni zbor Ciril-Metodijskega društva katoliških duhovnikov LRS (1952)⁴¹⁴ v slogu krajše reportaže predstavi glavne govornike, večino duhovnike, kot predstavnik oblasti je govoril Jaka Avšič, predsednik Mestnega ljudskega odbora. Kamera pokaže delovno predsedstvo in navzoče v dvorani slovenske filharmonije. Film nima podatkov o njegovih avtorjih.

Nekoliko bolj zaokroženo je zasnovan drugi film, V. obletnica Ciril-Metodijskega društva-3. občni zbor 1954⁴¹⁵. Posnela sta ga Boris Goriup in Lojze Hočevar. Začne se s pogledom na frančiškansko cerkev in stolnico v Ljubljani, pokaže tudi mašnika pri opravljanju mašne daritve v cerkvi Sv. Jakoba v Ljubljani, slika je podkrepljena z mogočno orgelsko glasbo. Nato sledi filmsko poročilo z občnega zbora po ustaljenem protokolu: delovno predsedstvo, pozdravni govori, tudi predstavnikov civilne oblasti (Ivan Regent in Matija Maležič). Med gosti je bil tudi predsednik Združenja

⁴¹¹ prav tam, a. e. 639

⁴¹² prav tam, a. e. 638

⁴¹³ prav tam, a. e. 912

⁴¹⁴ prav tam, a. e. 926

⁴¹⁵ prav tam, a. e. 842.

pravoslavnih duhovnikov Jugoslavije. Delo se je nadaljevalo po komisijah (stanovska, pastoralna) in se zaključilo s podelitvami diplom najbolj zaslužnim članom društva. Po krajšem kulturnem programu duhovniškega pevskega zbora se film konča s pogledom na cerkev Marije Pomočnice na Rakovniku in cerkev Sv. Petra v Ljubljani. Filma sta pomembna zlasti zato, ker sta edina filmska dokumenta s tako vsebino, ne samo v obravnavanem obdobju, ampak tudi kasneje. Izbor tematike ni bil naključen, ampak so filma posneli z jasnim namenom prikazati pripravljenost oblasti na upoštevanje verske svobode.

Pričakovati je bilo, da bo skupina dokumentarnih filmov, v kateri prevladuje reportažni pristop, v tem obdobju najbolj številna. Vendar je razvoj v smislu poglobljenosti priprav in dela opazen in doseže v filmih okrog leta 1952 svoj vrh. Tudi tematsko je spekter širši, čeravno še vedno prevladuje gospodarska tematika, ki je že sama po sebi, podobno kot športna, najbolj primerna za reportažni način podajanja. S pojavom televizije se je snemanje reportaž počasi preselilo na njihovo področje dela.

4.4. Dokumentarni film kot esej

Nekaj filmov dokumentarne produkcije je v tem obdobju preseglo okvir do sedaj obravnavanih dokumentarističnih pristopov. Podobno kot se pojavlja oblika eseja v literaturi kot oblika, ki jo odlikuje subjektivno pisanje, izbrušen slog, osredotočenost na en sam, vsestransko osvetljen predmet, lahko na podoben način govorimo tudi o dokumentarnem filmu kot eseju. Filmi nam na impresiven način spregovorijo o bogastvu slovenske umetnostne dediščine, skozi se zrcali osebni odnos ustvarjalca filma do obravnavane vsebine. Hkrati nam odgovarjajo na neizrečena vprašanja o slovenski umetnosti, nam razgrinjajo malo znane podobe in odpirajo oči za tiste, mimo katerih človek vsak dan nezavedno hiti. Tudi njihovo besedilo je izredno poetično, brez sledu o propagandni sporočilnosti. Dokumentarcev-esejev je v tem obdobju malo in v to skupino jih uvrščam po lastni presoji.

Osnovo za pripravo posameznih filmov so izdelali strokovnjaki, arheologi, zgodovinarji, umetnostni zgodovinarji. Veliko priznanje velja režiserju, ki je uspel vse to preliti v filmski jezik in snemalcu, ki je uspel vsemu temu slediti s kamero. Pogosto je bil snemalec Milan Kumar, mojster filmskega snemanja z izjemnim občutkom za estetiko in detajle, kar je v teh filmih še posebej prišlo do izraza. Kot asistentka se mu je pridružila mlada Veka Kokalj, ki se je pri njem izučila filmske fotografije. Ostala je zvesta dokumentarnemu filmu, vse dokler se ni specializirala na področje filmskega trika.

Film Ptuj - zgodovinsko mesto (1949)⁴¹⁶ režiserja Zvoneta Sintiča je prvi v tem nizu. Snemalca sta bila Milan Kumar in Veka Kokalj. Z arhološkimi, arhitekturnimi spomeniki in ostalimi pomniki materialne kulture nam prikazuje zgodovino in razvoj Ptuja od prazgodovine preko srednjega veka do podobe mesta, ki se je oblikovala v meščanski dobi in se kot taka tudi ohranila. Za dosežke socialistične kulture v tem kontekstu ni bilo prostora.

Sledi film Koroški kulturni spomeniki (1951)⁴¹⁷ mladega režiserja Janeta Kavčiča, snemalca sta bila Milan Kumar in Veka Kokalj. Iz podatkov v glavi filma izvemo, da je bil to prvi film iz cikla Koroška (vendar tudi edini). Še bolj zavajajoče bi lahko deloval podatek, da ga slovenski filmski delavci poklanjajo »svojemu dragemu maršalu Titu za 60. rojstni dan.« Res je, da je film s prikazom simbolov zibelke slovenstva na Gosposvetskem polju in Ziljske doline v času borbe za meje že sam po sebi deloval propagandistično, vendar pa to ne izhaja iz zgradbe filma. Kulturnozgodovinski razvoja s poudarki najbolj značilnih in tistih bolj skritih pričevalcev razvoja slovenske kulture za tisti čas ni bil ravno tipičen.

Film Lepote podzemlja (1951),⁴¹⁸ režiser Zvone Sintič, kamera Milan Kumar, je bil narejen po naročilu Glavne uprave za turizem in gostinstvo LRS, kar je tudi novost v tem času. Vedno bolj pogosto so različne organizacije, predvsem gospodarske in turistične, preko naročenih filmov uresničevale svoje propagandne cilje. Vendar to niso bila reklamno-propagandna sporočila, ampak dokumentarni filmi, pri katerih so avtorji morali slediti naročnikovim željam in zahtevam. Lepote podzemlja niso izzvenele v povzdigovanju klasične turistične ponudbe Postojnske jame, kot bi glede na naročnika pričakovali. Usmerjene so k prikazu samobitnosti kraškega sveta na površini in v notranjosti, k tistim posebnostim in podrobnostim, ki so človeškim očem neznane, in zavenijo v himno lepoti in neponovljivosti podzemnega kraškega podzemlja.

1951. je nastal tudi film Slike z loškega pogorja (1951),⁴¹⁹ režiser Zvone Sintič, kamera Milan Kumar. Prikazuje razvoj upodobljajoče umetnosti v škofjeloškem pogorju, ki so jo ustvarjali tako brezimni podobarji kot kasneje svetovno priznani likovni umetniki, brata Šubic in Ivan Grohar. Tudi tokrat je Milan Kumar zajel vso tenkočutnost mojstrskih stvaritev in jih pretil skozi oko kamere na filmski trak.

Film Barok v Ljubljani (1953),⁴²⁰ režiser Zvone Sintič, snemalec Milan Kumar, je še zadnji film tega obdobja s področja umetnosti. Film predstavlja spet korak naprej, saj govori predvsem s sliko,

⁴¹⁶ prav tam, a. e. 720

⁴¹⁷ prav tam, a. e. 632

⁴¹⁸ prav tam, a. e. 653

⁴¹⁹ prav tam, a. e. 648

⁴²⁰ prav tam, a. e. 641

veznega besedila je zelo malo in se pojavi le v podnapisih kot na primer: »V notranjosti mestne hiše.« Poudarek je na detajlih, ki kažejo na dosežke kiparjev, slikarjev v tem obdobju.

5. POUČNI FILM

Od vsega začetka je v okviru Triglav filma deloval tudi odsek za ozki film, ki je s svojimi izdelki dopolnjeval iz različnih virov zbran filmski fond v letu 1947 ustanovljene šolske kinoteke v okviru Podjetja za razdeljevanje filmov. Od leta 1950 je filmoteka delovala v okviru Ministrstva za prosveto, tudi ne posebej uspešno. Leta 1953 je prešla filmoteka v okrilje izvršnega odbora Ljudske prosvete, kjer je delovala kot Centralna izposojevalnica ozkih filmov.⁴²¹ 30. junija 1955 pa je bil z odločbo Izvršnega sveta LRS ustanovljen Zavod za šolski in poučni film,⁴²² z natančno dorečenimi pristojnostmi. Med drugim je skrbel za naslednje:

- propagiranje uporabe filma v šolah in kulturnoprosvetnih ustanovah
- proučevanje vzgojnega vpliva filma na predšolsko in šolsko mladino
- nabavo in izposajo šolskih, poučnih filmov in diafilmov
- izdelovanje šolskih, poučnih in diafilmov
- skrb za tehnično in pedagoško usposabljanje osebja in za predvajanje omenjenih filmov

Ime, ozki film, izhaja iz 16 mm formata filmskega traku, ki se je v tem oddelku uporabljal. Njegova prednost pred standardnim 35 mm trakom je bila v tem, da je bil negorljiv, razvijanje pa je potekalo po obračilnem postopku. Lahko so ga uporabljali tako za snemanje kot za projekcijo. Razvili so ga v ameriški družbi Estman-Kodak in ga ponudili tržišču že leta 1923. Tako kamere kot projektorji so bili manjši in manj zahtevni kot pri 35 mm gorljivem filmskem traku, varnostne zahteve so bile manjše in tako je omogočal večjo operativnost. Po vzoru Sovjetske zveze so na ta filmski trak snemali zlasti izobraževalne, poljudno-znanstvene vsebine, namenjene šolskim ustanovam, ljudskoprosvetnim ustanovam in različnim društvom.

