

Rojstvo slovenskega filma in njegov razvoj do konca štiridesetih let

ZAMETKI KINEMATOGRAFIJE NA SLOVENSKEM

Strogo gledano se je zgodovina slovenskega igranega celovečernega filma začela šele v tridesetih letih 20. stoletja, ko sta v kinodvorane prišla prva domača celovečerca *V kraljestvu Zlatoroga* (1931) in *Triglavske strmine* (1932). Ker pa nič ne nastane iz nič in ker so pri umetnosti – še posebej pa pri filmu – pomembni tudi konteksti, velja za razumevanje nastanka prvih slovenskih celovečernih filmov najprej stopiti za nekaj korakov nazaj in si ogledati širše okoliščine oblikovanja filmske kulture na Slovenskem. Vse se je začelo v trenutku, ko so na sončno stran Alp prišli prvi potujoči kinematografi.

Prvi med njimi je bil Edisonov potujoči kinematograf *Ideal* v lasti Charlesa Crasséja¹. V Slovenijo je prišel razmeroma zgodaj, že konec leta 1896, se pravi zgolj eno leto po uradnem datumu nastanka sedme umetnosti.² Crassé je pripotoval z Dunaja, tako da se je najprej ustavil v Mariboru, kjer je 24. oktobra 1896 svoje filme prikazal v pivnici pivovarne *Gotz*.³ Sledile so še predstave v Celju, kjer je Crassé 3. novembra 1896 gostoval v vrtnem salonu hotela *Zum weissen Ochsen* (Pri belem volu),⁴ in v Ljubljani. Prva predstava v takrat še neuradni slovenski prestolnici je bila 16. novembra 1896 v salonu hotela *Pri Maliču*⁵ na današnji Cankarjevi cesti oziroma bolj natančno tam, kjer sedaj stoji veleblagovnica Nama⁶. Predvidene ljubljanske predstave, ki so jih časopisi najavljali kot »razkazovanje živečih fotografij v življenjski velikosti, *Edisonov Ideal*, predstavljen po kinematografu«, so bile zaradi velikega zanimanja celo podaljšane⁷. Ljubljčanov ni motilo niti to, da so bile slike tako zelo zabrisane, da jih v glavnem niti ni bilo mogoče prepoznati (razlog za slabo vidnost je bilo predvajanje filmov ob plinski luči, saj je Ljubljana elektriko dobila šele dve leti kasneje)⁸. Zdenko Vrdlovec na podlagi poročil časnikov *Slovenski narod* in *Laibacher Zeitung* povzema, da je polurni program vključeval sedem kratkih filmov bratov Lumière *Življenje na pariških ulicah*, *Družba, ki se zabava pri pikniku*, *Prepirajoča se kvartopirca*, *Opebarjeni cunjar*, *V pralnici*, *Plavalna šola* in *Brzovlak privozji na postaji*⁹. Sledilo je še nekaj podobnih Edisonovih gostovanj,¹⁰ leta 1898 pa je v mesto prišel tudi čisto pravi *Lumièrov kinematograf*. Njegov zastopnik, tržaški Slovenec Anton Permè¹¹, je predstave organiziral v steklenem salonu *Kazine*. Izbor prizorišča je bil glede na to, da je Kazina v tistem času med Slovenci veljala

1 Vrdlovec 2009, str. 24–26.

2 Kljub temu da so številne naprave, ki so omogočale snemanje in projekcijo gibljivih slik, obstajale že od zgodnjih devetdesetih let 19. stoletja, velja za uradno letnico nastanka filma leto 1895, ko sta brata Lumière izpopolnila tehniko snemanja in prikazovanja. Auguste in Louis Lumière sta razvila kamero, ki je bila prenosna (snemanje ni bilo več omejeno na studije kot dotlej), poleg tega pa je bila njuna kamera hkrati tudi projektor, kar je zelo olajšalo prikazovanje. Navsezadnje je pomembno tudi to, da se filmi bratov Lumière (v dolžini 15–20 sekund) niso zgedovali, tako kot drugi iz tistega časa, po gledališču, pač pa po (realistični) fotografiji. V tem pogledu so pomembni tudi zato, ker so filmu prvi zagotovili mero estetske avtonomije nasproti prevladujoči uprizoritveni formi tistega časa.

³ Danes je tam dvorana kina Union.

⁴ Danes Stanetova ulica 3.

⁵ Nemško ime hotela je bilo *Stadt Wien*.

⁶ Šimenc, 1996, str. 14–15.

⁷ Traven 1992, str. 20.

⁸ Vrdlovec 2009, str. 24.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Več o tem: Kosanović 2008, 9–10.

¹¹ Kosanović 2008, str. 10.

za nepriljubljeno zbirališče Nemcev in ponemčenih Slovencev, potencialno nevaren, toda prirediteljem se je posrečilo morebitne izgrede preprečiti z organizacijo vstopa kar iz kazinskega vrta¹², in ne skozi glavni vhod v kavarno.

Filmske predstave so tudi v naslednjih letih organizirali zgolj potujoči kinematografi. Ti so najpogosteje gostovali v kavarnah, salonih hotelov in gostilnah. Ker so mnogi prikazovalci pred tem delali v cirkusu, so bile potujoče predstave pogosto organizirane kar v potujočih cirkuških šotorih. Prikazovalci so s seboj vozili tudi električne generatorje, saj številna manjša mesta elektrike sploh še niso imela. V Ljubljani so takšna »električna gledališča«, kot so takrat pogosto imenovali kino, običajno postavljali v tivolskem zabaviščnem prostoru, Lattermanovem drevoredu. Predstave, ki so jih organizirali v »velikem šotoru z vso udobnostjo«, so bile dolge tudi do dve uri in pol, medtem ko so bile vstopnice razmeroma poceni (20 do 30 krajcarjev)¹³. Nekateri prikazovalci so tudi snemali. Johann Bläser, potujoči prikazovalec iz Avstrije,¹⁴ je na primer že leta 1899 posnel film o Ljubljani, vendar njegov izdelek, *Razgled iz Ljubljane*, žal ni ohranjen. Operater družbe *Pathé* (ki je bila takrat največje filmsko podjetje na svetu) je nekoliko kasneje, leta 1909, posnel proslavo 25-letnice Slovenskega delavskega pevskega društva *Slavec*. Njegov dokumentarni zapis je med drugim vključeval tudi daljše panoramske posnetke Ljubljane in slovenske napise^{15,16}.

Prve redne kinematografske predstave so se v Sloveniji začele vrstiti od 21. aprila 1906 naprej, ko je Davorin Rovšek, znameniti ljubljanski fotograf in krajinar, v veliki dvorani takrat zgrajenega hotela *Union* odprl »prvo ljubljansko gledališče živih podob«, *Elektro-kinoskop dvorano Rovška v Hotelu Union*¹⁷. Zaradi prestižnega značaja dvorane oziroma hotela *Union* nasplah¹⁸ je bil to velik dogodek, vendar se je kmalu pokazalo, da Rovšek s poceni vstopnicami ne bo zmožl pokriti visokih stroškov najema tako drage dvorane. Težava so bili tudi zastareli filmi, ki so jih ljubljancani v glavnem že videli¹⁹. Rovšek je zato s projekcijami nadaljeval v hotelu *Ilirija* na Kolodvorski ulici, preskrbel pa se je tudi z novimi filmi in za povrh v program vključil še posebne filme za šolsko mladino²⁰. Čeprav mu je tokrat posel tekel bolje, se je kmalu znova preselil, in sicer na Turjaški trg, kjer je v dvorani Katoliškega doma odprl *Cinematograph – Théâtre Français*. Francosko ime kinematografa, ki je začel delovati 31. avgusta 1907, priča o povezavi s podjetjem *Pathé*, vendar pa Rovškov *Théâtre Français* kljub vsemu ni postal prvi stalni kinematograf na območju današnje Slovenije. Prehitel ga je *Kinematograf Edison*, ki je začel delovati 26. maja 1907. Edisona je imel v lasti Anton Deghenghi, podjetnik iz Pulja. Deloval je v zgradbi na vogalu Dunajske in Sodne (danes Tavčarjeve) ulice, kjer je sedaj trgovina Borovo. Ker je bila v tej zgradbi že med projektiranjem predvidena dvorana za prikazovanje filmov, lahko *Kinematograf Edison* obravnavamo celo kot prvi namensko zgrajen kino na ozemlju kasnejše Jugoslavije²¹.

Med Rovškovim kinom *Cinematograph – Théâtre Français* in Deghenghijevim Edisonom se je kmalu razvnel hud boj za gledalce. Stvari so se še dodatno zapletle 27. oktobra, ko se je v Ljubljani (na Resljevi 3) pojavil še tretji kinematograf, *The American Bioskop*. Tega je imela v lasti neka tržaška družba, ki je za upravitelja imenovala domačina, izumitelja in revolucionarja Adolfa Pračka. Od vseh treh je prvi odnehal

¹² Traven 1992, str. 29.

¹³ Kosanović 2008, str. 11; Traven 1992, str. 121.

¹⁴ Bläser je med drugim v Ljubljani prvi prikazoval filme mojstra t. i. *trik filma*, Georges Méliésa. Več o Bläserju: Kosanović 2008, 9–12 in internetni vir 60.

¹⁵ Traven 1992, str. 129–130.

¹⁶ Film je imel preprost naslov *Ljubljana*, danes pa je znan kot *Ljubljana 1909* (*Kinotečnik*, september 2009).

¹⁷ Glej Ljubić 2007.

¹⁸ Hotel je po najvišjih standardih odličnosti leta 1905 postavila slovenska delniška družba. Nekaj časa je veljal za najboljši hotel južno od Dunaja, poleg vsega drugega udobja pa je svojim gostom v uporabo ponujal tudi telefon, dvigalo in centralno ogrevanje, v tistem času nepredstavljlive dosežke znanosti in tehnike. Dvorana je lahko sprejela do 1000 gostov.

¹⁹ Vrdlovec 2010, str. 30.

²⁰ Traven 1992, str. 99.

²¹ Kosanović 2008, str. 16.

Rovšek. Nekaj časa je ob pritisku hude konkurence poskušal preživeti z zmanjševanjem števila predstav, potem pa je decembra 1907 obupal in svojo opremo prodal. Nadaljeval je kot lastnik prvega slovenskega potujočega kinematografa²². Kmalu je odnehala tudi tržaška družba s kinom The American Bioscop in je na koncu ostal zgolj Edison.

Zmagoviti Deghenghi je svojo dejavnost razširil še z odprtjem *The Elite Biograf* na vrtu hotela Pri Maliču.²³ Ta novi kinematograf je bil sicer del njegovega načrta, da bi v hotelu vzpostavil osrednje ljubljansko zabavišče. Ko je hotel leta 1909 renoviral, je tako filmske predstave preselil v novourejeno dvorano v pritličju. Ob tej priložnosti je kinematograf tudi preimenoval v *Kinematograf Ideal*, pri čemer je kino s tem imenom deloval neprekinjeno vse do leta 1938, ko se je na tej lokaciji začela gradnja palače *Bata* (današnja veleblagovnica *Nama*)²⁴. V *Idealu* je Deghenghi – prav tako kot v Edisonu – prikazoval zlasti francoske filme, saj je po Rovškovem odhodu prevzel povezavo s Pathéjem²⁵. Kmalu pa je Deghenghi spoznal, da sta dva kinematografa za Ljubljano vendarle preveč. Edisona (ki ga je vmes preimenoval v *Pathé*) je posledično opustil in nadaljeval zgolj z *Idealom*, ki pa tudi ni dolgo sameval, saj se je leta 1913 v mestu pojavil še *Metropol*. Ta kinematograf je v zgradbi *Deželnega gledališča*, današnje *Opere*, odprl odbor *Dramatičnega društva*. Njegov namen je bil, da bi z zaslužkom od kinematografa pokrili velike izgube *Deželnega gledališča*,²⁶ in to ne glede na to, da so mnogi člani društva temu odločno nasprotovali, saj se jim je zdela kontaminacija posvečenega gledališkega prostora s filmom naravnost bogoskrunska. Na koncu se je vse razpletlo tako, da je *Metropol* še pred začetkom prve svetovne vojne prenehal z obratovanjem, vendar ne zaradi vojne same; zaprl ga je Državni odbor zaradi prikaza golega otroka (ki ga guvernanta kopa v kadi) v enem od filmov. Odbor je namreč vztrajal, da takšne vsebine ne sodijo v gledališče (zanimivo je, da se je prepoved iz npravstvenih razlogov pripetila prav kinematografu, ki je bil ustanovljen med drugim tudi kot konservativna alternativa liberalnejšemu *Idealu*). *Metropol* je tako nekaj časa z obratovanjem nadaljeval kar na vrtu *Narodnega doma*. V zgradbo *Deželnega gledališča* se je vrnil šele 1. maja 1915, ko ga je prevzela Slovenska krščansko socialna zveza. Ob tej priložnosti se je preimenoval v *Central*, nov pa je bil tudi spored: tako kot v drugih kinematografih v monarhiji je bilo zaradi vojne mogoče prikazovati zgolj avstrijske in nemške filme. *Central* je ugasnil ob kapitulaciji Avstro-Ogrske leta 1918. K temu sta prispevala ogorčenje zaradi pre nizkih plačil lastnika kina v gledališki fond in javno mnenje, ki je vse glasneje zahtevalo ponovno odprtje *Narodnega gledališča*, do katerega je v resnici tudi kmalu prišlo²⁷.

Od pomembnejših kinematografov, ki so se v Ljubljani pojavili po koncu prve svetovne vojne, omenimo tri. Prvi je kino *Tivoli*, ki je začel obratovati aprila 1922 v dvorani poleg Lattermannovega drevoreda na telovadišču *Ljubljanskega Sokola* (danes je to letno telovadišče *Ilirija*). Kinodvorano z več kot 450 sedeži je upravljalo »Prvo slovensko društvo kinonastavljencev za Slovenijo v Ljubljani«, ki naj bi »poskrbelo za odlično izbiro filmskih naslovov in kakovostne projekcije ob spremljavi prvovrstnega orkestra«²⁸. V prvem letu delovanja je *Tivoli* doživel odličen sprejem, po odprtju drugih kinodvoran v centru mesta pa je podlegel konkurenci in že leta 1925 zaprl svoja vrata²⁹. Drugi pomemben ljubljanski kinematograf je bil *Kino Matica* (kasneje *Elitni kino Matica*). Januarja 1923 ga je v dvorani Filharmonične družbe na Kongresnem trgu (danes *Filharmonija*) odprlo kulturno društvo *Jugoslovanska Matica*. V *Matici* so programe in propagandno gradivo

²² Traven 1992, str. 101–114.

²³ Ker so bile predstave na vrtu, je kino deloval zgolj ob lepem vremenu. Na tem prostoru je sicer kasneje obratoval kino *Komuna*.

²⁴ Žun 2014, str. 97.

²⁵ Traven 192, str. 131–134; Vrdlovec 2009, str. 45.

²⁶ Kosanović pravi, da je gledališče sezono 1913–14 preživelo zgolj s pomočjo povezave z zagrebškim *Hrvatskim narodnim kazalištem*. Ta je prevzel skrb za predstave v Ljubljani, v zameno pa je odpeljal velik del dramskega osebja z Ignacijem Borštnikom na čelu na Hrvaško. Kljub temu pa naj bi preživetju gledališča pomagal tudi *Metropol*, ki je s svojimi predstavami dobro služil (Kosanović 2008, 18).

²⁷ Globačnik 2004, str. 26; Kosanović 2008, str. 22.

²⁸ Žun 2014, str. 100.

²⁹ *Ibid.*

urejali po evropskih vzorih, tako da je ta kinodvorana s svojo pozicijo v samem centru mesta in kar 541 sedeži kmalu postala »vodeči kino«³⁰. In končno, še istega leta 1923, le da nekaj mesecev kasneje (oktobra), je v palači *Ljubljanski dvor* odprl vrata kino *Ljubljanski dvor*. Po mnenju novonastalega časnika *Jutro* je bil Ljubljanski dvor »najlepši in največji kinematograf na Balkanu«³¹, mi pa bomo več o njegovi usodi pisali v nadaljevanju, ko bomo predstavili najpomembnejše ljubljanske kinematografe v obdobju socializma.

Kinematografi so se pojavljali tudi v drugih slovenskih mestih. Trst, ki je bil v tistem času po številu slovenskih prebivalcev celo večji od Ljubljane, v vseh pogledih pa tudi modernejše in naprednejše mesto, je imel leta 1906 že šest stalnih kinematografov, čeprav je res, da nobeden od teh ni bil v slovenskih rokah. V Gorici je podjetnik Ludvik Tomšič leta 1907 odprl kino, ki pa je ob neki poskusni projekciji novih filmov pogorel. Zgodovina prvega mariborskega kina sega v leto 1909, ko je Lina Guštin, vdova s šestimi otroki, takoj po prihodu v mesto odprla *Prvi bioskop* pod šotorom na Teznem. Kasneje je kinematograf preselila v Mariborski grad, kjer je v slavnostni baročni dvorani deloval *Grajski kino*, leta 1935 pa so njeni otroci s pomočjo načrtov bratranca Vladimirja Šubica in pod vodstvom mladega arhitekta Herberta Drogenika zgradili sodoben objekt, v katerem sta bila v kleti nočni bar in kegljišče, v pritličju pa sodobna restavracija, slaščičarna ter novi Grajski kino z imenitno vhodno avlo³². Ptuj je svoj prvi kinematograf dobil že leta 1908, a ga je kmalu prav tako uničil požar, tako da je v tem mestu redno prikazovanje steklo šele leta 1910. Na Jesenicah je leta 1911 podjetnik Tomo Blatnik odprl kinematograf v namensko zgrajeni kinodvorani. Blatnik se v zapisih pojavlja tudi kot lastnik kina *Jelen* v Radovljici. Kranj je prvi kinematograf dobil leta 1910, tik pred prvo svetovno vojno pa so stalne kinematografe odprli še v Murski Soboti, Trbovljah, Štorah, Celju, Ajdovščini, Žalcu in Postojni. Zanimivo je, da je kino kot del zdraviliške dejavnosti deloval tudi v Rogaški Slatini (*Zdraviliški kino*)³³.

Novi stalni kinematografi pa niso pomenili konca potujočih kinematografov. Kosanović piše (2008), da so se ti obdržali vse do prve svetovne vojne in da so pri tem celo zelo resno konkurirali stalnim kinematografom. V Ljubljani so se na primer v Lattermanovem drevoredu še naprej vrstili različni prikazovalci. Leta 1908 je gostoval Louis Geni z *The Royal Wonder Bio* kinematografom, ki je Ljubljančanom pokazal takšne klasike, kot sta bila na primer Mélièsov *20.000 milj pod morjem* (*Deux cent mille lieux sous les mers*, 1907) in *Potovanje na Luno* (*Le Voyage dans le lune*, 1902). Med letoma 1911 in 1914 se je v mestu redno ustavljal tudi Grand Elektro Bioskop Johanna Bachmayerja, katerega potujoče predstave so med drugim vključevale lasten spremljevalni orkester in posebno reklamno službo³⁴. Ta je predstave oglaševala tudi z letaki, na katerih je pisalo, da je Bioskop »izboljššan orjaški kinematograf«, ki deluje s pomočjo »lastnih parnih in električnih naprav z dvajsetimi konjskimi močmi«, in da si bo prireditelj prizadeval, da bo tudi tukajšnje občinstvo »zadovoljil v vsakem oziru«, zaradi česar z »velespoštovanjem prosi za mnogobrojen obisk«³⁵.

Razmaha novega načina preživljanja prostega časa pa mnogi niso odobraval. Še posebej so bili do novega medija kritični kulturniki. Izidor Cankar, ugleden umetnostni kritik (in bratranec Ivana Cankarja), je na primer zapisal: »Dobrih filmov ni bilo dobiti – pokazalo se je, da jih izdeluje industrija, ki špekulira z neumnostjo duš in blodnimi nagoni človeških src«³⁶. Zgražanje nad filmom kot poceni zabavo sicer ni bilo slovenska posebnost. Zgolj za ilustracijo odnosa do filma navedimo kratek odlomek iz nekega švicarskega časopisa tistega časa: »Od 3500 učencev v Bernu je bilo 2450 kinoobiskovalcev. Ti so videli tole: 1914

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Udarnik. 2016: »Prvi mariborski kino«. Dostopno na: <http://udarnik.eu/2016/02/18/prvi-mariborski-kino/>; pridobljeno 19. 7. 2017.

³³ Barbič 2002, str. 14–15; Kosanović 2008, str. 17.

³⁴ Kosanović 2008, str. 14.

³⁵ Kosanović 2008, str. 16.

³⁶ Barbič 2002, str. 15.

preteпов, 1286 prepиров med možem in ženo, 1350 pijancev, 1160 ugrabljanj, 1120 zakonolomov, 1224 ubojev, 1645 ropov, 1179 tatvin, 1171 požigov in umorov, 765 samomorov in 1225 detektivskih romanov. Kdor ne uvidi, da je splošen kinoobisk poguben za mladino, je udarjen s slepoto»³⁷.

V tem pogledu je pomenljivo, da časnik *Slovenec* o filmskih predstavah sploh ni poročal. Film je bil za katoliško hierarhijo, ki je imela časnik v lasti, že sam po sebi otrok osovraženeга liberalizma³⁸, filmi, ki so prihajali na spored, pa so bili zanjo v vsakem primeru tudi preveč nespodobni. To je veljalo tudi za tiste, ki so bili na sporedu v Centralu, in to ne glede na to, da je ta kinematograf vodil nekdanji urednik *Slovenca* Ivan Štefe. Nad programom vsekakor ni bil navdušen konservativni ljubljanski škof Jeglič, ki je menil, da je vsebina nekaterih filmov »jako nesramna: naga ženska, objem in poljubi od moških«³⁹. Kino Ideal je na drugi strani veljal za liberalno usmerjenega, tako da od *Slovenca* že zgolj iz tega naslova ni mogel pričakovati veliko naklonjenosti. O filmskih predstavah sta več pisala liberalna časnika *Slovenski narod* in nemški *Laibacher Zeitung*, pri čemer velja poudariti, da je slednji tudi sicer zelo temeljito pokrival kulturni program v mestu ne glede na nacionalno pripadnost prirediteljev in ustvarjalcev⁴⁰.

V nasprotju z Združenimi državami, kjer se je film uveljavil zlasti kot zabava za nižje sloje prebivalstva (predvsem delavce in imigrante)⁴¹, v Sloveniji občinstvo ni bilo omejeno na določen tip obiskovalcev. Omejitve so bile tako zlasti formalne narave. Mladina je lahko na primer obiskovala zgolj predstave, ki so se končale pred 20. uro, dekleta iz dekliškega liceja v Ljubljani pa so za ogled filma morala dobiti dovoljenje nadzornice, sicer so jih čakale hude kazni. Postopoma so prepoved opustili, tako da so gojenke lahko hodile v kino tudi brez dovoljenja, vendar le v spremstvu »gardedame«. Ta je morala biti zraven tudi, če je dekle šlo v kino z zaročencem⁴². Tovrstne omejitve so dokončno odpadle v tridesetih letih, čeprav je še nekaj časa vseeno veljalo za primerno, če je dekle šlo v kino v spremstvu brata ali prijatelja⁴³. Mimogrede: dekleta staršev liberalnejših nazorov so v tistem času za malo maturo že lahko priredila svoj prvi *hausbal* (starši so za ta čas odšli iz stanovanja)⁴⁴.

Stanko Šimenc opozarja, da se je za razumevanje nastanka slovenske kinematografije treba najprej ozreti k tradiciji slovenske fotografije, ki se je začela razvijati že v drugi polovici 19. stoletja, v tesni povezavi s porajajočim se slovenskim nacionalizmom. Prav slovenska fotografija je namreč v veliki meri vzpostavila tako slogovne kot tudi motivične standarde tega, kar se je postopno izoblikovalo v domačo nacionalno kinematografijo. Slovenski fotografi so dokumentirali več narodnih prireditev, shodov, proslav, telovadnih nastopov in podobno (na primer taborsko gibanje za *Zedinjeno Slovenijo* in odkritje Vodnikovega ter Prešernovega spomenika), še posebej pa je bila pomembna ustanovitev fotografskega odseka pri *Slovenskem planinskem društvu* leta 1897, saj so tu včlanjeni fotografski amaterji razvili planinsko fotografijo, ki je močno vplivala tako na prva dva slovenska celovečerna filma kot tudi na vrsto kasnejših filmov, na primer na vse tri filmske *Kekece* (*Kekec* [1951]; *Srečno, Kekec!* [1963]; *Kekečeve ukane* [1968]), *Cvetje v jeseni* (1973), *Pastirvi* (1973) ipd.⁴⁵.

Prvi Slovenec, ki je snemal filme, je bil odvetnik ter kulturni in politični delavec dr. Karol Grossmann. Njegovi poskusi so bili še povsem amaterskega značaja, vseeno pa so bili prvi. Od posnetkov, ki jih je naredil, so se do danes ohranili trije. Prvi, *Odbod od maše v Ljutomeru* (1905, 7 metrov, en kader), je podoben statičnemu Lumièrovemu *Odbodu delavcev iz tovarne* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895), drugi, *Sejem*

³⁷ *Ibid.*, str. 18.

³⁸ Šimenc 1996, str. 25.

³⁹ *Ibid.*, str. 29.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 26.

⁴¹ Glej Belton 1998.

⁴² Barbič 2002, str. 20.

⁴³ Tomc 1989, str. 50.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 49.

⁴⁵ Šimenc 1996, str. 10–12.

v Ljutomeru (1906, 18,5 metra, trije kadri), prikazuje vrvež sejemskega dopoldneva na sončnem Glavnem trgu v Ljutomeru, medtem ko *Na domačem vrtu* (1906, 24 metrov, dva kadra) predstavlja fragment iz avtorjevega družinskega življenja. Filmski posnetki so preprosti, dokumentarni in statični, toda to je bilo za amaterske filme tistega časa običajno. V drugi polovici leta 1915 se je pri Grossmanovih mudil tudi Fritz Lang, kasnejši mojster nemškega ekspresionističnega filma. Ker je Lang v Ljutomer prišel v šolo za rezervne oficirje, njegovo občasno druženje z Grossmanom zelo verjetno ni močno vplivalo na njegovo kasnejšo umetniško pot (če sploh), kljub temu pa lahko o vsem skupaj vsaj spekuliramo (kakor je naredil Karpo Godina v svojem filmu *Umetni raj* iz leta 1990). Zagotovo vemo zgolj to, da je Lang v lončarski delavnici na Grossmanovem vrtu kiparil. Nekaj njegovih skulptur hrani Muzej Slovenske kinoteke.

Zanimivo je sicer, da je do odkritja Grossmanovega pionirskega dela prišlo šele razmeroma pozno, in še to po naključju. Vse skupaj je bilo povezano s težavami, ki jih je imel prvi direktor prvega slovenskega povojnega filmskega podjetja (*Državnega filmskega podjetja, podružnica za Slovenijo*, več o tem v nadaljevanju) France Brenk z oblastjo. Brenk je namreč že po nekaj letih direktorovanja prišel v nemilost zaradi domnevno nevestnega vodenja podjetja, tako da se je po pravno pomoč zatekel k Vladimirju Grossmanu, enemu v tistih negotovih časih redkih politično neoporečnih odvetnikov (vse skupaj se je dogajalo leta 1948). Ker sta se z Grossmanom veliko pogovarjala tudi o filmih, je slednji omenil, da je njegov oče Karol filme snemal že leta 1905 ali 1906⁴⁶. Sedaj znamenite filme so torej odkrili šele skoraj pol stoletja po njihovem nastanku, Vladimir Grossman pa je tudi povedal, da jih je oče v družinskem krogu predvajal vsako leto znova⁴⁷.

S filmom se je spogledoval tudi eden največjih ekscentrikov, kar jih je živelo v predvojni Ljubljani, baron Anton Codelli. Codellija se običajno spominjamo kot prvega lastnika avtomobila na Balkanu (s svojim *Benz Comfortablom* se je po ljubljanskih ulicah⁴⁸ vozil že leta 1898), malo manj pa je poznano, da je kasneje delal v Togu, takratni nemški koloniji, in tam med drugim kot producent sofinanciral filme, ki jih snemalo nemško podjetje *Schomburgk Film*. Šlo je za film *Izgubljena deklica* (*Die weiße Göttin der Wangora*, Hans Schomburgk, 1914) in še za pet dokumentarcev. Kljub temu da je Codelli (tudi) pri tem projektu izgubil precej denarja, ga danes zaradi tega njegovega prispevka mnogi prištevajo med pionirje afriškega filma⁴⁹.

Filmska kultura na Slovenskem se je razvijala tudi po ustanovitvi nove države, Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, 1. decembra 1918. Nova kraljevina je bila sicer po številu kinematografov na prebivalca na predzadnjem mestu v Evropi⁵⁰, kljub temu pa je bil ogled filmov tudi tu priljubljena dejavnost, še posebej v bolj razvitih delih države, med katere je sodila tudi Slovenija. Od leta 1919 do leta 1939 se je tako v Sloveniji število stalnih kinematografov povečalo z 18 na 63⁵¹, od katerih jih je bilo v Ljubljani 8 (dva od teh sta prikazovala zgolj neme filme). O stopnji vitalnosti slovenske filmske kulture govori tudi podatek, da so se v tem času pojavili še domača filmska publicistika (revija *Naš kino*), prva knjiga o filmu (*Kako pridem k*

⁴⁶ Štefančič 2015, str. 59–60.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 60.

⁴⁸ Na veliko veselje mestnih paglavcev, ki so se za njim podili v trumah.

⁴⁹ Kosanović 2008, str. 21.

⁵⁰ *Ibid.*, str. 25.

⁵¹ Šimenc 1996, str. 31.

filmu? Pavla Debevca [1929]),⁵² filmska šola, tečajji filmske igre ter navsezadnje tudi prva samostojna filmska podjetja⁵³.

Stvari pa vseeno niso bile povsem preproste. Ravno kar omenjenemu razvoju domače filmske kulture navkljub je slovenska kinematografija vsaj pri produkciji lastnih filmov ostala razmeroma revna. Če se ozremo samo po slovenskih filmskih podjetjih, lahko vidimo, da jih ni bilo veliko, zlasti pa so bila prej obrtne delavnice kot čisto prava podjetja⁵⁴. Prvo od njih je bilo *Slovenija film* (kasneje preimenovano v *Ilirija film*), ki ga je leta 1922 ustanovil ljubljanski fotograf Veličan Bešter. Bešter je posnel nekaj zanimivih krajših dokumentarnih filmov, na primer *Prekop judenburških žrtev* (1923), za katerega je Silvan Furlan menil, da je že presegel začetniško raven ugodja ob odkrivanju elementov filmskega jezika⁵⁵. Kljub temu in kljub zvenečemu nazivu Slovenija filma kot »prve slovenske filmske tovarne« pa je bilo podjetje v resnici zgolj neke vrste *one man band*, kjer je Bešter vse delal sam. Ne ravno industrija, skratka.

Drugo slovensko filmsko podjetje je bil *Sava film*, ki ga je leta 1927 ustanovil Metod Badjura. Tudi Sava film ni bil ravno čisto pravi studio, sta pa bila tu delavca vsaj dva, saj je Badjuri pomagala še njegova žena Milka (predvsem kot montažerka). Badjurovi dokumentarci, reportaže in žurnali sodijo v sam vrh slovenske medvojnne filmske produkcije. Njegov najbolj znani dokumentarni film *Bloški smučarji* (1932) je na kongresu etnologov na Švedskem leta 1957 celo prejel prvo nagrado. Šimenc piše, da je Badjura pri snemanju uporabljal dva osnovna prijema. Prvi je bil informativno (poročevalsko) obravnavanje življenja, drugi pa kombiniranje čistih dokumentarnih in rekonstruiranih (režiranih) prizorov s prvina igranega filma (še posebej v primerih, ko je šlo za rekonstrukcijo ljudskih običajev ali življenja v preteklosti⁵⁶). Od bolj znanih Badjurovih filmov lahko omenimo še *Pot na Triglav* (1926), *Rateče – narodne noše* (1929), *Odkritje spomenika Napoleonu, Napoleonovi Iliriji in slovesnost pri spomeniku Valentina Vodnika* (1929), *Trbovlje – rudarji* (1930), *Lepotno tekmovanje za Miss Kranj* (1930) in *Poborje* (1940). Milka Badjura je po vojni svoje montažersko delo nadaljevala, tako da mnoge slovenske celovečerce tudi iz naslednjih desetletij med drugim zaznamujejo prav zanesljivi in občuteni rezi te slovenske filmske pionirke.