Na osnovi organizacijskega poročila Triglav filma⁴²³ sta bila marca 1947 v oddelku za ozki film zaposlena dva delavca, Janez Korenčan kot vodja in Oskar Kocjančič kot namestnik in operater. Pogoji za delo so bili skromni, predvsem je primanjkovalo filmskega traku, ki so ga največkrat dobili po privatnih poteh. Nabava ozkega traku je bila najnižje na lestvici potreb, saj so bile vse sile, kadrovske in materialne, usmerjene v razvoj igranega filma in dokumentarne produkcije, kjer so uporabljali standardni trak. Na terenu pa se je vendarle iz prej navedenih razlogov kazala potreba po teh filmih, operaterjih in aparataturah.

⁴²¹ AS 249, št. 913/2-55, š. 122

⁴²² Ur. list LRS XII/25, 7. julij 1955

Ohranjenih je le nekaj filmskih zapisov iz let 1947 – 1950, ki so nastali v okviru tega oddelka. Filmski zapisi so v večini ostali na ravni delavnega gradiva, ohranjeni so podatki o snemalcih. Nekaj filmov je zaključenih in ti nam pričajo, da so se dela lotili temeljito.

Trije filmski zapisi nam pričajo o izobraževanju tečajnikov za filmske snemalce na 16 mm film. Gre za filmsko prakso na terenu, kajti namen oddelka je bil tudi usposobiti kandidate za delo s 16 mm kamero. Prvega (I. in II. tečaj za snemalce, ki ju je priredil Triglav film v Ljubljani),⁴²⁴ je leta 1946 posnel Janez Korenčan s tečajniki. Film kaže tečajnike v Tivoliju in na Rožniku ter njihovo poskusno snemanje na Ljubljanskem gradu. III. in IV. tečaj sta sledila v mesecu marcu leta 1947, ko so se tečajniki lahko s kamero odpravili v Planico spremljat smučarske skoke. En film je posnel Vinko Rakovec, drugega pa Oskar Kocjančič.

V okviru oddelka za ozki film je nastal tudi filmski zapis (Motorne dirke na cesti Kranj-Medvode),⁴²⁵ ki prinaša zabeležko o prvih medfederalnih cestnih hitrostnih dirkah na cesti Kranj-Medvode. Tekmovali so motoristi iz Slovenije, Hrvaške, Srbije in Trsta. Spremljamo start tekmovalcev na Jeprci in vožnjo mimo navdušenih gledalcev ob progi. Film je posnel Ciril Žagar.

Na osnovi tehničnih podatkov in pa vsebine sodi v izdelek tega oddelka tudi kratka filmska zabeležka (Otroci v Tivoliju).⁴²⁶

V leto 1947 sodi še filmski zapis (Operacija pljuč v bolnišnici na Golniku)⁴²⁷, ki je čisto strokovne narave in prikazuje skupino zdravnikov pri operaciji pljuč. Posnel ga je Janez Korenčan. V isti vsebinski sklop spada tudi film iz leta 1950 (Operacija na dvanajsterniku),⁴²⁸ ki sta ga posnela Žaro Tušar in Janez Mally.

V letu 1948 je bilo kar nekaj filmskega gradiva posnetega o predelavi lesa v različne surovine in izdelke od celuloze in papirja do izdelave lesenitnih plošč. Poleg Janeza Korenčana je kot snemalec sodeloval tudi Ivo Lehpamer. Ivo Lehpamer je bil kasneje eden izmed ustanoviteljev sprva amaterskega filmskega kino kluba Unikal leta 1960, ki se je v letu 1971 registriral kot delavna skupnost. Za nas je pomemben zato, ker so njegovi sodelavci, ki so prihajali tudi iz vrst profesionalnih filmskih delavcev, posneli vrsto predstavitev dokumentarnih filmov, zlasti s področja gospodarstva v tistih letih. Tako so se na filmskem traku ohranila številna slovenska podjetja in njihova proizvodnja, gradnja slovenskih hidro in termoelektren, avtocestnega omrežja in drugi dosežki slovenskega gradbeništva. Mnogo od naštetega je danes le še zgodovinski spomin.

⁴²³ AS 1589, CKZKS Dopisi 1947, š.52

⁴²⁴ AS 1086, a. e. 2018

⁴²⁵ prav tam, a. e. 1589

⁴²⁶ prav tam, a. e. 858

⁴²⁷ prav tam, a. e. 606

⁴²⁸ prav tam, a. e. 627

Kot tipični poučni film bom natančneje predstavila film Pridobivanje eteričnih olj⁴²⁹ iz leta 1949. Scenarij sta pripravila ing. Janez Jerman in ing. Bartl Ivan. Film je didaktično zastavljen in razdeljen v posamezne sklope z mednaslovi. Besedilo je skrbno pripravljeno, primerno razumevanju šolske mladine. Tako so v živi sliki ohranjeni način dela in proizvodni procesi, ki danes niso več v rabi. Prvi del filma govori o oglarjenju v okolici Logatca in ga sestavljajo dragoceni posnetki ročne pridelave oglja, od skladanja kop do kuhanja oglja in razkopavanja kope. Sledi prikaz žganja oglja v prvih železnih pečeh. V drugem delu Eterična olja se dovolj poljudno seznanimo s pridobivanjem smrekovega eteričnega olja. V tretjem, z naslovom Tanin iz kostanjevega in hrastovega lesa, pa je predstavljena proizvodnja tanina v Sevnici.

V letu 1952 je bil posnet film Naučimo se plavati.⁴³⁰ Film je bil izdelan z namenom predstaviti pomen plavanja za zdravje in zato natančno predstavlja posamezne faze učenja, ki jih izvaja skupina mlajših neplavalcev. Glede na to, da je film nem, so faze ločene z mednapisi kot na primer »Dihalne vaje, Dobri plavalci izdihujejo pod vodo, Pod vodo moramo gledati« ipd. Avtorju scenarija profesorju telesne kulture Dragi Ulaga, ki ima veliko zaslug za razširjanje športne rekreacije, je uspelo dosledno in hkrati dovolj poljudno prikazati učenje plavanja. S tehničnega vidika so zanimivi podvodni posnetki, ki jih je opravil snemalec Ivan Marinček.

Podobnih poučnih filmov je ohranjenih razmeroma malo, zato so ti še toliko bolj dragoceni. Na razpolago ni natančnih podatkov, koliko teh filmov je bilo posnetih v okviru Triglav filma.

⁴²⁹ prav tam, a. e. 624

⁴³⁰ prav tam, a. e. 628

VIII.

DISTRIBUCIJA FILMOV V SLOVENSKEM PROSTORU MED 1945 IN 1957

Ustvarjanje filmske produkcije je namenjeno gledalcem. Razvoj kinematografske mreže je odločilnega pomena za to, kako bo film prišel do gledalca. Gledanost filma pogojuje njegov uspeh in je tudi končni cilj ustvarjalcev.

V Ljubljani so se že pred prvo svetovno vojno odvijale redne filmske predstave. Ljubljčanji so v letih 1909 do 1914 videli okrog 9000 različnih filmov.⁴³¹ Tudi prvi stalni kinematograf Edison je bil v Ljubljani ustanovljen že leta 1907. Za razvoj slovenske kinematografske dejavnosti pa je bila pomembnejša ustanovitev kinematografa Ideal leta 1909. Kinematograf Ideal je sicer ustanovil tujec Anton Deghenghi⁴³², a je še pred začetkom prve svetovne vojne prešel v docela slovenske roke. Dolgoletni lastnik je bil med drugimi tudi Rudolf Kokalj, ki ga srečamo po vojni na čelu kinopodjetnikov tedaj še »nepodržavljenih«⁴³³ kinomatografov. Bil je tudi edini, ki si je ob koncu leta 1945 pridobil potrdilo ameriških filmskih družb, da je njihov zastopnik na ozemlju Slovenije.