Filmsko podjetje je leta 1927 registriral tudi fotograf Josip Pogačnik, vendar v tem primeru nimamo podatkov o morebitnih posnetih filmih. Morda je kateri od njih med neidentificiranim filmskim gradivom, ki ga hrani Arhiv Republike Slovenije⁵⁷?⁵⁸ Snemali so tudi nekateri amaterji. Med njimi sta bila na primer Ivan Zalaznik, ki je nekaj preprostih dokumentarnih zapisov posnel že leta 1921, in Janko Ravnik, predsednik fotografskega odseka alpinističnega društva *Skala*, ki si je po fotoaparatu nabavil še filmsko kamero⁵⁹ in kasneje tudi posnel prvi slovenski celovečerni film (več o tem v nadaljevanju). Posebno mesto med vsemi temi snemalci je imel ugledni slovenski slikar Božidar Jakac. Jakac je za svoje veselje tudi snemal, pri čemer je s svojo 16-milimetrsko kamero najprej posnel nekaj vtisov iz ameriških velemest (*Pittsburgh*

⁵² Zdenko Vrdlovec pravi, da je to delo – kratka brošura s petnajstimi stranmi – verjetno izšlo v povezavi z uspehom slovenske igralka Ite Rine v tujini, saj je ta prav gotovo mnogim zbudil upanje, da bodo tudi sami postali filmske zvezde. Brošura tako pretežno sestoji iz nasvetov mladim filmskim upom, med katerimi so svarila pred raznimi »kavarniški posredovalci« in »agenti divjih borz«, ki z lažnimi obljubami mamijo čedna dekleta (več o tem: Vrdlovec 2010, 77). Debevčevi knjigi je zgolj leto dni kasneje sledila publikacija *Film, kultura – vpliv – zabava* izpod peresa Franja Aleša, ki je že bolj ambiciozno predstavljala razvoj in značilnosti kinematografije nasploh (glej na primer: Brenk 2012, 45–46).

⁵³ Štefančič 2005, str. 242–245.

⁵⁴ Vrdlovec 2010, str. 67.

⁵⁵ Golubovič 2007, str. 2.

⁵⁶ Šimenc 1996, str. 36.

⁵⁷ Kosanović 2008, str. 28.

⁵⁸ Zdenko Vrdlovec pravi (pri tem se sklicuje na Ivana Nemaniča iz Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Slovenije), da sta Pogačnikova najverjetneje dokumentarca *Združeni delavci v vrste stopimo* (1939) in *Tabor slovenskega delavstva* (1939). V obeh primerih gre za propagandno zastavljena filma, ki slavita »klerofašistično« *Zvezdo slovenskega delavstva*. Več o obeh filmih: Vrdlovec 2010, 125–128.

⁵⁹ Kosanović 2008, str. 28.

[1929], *Cleveland* [1929–1931], *Chicago–Detroit* [1930], *New York* [1930] in *Washington D. C.* [1930]), potem pa je s snemanjem nadaljeval še doma. Tu se je tako kot večina ostalih domačih filmarjev osredotočal zlasti na snemanje etnoloških in naravnih posebnosti Slovenije. V tem okviru sta mu bila še posebej pri srcu dolenski in belokranjski konec (*Novo mesto* [1931], *Fotoamaterski izlet v dolino gradov* [1932] in *Gregoričev izlet v Belo krajino* [1933]). Leta 1933 je Jakac posnel tudi prvi slovenski reklamni film *Pomladna moda* (1933), tik pred izbruhom druge svetovne vojne pa še prvi slovenski barvni film *Železarna Jesenice* (1938). Med vojno je svojo snemalsko dejavnost nadaljeval v partizanih.

Prvi slovenski profesionalni snemalec je bil Anton Harry Smeh. Svojo kariero je začel kot snemalec reportaž in kratkih filmov za francoski *Pathé Journal* in nemški *Stella Film*, leta 1927 pa se je pojavil še v glavni vlogi v hrvaškem (nedokončanem) filmu *Ciganska kri* (*Dobrodelnica Balkana*) (Ciganska krv [Dobrotvorka Balkana], Franjo Ledič).⁶⁰ Od leta 1931 naprej je delal kot snemalec za *Jugoslovenski prosvetni film* in pri zagrebškem *Svetlotonu*. Za vsa ta podjetja je posnel niz dokumentarnih filmov in reportaž iz vse Kraljevine Jugoslavije, vključno s Slovenijo, toda strogo gledano to niso bili slovenski filmi. Anton Harry Smeh je tako za kakšno slovensko filmsko podjetje začel delati šele med drugo svetovno vojno, ko se je zaposlil pri *Emona filmu*. V partizanih je za *Filmsko sekcijo NOV in POJ* snemal na sremski fronti⁶¹.

Že hiter sprehod po ključnih slovenskih filmskih podjetjih oziroma snemalcih, ki smo ga naredili v teh nekaj odstavkih, dokazuje, da organizirane filmske proizvodnje v Sloveniji v dvajsetih letih prejšnjega stoletja ni bilo. Nekaj redkih slovenskih filmskih podjetij je snemalo zgolj kratke dokumentarne prispevke, ki jim je bilo skupno zlasti turistično-folklorno zanimanje za lepote in posebnosti slovenske dežele. Vprašanje, ki se v tej zvezi postavlja, je, zakaj ni prišlo do preskoka v produkcijo čisto pravih igranih celovečernih filmov? Konec koncev so bili pogoji na voljo (od infrastrukture do filmskih podjetij), hkrati pa je bila na Slovenskem filmska kultura dovolj razvita.

Štefančič odsotnost igranih filmov pojasnjuje z dominacijo literarne konstrukcije oziroma legitimacije slovenstva: »Ko se je pojavil film, je slovenske kulturnike v hipu prežehl strah, da bo zamenjal gledališče in literaturo, stebra slovenske kulture, tradicije, samobitnosti, narodno prebudniške zavesti in nacionalne ideologije«, strah, »da bodo slike zamenjale slovensko kleno besedo [...]«⁶². Pomena ideologije literarne utemeljenosti slovenstva⁶³ seveda ne gre podcenjevati: če ne drugače, je v zgodovini slovenskega filma pustila močan pečat v desetletjih, ko je kontinuirana produkcija igranih filmov vendarle stekla. Toda vprašanje je, ali je ta dejavnik v resnici tako neposredno (če sploh) vplival na odsotnost produkcije domačega igranega filma pred drugo svetovno vojno. S problemom produkcije lastnega igranega filma so se navsezadnje soočali tudi na primer Hrvati,⁶⁴ pri katerih je bila filmska infrastruktura oziroma kultura veliko bolj razvita kot pri Slovencih, hkrati pa niso bili tako zelo obremenjeni s svojo govorjeno oziroma pisano besedo. Slednje opozarja, da so k težkemu preskoku k lastni produkciji prispevali tudi drugi strukturni dejavniki (visoki stroški snemanja filmov, odsotnost velikega kapitala, ki bi ga bilo mogoče investirati v

⁶⁰ Film je končal v obliki kratke (osemminutne) vinjete pod naslovom *Cigan hajduk Brnja Ajvanar* (Ciganin hajduk Brnja Ajvanar). Kot igralec naj bi v njem nastopal tudi Slovenec Mario Foerster (Kosanović 2008, 31–31). Več o tem filmu: Škrabalo 1998, 72–74.

⁶¹ Kosanović 2008, str. 33.

⁶² Štefančič 2005, str. 248.

⁶³ Razmišljanje pisatelja Marjana Rožanca v reviji *Ekran* leta 1968 jasno povzema njene ključne poudarke: »In dokler govorimo o humanistični strukturi kot temeljni in vseobsegajoči strukturi slovenske zavesti, je skoraj samoumevno, da Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto. Celo v filmski stroki sami nam je prvenstvenega pomena literarna predloga [...], medtem ko nam je slikovno gradivo, v katerem prihaja do izraza tudi neobvladljivi in neosmišljeni svet, drugotnega pomena« (Rožanc, v Šimenc 1996, 99).

⁶⁴ V resnici so se v tistem času skoraj vse evropske države soočale s težavami pri zagonu lastnih filmskih produkcij. Tudi Francozi – pa njihova kinematografija velja za referenčno – vse do začetka druge svetovne vojne niso zmogli vzpostaviti več kot zgolj nekaj manjših filmskih podjetij, pa še ta so pogosto delala bolj po načelih obrtnih delavnic kot čisto pravih studiev (Fournier Lanzoni 2013, 62–67).

filmsko proizvodnjo, konkurenca že narejenih (in vedno atraktivnih) hollywoodskih filmov in podobno), v vsakem primeru pa je vprašljivo, ali ideologija »klene domače besede« vpliva na filmsko produkcijo na tako jasen in neposreden način. Navsezadnje tudi Šimenčev pregled kritičnih zapisov o filmu, ki se pojavljajo v slovenskem tisku⁶⁵, priča, da problem pri filmu za večino piscev ni bil izrinjanje literature, temveč njegova vsebinska plehkost. Pomembno je tudi, da so mnogi kritiki dvomili o dolgoročni konkurenčni moči filma, zato jih v glavnem niti ni pretirano skrbel. France Kobal je na primer leta 1924 v reviji *Dom in svet* zapisal: »Gledališče ima trenutno v kinu nevarnega tekmeca, ki trajno nevaren ne bo ostal, zakaj čista gledališka umetnost ostane vendarle izraz neposrednega estetskega doživljanja«⁶⁶.

Ker doma torej ni bilo priložnosti, so se bili slovenski igralski talenti prisiljeni uveljavljati v tujini. Najuspešnejša med njimi je bila znamenita ljubljanska lepotica Ita Rina,⁶⁷ ki se je v mesto po začetku prve svetovne vojne priselila iz Divače.⁶⁸ Ita (s pravim imenom Ida Kravanja) je širšo pozornost pritegnila na tekmovanju za miss Jugoslavije v Zagrebu l. 1926, na katero so jo prijavile prijateljice. Eden od lastnikov kinematografa *Balkan Palace*, kjer je tekmovanje potekalo, je Idine fotografije poslal nemškemu producentu Petru Ostermayrju, ta pa je mladenko povabil na poskusno snemanje v Berlin. Ker se je tudi tu dobro obnesla, se je Ida kmalu začela pojavljati v nizu vedno pomembnejših vlog. Z njimi se je do konca dvajsetih let vzpostavila kot ena najpomembnejših filmskih zvezd v srednjeevropskem filmskem prostoru, pri čemer ji je svetovno slavo prinesel nastop v češkem *Erotikonu* (Gostav Machatý, 1929). Ita je še posebej evforične sprejeme doživela v Jugoslaviji, kjer so jo ob obiskih častili kot božanstvo z drugega sveta. Po tem in drugih uspehih, med katerimi velja omeniti vsaj še nastop v prvem češkem zvočnem filmu *Obešenjakova Tončka* (Tonka Šibenice, Karel Anton, 1930),⁶⁹ sta jo v Hollywood povabila *Paramount* in *Universal*, toda mlada igralka je svojo prihodnost raje zapisala mlademu beograjskemu inženirju, ki je takrat študiral v Berlinu, in se z njim vrnila v jugoslovansko prestolnico.⁷⁰ V Jugoslaviji je kasneje posnela še nekaj manj pomembnih filmov,⁷¹ potem pa je filmski svet nanjo pozabil⁷².

Poleg Ite Rine velja med igralci, ki so se uveljavljali v tujih filmih, omeniti tudi dve veliki slovenski gledališki zvezdi, Ignacija Borštnika in Hinka Nučiča, ki sta se nekajkrat poskusila v hrvaških filmih. Borštnik je odigral eno od glavnih vlog v velikem in odmevnem spektaklu *Matija Gubec* (Aca Binički, 1917), medtem ko je Nučič najprej nastopil v *Vražjički* (Vragoljanki, Alfred Grünhut, 1918), precej kasneje pa se je pojavil še v *Lisinskem* (Oktavijan Miletić, 1944), kontroverznem celovečercu, posnetem pod okriljem NDH.⁷³ Malo manj vemo o Rozaliji Sršen iz Žužemberka, ki je od leta 1917 naprej živela v Hollywoodu. Kariero je začela kot statistka, potem pa pod umetniškim imenom Zalla Zarana nastopila še v nekaj stranskih vlogah v večjih filmih. Med njimi so *Vesela vdova* (The Merry Widow, Erich von Stronheim, 1925), *Gospa, ki je lagala* (The

⁶⁵ Šimenc 1996, str. 50–56.

⁶⁶ Golubovič 2009, str. 29.

⁶⁷ Ita je bila menda »že kot najstnica taka fantastična lepotička, da je bilo pol Ljubljane zaljubljene vanjo, preostalo polovico pa je grizla zelena zavist« (Plahuta, v Bohorč 2010, 68).

⁶⁸ Njena družina je najprej živela v Šiški, od leta 1919 naprej pa v Rožni dolini (Bohorč 2010, 48).

⁶⁹ Za več o njeni filmografiji glej Bohorč 2010, 52–61.

⁷⁰ Vrdlovec pravi, da je Ita njen zaročenec postavil ultimatum: »Hollywood ali jaz« (Vrdlovec 2009, 78).

⁷¹ Nastopila še v nemškem *Fantom iz Durmitorja* (Das Lied der schwarzen Berge, Hans Natge, 1932), ki so ga Nemci posneli v Jugoslaviji, češkoslovaško-jugoslovanski koprodukciji ... *In življenje teče dalje* (A život jde dál / A Život teče dalje, Carl Junghans, F. W. Kraemer in Václav Kubásek, 1934), nemško-jugoslovanskem *Princesa koral* (Die Korallenprinzessin / Princeza koral, Victor Janson, 1937) in nemškem *Trgovci z dekletji* (Zentrale Rio, Erich Engels, 1939). Precej kasneje, že leta 1960, se je na kratko pojavila še v filmu *Vojna* (Rat) Veljka Bulajića (povzeto po: Bohorč 2010, 59, in Kosanović 2008, 40).

⁷² Bohorč 2010, str. 59–61.

⁷³ Film je bil kot »ustaški« takoj po vojni umaknjen v kinotečni »bunker« v Beogradu, toda Ivo Škrabalo trdi, da film ideološko ni zelo obtežen. Po njegovi oceni se je ekipi pri *Hrvatskom slikopisu* (kakor se je imenovala osrednja hrvaška produkcijska hiša med vojno) kljub mnogim pritiskom posrečilo posneti film, ki je vse prej kot enoznačna apologija ustaštva (Škrabalo 1998, 125–125).

Lady Who Lied , Edwin Carewe, 1925) in *Krila* (Wings, William Wellman, 1927)⁷⁴. V Hollywoodu je delal tudi Jože Žnidaršič, ki se je pri Foxu pod umetniškim imenom Joe Z. List uveljavil kot scenski fotograf in snemalec.

TRIDESETA LETA: PRVA SLOVENSKA CELOVEČERNA FILMA

Trideseta leta prejšnjega stoletja so bila obdobje, ko se je Kraljevina Jugoslavija, katere del je bila takrat Slovenija, znašla v primežu hude ekonomske in politične krize. Ekonomska je bila vezana na zlom newyorške borze oktobra 1929: dramatični padec tečajev delnic ni uničil zgolj množice ameriških investorjev, pač pa je še posebej udaril po revežih in takšnih napol razvitih državah, kot je bila tedanja Jugoslavija. Ampak to je bil zgolj del težav, s katerimi se je soočala mlada država. Druge so bile političnega značaja in so izhajale iz dejstva, da je Kraljevina SHS (predhodnica Kraljevine Jugoslavije) v veliki meri nastala kot zavezniško priznanje Srbiji za njene izjemne žrtve med prvo svetovno vojno. V praksi je namreč to pomenilo, da je nova država združevala različne južnoslovanske narode pod srbsko krono (s tem pa prej ali slej tudi oblastjo), kar ni ustrezalo bolj avtonomistično nastrojenim Hrvatom (prav kakor tudi ne Slovincem in bosanskim muslimanom, čeprav je bilo tu nasprotovanje novi ureditvi manj izrazito). Na osi Zagreb–Beograd je zaradi tega prihajalo do nenehnih trenj. Vse skupaj je doživelo tragični vrhunec 8. avgusta 1928, ko je črnogorski poslanec *Narodne radikalne stranke* sredi parlamentarne seje ubil dva poslanca *Hrvatske seljačke stranke* (Hrvaške kmečke stranke) in smrtno ranil njenega karizmatičnega predsednika Stjepana Radića. Ker je kralj Aleksander videl, da je država tik pred tem, da bo razpadla po nacionalnih šivih, je politične stranke in parlament razpustil in razglasil diktaturo. Upal je, da bo na ta način zadušil nacionalistične partikularizme (med drugim je prepovedal politično delovanje na nacionalni podlagi, državo preuredil v sistem banovin in Kraljevino SHS tudi preimenoval v Kraljevino Jugoslavijo), ampak v praksi to ni veliko spremenilo, saj so drugi narodi njegov ekstremni jugoslovanski unitarizem razumeli kot zgolj krinko za nadaljevanje srbske hegemonije.

Kmalu zatem se je od Aleksandra zaradi njegovega brezkompromisnega jugoslovanstva odvrnil tudi velik del srbske elite. Kralj je svojo pot končal leta 1934, ko so ga ekstremni makedonski (*VMRO*) in hrvaški (*ustasji*) nacionalisti ubili na njegovem obisku v Franciji (Marseille), toda to ni na noben način skrajšalo agonije države. Na parlamentarnih volitvah leta 1935 je režimska *Jugoslovenska nacionalna stranka* komaj premagala opozicijo s Hrvatsko seljačko stranko na čelu, na volitvah leta 1938 pa se je nova uradna državna stranka, *Jugoslovenska radikalna zajednica* (Jugoslovanska radikalna skupnost), odrezala še slabše, zato je bil namestnik Pavle prisiljen, če je želel, da država sploh še deluje, Hrvatom priznati posebne pravice. To se je zgodilo v sporazumu, ki je predvidel delitev oblasti (Cvetković-Maček) in večjo hrvaško avtonomijo, vendar pa na dolgi rok tudi ta rešitev ni zadovoljila nikogar, tako da so se napetosti nadaljevale. Slovensko politiko je v vseh teh letih zaznamovala zlasti osebnost predsednika Slovenske ljudske stranke dr. Antona Korošca. Korošec se je zavzemal za slovensko avtonomijo znotraj Jugoslavije, zaradi česar je med večino Slovencev užival veliko podporo. Na drugi strani slovenskega političnega pola so bili liberalci. Zanje je bila značilna bolj jugoslovanska usmerjenost, s tem pa neogibno manjša podpora slovenskih volivcev. Ker je gospodarska kriza v tridesetih letih močno prizadela tudi slovensko gospodarstvo, so se v tem obdobju stopnjevale napetosti tudi znotraj uveljavljenih političnih opredelitev. Leta 1932 je tako skupina narodnodemokratskih kulturnikov zapustila slovensko liberalno stranko, saj se ni strinjala z njeno podporo jugoslovanskemu unitarizmu, medtem ko je na drugi strani Slovensko ljudsko stranko zapustila skupina

⁷⁴ Kosanović 2008, str. 39.

krščanskih socialistov.⁷⁵ Ko je Slovenska ljudska stranka leta 1935 pristala na sodelovanje z režimsko *Jugoslovensko radikalno zajednico*, si je v zameno izgovorila mero slovenske neformalne avtonomije in svojo novopridobljeno oblast v Sloveniji⁷⁶ kmalu začela izrabljati za uveljavljanje svojih vse bolj avtoritarnih katoliških socialnih in idejnih konceptov⁷⁷.

Hrvaško-srbski konflikti so v veliki meri zaznamovali tudi delovanje kinematografije v Kraljevini SHS (oziroma po letu 1929 v Kraljevini Jugoslaviji). Ker je Zagreb v novo državo vstopil s številnimi lastnimi filmskimi podjetji in ker so bila tu tudi predstavništva bolj ali manj vseh (zlasti hollywoodskih) tujih distributerjev, so bili Hrvati prepričani, da bo njihovo glavno mesto v novi državi ostalo regionalno filmsko središče. V skladu s tem so pričakovali, da bodo lahko ohranili monopol nad distribucijo tujih filmov oziroma da ga bodo razširili še na tiste dele nove države, ki prej niso bili del Avstro-Ogrske, hkrati pa so si želeli zagotoviti financiranje lastne proizvodnje s strani novoustanovljenega Ministrstva za izobraževanje. Glede koncentracije distributerjev v Zagrebu ni imela nova oblast nič proti. Zataknilo pa se je pri vprašanju sofinanciranja lastne produkcije, saj je sekretar za umetnost Branimir Nušić⁷⁸ zagovarjal stališče, da je film tržna dejavnost in da mora torej delovati brez posebnih subvencij. Po njegovem mnenju bi lahko njegovo ministrstvo zgolj naknadno odkupilo nekaj kopij filmov, za katere bi presodilo, da so pomembni za nacionalno kulturo. S tem se hrvaški filmski podjetniki niso strinjali in so od takrat naprej vztrajno zavračali kakršnekoli pobude za skupne projekte iz Beograda⁷⁹. V takšnih razmerah je domača produkcija, ki je bila v tistem času še vedno skoncentrirana v Zagrebu, hitro zamrla. Ob tem je treba poudariti, da je k zatonu jugoslovanske kinematografije prispevala tudi valutna reforma leta 1920, po kateri je bilo treba za nov jugoslovanski dinar odšteti kar štiri predvojne avstro-ogrske krone⁸⁰. Slednje je namreč pomenilo, da je kapital tistih delov nove države, ki so bili prej pod Avstro-Ogrsko (med drugim tudi Slovenija in Hrvaška, vključno s hrvaškimi filmskimi studii), realno izgubil velik del svoje vrednosti.

Da bi domačo filmsko produkcijo vendarle nekako zagnala, je nova kraljeva vlada 5. decembra 1931 sprejela *Zakon o ureditvi prometa s filmi*. To je naredila po vzoru številnih zakonov, ki so jih v dvajsetih letih sprejemale različne evropske države z namenom zaščite domače filmske proizvodnje pred popolno dominacijo hollywoodskih filmov, na primer britanskega *Film Acta* ali podobnega francoskega zakona. Jugoslovanski zakon je poskušal spodbuditi domačo kinematografijo s predpisom, da morajo kinodvorane na vsakih 1000 metrov uvoženih filmov prikazati (ali producirati) prvo leto 70, kasneje pa 150 metrov domačega filma⁸¹. Kinematografi, ki tega ne bi naredili, bi po zakonu morali plačati kazen v poseben fond za podporo domačemu filmu. Zakon je med filmskimi delavci po vsej Jugoslaviji izzval veliko optimizma, toda kmalu se je pokazalo, da večjih učinkov ne bo imel. Različna podjetja so zaradi novega povpraševanja začela snemati filme zelo na hitro, s tem pa brez kvalitete^{82,83} odločen odpor proti novemu zakonu, ki se je razmahnil zlasti med hrvaškimi prikazovalci, za katere bi odredba pomenila velik strošek,⁸⁴ pa so še zaostriili distributerji velikih hollywoodskih studiev s odločitvijo, da se uredbi o kontingentiranju svojih filmov ne bodo uklanjali. Po izračunu, da bi jih neprikazovanje domačih filmov v Jugoslaviji stalo med 80.000 in 100.000 dolarji na leto, so tako uslužbencem svojih izpostav v Zagrebu (ki je bil takrat center distribucije

⁷⁵ V slednjem primeru so bili jabolko spora različni pogledi na *Ob štiridesetletnici* (Quadragesimo anno), socialno okrožnico, ki jo je poslal papež Pij XI.

⁷⁶ Oziroma v tistem času Dravski banovini.

⁷⁷ Prunk 1991, str. 378.

⁷⁸ Sicer znan srbski pisatelj in dramatik.

⁷⁹ Volk 2001, str. 62–63; Škrabalo 1998, str. 57–58.

⁸⁰ Škrabalo 1998, str. 58.

⁸¹ *Ibid.*, str. 103.

⁸² *Ibid.*, str. 104.

⁸³ V tem smislu je mogoče zanje uporabiti naziv *quota quickies*: izraz se je v Evropi uveljavil za tiste izdelke, ki so nastajali zgolj zato, da bi ugodili zahtevam po obveznem deležu domačih filmov na sporedu (Vrdlovec 2009, 122).

⁸⁴ Pri tem so del blagajniškega zaslужka že tako morali odvajati za gledališko dejavnost (t. i. »gledališki dinar«) (Vrdlovec 2009, 97).

filmov za Jugoslavijo) preprosto poslali odpovedi. Sledila so pogajanja, na katerih niso našli rešitve⁸⁵, zaradi česar so se namesto ameriških v kinodvoranah začeli vrteti nemški filmi. Ker pa ti niso bili tako popularni kot hollywoodske uspešnice, je obisk kinematografov padel, s tem pa se je izgubil tudi smisel novega zakona. V tej slepi ulici so se uredbe Zakona o ureditvi prometa s filmi začele potihoma umikati⁸⁶. V praksi je to seveda pomenilo vrnitev hollywoodskih filmov v Jugoslavijo in konec poskusov aktivnega spodbujanja domače filmske produkcije.

Ker je prvi slovenski celovečerni film, *V kraljestvu Zlatoroga*, prišel v kinodvorane leta 1931, se na prvi pogled zdi, da je imel nov Zakon o ureditvi prometa s filmom nekaj spodbudnih učinkov vsaj na slovensko kinematografijo. Ampak tu je šlo zgolj za naključno prekrivanje. Film so v resnici začeli snemati že v letih 1928 in 1929, sprejetju novega zakona pa je navsezadnje predhodila tudi premiera filma, ki je bila 29. avgusta 1931 v veliki dvorani ljubljanskega hotela Union. Ta prvi slovenski celovečerec je ob vsesplošni neaktivnosti domačih studiev posnelo kar domače alpinistično društvo, kar v veliki meri pojasnjuje tako njegove prednosti kot tudi slabosti. Po scenariju Juša Kozaka ga je režiral amaterski fotograf in snemalec Janko Ravnik.

Janko Ravnik (1891–1982) je je rodil v Bohinjski Bistrici. Po izobrazbi, ki jo je leta 1915 zaključil na praškem Konservatoriju, je bil glasbenik. Po prvi svetovni vojni se je najprej zaposlil kot korepetitor in dirigent v ljubljanski Operi, nato pa je poučeval klavir na ljubljanskem konservatoriju oziroma od leta 1940 Akademiji za glasbo. Iz njegove šole je izšla generacija slovenskih pianistov. Sam je pisal zlasti klavirske miniature in cerkveno glasbo, vendar sta ga poleg glasbe zanimala tudi fotografija in film, tako da je po nekaj dokumentarnih poskusih, kot sta na primer *Odkritje spomenika Napoleonu* in *Napoleonovi Iliriji* (1929), leta 1931 posnel tudi prvi slovenski celovečerni film *V kraljestvu Zlatoroga*. Kljub temu da je šlo za napol amaterski projekt, ki ga je realiziral v okviru *Turistovskega društva Skala*, v katerem je vodil fotografski odsek, je film med občinstvom doživel lep sprejem. Kasneje je Ravnik posnel še nekaj krajših dokumentarcev: *S kajakom po Savi*, *Cerkniško jezero*, *Rudnik Trbovlje* in *Cementarna Trbovlje*⁸⁷.

Študent (Herbert Drogenik) se med branjem knjige na Ljubljanskem gradu zazre v gore. Zdi se, kot da ga kličejo. S prijateljem, kmetom Klemnom (Miha Potočnik) iz Rateč, se dogovori za vzpon na Triglav. Dobita se v Mojstrani, potem pa jo skupaj mahmeta na Jesenice po še tretjega člana družine, delavca Robana (Joža Čop). Slednji o načrtovanem vzponu ne ve ničesar, a se tovarišema vseeno z veseljem pridruži. Prijatelji se Triglavu približujejo čez Pokljuko. Prvo noč prespijo v šotoru, drugo pa kar pri planšarjih, kjer se Roban zaplete s planšarko Lizo (Franica Sodja). Naslednji dan se mimo Vodnikovoga doma povzpnejo do Kredarice. Tu si naslednjega dne vzamejo čas za plezalske spoprijeme s strmimi stenami v bližini. Končno se vzpnejo še na Triglav, tokrat po zavarovani poti. Vračajo se mimo Sedmerih jezer in se ustavijo še na Bledu, kjer si privoščijo vožnjo s pletno. Tu se poslovijo. Ko pride zima, se v kraljestvo Zlatoroga vrnejo s smučmi.

Alpinistično društvo Skala, s pravim imenom *Turistovski klub Skala*, je leta 1921 ustanovila skupina mlajših članov *Slovenskega planinskega društva*. Njihov cilj je bil v domačo planinsko kulturo vpeljati prvine tedaj vedno bolj priljubljenega alpinizma. Skalaši so se tako ukvarjali z markiranjem planinskih poti, gradnjo bivakov, alpinizmom, sankanjem in smučanjem (med drugim so bili najmočnejši smučarski klub v Jugoslaviji). Leta 1922 se je klubu pridružil še Klement Jug, v tistem času najbolj znani slovenski plezalec, čigar smrt v severni steni Triglava dve leti kasneje je v javnosti sprožila veliko razprav v zvezi z nevarnostmi alpinizma ter njegov razvoj za nekaj časa celo zavrla^{88,89}. K delovanju in prepoznavnosti društva je prispeval tudi fotoamaterski

⁸⁵ Škrabalo 1998, str. 105.

⁸⁶ *Ibid.*, str. 105.

⁸⁷ Peterlič 1990, str. 409; Rijavec 1996, str. 102.

⁸⁸ Savenc 1997, str. 91.

⁸⁹ Nekateri sicer menijo, da je Jug v steni naredil samomor zaradi neuslišane ljubezni (internetni vir 62 in intervju Erjavec). Kot zanimivost omenimo podrobnost, da je bil mladi Jug po poklicu filozof (bil je prvi asistent profesorja

odsek kluba, ki ga je vodil Janko Ravnik. Pod njegovim vodstvom so skalaši sodelovali pri opremi različnih knjig in izdaji razglednic, največji odmev pa je seveda imel prvi slovenski celovečerni film *V kraljestvu Zlatoroga*, ki so ga, kakor je bilo že omenjeno, posneli v več delih v letih 1928 in 1929. Kot zanimivost lahko omenimo podrobnost, da je bil v tem času tajnik društva Milan Kham, ki je kasneje postal direktor prvega večjega slovenskega filmskega podjetja *Emona film*.

Ker je *V kraljestvu Zlatoroga* posnela skupina amaterskih navdušencev, od njega ne smemo pričakovati preveč. Kljub temu pa je že takoj vidna njegova izrazita nedinamičnost, in to na obeh osnovnih ravneh, vizualni in narativni. Po vizualni strani je film tako rekoč v celoti sestavljen iz popolnoma statičnih panoramskih posnetkov lepot slovenske kulturne in naravne krajine, ki jih zgolj občasno – potem ko se je kamera že nekaj časa mudila pri svojem osrednjem motivu – dopolnjujejo še umirjeni premiki po horizontali oziroma vertikali. Tu gre torej za skrajno preprost filmski jezik (dinamika kamere je tudi v najboljšem primeru zvedena zgolj na preproste *pane* in *tilte*), ki je bil na začetku tridesetih let že zdavnaj presežen, še posebej ker na podobno začetniški ravni deluje tudi montaža. Res je seveda, da so skalaši film snemali z eno samo kamero, toda z nekaterimi prijemi – s ponovljenimi posnetki iz različnih zornih kotov in nekaj montažerske imaginacije – bi ga bilo mogoče razgibati. Če ne drugega, bi Ravnik, ki je film tudi montiral, lahko z ustrezno montažo vsaj kondenziral čas. To je namreč eno temeljnih načel montaže, v *V kraljestvu Zlatoroga* pa se temu nasprotno vse dogaja na dolgo in široko – večkrat kar v realnem času. Ko jo na primer glavni junak mahne proti železniški postaji, kjer bo sédel na vlak za Gorenjsko, ga najprej vidimo, kako na svoji pisalni mizi uredi knjige, potem pa še, kako gre skozi vrata, kako jo ubira mimo Robbovega vodnjaka, pa mimo Prešernovega spomenika z ene strani in Prešernovega spomenika z druge strani, kako se ustavlja na Miklošičevi ulici in še, čisto na koncu, kako se povzpne na vlak. Verjetno bi bilo dovolj, če bi od vsega tega pokazali zgolj odhod skozi vrata in prihod na postajo.