Od predvojnih podatkov o slovenskih kinematografih so v statistikah po letu 1945, ki jih je objavljala Statistični urad LRS, v glavnem primerjalno navedeni podatki o številu kinematografov v letu 1939. Njihovo število, ki niha med 62 in 69 v tem letu, naj bi služilo za dokazovanje razmaha oz. povečanja le-teh po osvoboditvi. Razkorak v podatkih je verjetno posledica tega, da niso upoštevali kinematografov v Kopru. V sistematskem prikazu iz leta 1952 so navedena števila kinematografov v Sloveniji od leta 1932, ko so jih našteali 47 do leta 1939 že 62.⁴³⁴

Kinematograf je zadnji člen v verigi kinematografije, njegova prvenstvena naloga pa je posredovanje filmov obiskovalcem.

Tega so se zavedali tudi snovalci povojne oblasti. V načrtih formiranja slovenske kinematografije v novih družbenih pogojih, narejenih malo pred koncem druge svetovne vojne v okviru oddelka za kinematografijo pri Odseku za prosveto so so zamislili določene ukrepe tudi za področje kinematografske dejavnosti. Predvideno je bilo, da se obstoječa podjetja ne smejo prodati ali kako drugače odtujiti in morajo ostati sposobna za obratovanje; vsi kinematografi in izposojevalnice filmov, ki so bili last društev ali posameznikov, kompromitiranih s sodelovanjem z okupatorjem, se zaplenijo in pridejo pod začasno upravo Komisije za narodno imovino in od njih postavljenih

⁴³¹ Brenk, France: *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana 1979, str. 39

⁴³² Traven, Janko: *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana 1992, str. 104-105

⁴³³ Brenk, France: *Slovenski film*, Ljubljana 1980, str. 29

⁴³⁴ *Kulturnoprosvetna dejavnost v Sloveniji pred drugo svetovno vojno in po njej*. Ljubljana 1952, str. 42

sekvestrov; kinematografska podjetja, delno ali v celoti last trgovskih družb, ki so med ali po vojni prenehala obstajati, dobe komisarja; vsi, lastniki, komisarji in sekvestri kinematografskih podjetij so dolžni prijaviti vse filme okrožnemu NOO; zaplenijo se vsi filmi v jeziku okupatorja, za predvajanje se izdajajo tisti filmi, ki niso v nasprotju s politično-etičnimi načeli revolucije.⁴³⁵

Posledica ukrepov je bil proces podržavljanja kinematografov. (glej str. 33)

Do konca leta 1945 so objavljali časopisi oglase za kinopredstave v dveh delih: za državne kinematografe in za še ne podržavljene. Vsi kinematografi so po osvoboditvi postali državna lastnina, vendar so delovali v različnih okvirih. Podatki za leto 1959 kažejo, da je 107 kinematografov delovalo kot podjetje za predvajanje filmov, 104 so delovali v sestavi družbenih organizacij, največkrat društev, 18 v sestavi zadružnih organizacij, 11 v sestavi državnih ustanov (bolnišnice, JLA) in 6 v sestavi gospodarskih podjetij.⁴³⁶

Po letu 1945 je bil ogled filmskih predstav sprva brezplačen, s čimer so skušali tudi na ta način približati filmsko umetnost čim širšemu krogu ljudi. Pogosti so bili tudi skupinski obiski predstav, ki so jih organizirale politične organizacije, sindikalni in mladinski aktivisti z namenom popularizirati socialistično filmsko umetnost, v prvi vrsti »napreden« sovjetski film in porajajoči se domači film. Za te obiske so ponavadi veljale nižje cene vstopnic. Statistični podatki, ki razvrščajo gledalce po plačilu vstopnine v letih od 1948 do 1951 kažejo naslednje: vedno večji odstotek gledalcev je plačevalo vstopnino bodisi vseh filmov (86 %) ali pa domačih (72 %) po normalnih cenah. Nekoliko večja je bila razlika pri plačevanju po znižani ceni, 7 % gledalcev vseh filmov in 18 % gledalcev domačih filmov je plačalo znižano ceno. Brezplačno pa si je ogledalo filme 7 % gledalcev, od tega domače filme 10% gledalcev. Navedeni podatki veljajo za leto 1948.

V letu 1951 si je vseh filmov skupaj po normalni ceni ogledalo 95% gledalcev in domačih filmov 81 % gledalcev. Znižano ceno so plačali 3 % gledalcev vseh filmov in 14 % gledalcev domačih filmov. Brezplačno pa sta si vse filme ogledala 2 % , domače pa 4 % gledalcev.⁴³⁷

Leto 1950 je glede plačevanja vstopnine prineslo nekaj sprememb. Delno so se povišale cene vstopnicam, prišlo pa je tudi do spremembe ovrednotenja sedežev v kinodvoranah. Odstotek dražjih sedežev se je s 35 % sedežev povzpelo na 50 %, s 30 % sedežev srednjega na 40 % in s 35 % najcenejših sedežev na samo 10 %. S tem ukrepom so skušali odpraviti preveliko razliko v ceni vstopnic med mestom in podeželjem, kjer je bila vstopnica približno 20 % cenejša, pa se jim to, kot vidimo iz kasnejših podatkov, ni najbolje posrečilo. Povprečna cena vstopnic se je z 10,16 din leta

⁴³⁵ AS 1589, CKKPS II a. e.6637

⁴³⁶ Jurca, Maša: Kinematografija 1959. Prikazi in študije, VI/1, Ljubljana 1960

⁴³⁷ Kulturnoprosvetna dejavnost v Sloveniji pred drugo svetovno vojno in po njej. Ljubljana, 1952, str.46

1947 dvignila na 12,54 din v letu 1950⁴³⁸ in od leta 1954 z 32 din na 48 din v letu 1959. V tem letu je bila pod povprečno jugoslovansko ceno vstopnic, ki je znašala 53 din. Razlike so bile že med okraji samimi, še večje pa med mestom in vasjo. To je razvidno iz registrskih kartonov Združenja reproduktivne kinematografije Jugoslavije iz leta 1959,⁴³⁹ ki vsebujejo med ostalimi tudi rubriko o ceni vstopnic. Cene so se gibale od 30, 40 pa do 60, 70, za kino Radio na Jesenicah pa je naveden podatek celo 90 din. Kinematografi so dražili ceno vstopnice le za toliko, kolikor je bilo nujno za povečanje osebnih dohodkov, za najnujnejše vzdrževanje in za plačilo družbenih dajatev.

Dohodki kinematografov so bili tako zadostni le za sprotno poslovanje, denarja za posodobitev dvoran je bilo malo ali nič in tako tudi nizka cena vstopnic ni ob koncu petdesetih let privabljala večjega števila gledalcev, prej obratno.

Nasprotno pa statistični podatek 1 milijon 700 tisoč obiskovalcev v šestih mesecih leta 1945 kaže na veliko zanimanje ljudi za filmsko umetnost. Število gledalcev se je naglo povečevalo in se povzpelo v letu 1948 na dobrih 7 milijonov, kar pomeni, da je bil vsak Slovenec povprečno 5 krat letno v kinu.⁴⁴⁰ Take skokovite rasti kasneje ni več opaziti, saj je v letu 1957 zavedenih 15 milijonov gledalcev.

Prve statistične podatke o stanju v slovenski kinematografiji po letu 1945 najdemo v okviru podatkov, ki so jih obdelali v Statističnemu uradu LRS, in to v letu 1948. Pokazatelji: število kinematografov, število sedežev v kinematografih, število predvajanih filmov, število predstav, število obiskovalcev, število obiskovalcev na 1 predstavo so vezani na stanje v letih 1939, 1945 od osvoboditve dalje, 1946, 1947.

Zanimiva je precej nadrobna statistična obdelava podatkov iz leta 1949 za leto 1948. Prinaša pregled o stalnih in potujočih kinematografih za vsak mesec posebej.⁴⁴¹ Pokazatelji so enaki kot v zgornjem primeru, le da sta število vseh filmov in število vseh predstav, razdeljena na domače (slovenske), sovjetske in ostale. Statistike po letu 1950 v splošnem razlikujejo le slovenske in ostale filme.

Za leto 1948 je bil izdelan tudi pregled razvoja kinematografije po oblasteh in z istimi pokazatelji kot prej. Iz teh podatkov sledi, da je bilo največ stalnih kinematografov, 48 v ljubljanski oblasti (podatek ne vključuje 15 ljubljanskih kinematografov), najmanj pa v primorski, 18 (niso vključeni

⁴³⁸ Bilten, priročnik za uprave kinematografov, letnik II/1951, str. 31

⁴³⁹ AS 451, Registrski kartoni, š. 36

⁴⁴⁰ Černčec, Milan: Nekaj problemov kinofikacije v Slovenij. Filmski vestnik, št. 2-3, str. 24

⁴⁴¹ Pregled kulture in prosvete v letu 1948 Kinematografija. Statistični urad LR Slovenije

kinematografiji v Kopru). V mariborski oblasti je bilo 29 kinematografov, ki jih je največ odpadlo na Dravograd, 8 in Maribor-mesto 5.⁴⁴²

Statistične rubrike po okrajih najdemo v petdesetih letih skoraj v vseh statističnih prikazih.

Izpostavila bi še pregled kinematografije, izdelan leta 1952,⁴⁴³ ki je že precej razčlenjen. Prvič nam nudi tudi podatke o predvajanih filmih po letih in zvrsteh, po dolžini in izvoru, o številu gledalcev po plačilu vstopnine.