Na drugi strani je precej nedinamičen tudi vsebinski nastavek. Videti je sicer, da avtorji že v izhodišču niso težili h kakorkoli kompleksni zgodbi, toda vprašanje je, ali je bila to dobra odločitev, saj skrajno ohlapni pripovedni okvir, kjer se v vsem filmu ne zgodi nič drugega, kot da se trije prijatelji povzpnejo na Triglav, potem pa se z njega še vrnejo, ne deluje niti kot izhodišče za atraktiven igrani film niti kot vrsta pristopa k dokumentarističnemu prikazu posebnosti slovenske gorske krajine. Če že, takšen pripovedni okvir pušča vtis, da je zgodba v filmu zgolj priročen izgovor za kopičenje različnih navdušenih prikazov slovenskih naravnih in kulturnih znamenitosti, to pa ni najbolj prepričljivo ne v filmskem ne v kakršnemkoli drugem smislu. Po eni plati dogajanje zaradi odsotnosti zgodbe ni napeto, po drugi pa posnetkom manjka kakršnakoli vsebinska utemeljitev, saj že vsak najmanjši prostorski premik junakov spremlja množica nazornih in temeljitih prikazov različnih znamenitosti v bližnji in daljni okolici, ki z dogajanjem v filmu – kolikor ga sploh je – nimajo prav nobene zveze. Ko na primer vlak, na katerem je študent, prisopiha mimo Kranja, je to za Ravnika očitno že dovolj dober razlog, da nam poleg vlaka prikaže še kranjsko staro mestno jedro, nekaj najpomembnejših zgradb v mestu in skupino otrok, ki se igrajo ristanc pred cerkvijo, za nameček pa še gorenjski sejem in prekupčevanje s kravami, kjer kmetje kar tekmujejo, kdo bo svoje živinče pred kamero potrepljal na bolj velikodušen način. *V kraljestvu Zlatoroga* posledično bolj kot resen celovečerni film deluje kot album ljubečih fotografij domače dežele. Njegova posebnost je v tem oziru zgolj ta, da so tu fotografije gibljive, vendar to ne spremeni veliko, saj se na njih (oziroma z njimi) ne dogaja veliko. Da je bil film v vseh pogledih že ob premieri zastarel, potrjuje dejstvo, da je bila takšna kinematografija, pri kateri so se posnetki omejevali na statične prikaze takšnih ali drugačnih naravnih ali kulturnih znamenitosti, značilna za prva leta po iznajdbi filma (v strokovni literaturi se za takšen tip filmov običajno uporablja naziv

dr. Franceta Vebra na Oddelku za filozofijo na ljubljanski *Filozofski fakulteti*) in da se je z gorami v skladu s svojim ničejanskim pogledom na svet spoprijemal zlasti z močjo volje (Orel 1990, 317).

kino atrakcij).⁹⁰ Kmalu so namreč filmarji ugotovili, da je film bolj primeren za pripovedovanje zgodb, Ravnik in njegova ekipa pa kot da te lekcije slabih trideset let kasneje sploh še niso vzeli.

Kljub temu pa *V kraljestvu Zlatoroga* kot zbirka statičnih posnetkov ne deluje povsem slabo. Glavni razlog za to je, da so bili posnetki očitno narejeni z veliko truda in vizualnega občutka – navsezadnje so jih delali izkušeni fotografi –, tako da je film, če ga jemljemo v njemu lastni legi turistične slikanice, presenetljivo gledljiv. Podobe so lepe in skrbno skadrirane, nekaj posnetkov pa je celo naravnost presunljivih. Tu imamo v mislih zlasti prizore zgolj rudimentarno zavarovanega plezanja v prepadnih stenah, ki si ga trije junaki privoščijo po prihodu na Kredarico: gledalcu vratolomni vzponi nastopajočih povzročajo trebušno nelagodje tudi v primeru, če se ne vpraša, kako so na tiste strme in vrtoglave vrhove, kjer so snemali, pritovorili še filmsko kamero. Da je ekipa lahko posnela tako impresivne plezalske prizore, je brez dvoma posledica dejstva, da so v glavnih vlogah nastopali najbolj prekaljeni skalaši. Med njimi sta bila zlasti Joža Čop (v vlogi delavca Robana) in Miha Potočnik (v vlogi kmeta Klemna), ki sta v tistem času skupaj s Stankom Tomiňškom tvorila t. i. *zlato navezo*, skupino najboljših domačih plezalcev, ki je v Triglavskem pogorju preplezala celo vrsto prvenstvenih smeri. Med njimi sta bili na primer t. i. Gorenjska smer v vzhodnem razu Triglavskega stebra, ki jo je skupina preplezala leta 1928 (Mihelič), in več kot tisoč metrov visoka severna stena Špika (slednje je bil eden najpomembnejših slovenskih plezalskih uspehov med vojnama⁹¹). Na bolj kritični strani se je mogoče pri posnetkih spotakniti ob precej nerazgibano rabo kamere, ki se skoraj brez izjeme zadovoljuje s preglednimi malimi plani in nekoliko osladno ter zastarelo poznoromantično estetiko, za katero je mogoče zapisati, da ne zna videti lepote izven bolj ali manj konvencionalnih naravnih pejsažev.

Pa bi vse to še šlo. Konec koncev od celovečernega prvenca v neki mali deželici na robu tega, kar je bila takrat moderna Evropa, ne smemo pričakovati preveč. Da imamo do njega kljub temu nekaj močnih zadržkov, torej ni posledica nekaterih njegovih tehničnih pomanjkljivosti, pač pa dejstva, da je problematičen po vsebinski oziroma ideološki plati. Tu gre za to, da je *V kraljestvu Zlatoroga* stvaritev, ki jo od začetka do konca zaznamuje eno samo sporočilo, in sicer o izjemni lepoti slovenske dežele, kulture in njenih ljudi. Ljubezen do vsega slovenskega je mogoče prepoznati na tako rekoč vsakem centimetru filmskega traku, da pa o tem ne bi bilo nesporazumov, se Ravnikov celovečerec že odpre z dramatičnim sporočilom, ki se izpiše po vsej širini filmskega platna: »Ta film je nem. Toda kljub temu doni ob njem v naših srcih mogočna pesem: sveta si zemlja slovenska.«

Razlog za zadržanost do ognjevitih izlivov privrženosti slovenstvu izhaja iz problematičnega značaja koncepta nacionalne identitete. Res je sicer, da danes tako rekoč vsi dominantni diskurzi poudarjajo pomen naše nacionalnih pripadnosti (o tem nas prepričujejo v šolah, medijih, zgodovinskih učbenikih, na športnih prireditvah, kjer navijamo za »naše«, ipd.), toda to še ne pomeni, da te v resnici obstajajo. Večina resnejših analiz koncepta naroda priča, da gre za tipično moderen ideološki konstrukt (ki torej na noben način ni starejši od dobrih 200 let), zaradi česar ga ne moremo jemati za naše naravno bistvo, še manj pa je smiselno, da ga povečujemo. Ernest Gellner v znameniti razpravi *Nations and Nationalism (Narodi in nacionalizem)* (1983) na primer pravi, da so se ljudje začeli prepoznavati za pripadnike različnih narodov šele, ko je pojav semantično vedno bolj zahtevnih poklicev ob modernizaciji oblastnike spodbudil, da so začeli uvajati obvezno šolanje in druge mehanizme kulturne homogenizacije: do takrat so bile družbe identitetno razdrobljene (ljudje so se v predmodernih družbah identificirali zlasti s svojimi družinami, naselji, regijami, religiozno pripadnostjo, poklici, stanovi in podobnim). Široki kulturni okvirji v obliki narodov oziroma nacionalnih držav naj bi torej nastali šele kot tipično moderen odgovor na zahteve po abstraktni – na lokalne kontekste nevezani – komunikaciji, ti okvirji pa so se kasneje z različnimi ideološkimi prijemi (administrativno upravljanje, obvezno šolstvo s predpisano zgodovino »naroda«, mitologiziranje

⁹⁰ V originalu *cinema of attractions*. Za več o tem glej Cook in Bernink 2000, 93–95.

⁹¹ Dostopno na: <http://www.rtvsl.si/radioprvi/novica/1280>; pridobljeno 1. 10. 2017

»nacionalnih junakov«, množični mediji, izbor praznikov ipd.) začeli legitimirati kot posameznikova temeljna skupinska identiteta (Gellner 1983). Da je koncept naroda v resnici zgolj moderna iznajdba, ki se vzpostavlja vedno šele za nazaj (kot andersonovska *zamisljena skupnost*⁹²), navsezadnje potrjuje že antropološka evidenca, ki kaže, da nacionalne pripadnosti, preden so jo uvozili iz Evrope, niso poznali nikjer drugod po svetu.

Tu je sicer treba poudariti, da ideološki značaj nacionalizma sam po sebi ni problematičen. Ljudje smo bitja kulture in povsem izven takšnih ali drugačnih ideoloških konstruktov verjetno niti ne moremo živeti. To, kar pri konceptu naroda in iz njega izhajajočem nacionalizmu moti, torej ni njegov ideološki značaj, pač pa dejstvo, da gre za koncept, ki že v svojem jedru gradi na izključevanju. »Mi«, »pripadniki nekega naroda«, nikoli nismo »mi« sami po sebi, ampak ima naša posebna identiteta svoj smisel – in vsebino – vedno šele relacijsko, se pravi nasproti »njim«: drugim in drugačnim⁹³. To drugo so lahko na primer sosednji narodi ali pa kakršnekoli domače kulturne manjšine; bistveno pri vsem tem je, da mora biti zaradi relacijskega odnosa v procesih konstrukcij nacionalnih identitet za pozitivno samopodobo nekega naroda njegov simbolni drugi vedno konstruiran negativno, to pa praviloma vodi v nestrpnost in izključevanje. Na ravni odnosov med sosednjimi narodi lahko takšno samorazumevanje prek simbolne diskreditacije drugega vodi celo do vojn, in če je kje kakšen živ dokaz o problematičnosti ideologije naroda, je to dejstvo, da je prav v imenu »naroda« v zadnjih nekaj stoletjih umrlo verjetno več ljudi kot kdajkoli prej v imenu katerekoli druge ideologije. Nič manj niso problematični tudi procesi izključevanja navznoter. Zgodovina sodobnih nacionalnih držav dokazuje, da so se te v pomembni meri konstituirale prav s poudarjanjem razlik nasproti različnim etničnim manjšinam (na primer Judom v Nemčiji in Franciji, Romom na Madžarskem in podobno; navsezadnje tudi t. i. »čefurjem« v Sloveniji), pri čemer različne oblike nestrpnosti, diskriminacije in v skrajnem primeru tudi pogromi, ki so sledili tej logiki vzpostavljanja nacionalne samozavesti, pogosto niso bili nič manj uničujoči od množice vojn, do katerih je prišlo »v imenu naroda« med različnimi državami. Da je proces vzpostavljanja nacionalnih identitet povezan zlasti z binarno logiko jezika samega (ker je za vsak pojem konstitutivno zlasti razmerje nasproti njegovemu drugemu polu), in ne z našo domnevno »naravo«, priča že nestabilni značaj diferenciacij. Dokler je bila na primer Slovenija del avstro-ogrskega cesarstva, so se Slovenci definirali predvsem s svojimi značilnostmi, ki so jih razlikovale od Nemcev; ko je postala del Jugoslavije, so se Slovenci začeli definirati preko svojih razlik nasproti pripadnikom drugih jugoslovanskih narodov (paradoksalno pogosto prav z atributi, za katere je do takrat veljalo, da so »nemški«: pridnost, urejenost, zanesljivost ipd.); danes, ko je Slovenija samostojna država, pa se nenadoma pojavlja diferenciranje identifikacij po regionalnem ključu (Štajerska nasproti Ljubljani in podobno). Kje je tu »naravno« in »univerzalno« jedro slovenstva?

Pri vprašanju naroda oziroma nacionalizma smo se nekoliko podrobneje ustavili iz dveh razlogov. Prvi je očitno dejstvo, da gre za enega pomembnih elementov filma *V kraljestvu Zlatoroga*, drugi pa, da je narod zelo pomemben element v simbolnem univerzumu slovenske kinematografije nasploh: zaradi zamudniškega vzorca kulturne modernizacije je tudi v Slovenijo – prav tako kot tudi v večino drugih vzhodnoevropskih držav – ideologija nacionalizma prišla razmeroma pozno (v drugi polovici 19. stoletja), hkrati pa verjetno ravno zaradi tega toliko bolj odločno, saj je močnejša medijska posredovanost evropskih družb v tem času (v primerjavi s prvo polovico 19. stoletja, ko je nacionalizem preplavaljal zlasti Zahodno Evropo) omogočala še silovitejšo kulturno homogenizacijo. Čeprav je vzorec prevzema ideologije nacionalizma v Sloveniji v vseh teh pogledih razumljiv, ne moremo mimo dejstva, da gre za ideologijo, ki je v svojem jedru izključujoča in problematična. V skladu s tem smo torej do nje kritični in zato tudi izražamo zadržke do številnih artikulacij, ki jih je doživela v slovenskem filmu, pri čemer seveda nič ne spremeni, če so podobe, tako kot na primer v filmu *V kraljestvu Zlatoroga*, same po sebi videti neškodljive. Ko govorimo o ideologiji in reprezentacijah, je pač treba razumeti, da je prav tako kot to, kar vidimo, pomembno tudi to, česar ne

⁹² Glej Anderson 1991.

⁹³ Mouffe 2005, str. 141.

vidimo. Pri *V kraljestvu Zlatoroga* se tako lahko na primer podobe lepot slovenske kulturne in naravne krajine same po sebi zdijo povsem nedolžen izraz ljubezni do domovine, toda natanko ta ljubezen do domovine že po definiciji implicira, da obstaja tudi nekaj, kar ni domovina in do česar torej ljubezni ni treba čutiti oziroma kar nas ogroža, s tem pa svet drobi na množico izključujočih se in vase zagledanih identifikacij, ki namesto h kulturnim povezavam težijo k ločevanju in tekmovanju, s tem pa tudi k nestrpnostim in v najslabšem primeru tudi h konfliktom.

Nazoren primer izključujočega jedra koncepta stabilne nacionalne identitete je sistematično spregledovanje prispevkov drugih kultur, ki je značilno za uveljavljena diskurzivna uokvirjanja nacionalnih identitet. V Sloveniji – ki pa v tem pogledu na noben način ni izjema – so na primer iz hegemonskih standardov nacionalne kulture izključene vse tiste vsebine, ki so jih prispevali Nemci, Italijani, pripadniki drugih južnoslovenskih narodov oziroma ostalih etničnih manjšin na ozemlju današnje Slovenije, in to kljub temu da njihov pomen nikakor ni zanemarljiv. Če se za trenutek ustavimo zgolj pri eni od bolj značajnih posebnosti slovenske kulturne krajine, slikovitih starih mestnih jedrih večine slovenskih mest (od Pirana, Kopra in Ljubljane do Ptuja, Celja in Maribora), lahko vidimo, da se ta v različnih reprezentacijah (tudi v *V kraljestvu Zlatoroga*) sistematično pojavljajo kot izraz (in dokaz) tipično *slovenske* ustvarjalnosti in graditeljske kulture, čeprav sta jih v teku stoletij v resnici v pomembni meri ustvarila zlasti nemško oziroma italijansko meščanstvo.