Od srede petdesetih let lahko redno spremljamo letne statistične podatke v okviru republiškega statističnega letopisa, izdajali pa so tudi podrobnejše statistične prikaze s področja kinematografije, ki so danes zelo dragocen pripomoček pri tovrstnih raziskavah.

V jugoslovanskem merilu najdemo najosnovnejše statistične podatke v Statističnem godišnjaku FNRJ.

1. GLEDANOST DOMAČEGA FILMA

Pod oznako »domači film« so v tem času pojmovali filmsko produkcijo, ki je nastajala na celotnem ozemlju takratne Jugoslavije. In kljub temu, da so bile težnje po uveljavljanju nacionalnih kinematografij zelo močne in so jih podpirala tudi republiška vodstva, še zdaleč ni bilo mogoče govoriti o slovenskem filmu kot o nacionalnem kinematografskem fenomenu. Statistični popisi, čeprav so bili delani v Sloveniji in so obravnavali stanje v slovenski kinematografiji, so v za nas ključnih podatkih, to je gledanost domačega filma, zajeli ves jugoslovanski film, skupaj s koprodukcijami. Podatkov o gledanosti slovenskih filmov v slovenskem prostoru ni mogoče navesti. Zato so nadvse dragoceni podatki o številu gledalcev na premierah v ljubljanskih kinematografih. Na tej osnovi lahko med najbolj gledane v obravnavanem obdobju uvrstimo celovečerne igrane filme Kekec (1951) 62855, Vesna (1953) 95980, Dolina miru (1956) 52030, Ne čakaj na maj (1957) 83626.⁴⁴⁴

Filmi iz ostalih jugoslovanskih republik so v splošnem imeli na slovenskih tleh bolj slab uspeh. Recipročno je veljalo za slovenski film drugod po državi. Še največji uspeh je zabeležil prvi jugoslovanski (srbski) film Slavica, vsi za njim so pokazali močan padec. To je predvsem veljalo za podeželje in Primorsko. Na splošno je gledanost domačega filma po prvem navdušenju ob filmu Na svoji zemlji precej nihala. Zato so se filmski teoretiki tistega časa pogosto spraševali o vzrokih

⁴⁴² Kinematografija, radijski naročniki, muzeji splošen pregled za leto 1948, Statistični urad LRS

⁴⁴³ Kulturno prosvetna dejavnost v Sloveniji pred drugo svetovno vojno in po njej. Ljubljana 1952, str. 42 -50

⁴⁴⁴ Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Nedič, Lilijana, Vrdlovec, Zdenko: Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993. Ljubljana, 1994, str. 34, 40, 46, 48

takega stanja, v odgovorih pa so krivdo največkrat valili na slabe scenarije in birokratske postopke pri sprejemanju le-teh.

Prvi slovenski celovečerni film *Na svoji zemlji* je bil končan leta 1948. Od 20. novembra do konca februarja 1949 je bil predvajan v 72 slovenskih kinematografih. Po podatkih v Filmografiji slovenskih celovečernih filmov naj bi si ga ob premieri ogledalo 54.800 gledalcev, medtem ko je v Biltenu isto število navedeno za obisk filma oz. število plačanih vstopnic v Ljubljani, v Sloveniji pa ga je videlo 462.471 gledalcev.⁴⁴⁵ Verjetno je bil tako množičen obisk povezan tudi s tehnično podrobnostjo, da je imel *Raz-film* na voljo za predvajanje kar štiri kopije tega filma. To se je zgodilo redko, saj so navadno dobili le po eno filmsko kopijo.

Tudi pri samem načinu razdeljevanja kopij so se držali določenih načel. Nov film je bil predvajan najprej v mestnih središčih, industrijskih centrih in v kinematografih, ki so bili tehnično boljše urejeni in opremljeni, šele nato so bili na vrsti podeželski kinematografi.⁴⁴⁶

Omenila sem že, da so statistike v letu 1948 razlikovale pod rubrikama število predstav in število filmov domače, sovjetske in ostale filme.⁴⁴⁷ Večino od 3363 predvajanih filmov so predstavljali sovjetski filmi (1784), sledili so jim domači (1149) in na koncu ostali tuji filmi (430). Največ sovjetskih filmov je bilo v obtoku leta 1946, kar 81,5 %, ki so zabeležili tudi izreden obisk, dobrih 86 %. Sovjetski filmi, ki so po letu 1949 zaradi informbiroja skoraj izostali iz programov, so si sredi petdesetih let ponovno utrli pot na naša filmska platna, z njimi pa tudi filmi drugih dežel vzhodne Evrope. V letu 1955 so predvajali štiri sovjetske filme, vse z nadpovprečnim obiskom.⁴⁴⁸

Po letu 1949 so imeli največji delež ameriški filmi in dosegli v letu 1957 dobro polovico vseh predvajanih filmov v slovenskih kinematografih. Predstave domačih filmov so bile v manjšini in so dosegle najnižji odstotek v letu 1948, kar je logična posledica majhne produkcije.

Zelo nizki odstotki domačih filmskih predstav so zabeleženi tudi v letih 1954 (5,6 %) in 1956 (5,3 %). To je čas stagnacije ali celo nazadovanja slovenskega filma. Tako v letu 1954 ni bilo premiernega predvajanja slovenskega igranega filma. Po navedbah Jožeta Galeta je od državne dotacije za kulturo odpadlo na film v tem letu le 0.64 %.⁴⁴⁹ Ravno tako so se nižale dotacije Triglav filmu iz republiških sredstev. Z 91 milijonov din v letu 1952 so padle na 18 milijonov v letu 1957. Vendar je bil trend zmanjševanja sredstev za domačo produkcijo opazen predvsem v Sloveniji, v

⁴⁴⁵ Omahen, Dušan: Prvih pet let slovenske kinematografije. Filmski vestnik, julij 1950, št. 5-6, str. 58

⁴⁴⁶ Černčec, Milan: Nekaj problemov kinofikacije v Sloveniji. Filmski vestnik, št. 2-3, str. 24

⁴⁴⁷ prav tam

⁴⁴⁸ Kinematografija v LR Sloveniji, Prikazi in študije, Zavod SR Slovenije za statistiko, 1956/II

⁴⁴⁹ Pogled nazaj - pogled naprej. Film, 1957, št.1, str. 14

drugih republikah so bile te dotacije še vedno visoke kot npr. v Makedoniji 75 milijonov v letu 1957.⁴⁵⁰

Ustvarjalci so si obetali boljše čase s sprejetjem novega Temeljnega zakona o filmu iz leta 1956,⁴⁵¹ v katerem je bilo nekaj členov namenjenih tudi varstvu domačega filma. 71. člen govori o tem, da morajo podjetja za predvajanje filmov predvajati med letom vsaj toliko domačih filmov vseh zvrsti, kolikor se jih določi v skladu s predpisi, ki jih izda Zvezni izvršni svet.

Če sledimo podatkom republiškega statističnega zavoda je delež predstav in obiskovalcev domačih filmov po letu 1955 počasi rasel iz leta v leto. Vendar se je število predstav domačih filmov po statističnih podatkih šele v letu 1958 povečalo, morda tudi kot posledica odredbe o številu domačih igranih filmov ter o številu predstav, na katerih morajo predvajati domače filme (Ur. list FLRJ 27/1958).⁴⁵² V letu 1958 je bilo pri podjetju Vesna film v prometu 14,4 % domačih filmov, v letu 1955 pa le 10,5 %. V povprečju je bilo v letih 1947 - 1957 6.7 % predstav domačih filmov. Tudi v tem času je pod domač mišljen jugoslovanski film.

Zanimivi bi bili še podatki o gledanosti slovenskih filmov v jugoslovanskih kinematografih. Znano je dejstvo, da se je slovenski film težko kosal z enako kvalitetnimi filmi jugoslovanskih proizvajalcev. Glavne vzroke so iskali v jezikovnih in mentalnih pregradah. Podatki o gledanosti slovenskega filma v jugoslovanskem prostoru so ohranjeni od leta 1956 dalje⁴⁵³. Daleč največji obisk gledalcev je imel celovečerni film Ne čakaj na maj z 1,538.554 gledalci, za njim pa Dolina miru z 808.854 gledalci. Vsi ostali celovečerni filmi tja do leta 1968 so dosegli bistveno nižje številke. Nekoliko izstopata le še filma X 25 javlja (1960) s 737.741 in Ne joči Peter (1964) s 778.417 gledalci.

Gledanost dokumentarnega filma je težje opredeliti, ker statističnih podatkov o tem ni in lahko o gledanosti le sklepamo na podlagi člankov in redkih ustnih izjav. Poleg obzorniške naj bi kot predfilme pred igranimi filmi vrteli tudi ostalo dokumentarno produkcijo. Temu so se upirali zlasti mestni kinematografi. Igrani film, povprečne dolžine okrog 2800 m (cca. 100 min) bi prenesel največ do 200 m (cca. 8 min) predfilma. Dolžina dokumentarnih filmov pa se je gibala v povprečni dolžini 500 m (cca. 18 min). Sprejem takega dokumentarca v program je lahko za mestni kinematograf, ki je imel dnevno 4 do 5 predstav pomenil izključitev ene predstave. Kljub temu, da so kratki filmi krožili po kinematografih, je pri razdeljevanju manjkala načrtnost in povratna informacija o odzivu gledalcev nanje. Tako so tovrstni filmi mnogokrat ostali sami sebi namen,

⁴⁵⁰ Med problemi in načrt. Film, 1959, št. 1, str. 3

⁴⁵¹ Ur. list FLRJ št.17/158 str. 282, 18. april 1956

⁴⁵² Kinematografija v LR Sloveniji v letu 1958, Prikazi in študije, Zavod SR Slovenije za statistiko, V/1, Ljubljana 1959

⁴⁵³ Kralj, Lado: Slovenski film ob svoji 20 letnici. Ekran, 58/59, l.1968, str. 455

omejeni na ozek krog gledalcev na posebnih projekcijah. Ta problem je bil prisoten v celotnem obravnavanem obdobju, pa tudi še potem.

Na njegov podrejeni položaj lahko sklepamo iz sodb posameznih piscev različnih člankov. Nanje naletimo v 2. polovici petdesetih let nekajkrat v slovenski filmski reviji »Film«. Avtorji problematizirajo vprašanje položaja in nadaljnega razvoja kratkega filma (tako dokumentarnega kot kratkega igranega, ki že nastaja v tem času) tako v Sloveniji kot v ostalih jugoslovanskih republikah. Ugotavljajo, da je glede obiska in nasploh glede možnosti predvajanja v zapostavljenem položaju. Vzrok za tako stanje vidijo v pomanjkanju stika kratkega filma z gledalci, za kar so odgovorni kinematografi, »ki že nekaj let direktno zapostavljajo prikazovanje kratkih filmov.«⁴⁵⁴ Kinematografi so se izgovarjali na pomanjkanje programskega časa. Dokumentarni in kratki igrani filmi so bili dostopni ožji publiki na festivalih doma in v tujini, kjer so bili skoraj vedno v ožjem krogu nominirancev za nagrade.

Še danes redko vidimo dokumentarni film na velikem filmskem platnu v rednem filmskem programu slovenskih kinematografov.

Vicko Raspor je označil filmske ustvarjalce te vrste filmov kot »resnično ganljivo skupino zanesenjakov, ki se mora mnogokrat postavljati po robu dvomom o tem, če je njihovo delo sploh koristno in komurkoli potrebno.«⁴⁵⁵

Vendarle je bilo v začetku petdesetih let, kar je razvidno iz prejšnjih poglavij, posnetih kar lepo število kvalitetnih dokumentarnih filmov. Takrat so nastali Naši lipicanci (1951), Kroparski kovači (1954) Metoda Badjure, Ptuj - zgodovinsko mesto (1949), Slike z loškega pogorja (1951) Zvoneta Sintiča, Mojster Plečnik (1952) Mirka Groblerja, V soncu višin (1953) Borisa Režka. To so bili filmi, ki so našo deželo z vsemi svojimi vrednotami dostojno predstavljali tudi pred svetom, kar je bilo tedaj eno izmed temeljnih poslanstev dokumentarnega filma.

Medtem pa so novi pogoji gospodarjenja po letu 1952 narekovali filmski proizvodnji po besedah zagrebškega režiseja Rudolfa Sremca svojo najslabšo formulo: »kakaršenkoli film, samo da prinaša denar.«⁴⁵⁶ S tem ko je prevladal komercialni moment v slovenskem filmu in se je vse gledalo v glavnem v luči dobička, ki ga bo film ustvaril, so se stvari zelo spremenile. Kljub napredku filmske proizvodnje v tehničnem pogledu, je dokumentarni film v svojem bistvu zaradi potreb po rentabilnosti nazadoval. Začeli so prevladovati naročniški filmi propagandnega značaja, kjer so avtorje vsaj sprva zelo omejevale naročnikove zahteve. So pa imeli več občinstva, glede na to, da je bilo to tudi v interesu naročnikov filma.

⁴⁵⁴ Naš kratki film in publika. Film, 1959, št. 10. str. 240

⁴⁵⁵ Raspor, Vicko: In tako dalje. Ekran 66, št. 33-34, str. 181

1.1. Razmerje in vplivi na gledanost med mestom in podeželjem

Na oblikovanje razmerja gledanosti med mestom in podeželjem vpliva vrsta dejavnikov, ki so odvisni od osnovnega razvoja kinematografske mreže. Za vaščane je pomembno, da film lahko vidijo, veliko je odvisno od tega, katere filme in kako so jim predstavljeni, kakšna je tehnična kvaliteta aparaturne in druge opreme. Velik vpliv ima tudi stopnja gospodarskega in socialnega razvoja podeželja. Vse naštetost je vplivalo na gledanost tudi v obravnavanem obdobju, ko je bil na vasi še močno prisoten tradicionalizem.

Pregled uspešnosti dela kinematografov v letu 1950 so pripravili pri Podjetju za razdeljevanje filmov in rezultate objavili v Biltenu, priročniku za uprave kinematografov. Iz njihove analize sledi, da je na 27 kinematografov, ki so delovali v 17 glavnih mestnih središčih v obdobju 1949/50 odpadlo dobrih 70 % vseh obiskovalcev in s tem tudi večina celotnega iztržka. Že v industrijskih krajih je 24 kinematografov doseglo le še 27 % vseh obiskovalcev. To pa je le slaba polovica od 110 stalnih delujočih kinematografov v letu 1950. Torej je ostala polovica kinematografov, lociranih na podeželju dosegla samo slabe 3 % vseh obiskovalcev. Na vasi so prebivalci obiskali filmske predstave le povprečno 4-krat letno za razliko od mestnega prebivalstva, ki je odhajalo v kino povprečno 3 do 5 krat pogosteje kot vaško prebivalstvo. Tudi po pokrajinah so bile razlike. Ene glavnih razlogov nazadovanja obiska v primerjavi z letom 1949 vidijo tedanji raziskovalci razmer v industrializaciji, ki je mlajšo in srednjo generacijo vlekla v mesta in industrijska središča,⁴⁵⁷ starejše prebivalstvo pa je novo umetnost gledalo še z distance. Raziskava je pokazala, da so ljudje na vasi raje obiskali gledališko prireditev, pa čeprav je bila še tako amaterska.⁴⁵⁸ Tudi to je povezano s tradicijo, ki je bila preprostem človeku domača. Raziskava omenja zelo slabo obveščenost ljudi o predstavah. Ljudje so na podeželju film nedvomno počasi sprejemali. Uspeh ali neuspeh obiska posameznih kinodvoran na podeželju je bil večkrat odvisen tudi od osebnih naporov in prizadevnosti posameznih upravnikov in kolektiva

1.2. Potujoči kinematografi

Določena posebnost tedanje kinematografske dejavnosti so bili potujoči kinematografi. Formalno so bili ustanovljeni leta 1946 z namenom približati filmsko umetnost krajem in ljudem, ki so bili oddaljeni tudi od podeželskih središč s stalnim kinematografom. Dejansko pa je začelo z obratovanjem prvih pet potujočih kinematografov leta 1947. Sedeže so imeli v Ljubljani, Mariboru in Sežani.

⁴⁵⁶ Sremec, Rudolf: O aktualni problematiki našega kratkega filma. Film, 1956, št. 3, str. 51

⁴⁵⁷ Pregled dela kinematografov LR Slovenije. Bilten. Priročnik za upravo kinematografov, Ljubljana 1951, str. 39 -48

Po podatkih Urada LR Sza statistiko jih je v letu 1948 delovalo devet, vendar se podatki spet razhajajo s tistimi v Biltenu⁴⁵⁹, ki piše, da naj bi dejansko obratovala le 2. Enoten pa je podatek, da naj bi se njihovo število po petletnem planu dvignilo na 10. Tako je v letu 1948 največ gledalcev obiskalo potujoče kinematografe v mesecu septembru, rekordnih 33.088 in najmanj v avgustu 6.021. Precejšen je bil obisk tudi v decembru, 20.248. Na drugi strani pa avtor v članku Nekaj problemov kinofikacije v Sloveniji iz leta 1949 navaja, da »v LR Sloveniji delujejo sedaj 4 potujoči kinematografi, ki imajo svoje sedeže v Novi Gorici, Sežani, Mariboru in Celju.«⁴⁶⁰

Po podatkih, ki so na voljo sklepam, da so imeli s potujočimi kinematografi (pre)velike načrte. Izračunali so, da bi v Sloveniji potrebovali 50 - 60 potujočih kinematografov, ki bi za uspešno delovanje morali zadostiti štirim osnovnim pogojem: 1. dobri tehnični opremi 2. rednim programskim terminom 3. dobri reklamami 4. ustreznemu nagrajevanju zaposlenih.⁴⁶¹

Za take idejne projekte v takratni realnosti ni bilo prostora. Vozila so bila tehnično skromno opremljena, zlasti je pomanjkanje agregatov onemogočalo projekcije prav tam, kjer bi bile najbolj potrebne, v krajih brez elektrike. Marsikdaj so se s slabim odnosom izkazali tudi operaterji, ki npr. niso prišli na najavljeno predstavo. Kljub temu je v letu 1960 delovalo še 7 potujočih kinematografov, ki so se še vedno otepali s podobnimi težavami, le da so bile aparature in prevozna sredstva še bolj izrabljena.