Da je tudi najbolj zasanjano domoljubje nevarno blizu sistematičnemu izključevanju, kaže podrobnost, ki *V kraljestvu Zlatoroga* približuje nič manj kot ideologiji fašizma. Tu gre za sestavo družine, ki se odpravi na Triglav: na eni strani imamo študenta, na drugi kmeta in na tretji delavca. Na prvi pogled se zdi, kot da je Ravnik želel zgolj poudariti, kako radi imajo Slovenci slovensko zemljo ne glede na svoj razred ali stan, toda strogo gledano je ideja razrednega sodelovanja v imenu dobrobiti naroda, ki ga simbolizira takšna sestava družine, ena osrednjih značilnosti ideologije fašističnega *korporativizma*. Seveda je vprašanje, ali so imeli Ravnik in sodelavci pri svojem delu v mislih ravno fašistične ideale. Zelo verjetno ne, vendar to ne spremeni zgovornega dejstva, da se tudi že v tako zelo nedolžnem filmu, kot je Ravnikova zbirka romantičnih podob slovenske dežele in njenih ljudi, nakazuje latentno fašistoidno jedro domoljubja.

V povezavi z močnimi nacionalističnimi poudarki je v filmu *V kraljestvu Zlatoroga* pomembna tudi konstrukcija telesa. Težko je namreč spregledati, da je ideja ponosnega in samozavestnega slovenstva, ki zaznamuje film od začetka do konca, v pomembni meri artikulirana zlasti s podobami mladega in krepkega moškega telesa (konkretno treh junaških gornikov, ki so v središču dogajanja). Povezave nacionalizma in idej o pomenu čvrstega narodovega telesa, ki se uresničuje v različnih športnih dosežkih narodno zavednih posameznikov, seveda v tistem času niso bile nič posebej slovenskega. Širile so se že v 19. stoletju (Jackson Lears na primer piše o pomenu veslanja pri konstrukciji samozavestne mlade ameriške nacije⁹⁴), pri čemer je za Slovenijo značilno zgolj to, da se je nanje prilepila z nekaj časovnega zaostanka in da so se tu razvile zlasti na področjih gorništvu in telovadnih društev (*Sokoli* in *Orli*). Tudi tu pa smo zelo blizu idejam fašizma: navsezadnje je ideja čaščenja zdravega moškega telesa doživela svojo logično izpolnitev prav v nacističnih spektaklih množice mladih in čvrstih teles, ki so svojo moč ponujala na razpolago svojemu narodu, državi in firerju.

Žanrsko je *V kraljestvu Zlatoroga* gorniški film. Ta vrsta filmov je bila (kot *Bergfilme*) v desetletjih med vojnama še posebej priljubljena v Nemčiji, kjer jih je med drugim snemala tudi Leni Riefenstahl. Toda med klasičnimi gorniškimi filmi in *V kraljestvu Zlatoroga* obstaja vsaj ena pomembna razlika: medtem ko je za gorniške filme nasploh značilno, da se plezalci iz svojega spoprijema z gorami v dolino vrnejo z nekim novim spoznanjem,

⁹⁴ Nochlin 2011, str. 374.

film *V kraljestvu Zlatoroga* film ne le nima zgodbe, pač pa na tej pomenski ravni tudi nima vsebine. Junaki gredo na Triglav in se potem z njega vrnejo, to pa je tudi vse.

Film je bil med občinstvom sprejet z navdušenjem. V desetih dneh prikazovanja si ga je v Ljubljani ogledalo nič manj kot dobrih 15.000 gledalcev, kasneje pa so ga prikazali še v drugih slovenskih in jugoslovanskih mestih (tudi v Zagrebu in Beogradu), pa tudi v Združenih državah, kjer je navdušil zlasti slovenske izseljence v Clevelandu⁹⁵. Nekoliko bolj zadržana je bila kritika, ki je filmu v prvi vrsti očitala statičnost. Zanimiv je tudi očitek, ki ga je Boris Orel namenil filmu v reviji *Ilustracija*. Po njegovem mnenju naj bi bil film *V kraljestvu Zlatoroga* baročen, kar naj bi pomenilo, da »hoče biti hkrati vse: lirična fotografija naših gora, turistično-plezalski, tujsko prometni, slovensko kulturno propagandni, človečanski, socialen, gospodarski, naravoslovni, športni«⁹⁶. Omenjeni kritik je seveda imel prav, kljub temu pa poudarimo še enkrat, da je Ravnikov *V kraljestvu Zlatoroga* ob upoštevanju vseh že omenjenih zadržkov povsem solidna slikanica, ki lahko še danes v kinodvorane pritegne na stotine zainteresiranih obiskovalcev (kakor se je zgodilo ob praznovanju 80-letnice premiere filma v veliki dvorani hotela Union 29. avgusta 2011).

V kraljestvu Zlatoroga je ohranjen zgolj v nekoliko okrnjeni različici v dolžini 76 minut: izvorno je bil dolg 109 minut⁹⁷. 85.000 dinarjev, kolikor so bili stroški snemanja, so skalaši zbrali na različnih koncertih. Nekaj je prispevala vlada v Beogradu, nekaj zagrebška agencija *Putnik*, veliko pa so fantje primaknili tudi sami, še največ že omenjeni Milan Kham⁹⁸. O stanju slovenske kinematografije v tistem času veliko pove podatek, da Turistovski klub Skala izkupička od prikazovanj ni investirjal v snemanje novega filma, pač pa ga je namenil za izgradnjo planinskega doma na Rjavi skali na Voglu (Skalaški dom na Voglu). Kot zanimivost lahko tu omenimo, da je načrt za stavbo naredil Herbert Drogenik, ki je v filmu igral študenta,⁹⁹ in da so skalaši gradbeni material iz doline znosili kar sami^{100,101}.

Nekaj več kot leto dni kasneje, decembra 1932, je premiero doživel še en slovenski celovečerni film, katerega zgodba se vrti okoli vzpona na Triglav, *Triglavske strmine*. V skladu s tem se poraja vtis, da so bili začetki slovenske kinematografije slogovno zelo konsistentni, toda v resnici *V kraljestvu Zlatoroga* in *Triglavske strmine* prav zaradi množice sorodnosti drug ob drugem stojita vsaj nekoliko nelagodno: Milka Badjura je kasneje trdila, da so skalaši idejo za svoj film ukradli njenemu možu Metodu Badjuri¹⁰², snemalcu *Triglavskih strmin* in lastniku Sava filma, pri katerem je bil film narejen. Glede na to, da je bil Badjura v tistem času že uveljavljen filmar, je sicer nekoliko nenavadno, da je režijo *Triglavskih strmin* zaupal nekomu, ki s filmom izkušenj niti ni imel. Tu je šlo za Ferda Delaka, pri čemer je nenavadno tudi to, da je Delak kljub temu, da je bil znan slovenski gledališki avantgardist, film posnel na način, ki je v vseh pogledih konvencionalen.

Ferdo¹⁰³ Delak (1905–1968) se je rodil v Gorici. Študiral je na Filozofski fakulteti v Ljubljani in se kasneje izpopolnjeval še na Dunaju, Berlinu, Pragi, Parizu in Salzburgu, kjer je leta 1935 na umetniški akademiji *Mozarteum* tudi diplomiral. Pri svojem delu se je uveljavil kot eden prvih slovenskih avantgardistov in gledaliških revolucionarjev: na Dunaju je vodil *Gledališče mednarodne delavske pomoči*, kasneje, leta 1925 in 1927, pa je v Ljubljani ustanovil še *Novi oder* in mednarodno avantgardistično revijo *Tank*. V tem času je deloval

⁹⁵ Vrdlovec 2010, str. 99–100.

⁹⁶ *Ibid.*, 100.

⁹⁷ Delo. 2011: »V kraljestvu zlatoroga 80 let pozneje«. Dostopno na: <http://delo.si/kultura/film/v-kraljestvu-zlatoroga-80-let-pozneje.html>; pridobljeno 27. 10. 2011.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Drogenik je bil pomemben slovenski arhitekt. Med drugim velja za prvega slovenskega arhitekta z doktoratom po Maxu Fabianiju (internetni vir 65). Projektiral je tudi mariborski kino *Udarnik*.

¹⁰⁰ Pikon, Janez. 2009: »Skalaški dom na Voglu«. Dostopno na: <http://www.gore-ljudje.net/novosti/51413/>; pridobljeno 27. 10. 2011.

¹⁰¹ Dom so leta 1943 požgali partizani, saj so ga v tistem času uporabljali skoraj izključno nemški *Alpenjägerji*, ki so prežali na partizanske kurirske poti v bližini. Leta 1964 je bil na njegovem mestu zgrajen hotel (Šimenc 1996, 43).

¹⁰² Štefancič 2005, str. 17.

¹⁰³ S polnim imenom Ferdinand.

tudi v Drami in Operi ter z Bratkom Kreftom vodil *Delavski oder*. Leta 1936 je Slovenijo zapustil in v naslednjih dvajsetih letih kot gledališki režiser obšel mnoga jugoslovanska gledališča; med drugim je bil dve leti urednik *Hrvatskog narodnog kazališta* (Hrvaškega narodnega gledališča). Režiral je dva filma: *Triglavske strmine* (1932) v produkciji Badjurovega Sava filma in dokumentarni film *Slovanski plesi* (1934)¹⁰⁴.

Kmetje kosijo travo. Koširjev France (Uroš Zupančič) se vrta okoli Minke (Pavla Marinko), ampak njej je bolj všeč Miha (Miha Potočnik), s katerim se rada vidita. Kasneje, ko ostaneta sama, Miha Minko objubi, da bo naslednji dan na plesu javno oznanil njuno skorajšnjo poroko. Načrte mu prekrižata plezalska tovariša, ki ga povabita na plezarijo na Široko peč oziroma v Triglavsko severno steno. Kljub temu da zaradi tega ne bo mogel na ples, se Miha odloči za odbod v bribe. Na plesu se vsi zabavajo, le Minka ostane sama. Nekoliko starejši letoviščar, ki je v vasi, Danilo (Anton Cerar - Danilo), ji predlaga, da grede za Mihom in mu pokažejo, kaj se to pravi, puščati takešno lepotico doma. Minka se strinja, tako da se drugo jutro proti hribom odpravijo še Minka, Danilo, France in Mihova sestra Jerca (Milka Badjura). Za slednja se kmalu izkaže, da sta tudi par (France je Minko ob košnji samo malo becal), Danilo pa si kljub veliki začetni zagnanosti že ob vznožju, ko vidi Triglav v vsej njegovi veličini, glede vzpona premisli. Minka nadaljuje pot s Francetom in Jerco. Miha in njegova tovariša medtem plezajo. Ker jih pri tem ujame noč, si naredijo bivak kar v steni. Ko se končno povzpnejo na vrh Triglava, tam srečajo Minko in njena prijatelja. Snidenje je veselo, kljub temu pa družina od Minke zahteva, da podpiše, da ne bo Mihu nikoli branila boditi v gore in da ob njegovih izletih v bribe tudi »ne bo kazala kislega obraza«.

Triglavske strmine so v številnih pogledih filmsko veliko bolj resna stvaritev od filma *V kraljestvu Zlatoroga*. Za začetek njen narativni okvir presega preprosto organizacijsko načelo, po katerem je niz *belles images* slovenske pokrajine sešitih v slikovito turistično brošuro, kot je bilo pri *V kraljestvu Zlatoroga*. Tokrat je film posnet po zaokroženem scenariju z jasnima zapletom in razpletom, v katerem nitini prostora za pretirano občudujoče posnetke slovenskih naravnih ali kakšnih drugih znamenitosti. Nekaj podobnega velja tudi za položaje in gibanje kamere, ki se ne omejujejo več na pregledne male plane, hkrati pa je pomembno, da se v tem filmu pojavi tudi že prvi pravi igralec, Anton Cerar, s privzetim umetniškim imenom Danilo, za katerega pravijo, da je bil v tistem času zelo znamenit gledališki zvezdnik, ki so se mu dame klanjale in gospodje odkrivali, ko se je sprehajal po ljubljanski promenadi¹⁰⁵. Ker je bil specializiran za »bonvivantske in šaržirane vloge«¹⁰⁶, mu je vloga starejšega šarmerja v *Triglavskih strminah* seveda ustrezala.

Kljub temu tudi ta film na mnogih mestih zelo zaostaja za takratno aktualno evropsko produkcijo. Kljub omenjenim dinamičnim elementom je filmsko še vedno okoren in v številnih pogledih prav tako kot *V kraljestvu Zlatoroga* prej spominja na zbirko fotografij kot na čisto pravi celovečerni film. Poleg tega je bila tudi pri tem filmu večina igralcev amaterjev (med drugimi sta v *Triglavskih strminah* nastopila tudi Miha Potočnik, ki je v *V kraljestvu Zlatoroga* igral Klemna, in Milka Badjura, ki je film montirala), kar se seveda pozna, pomembno pa je tudi, da je zgodba sama razmeroma šibka, in to kljub temu da se na samem začetku zaplete po vseh pravilih (in še čez). Najprej vidimo, kako se France spogleduje z Minko, pri čemer so njeni odzivi na njegovo prigovarjanje vse prej kot hladni, potem jo Minkin fant Miha namesto na ples ubere v hribe, na koncu pa se pojavi še šarmantni letoviščar, ki začne Minko diskretno hujskati proti njenemu ne ravno zavzetemu ljubimcu. V vseh teh pogledih scenarij *Triglavskih strmin*, ki ga je pripravil Janez Jalen,¹⁰⁷ ponuja toliko gradiva za dramatične zaplete v nadaljevanju, da bi lahko iz njega posneli celo nanizanko, toda v resnici se zadeve še hitreje, kot so se zapletle, tudi razpletejo. Najprej se izkaže, da je bil Francetov flirt z Minko zgolj prijateljska šala, letoviščar Danilo že po dveh ovinkih po dolini Vrat od vzpona na Triglav odstopi, Miha pa jo na koncu tudi odnese kar dobro: ne le da mu Minka ob vnovičnem snidenju ne očita

¹⁰⁴ Moravec 1987, str. 188; Peterlič 1990, str. 276.

¹⁰⁵ Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/siqrd/Revolver/rol/23/13.html>; pridobljeno 7. 8. 2008.

¹⁰⁶ Štefančič 2005, str. 17.

¹⁰⁷ Jalen je pisatelj, ki ga poznamo zlasti po delu *Bobri*, povesti o mostiščarjih na Ljubljanskem barju. Po študiju bogoslovja je nekaj časa služboval kot duhovnik v Srednji vasi v Bohinju, kjer je vzljubil slovensko podeželje. Med literarnimi kritiki velja, da je Jalen slovensko podeželje v svojem delu pogosto idealiziral (Lah 1990, 256), kar je razvidno tudi iz scenarija za *Triglavske strmine*.

njegovega pobega v hribe, pač pa družčina deklice celo prisili, da podpiše, da Miha nikoli ne bo prepovedovala hoditi v gore. Takšen konec je seveda skrajno seksističen – če kdo, potem bi moral podpisovati dokumente o spoštovanju partnerja Miha, ki je s svojim odhodom v gore prelomil obljubo, ki jo je dal Minki. Predvsem pa je konec vsebinsko neutemeljen: če junaki živijo v razmerah tako vsestranskega patriarhata, potem Minka verjetno ne bi niti pomislila na to, da bi s prijatelji šla gnjaviti Miha na sam vrh Triglava.

Vaški prizori so bili posneti na Srednjem Vrhu pri Gozdu Martuljku. Ker gre za eno bolj slikovitih gorenjskih vasic, izbor lokacije lepo podpira etnološko-romantični relief filma, pri čemer je mogoče opaziti tudi nekaj zanimivih podrobnosti. Ena od teh so vaški godci, ki igrajo na veselici. Tu namreč vidimo, da niti približno niso videti tako, kot so se kasneje oblačili (in kot se še vedno oblačijo) slovenski narodnozabavni ansambli s svojimi kvazinarodnimi nošami, kar potrjuje že pri razpravi o *V kraljestvu Zlatoroga* omenjeno tezo o nacionalni kulturi kot vedno izumljeni šele za nazaj. Druga je nekaj manjših namigov na to, da je Minka revno deklica. Ta poteza morda pojasni Mihov nespoštljiv odnos do nje, tako da je nekoliko škoda, da ni podrobneje razdelana, kljub temu pa jo lahko jemljemo za prvi sklic na razredne antagonizme v slovenskem igranem celovečernem filmu, saj v *V kraljestvu Zlatoroga* o kakršnikoli napetosti med predstavniki različnih razredov ni niti sledu (ravno nasprotno).

Tudi v *Triglavskih strminah* se pojavlja nekaj plezalskih prizorov, ki pa niso tako zelo dramatični kot v *V kraljestvu Zlatoroga*. Razlog je bolj ali manj tehnične narave: ker je v Delakovem filmu v primerjavi z Ravnikovim uporabljenih več bližnjih planov, gledalci pri plezalnih prizorih izgublamo občutek za prepade, nad katerimi alpinisti plezajo, tako da nas dogajanje ne pretrese tako zelo. Prizorov v triglavski severni steni sicer ni snemal Badjura sam, temveč alpinist Stanko Tomiňšek¹⁰⁸, saj je bilo treba do prizorišča priplezati. Tomiňšek je bil odličen alpinist, ki je v že omenjeni »zlata navezi« z Jožo Čopom in Miho Potočnikom (igralcema, ki sta nastopila tako v *V kraljestvu Zlatoroga* kot tudi v *Triglavskih strminah*) preplezal veliko prvenstvenih smeri v Triglavskem pogorju. Zdenko Vrdlovec se v tem smislu upravičeno sprašuje, ali so trditve Milke Badjure o kraji ideje za *V kraljestvu Zlatoroga* točne, saj bi bilo v tem primeru malo verjetno, da bi pri *Triglavskih strminah* sodelovala skoraj popolnoma identična plezalska ekipa, kot je pri *V kraljestvu Zlatoroga*^{109, 110}.

Tudi *Triglavskie strmine* so bile v kinodvoranah sprejete z veliko mero naklonjenosti (premierno so bile prikazane 9. decembra v kinu *Ljubljanski dvor*). Film je tokrat pohvalila tudi filmska kritika, čeprav je res, da mnogi časniki tega takrat novega slovenskega celovečerca sploh niso komentirali. Morda je po *V kraljestvu Zlatoroga* uplahnilo tisto apriorno zanimanje, ki je prvi slovenski film spremljalo zgolj zato, ker je bil pač prvi slovenski film. Karlo Kocjančič je v *Jutru* podal naslednjo oceno *Triglavskih strmin*: »To je slovenska dežela in to so njeni ljudje. Morda do neke mere idealizirano, toda užitno ... Na srečo je Delak režiser, ki ne izgubi celote spred oči in ji zna podrediti podrobnosti, Badjura pa ima strog kriterij in občutljivo oko za slikovne elemente. Tako je nastal film, ki je nekoliko manj pester nego prvi slovenski veliki film, zato pa ga prekaša po večji enotnosti, smiselnosti, globini in tehniki«¹¹¹. Z njegovimi ocenami se je mogoče strinjati, pri čemer je zanimivo, da je Kocjančič opazil tudi potezo idealiziranja slovenske dežele in njenih ljudi. Konec koncev je bilo to obdobje, ko je bil nacionalizem v močnem vzponu in zato tako samoumeven, da ga nihče več niti ni reflektiral. Ampak avtor ima prav: kljub temu da *Triglavskie strmine* niso več – tako kot velja za *V kraljestvu Zlatoroga* – zgolj eno samo navduševanje nad slovenskostjo, v svojem jedru vseeno gradijo na natanko tistem vase zagledanem nacionalnem sentimentalizmu, ki je zaznamoval že prvi slovenski film. Zdenko Vrdlovec v tem kontekstu utemeljeno poudarja, da tako *V kraljestvu Zlatoroga* kot tudi *Triglavskie*

¹⁰⁸ Vrdlovec 2010, str. 101.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Joža Čop se v *Triglavskih strminah* pojavlja v vlogi enega od Mihovih plezalskih tovarišev.

¹¹¹ Vrdlovec 2009, str. 103.

strmine kljub nekaterim nastavkom v resnici nimata pravih filmskih likov oziroma junakov, saj se v obeh primerih v glavni vlogi pojavlja kar nacionalna mitologija¹¹².

Se pa v *Triglavskih stenah* kaže neka pomembna značilnost slovenskega nacionalizma, namreč, da je artikuliran zlasti skozi koncept *narave* (ljubezen do domovine ni toliko ljubezen do njene kulture, kot je ljubezen do njene narave – pokrajin, gorá, podeželja in ljudi, ki živijo v skladu z naravo). To poudarjamo, ker se v tem pogledu slovenska nacionalna mitologija precej razlikuje od večine drugih evropskih nacionalnih mitologij, za katere je značilno, da se na ravni konstrukcije lastne izjemnosti običajno osredotočajo na kulturne dosežke. Razlog za to posebnost je verjetno slovenska zgodovinska izkušnja, saj so bili Slovenci v preteklosti pretežno kmetje oziroma obrtniki, medtem ko sta bila meščanstvo in aristokracija – razredna nosilca klasičnih kulturnih dosežkov – v glavnem tuja oziroma potujčena¹¹³. O tem bomo več govorili pri konkretnih filmih, v katerih je to še posebej opazno, tako da velja na tej točki zgolj opozoriti, da se je ta prvina popolnoma izkristalizirala šele pri *Triglavskih strminah*; v *V kraljestvu Zlatoroga* so namreč stvari v tej smeri bolj kompleksne, saj je Ravnik med lepote Slovenije vključil tudi nekaj izrazito kulturnih prvin, na primer stari mestni jedri Ljubljane in Kranja, hidroelektrarno v Medvodah, železarno na Jesenicah ipd.

Triglavske strmine so bile prav tako kot *V kraljestvu Zlatoroga* še vedno nemi film. Glede na to, da je v tistem času v svetu prišlo do hitrega razvoja zvočne tehnologije,¹¹⁴ bi stvari lahko bile tudi drugačne, ampak slovenska kinematografija je pred drugo svetovno vojno za vsemi večjimi še vedno precej zaostajala. Podobno kot pri prvem slovenskem filmu se je do danes ohranila zgolj skrajšana in ozvočena različica filma (v dolžini 1370 metrov namesto izvornih 2250). To je leta 1963 pripravila Milka Badjura, ki je mednapise zamenjala s posnetim zvočnim komentarjem in vse skupaj opremila še z glasbeno spremljavo Bojana Adamiča¹¹⁵. Podatka o premiernem številu gledalcev ni.

Po dveh v hitrem zaporedju posnetih slovenskih filmih se je verjetno zdelo, da je led prebit in da se bo kontinuirana filmska produkcija končno začela tudi v Sloveniji. Žal ni bilo tako, saj je bilo treba na prvi naslednji celovečerec čakati več kot 15 let. Toda v tem vmesnem obdobju filmska dejavnost v Sloveniji kljub vsemu ni povsem zamrla. Med drugim je leta 1938 v produkciji *Prosvetne zveze* nastal prvi slovenski zvočni film *Mladinski dnevi*. Ta prispevek v režiji Maria Foersterja prikazuje sprejem kneza Pavla Karadjordjevića na železniški postaji v Ljubljani in sprevod telovadcev ter narodnih noš po mestnih ulicah, ki so ga mestni veljaki pripravili ob tem svečanem dogodku¹¹⁶. Prosvetna zveza je bila katoliško združenje kulturno-prosvetnih društev, ki je organiziralo različne prireditve in imelo med drugim v lasti tudi vrsto slovenskih knjižnic. Njen vpliv se je po zamenjavi režima leta 1935 zelo povečal, saj si je konservativna SLS v zameno za svoj vstop v vlado, s katerim je vladajoči *Jugoslovenski radikalni združenci* omogočila preživetje, izgovorila skoraj popoln nadzor nad javnim življenjem v Sloveniji¹¹⁷.

Prosvetna zveza je bila med drugim solastnica *Emona filma*, še zadnjega od treh uradno registriranih slovenskih filmskih podjetij iz časov med obema vojnoma. Emona film je nastal leta 1939. Vodil ga je Milan

¹¹² Vrdlovec 2010, str. 104–105.

¹¹³ Vodopivec 2006, str. 15–16; Stavrianos 2008, str. 232.

¹¹⁴ Prvi slovenski kinematograf s tehnologijo za predvajanje zvočnih filmov je bil ljubljanski kino *Matica*, kjer je bila premiera zvočnega filma *Pojočni norec* (The Singing Fool, Lloyd Bacon, 1928) že februarja 1930 (Vrdlovec 2009, 116). Ta film so pri Warner Brothers posneli takoj po uradno prvem zvočnem filmu *Pevec jazzza* (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927) in je bil od svojega danes bolj znanega predhodnika celo uspešnejši. Še v istem letu kot kino *Matica* oziroma v naslednjem so naprave za predvajanje zvočnih filmov dobili vsi večji slovenski kinematografi (Vrdlovec 2009, 116).

¹¹⁵ Vrdlovec 2010, str. 102.

¹¹⁶ Šimenc 1996, str. 37.

¹¹⁷ Dolenc 1995, str. 384.

Kham, ki je leta 1935 najel veliko dvorano hotela Union in jo predelal v kinodvorano^{118,119} podjetje, ki ga je štiri leta kasneje ustanovil skupaj s Prosvetno zvezo, pa se naj bi ukvarjalo tudi s produkcijo in distribucijo filmov. Ker je kmalu nastopila vojna, ne moremo vedeti, kako bi se stvari razvijale v bolj normalnih razmerah. Toda dejstvo je, da je bil Emona film od vseh slovenskih studiev edini organiziran tako, da je vsaj od daleč spominjal na profesionalni filmski studio. Med drugim sta pri podjetju delala tudi dva velika mojstra zgodnjega domačega filma, Mario Foerster in Rudi Omota.

Mario Foerster iz Ljubljane je bil prvi slovenski filmar, ki se je filmske obrti naučil v tujini. Konkretno gre za tri leta, ki jih je preživel na filmski šoli znamenitega nemškega podjetja UFA v Berlinu. Kasneje je svojo filmsko pot nadaljeval na Hrvaškem, kjer je leta 1927 igral policijskega agenta v še enem od nezaključenih filmov hrvaškega filmskega samouka Franja Ledića, tj. v filmu *Cigan hajduk Brnja Alvanar* (*Ciganin hajduk Brnja Ajvanar*)¹²⁰, in spet v Nemčiji, kjer je že za časa Hitlerja posnel nekaj propagandistično obarvanih dokumentarcev¹²¹. V Sloveniji je pred prihodom k Emona filmu posnel dva dokumentarna filma: *Pri kamniti miži* (film je nastal ob 180. obletnici rojstva Valentina Vodnika) in že omenjene *Mladinske dneve*. Rudi Omota je bil na svoji strani tehnični *wunderkind* slovenskega filma. Že leta 1931 je na primer izdelal povsem lastno zvočno projekcijsko aparaturo za *Kino Kodeljevo*, v letih 1933–34 pa je skonstruiral še 35-milimetrsko tonsko snemalno kamero (s svetlobnim zapisom zvoka), s katero so na *Radiu Ljubljana* posneli nastop neke znane sopranistke¹²². Veliko vrednost ima tudi Omotov skrivni zvočni posnetek znamenitega koncerta Akademskega pevskega zbora pod vodstvom Franceta Marolta med okupacijo 12. decembra 1941 v dvorani hotela Union. Že za naslednji dan je bil namreč razglašen slovenski kulturni molk, tako da je zadnja pesem, ki jo je zbor izvedel, Jenkova »Lipa zelenela je«, izzvenela kot presunljiv izraz slovenskega domoljubja. Omota je bil sicer po Ljubičevem pričevanju pri Khamovem Emona filmu zaposlen kot neke vrste *tavžentkinstler* (intervju Ljubič). V praksi je to pomenilo, da je opravljal najrazličnejše tehnične naloge, hkrati pa je skrbel še za ozvočenje filmov in izumljal različne nove aparature. Med drugim naj bi izdelal tudi izvirno napravo za podnaslavljanje. Ker Italijani v času okupacije svojih filmov niso želeli žrtvovati za prikazovanje v majhni in zanje nepomembni Ljubljanski pokrajini, v kinematografih običajno podnaslavljanje neposredno na filmski trak namreč ni bilo omogočeno, tako da je Omota izdelal napravo, ki je podnapise na platno kar projicirala. Za to je od Italijanov dobil prazen filmski trak, pri čemer pa ga je vedno zahteval več, kot ga je v resnici potreboval: ostanke je skrbno hranil za začetek slovenske filmske produkcije po osvoboditvi¹²³.

V produkciji Emona filma je že prvo leto po nastanku, leta 1940, nastalo pet krajših zvočnih dokumentarnih filmov. Trije od teh so bili reportaže (*Odkritje spomenika kralju Petru I. v Ljubljani*, *Velika železniška nesreča pri Ozlju* in *Zadnja pot dr. Antona Korošca*), eden je bil reklamni film (*Jugoslovanska knjigarna*), eden pa je bil tudi že čisto pravi dokumentarec. Šlo je za film *O Vrba*, ki ga je Foerster posnel ob odprtju muzejske Prešernove rojstne hiše. Vrdlovec ob tem pravi, da je *O Vrba* verjetno prvi slovenski umetniški dokumentarec, saj je njegov avtor poskušal filmsko podobo dvigniti na raven pesniške¹²⁴.

Kljub zagonu, ki ga je slovenski film s prispevki Emona filma vnovič doživel tik pred okupacijo, pa je treba opozoriti, da razvoj domačega filma ni potekal povsem brez zatikanj. V tridesetih letih so se namreč začeli pojavljati tudi vse odločnejši glasovi, ki so opozarjali na škodljive učinke filma, čeprav resda zgolj v povezavi s komercialno kinematografijo. Zanimivo pri tem je, da se je kritika pojavljala zlasti na obeh skrajnih polih slovenskega političnega prostora, na skrajni levisi in skrajni desnici. Bratko Kreft je na primer v *Književnosti*,

¹¹⁸ Glej Ljubič 2007.

¹¹⁹ Po načrtih njegovega brata Lada Khama.

¹²⁰ Kosanović 2008, str. 31–32.

¹²¹ Vrdlovec 2009, str. 139–140.

¹²² Nedič in Dolenc 1994, str. 130.

¹²³ Glej Štader 2005.

¹²⁴ Vrdlovec 2009, str. 146.

prvi marksistični reviji na Slovenskem, že leta 1934 zapisal, da »film danes služi kapitalizmu kot sredstvo za uspavanje in omamljanje človeških možganov«¹²⁵. Na konservativni strani je *Katoliška akcija*, cerkvena organizacija laikov, ki je bila zadolžena za aktivno uveljavljanje papeževe socialne enciklike *Quadragesimo anno*, leta 1937 izdala brošuro *Problemi filma*. V osnovi je šlo za prevod papeževe okrožnice o filmu iz leta 1936 *Vigilanti cura*,¹²⁶ ki pa so mu bili dodani še komentarji vplivnega domačega teologa dr. Ignacija Lenčka. Knjižica na številnih mestih hvali prizadevanja ameriške katoliške organizacije *Legija spodobnosti* (Legion of Decency). Ta je namreč s svojimi grožnjami z bojkotom hollywoodskih filmov dosegla, da so se veliki studii s sprejetjem dokumenta *Produkcijški kodeks* (The Production Code) zavezali k izogibanju problematičnim prikazom nasilja oziroma odkritemu sklicevanju na spolnost¹²⁷. Lenček pri tem poudarja, da Cerkev nima nič proti filmu kot takšnemu, da pa je problem, če kinematografi »še naprej predvajajo zablode in zločine«¹²⁸. Po njegovem mnenju je razlog za to dejstvo, da se industrija ravna po komercialnih, in ne umetniških ali nravnih motivih, zaradi česar filmi, ki bi s svojim vplivom lahko »pomagali pri razširjanju blagodejnih načel krščanske zavesti«, v praksi ne počnejo drugega, kot da »proslavljajo poželenja in strasti, zapeljujejo mladino na slaba pota, življenje kažejo v napačni luči, slabijo ideale in razdirajo čisto ljubezen ter tesno zvezo družinskega sožitja«¹²⁹. Zanimivo je, da papež v brošuri med še posebej kvarnimi vplivi omenja filmske zvezde, ki zmorejo »z vsem sijajem in okrasjem zapeljevati posebno mladino v vablivo pokvarjenost«¹³⁰.