1.3 Tehnična opremljenost kinematografov

Če povzamemo statistične podatke, ki se tičejo porasta števila kinematografov in števila obiskovalcev do začetka petdesetih let, kažejo na pozitiven splošen trend razvoja. Število stalnih kinematografov se je s 75 v letu 1946 dvignilo na 126 v letu 1951 in na 240 v letu 1957.

Kljub temu je bila prisotna vrsta pomanjkljivosti, zlasti organizacijske, tehnične, kadrovske in finančne narave, ki so ovirale delo na tem področju. Nanje so upravniki kinematografov opozarjali na regionalnih konferencah v marcu leta 1949. Najpogostejše pripombe so letele na premajhno število in slabe kopije, neupoštevanje želja obiskovalcev filmskih predstav glede filmskega programa, pomanjkanje reklamnega gradiva za filme, pa tudi nevestno poslovanje posameznih upravnikov in kinooperaterjev.

Dvorane in oprema (dotrajani kinoprojektorji in pomanjkanje le-teh) so bile marsikje, zlasti na podeželju neustrezne. Filmske predstave v manjših krajih in na podeželju so v glavnem predvajali v

⁴⁵⁸ Prajs, Franc: Film na vasi. Informativni bilten Kultura v komuni, št. 8, Ljubljana, 1963

⁴⁵⁹ Pregled dela kinematografov LR Slovenije. Bilten. Priročnik za uprave kinematografov, Ljubljana 1951, str. 28

⁴⁶⁰ Černčec, Milan: Nekaj problemov kinofikacije v Sloveniji. Filmski vestnik, 1949, št. 2-3, str.27

⁴⁶¹ prav tam

domovih ljudske kulture in podobnih večnamenskih dvoranah, ki so bile z vidika tehnične ureditve neprimerne. Posamezni kraji so včasih sami našli rešitev. V Škofji loki so ugotovili, da »telovadba, veselice in kino ne morejo biti več v enem prostoru«, in se leta 1956 lotili načrtov za prenavljanje stavbe bivšega Sokolskega doma v novo kinodvorano.⁴⁶²

Tudi primerov požarov v projekcijskih kabinah ni bilo malo. Zato so imele kontrolne ekipe kar veliko dela na terenu in eden izmed sklepov konferenc je bil tudi ta, da se ne izda dovoljenja za obratovanje kinodvorane, dokler ne bodo kabine in dvorane urejene po varnostnih in gradbenih predpisih.⁴⁶³

Kinoprojektorji so bili večinoma dotrajani. Za leto 1959 je znan podatek, da je bilo od skupno 318 projektorjev v obratovanju 90 takih, ki so bili izdelani pred oz. med drugo svetovno vojno. Skoraj tri četrtine kinematografov je imelo le po en kinoprojektor.

Tehnična oprema je bila do leta 1951 poleg številčnosti obiska drugi najpomembnejši kriterij, v katero od štirih skupin je bil kinematograf uvrščen. V A skupini so bili kinematografi v glavnih mestnih središčih (Ljubljana, Maribor, Celje), ki so prvi dobili premierne filme in bili tehnično tudi najbolje opremljeni. V skupini B so bili kinematografi z dobrim obiskom in ne prav dobro opremo (Trbovlje, Novo mesto, Jesenice, Velenje). Kinematografi skupine C so imeli slabši obisk, tehnično opremo pa relativno dobro (Cerknica, Brežice, Ribnica), zato so praviloma dobili vse filme, kot prvi dve skupini. V skupino D pa so bili uvrščeni vsi ostali kinematografi z manjšim obiskom in zastarelo in izrabljeno tehnično opremo (Beltinci, Žiri, Kobarid). Zato je bil tudi spored slabši. Tak način razdelitve naj bi zlasti pri kinematografih v zadnjih dveh skupinah spodbudil prizadevanja za boljšo opremo in dvig števila gledalcev.

2. ORGANIZACIJSKI OKVIRI DELOVANJA NA PODROČJU DISTRIBUCIJE 1945 -1957

Razmere na področju organizacije distribucije so bile pred sprejetjem Zakona o filmu leta 1956 precej anarhične. To velja kar za celoten tedanji jugoslovanski prostor. Pomanjkanje ustreznih predpisov je povzročalo neenakomeren razvoj in tudi različno razlaganje pristojnosti podjetij na področju distribucije. Dogajalo se je, da so proizvodna podjetja razširjala svojo dejavnost na področje distribucije, ali obratno, da so se distribucijska podjetja ukvarjala s proizvodnjo filmov in celo njihovim predvajanjem. Marsikdaj se je kar pozabilo, da je glavna naloga teh ustanov posredovanje filmov gledalcem.

⁴⁶² Mlakar, Tone: Kinodvorana 1959. Loški razgledi, VI/1959, str. 247 - 252
⁴⁶³ Nekaj problemov kinofikacije v Sloveniji, Filmski vestnik, 1949, št. 2-3, str. 26

Do leta 1952 je imelo monopol pri nakupu tujih in prodaji domačih filmov za celotno Jugoslavijo Državno filmsko podjetje v Beogradu. Področje reproduktivne kinematografije je bilo strogo centralizirano. Centralizacijo poslovanja so opravičevali predvsem s finančnimi razlogi. Na primer po tem ključu je eno samo podjetje plačalo ceno licence in ceno kopije namesto vsakega republiškega podjetja posebej.⁴⁶⁴ To je pa hkrati pomenilo, da je uvozno podjetje »Jugoslavija film« v tem obdobju samostojno spremljalo filmsko proizvodnjo in se odločalo o nakupih. Sredstva za nabavo filmov so dotekala iz centralnega deviznega sklada.

V vsaki republiki pa so bila podjetja za razdeljevanje filmov in širitev kinematografske mreže.⁴⁶⁵ Kinematografi so imeli edino pravico in dolžnost predvajati filme.

Decentralizacija in demokratizacija na področju gospodarstva in družbenega življenja je povzročila v začetku leta 1952 tudi na tem področju majhen premik. Na pobudo slovenskega podjetja za razdeljevanje filmov so si republiška podjetja sicer pridobila soodločanje pri nabavi tujih filmov. Še vedno pa je veljalo načelo, da so odkupili tisti film, za katerega so dala soglasja vsa ali večina republiških podjetij za razdeljevanje filmov.

Do bistvenih sprememb je prišlo v letu 1953, ko so junija na ljubljanski konferenci Združenja podjetij za izposojanje in uvoz filmov sprejeli sklep, da »vsako podjetje samostojno spremlja svetovno proizvodnjo, naroča servisne kopije in jih daje v pregled Zvezni komisiji za pregled filmov. Tako naročene ogledne kopije, odobrene za javno predvajanje, podjetje skupno s komisijo, ki jo sestavljajo javni in kulturni delavci, ponovno pregleda in po sprejetem zaključku naroči ali odkloni nabavo posameznega filma.«⁴⁶⁶ Posebnost so še vedno predstavljali filmi tehnične pomoči, v glavnem ameriške proizvodnje, ki so jih naročali skupno za celo Jugoslavijo in so zajemali kar polovico predvajanih filmov. Te so nabavljali skupno za celotno področje Jugoslavije. Tako je za dobro polovico programa odpadla administrativna distribucija in kinematografi so lahko te filme samostojno naročali pri najboljšem ponudniku. S tem so prevzeli določeno odgovornost tudi za programsko politiko.

V letu 1954 so podjetja prešla na samostojno nabavo filmov. V praksi je to pomenilo, da je bil Jugoslavija film še vedno edini uvoznik, medtem ko je bilo odločanje, kaj naj uvozi, v pristojnosti republiških podjetij. Razvoj dejavnosti je na tej točki zahteval predvsem ureditev notranjih poslovnih odnosov med posameznimi podjetji in kinematografi. V tem času je bil izdelan tudi Temeljni zakon o filmu.

⁴⁶⁴ S.R.: Ali so kritike na račun sporeda naših kinematografov upravičene? Film, 1952, št. 2, str. 25

⁴⁶⁵ Šušteršič, Rado: Ob desetletnici. Film, 1956, št. 8, str. 185

2.1. Podjetje za razdeljevanje filmov LRS

V Sloveniji je bilo takoj po osvoboditvi v okviru oddelka za kinematografijo pri propagandni komisiji IOOF ustanovljeno Državno filmsko podjetje DFJ, Direkcija za Slovenijo, v okviru katerega je deloval oddelek za izposojno filmov. Po delitvi Direkcije je bilo z objavo v Uradnem listu 13. septembra 1946 poleg Podjetja za proizvodnjo filmov, Triglav film, ustanovljeno tudi Podjetje razdeljevanje filmov LRS v Ljubljani ali kratko Raz-film. Skrbelo je za razdeljevanje filmov na območju LR Slovenije, pregledovanje in popraviljanje poškodovanih filmov in podnaslavljanje.⁴⁶⁷ Direktor podjetja je bil Jože Gosnar. Spisovnega arhivskega gradiva, ki bi nam dalo vpogled v delovanje podjetja v prvem obdobju, je zelo malo. Eden redkih, vendar precej izčrpen je tudi v tem primeru Zapisnik kontrolnega pregleda delovanja filmskih podjetij, tako tudi Podjetja za razdeljevanje filmov. Pregled je opravila posebna komisija po nalogu ministra za prosveto med 17. in 20. majem 1947. Svoje ugotovitve je povzela na podlagi izjav delavcev v podjetju. Predvsem je govora o tem, koliko je kdo primeren za opravljanje določenega dela, ne toliko s strokovnega kot s političnega vidika, in kakšne napake in nedoslednosti vidi pri drugih, zlasti pri direktorju Gosnarju in takratni vodji distribucije Lei Čadež. Ravno iz njene izjave je nekoliko bolj razvidno, kako je delo v distribuciji potekalo. Iz Beograda so dobivali seznam dodeljenih filmov (kriteriji so bili za Zagreb drugačni kot za Slovenijo). Za vsak film so izdelali rokovnik za pošiljanje filmov po terenu, ki pa se ga je bilo težko držati, saj so filmi iz Beograda velikokrat zamujali. Govori tudi o velikem pomanjkanju filmov. Prvenstveno so distribuirali sovjetske filme, in to v industrijske kraje, zlasti v koroški pas. »Zapadne« filme so »dajali« v Ljubljano, Celje, Maribor, na podeželje pa redko. V Ljubljani naj bi imeli velik uspeh v tem času francoski filmi. Vsak film, ki je prišel s terena so pregledali in dva lepilca v rednem delovnem času nista uspela opraviti vseh popravil.⁴⁶⁸ To kaže na večkrat omenjeno dejstvo slabe tehnične opremljenosti in usposobljenosti kinooperaterjev na terenu.

Delo podjetja je bilo torej v prvi fazi glede na to, da ni imelo vidnejše vloge pri nabavi filmov, usmerjeno v razdeljevanje filmov po republiki in zlasti v obnovo in širitev kinematografske mreže ter tehnične baze podjetja. Kinematografi so delovali v okviru distribucije do prehoda leta 1949/50.⁴⁶⁹ Tako je v letih med 1947 in 1959 poraslo število kinematografov iz 102 na 248. V celoti so tudi dosegli določila prvega petletnega plana za Slovenijo o zgostitvi kinematografskega omrežja, ki je doseglo od 18.000 prebivalcev na en kinematograf na 10.000 prebivalcev v letu

⁴⁶⁶ prav tam

⁴⁶⁷ Ur. list LRS, 62/231, 13.9.1946

⁴⁶⁸ AS 1589, CKKPS II, Dopisi 1947, š.52

⁴⁶⁹ Po pripovedovanju Rada Šušteršiča, prvega direktorja Vesna filma, 16. 11. 2001

1951. Po statističnih podatkih je bilo že leta 1947 14.027 prebivalcev na kinematograf, leta 1951 pa 9.270. Leta 1952 je bilo le še 6.319 prebivalcev na kinematograf. To število je potem z majhnimi odstopanji ostalo vse do leta 1958. Slovenija je imela med jugoslovanskimi republikami najgostejše kinematografsko omrežje, na repu pa sta bili Bosna in Hercegovina in Makedonija s približno 20.000 tisoč prebivalci na en kinematograf v letu 1957.

Pomanjkanje kinoprojektorjev ter tehnično ustrezno usposobljenih operaterjev in seveda majhno število kopij so bile glavne ovire za hitrejši razvoj. Filmske kopije so se pogosto vračale v slabem stanju. Prisotni so bili tudi primeri pritožb kinematografov nad vsebino dodeljenih filmov, kot v primeru Kina Borovnica, ko so odklonili sovjetski film Glinka in v interesu ljudstva prosili za jugoslovanska filma Slavica in Nesmrtna mladost ter francoski film Sam v noči.⁴⁷⁰

2.2. Vesna film

V letu 1954 se je Podjetje za razdeljevanje filmov preimenovalo v Vesna film. V tem letu so distribucijska podjetja prešla na samostojno nabavo filmov. Relativna samostojnost pri nabavi filmov naj bi povzročila določene pozitivne spremembe v notranjem poslovanju s filmi. Večji, ekonomsko močnejši in s tem bolj donosni kinematografi naj bi omogočili tudi manjšim dostop do filmov po sprejemljivih cenah. Taka politika cen naj bi omogočila nemoteno delovanje manjših kinematografov in nakup tudi vsebinsko dobrih filmov, ki pa komercialno verjetno ne bi bili tako uspešni.

Kot kažejo izjave razpravljalcev na 1. plenumu Sekcije za predvajanje filmov LRS v Ljubljani, 21. 4. 1960⁴⁷¹ pa je bilo v praksi ravno obratno. Mali kinematografi so se dušili v stroških, veliki pa so si delili presežke dobičkov. Tako je na primer kinematograf v Ceršaku plačal več najemnine za filme kot je imel v letu 1959 bruto dohodek.

Distribucijska podjetja so v bistvu postala gospodarske organizacije tako kot je jugoslovanska kinematografija nasploh veljala za gospodarsko dejavnost s posebnim kulturnim pomenom. Podjetja so bila ocenjena po doseženem bruto proizvodu, namesto po kvaliteti programa. Tako so bila tista kinematografska podjetja, ki so le dajala prednost kvaliteti programa, prikrajšana tudi pri dodelitvi sredstev iz pomoči in deviznih sredstev centralnega deviznega sklada. Naslonitev filma na ekonomske principe se je tudi v kasnejšem obdobju kazala kot popolnoma nesmiselna, saj se pri 241 kinematografih, kolikor jih je bilo leta 1958, domač film pač ni mogel izplačati.

⁴⁷⁰ AS 540, Sovjetski film Glinka odklonitev, 5. 7. 1948, š. 78

⁴⁷¹ AS 249 Zapisnik I. plenuma Sekcije za predvajanje filmov Ljudske republike Slovenije, 21. 4. 1960, š. 211

ZAKLJUČEK

Slovenska kinematografija je pričela z redno filmsko produkcijo leta 1945 z dokumentarnim filmom Ljubljana pozdravlja osvoboditelje, 9. maja. Prvi filmski posnetki na Slovenskem datirajo v leto 1905, ko je odvetnik Karol Grosman v Ljutomeru posnel tri kratke dokumentarne filme Na domačem vrtu, Odhod od maše v Ljutomeru in Sejem v Ljutomeru.

Slovenska dokumentarna produkcija po letu 1945 je nastajala v obdobju socialističnega družbenega razvoja, kar ji je dajalo specifično ideološko in propagandistično obeležje. Tako kot od drugih sredstev propagande, je oblast tudi od filma pričakovala agitiranje za njeno povojno politično in gospodarsko ureditev ter boj proti notranjim in zunanjim sovražnikom. To zlasti velja za zvrst obzorniške produkcije v seriji Filmski obzorniki, ki danes po dobrih petdesetih letih predstavljajo izjemen zgodovinski vir.

Dokumentarni filmi, v katerih so celotno obravnavano obdobje prevladovali elementi reportaže, so bili do začetka petdesetih let zreducirani na prikaz gospodarskih dosežkov in pridobitev, povečevanje vrednot NOB in zmag delovnega ljudstva. Potem se odpre filmski prostor tudi drugim temam.

Dokumentarna produkcija se je otesla ideološkosti v filmih s poljudnoznanstveno in kulturno umetniško vsebino. V njih je moč začutiti večjo svobodo in suverenost ustvarjanja.

O slovenski filmski produkciji s poudarkom na igranem filmu je bilo že precej napisanega, kar je povezano z večjim zanimanjem za igrani film. Estetsko doživljanje filma je stvar posameznika, zgodovinska dejstva, ki jih film vsebuje, pa lahko ob uporabi ustreznih zgodovinskih virov najboljše utemelji zgodovinar. Povojna dokumentarna filmska produkcija do leta 1957 s stališča vrednotenja uporabnosti filma kot zgodovinskega vira do sedaj ni bila dovolj osvetljena. Eden glavnih vzrokov je v specifični filmskega arhivskega gradiva, tako po tehnični kot vsebinski plati, ki vendarle počasi dobiva ustrezno mesto ob ostalem arhivskem gradivu.

VIRI:

ARHIVSKI VIRI

Arhiv Republike Slovenije (AS):

AS 231 Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije 1945-1951

AS 249 Svet za kulturo in prosveto Ljudske republike Slovenije 1951-1953

AS 467 Triglav film

AS 540 Republiški svet Zveze sindikatov Slovenije, 1945-1974

AS 825 Privatni arhiv Ernest Adamič

AS 1086 Zbirka filmov

AS 1116 Ministrstvo za finance Republike Slovenije, 1945-1970

AS 1166 Viba film

AS 1278 Zbirka videokaset

AS 1589 Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, 1945-1990

AS 1643 Predsedstvo Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta, 1944-1945

Zgodovinski arhiv na Ptuj, fond Okrajno sodišče Ptuj

Zgodovinski arhiv Ljubljana, fond Ljudska prosveta

TISKANI VIRI

Službene novine Kraljevine Jugoslavije, Beograd 1931

Službeni list Kraljeve banske uprave Dravske banovine, Ljubljana 1932

Uradni list Demokratične federativne Jugoslavije, Beograd 1945

Uradni list Federativne ljudske republike Jugoslavije, Beograd 1947-1955

Uradni list Ljudske republike Slovenije, Ljubljana 1946-1955

REVIJE IN ČASOPISI

Ekran 1962 - 1976

Film 1950 - 1961

Filmski vestnik 1948 - 1950

Ljudska pravica 1945 - 1959

Naši razgledi 1952 - 1958

Obzornik 1946 - 1960

Slovenec 1932, 1934

Slovenski poročevalec 1945 - 1959

Tovariš 1945 - 1960

LITERATURA:

32. festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu od 23.-27. marta 1985, Beograd, 23.-27. marec 1985

40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949-1988. (izbral in uredil Zdenko Vrdlovec) Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988

Balasz, Bela: Filmska kultura. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966

Barnouw, Erik: Istorija dokumentarnog filma (Documentary A History of the Non-Fiction Film). Beograd: Aleksander Mandić, 1974

Benjamin, Walter: Izbrani spisi; spremna beseda Bratko Bibič, Lev Kreft). Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998

Bor, Matej: Beseda o problemih naše filmske umetnosti. Referat na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev. Filmski vestnik, III/1950, št. 5-6, str. 59-73

Brenk, France: Kratka zgodovina filma na Slovenskem. Ljubljana: DDU Univerzum, 1979

Brenk, France: Slovenski NOB film. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja XI(25), Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1975

Brenk, France: Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja. Ljubljana: 1981

Brenk, France: Slovenski NOB film (nadaljevanje). Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, XI (26), Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1975

Brenk, France: Zapiski o filmu. Maribor: Založba Obzorja, 1951

Dvadeset godina jugoslovenskog filma 1945-1965. Festival jugoslovenskog filma. Beograd, 1965

Ekran 66, Revija za film in televizijo, št. 37-38, Ljubljana 1966

Ekran 66: Revija za film in televizijo, št. 33-34, Ljubljana 1966, str. 155-187

Enciklopedija Slovenije. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998

Film med sanjami in resnico, Ljubljana: Mladinska knjiga 1980,

Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994

- Filmska enciklopedija 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1986
- Filmska enciklopedija 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1990
- Filmska ustvarjalnost Metoda in Milke Badjura 1926-69. Razstava Arhiva Republike Slovenije ob 100-letnici prve filmske predstave bratov Lumire in 90-letnici slovenskega filma. Publikacije Arhiva Republike Slovenije. Katalogi. Zv. 14, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1995
- Filmski obzornik – zrcalo časa (1946-1951). Razstava Arhiva Republike Slovenije. Publikacije Arhiva Republike Slovenije Katalogi. Zv. 11, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1991
- Filmski razgledi leto I 1959 št.1
- Gabrič, Aleš: Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945-1952. Borec, št. 7-8-9, Ljubljana: Mladika, 1991
- Gabrič, Aleš: Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953-1962. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995
- Hauser, Arnold: Socialna zgodovina umetnosti in literature. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962
- Hobsbawm, Eric: Čas skrajnosti. Svetovna zgodovina 1914-1991. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2000
- Ilustrirana zgodovina Slovencev. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999
- Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko: Filmski leksikon. Ljubljana: Modrijan, 1999
- Ključne značilnosti slovenske politike v letih 1929-1955: znanstveno poročilo. Zdenko Čepič...Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 1995
- Klopčič, Matjaž: Filmi, ki jih imam rad. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998
- Koch, Vladimir, Šuklje, Rapa, Čepinčič, Miroslav, Polimac, Nenad, Lešnik, Bogdan, Nedić, Lilijana: France Štiglic. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1983
- Kosanović, Dejan: Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945. Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000
- Kosmač, France: Pogovori o filmu. Ljubljana: Prosvetni servis, 1967
- Kosanović, Dejan: Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976.

- Križnar, Naško: Slovenski etnološki film filmografija 1905-1980. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1982
- Križnar, Naško: Vizualne raziskave v etnologiji. Ljubljana: ZRC SAZU, 1996
- Lenin, V.I: O kulturi in umetnosti. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1950
- Majcen, Vjekoslav: Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu (1904-1940). Zagreb: Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, 2003
- Majcen, Vjekoslav: Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar« (1926-1960). Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1995
- Mlakar, Tone: Kinodvorana 1959. Loški razgledi, VI/ 1959, Škofja loka:Muzejsko društvo Škofja loka, 1959
- Munitić, Ranko: Filmske zvrsti in žanri. 3. zvezek, Dopisna delavska univerza Univerzum, Ljubljana, 1977
- Munitić, Ranko: O dokumentarnem filmu. Beograd: Institut za film, 1975
- Musek, Vitko: Knjiga o filmu. Ljubljana: Prešernova družba, 1960
- Nečak, Dušan: Od železne zavese do zelene meje. Regija Alpe-Jadran 1945-1991 (2. del). Zgodovinski časopis, 52, 1997, št. 3, str. 393-405
- Nečak, Dušan: Slovenska propaganda v času nastajanja mirovne pogodbe z Italijo. Zgodovinski časopis, 51, 1997, št. 4, str. 555-573
- Nedič, Lilijana: Oris filmske proizvodnje na Slovenskem. Filmografija slovenskih celovečernih filmov. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994
- Nemanič, Ivan: Dr. Mario Foerster med pionirji slovenskega filma (Zbornik referatov). 17. zborovanje Arhivskega društva Slovenije. Celje, 8.-10. 10. 1997. Skrite dragocenosti v arhivskih zbirkah in fondih. Celje: Arhivsko društvo Slovenije, 1997
- Nemanič, Ivan: Filmi Metoda in Milke Badjura 1926-1969. Publikacije Arhiva republike Slovenije. Inventarji. Zbirke zv. 3, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1994
- Nemanič, Ivan: Filmski zapisi Božidarja Jakca 1929-55. Publikacije Arhiva SR Slovenije. Inventarji. Zbirke zv. 2, Ljubljana : Arhiv SR Slovenije, 1989
- Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije, dokumentarni, igrani in animirani film. Publikacije Arhiva Slovenije. Inventarji, Zbirke zv. 1, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1998
- Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije, Publikacije Arhiva Republike Slovenije. Inventarji zv. 4, Ljubljana: Arhiv

Republike Slovenije, 2002

Nemanič, Ivan: Filmsko gradivo v Arhivu SR Slovenije kot zgodovinski vir zlasti za zgodovino kmetijstva, gozdarstva in lesarstva. Arhivi, glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije. Let.IV, 1981, št. 1-2, str. 62-65

Nemanič, Ivan: Izbrana vprašanja iz zgodovine slovenskega filma in o filmskem arhivskem gradivu. Arhivi, glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije. Let.VIII,1985, št. 1-2, str. 66-70

Novaković, Radoš: Istorija filma. Beograd: Prosveta, 1962

O našem filmu. (ur. Blanka Kumbatovič. Ernest Adamič). Ljubljana, 1948

Perovšek, France: Moja resnica. Spominski utrinki iz delovanja po letu 1945 na Primorskem in v Ljubljani. Ljubljana: Društvo piscev zgodovine NOB Slovenije, 1995

Petrić, Vladimir: Pregled filmskih zvrsti in žanrov 1. Ljubljana: Scena, 1971

Pregled dela kinematografov LR Slovenije. Bilten: priročnik za uprave kinematografov, II/1951, Ljubljana, 1951

Raspor, Vicko: Riječ o filmu. Beograd: Institut za film, 1988

Repe, Božo: Rdeča Slovenija: tokovi in obrazi obdobja. Ljubljana: Sophia, 2003

Sadoul, Georges: Zgodovina filma (predgovor in poglavje o Jugoslaviji napisal France Brenk). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960

Slovenska kronika XX. stoletja. Knj. 2: 1941-1995, Ljubljana: Nova revija, 1995-1996

Slovenski film in njegovo varovanje, 30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije. Ljubljana: Arhiv republike Slovenije, 1998

Šimenc, Stanko /Furlan, Silvan /Mikuž, Jure /Nedić, Lilijana: Karol Grossmann: Zbirka: Slovenski film: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1985

Šimenc, Stanko: Povojni Kranj v dokumentarnem filmu. Kranjski zbornik. Kranj: Mestna občina Kranj, 2000

Šprah, Andrej: Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998

Tatjana Rezec Stibilj, Lojz Tršan: Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije. Publikacije Arhiva Republike Slovenije. Inventarji. Zbirke zv. 5, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2000

Tatjana Rezec-Stibilj, Vladimir Sunčič, Lojz Tršan: Filmsko gradivo Slovenskega filmskega

arhiva pri Arhivu Republike Slovenije, Inventarji. Zbirke zv. 6, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2002

Televizija prihaja. Spominski zbornik o začetkih televizije na Slovenskem. Ljubljana: RTV Slovenija, 1993

Traven, Janko: Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih do 1918. Komentar Lilijana Nedič, Stanko Šimenc. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992

Volk, Petar: Istorija jugoslovenskog filma. Beograd: Institut za film, 1996

Zgodovina Slovencev. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979