Vrdlovec svoj pregled napadov na obstoječo kinematografijo zaključuje z opozorilom, da so si bili pogledi ene in druge kritične strani, kljub temu da so prihajali z diametralno nasprotnih polov političnega spektra, v mnogih pogledih presenetljivo podobni¹³¹. To je seveda res, čeprav je treba opozoriti, da slovenska filmska kritika v tem pogledu ni bila nič posebnega. Nekaj zelo podobnega je veljalo tudi za kulturološko teorijo tistega časa nasploh, saj so tedaj popularno kulturo obsojali tako konservativni leavisovci in kot tudi marksistično orientirani teoretiki frankfurtske kritične teorije (če omenimo zgolj dva v tistem času verjetno najbolj vplivna teoretska okvira). Razlika med enim in drugim se je kazala zgolj pri vprašanju, zakaj naj bi bila popularna kultura problematična: medtem ko so jo leavisovci obsojali, da uničuje družbeni red, so jo frankfurtovci kritizirali, da družbeni red, ravno nasprotno, pomaga ohranjati.

SLOVENSKI FILM MED DRUGO SVETOVNO VOJNO

Jugoslovanska vlada je 25. marca 1941 pod močnim nemškim pritiskom podpisala pristop k trojnemu paktu sil osi (Nemčije, Italije in Japonske). To je v Beogradu izzvalo množične demonstracije in kmalu zatem še vojaški državni udar, ki je odnesel nepriljubljenega predsednika vlade Dragišo Cvetkovića. Oficirji so sicer hoteli miriti Hitlerja, da državni udar ni uperjen proti Nemčiji, toda Hitler je razvoj dogodkov vzel za osebno žalitev in ukazal napad na Jugoslavijo. Začel se je 6. aprila in končal enajst dni kasneje, ko je od napadalcev neprimerno šibkejša jugoslovanska vojska kapitulirala. Kmalu po razdelitvi države na različna okupacijska območja so se marsikje pojavila različna odporiška gibanja. Najpomembnejši so bili partizani pod vodstvom *Komunistične partije Jugoslavije*, pri čemer je bil položaj v Sloveniji nekoliko poseben. Upor je namreč vodila Osvobodilna fronta, ki je bila v resnici zaveznitvo različnih levih političnih skupin; komunisti so bili sicer med temi najpomembnejša in najbolj vplivna politična sila, vendar v skupini niso bili edini.

¹²⁵ *Ibid.*, str. 120.

¹²⁶ V prevodu *Pozorna skrb*.

¹²⁷ Kochberg 1999, str. 49–51.

¹²⁸ Vrdlovec 2009, str. 129.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, str. 128–137.

¹³¹ *Ibid.*, str. 137.

Aktivni odpor se je začel po nemškem napadu na Sovjetsko zvezo. Kljub temu da so v tistem času sile osi na različnih svetovnih bojiščih še skoraj izključno zmagovale, so mlade in neizkušene slovenske partizanske enote pokazale veliko mero odločnosti in kmalu tudi zabeležile nekaj pomembnih uspehov. Upor je bil najmočnejši v Ljubljanski pokrajini (del Slovenije, ki ga je okupirala Italija), saj je bilo na Gorenjskem, zlasti pa na Štajerskem, Koroškem in v Prekmurju, partizanskih enot manj, delno tudi zaradi večje nemške vojaške in policijske učinkovitosti. Na začetku so partizani uživali široko podporo prebivalstva, toda spomladi in poleti leta 1942 so se stvari zanje obrnile na slabše. Italijani so proti osvobojenemu ozemlju sprožili obsežno in razmeroma učinkovito (»Roško«) ofenzivo, še posebej hud udarec pa so partizanom prizadejale slovenske meščanske stranke in cerkvena hierarhija, ki so začele v strahu pred komunističnim prevzemom oblasti po vojni odkrito sodelovati z Italijani. To sodelovanje se je najprej kazalo v podpori ustanavljanju *vaških straž*, ki naj bi vasi ščitile pred partizanskim nasiljem, kasneje, ko je postalo jasno, da vaše straže partizanov ne bodo ustavile, pa še v podpori vključevanju vaških straž v *MVAC*,¹³² resnejšo protipartizansko vojaško formacijo pod okriljem italijanskih okupacijskih sil (partizani so po vzoru iz ruske državljanske vojne MVAC poimenovali »bela garda«, ki je tudi naziv, ki se je ohranil). MVAC je velik del prebivalstva, zlasti tistega v manj razvitih delih Ljubljanske pokrajine, od partizanov odvrnila in ga organizirala v njim sovražne vojaške formacije, kljub temu pa so se partizani že v drugi polovici leta 1942 znova okrepili. V tem času so se partizani in belogardisti neposrednim spopadom ponekod tudi še izogibali, vendar to v ozračju strupenega ideološkega antagonizma ni moglo trajati zelo dolgo. Boj proti tuji okupaciji je tako kmalu privzel tudi mnoge značilnosti bratomornega spopada, napetosti pa so se v naslednjih letih le še stopnjevale. Leta 1943 so partizani po obdobju hudih spopadov z vse odločnejšo italijansko vojsko¹³³ zabeležili več novih uspehov. Vrhunec je bila kapitulacija Italije, ko so zasegli velike količine orožja, mobilizirali na tisoče novih rekrutov, uničili belo in »plavo« gardo¹³⁴ ter vstajo razširili še na Primorsko, ki se je odzvala z velikim navdušenjem.

Nemci so se po prevzemu oblasti nad celotno Slovenijo nekaj časa omejevali zgolj na nadzor nad najpomembnejšimi komunikacijami, saj so bile njihove sile zaposlene drugje. Končno so v zadnjih mesecih leta 1943 proti osvobojenemu ozemlju sprožili obsežno ofenzivo, ki je partizane sicer zdesetkala, ni pa jih uspela uničiti. Leta 1944 sta obe strani bolj ali manj vztrajali pri svojih pridobitvah, pri čemer se je spopad začel razvijati v vse bolj klasično pozicijsko (in ne več partizansko) vojskovanje, o čemer navsezadnje pričata tudi reorganizacija partizanskih enot v skoraj povsem konvencionalne vojaške formacije in večmesečno partizansko obleganje Novega mesta. Medtem ko se partizanom poskus razširitve vstaje na Štajersko z znamenitim pohodom 14. divizije ni najbolje posrečil, so Nemci aktivno spodbujali razvoj »legalne« slovenske vojske, tj. *slovenskega domobranstva*. Domobranski poveljniki so pri tem pustili, da jih je njihov protikomunistični srd zanesel v odkrito in skrajno problematično kolaboracijo z okupatorjem, zato so slovenske meščanske stranke pri zahodnih zaveznikih izgubile še tistih malo simpatij, ki so jih do tega časa še uživale. Tudi domobranci so se sicer – prav tako kot partizani – borili odločno, zaradi česar so se krvavi spopadi brez dokončnega zmagovalca zavlekli vse do pomladi 1945, ko so domače kolaboracionistične enote skupaj z umikajočo se nemško vojsko prebegnile na (avstrijsko) Koroško.

¹³² *Milizia volontaria anticomunista* oziroma v prevodu Prostovoljna protikomunistična milica.

¹³³ K večji odločnosti italijanskih vojaških formacij je prispevala zlasti zamenjava poveljstva. Konec leta 1942 je namreč razmeroma mláčnega Maria Rabottija na čelu italijanskih okupacijskih sil zamenjal sposobni in tudi zelo iniciativni general Gaston Gambaro (glej Ambrožič-Novljan 1972, 113–115).

¹³⁴ Plava garda je popularni naziv za *Jugoslovansko vojsko v domovini* majorja Novaka, projugoslovansko meščansko vojaško formacijo, ki se je prav tako borila proti tujim okupatorjem in je bila v tem pogledu partizanom neprijetna politična konkurenca. Res je sicer, da se plava garda vse do svojega uničenja v Grčaricah v večje spopade z okupatorjem ni spuščala. Eden od razlogov za njeno neučinkovitost naj bi bila Novakova nesposobnost, saj se je sprl z vsemi zavezniki, med drugim tudi z ilegalno *Slovensko legijo*, ki so jo že leta 1941 ustanovili nekateri člani slovenske SLS z namenom tajne rekrutacije prostovoljcev za boj proti okupaciji (več o tem: Greisser-Pečar 2004, 209–231).

V nasprotju s prvo svetovno vojno, ko so vpletene države svoje filmarje poslale v strelske jarke kot navadne vojake, so med drugo svetovno vojno že vsi razumeli propagandno moč filma, zato so filmske ekipe raje preusmerili v produkcijo propagandnih izdelkov. V Sloveniji so bili produkcijski okviri za izdelavo resnih celovečernih filmov te vrste premajhni, kljub temu pa je v tem obdobju nastalo nekaj krajših dokumentarnih filmov, ki so bili vsaj v svoji propagandistični legi povsem usklajeni s tem, kar se je v tistem času dogajalo v večjih filmskih studiih po svetu.

Edino med vojno še delujoče slovensko filmsko podjetje, Emona film, se je po prekinitvi produkcije po začetku vojne leta 1944 vrnilo s štirimi krajšimi dokumentarnimi prispevki. Ti so bili *Prisega slovenskih domobrancev* (1944), *Veliko narodno protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani 29. 6. 1944* (zvočni), *Jelendolske žrtve* (zvočni) in *Organizacija TODT* (1944)¹³⁵. Gre za filme, ki slavijo slovensko domobranstvo in hujskajo proti komunizmu. *Jelendolske žrtve* na primer prikazujejo izkop¹³⁶ približno stotih trupel domobrantskih ujetnikov, ki so jih pobili partizani, kar je domobrantska propaganda izrabila za dokazovanje partizanske nečloveškosti, pomenljiv pa je tudi film *Veliko narodno protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu v Ljubljani 29. 6. 1944*, kjer podobe do zadnjega kotička zasedenega Kongresnega trga poudarjajo domnevno vseslovensko odločnost za boj proti komunizmu.¹³⁷ Kljub temu pa stvari niso bile povsem preproste. Direktor Emone, Milan Kham, je bil namreč skrivni sodelavec OF, kar je pomenilo, da je prav ta Emona, ki je snemala za domobrantsko stran, skrivaj pomagala tudi partizanom (med drugim jim je poslala snemalno opremo) (intervju Ljubič). Po Ljubičevem pričevanju naj bi imel Kham poleg tega posebno dovoljenje OF za snemanje zgoraj omenjenih domobrantskih dokumentarcev, saj naj bi posnetki partizane zanimali kot dokazno gradivo (intervju Ljubič).

Kham je bil zaslužen tudi za legendarni posnetek snemanja rdeče zastave, ki jo je aktivist OF¹³⁸ v noči na 11. marec 1943 izobesil na stolpu frančiškanske cerkve v Ljubljani. Ker so se bali, da je zastava minirana, so se namreč Italijani pri snemanju trudili z različnimi akrobacijami, kar je meščanom nudilo veliko zabave, Kham pa je s pomočjo Rudija Omote vse skrivaj posnel iz svojega stanovanja na Miklošičevi ulici. Zanimivo pri tem je, da sta morala Kham in Omota svoje resnične motive za snemanje drug pred drugim skrivati. Oba sta bila namreč sodelavca OF, toda ker je ta zaradi stroge konspiracije delovala tako, da je vsak član poznal zgolj nekaj drugih, Kham in Omota drug o drugem sploh nista vedela, da sta povezana z »organizacijo« (kakor se je takrat pogosto reklo OF). Zato sta se vzajemno pretvarjala, da snemata zgolj iz dokumentarnih razlogov, vendar je bilo na koncu vse zaman: ker je v Emona filmu delal nekdo, ki je bil naklonjen okupatorju in je policiji posredoval podatek o razvijanju sumljivega posnetka, so Italijani¹³⁹ izvedli preiskavo. Khamu in Omoti naj bi se v zadnjem trenutku posrečilo filmski trak uničiti (intervju Ljubič).

Snemali so tudi partizani. Že v letu 1942 je nastal filmski zapis partizanskega snemalca Dušana Kvedra - Tomaža o Pohorskem bataljonu, ki pa se ni ohranil, saj je Dušan Kveder s kamero vred kmalu padel nekje na Gorenjskem¹⁴⁰. Partizanska snemalna dejavnost se je še posebej okrepila po kapitulaciji Italije. Pomembno vlogo pri tem je imel Čoro Škodlar,¹⁴¹ ki je v Ljubljani tik pred svojim odhodom v partizane

¹³⁵ Šimenc 1996, str. 57.

¹³⁶ Izkop je potekal 4. oktobra 1944.

¹³⁷ Lojze Kovačič v svojem romanu *Resničnost* pravi, da so oblasti trg napolnile tako, da so na prireditve pripeljale dijake in učence iz bližnjih šol (Kovačič 2004, 99). Ljubljana je bila namreč pretežno naklonjena partizanom. Domobranci naj bi jo med seboj celo imenovali »rdeča kurba«.

¹³⁸ Po pričevanju Milana Ljubiča naj bi šlo za spretnega mladeniča po imenu Vilko Kopecki (intervju Ljubič; enako pravi tudi France Brenk [glej: Brenk 2012a, 81]). Kosanović dodaja, da je Kopecki zastavo verjetno izobesil ob vednosti, če že ne pomoči, frančiškanskih duhovnikov (Kosanović 2008, 43).

¹³⁹ Brenk pravi, da je bil posnetek uničen za časa nemške okupacije Ljubljane, kar pomeni, da je morala biti preiskava nemška (glej: Brenk 2012a: 84).

¹⁴⁰ Brenk 2012a, str. 84.

¹⁴¹ Njegovo pravo ime je bilo France. Ime Čoro si je nadel, ko je pri šestnajstih letih izstopil iz krščanske vere in so ga obenem zaradi levčarske propagande izključili iz vseh ljubljanskih srednjih šol. Kljub temu je našel možnost, da

nabral veliko fotografske in filmske opreme. Najpomembnejše so bile filmske kamere: 16-milimetrsko kamero, ki jo je naredil sam, naj bi (s Khamovo vednostjo) prispeval Rudi Omota, še eno 16-milimetrsko kamero je skupaj z nekaj fotoaparati prispeval Jože Pogačnik, najboljšo, Zeiss-ikon 16-milimetrsko kamero, pa je Škodlarju dal profesor dr. Venče Kozelj z elektrofakultete¹⁴².

S to opremo in še nekaj zaplenjenimi 8-milimetrskimi kamerami so Čoro Škodlar, Božidar Jakac in Stane Viršek, člani sekcije partizanskih snemalcev, leta 1943 naredili nekaj dokumentarnih posnetkov. Žal pa so se tudi ti – skupaj z opremo – kmalu izgubili. Med nemško hajko v okolici Cerknega naj bi namreč vse skupaj zaupali v varstvo nekemu partizanu. Ta je opremo spravil v neki avto, ki ga je potem zapeljal v gozd in zakamufliral, žal pa ne dovolj dobro: več prič naj bi potrdilo, da so v naslednjih dneh videle, kako se otroci iz bližnjih vasi igrajo z gorečimi koluti filma. Česar niso uničili otroci, so med hajko pobrali Nemci¹⁴³. S pomočjo novopridobljene italijanske opreme pa so partizani snemali še naprej. Med drugim sta bila narejena posnetka partizanskega napada na Turjak in zboru poslancev slovenskega naroda v Kočevju. Bolj sistematična filmska dejavnost je sledila direktivi Vrhovnega štaba iz oktobra 1943, da je treba partizansko dejavnost dosledno dokumentirati. Najbolj inovativne filme je po tem napotku snemal Čoro Škodlar, ki je med drugim posnel napad na belogardistično postojanko na Črnem Vrh, in to kar iz prve bojne črte. Ti posnetki naj bi se ohranili, vendar nihče ne ve, kje so. Partizani so jih namreč v razvijanje in varstvo zaupali Sovjetom, od tu naprej pa njihova usoda ni več jasna. Nekateri sovjetski snemalci naj bi kasneje pričali, da so *Bitko za Črni Vrb* videli in so nekatere prizore celo želeli vključiti v svoj *V gorah Jugoslavije* (U planinama Jugoslavije, Abram Matvejevič Room, 1946), to pa je tudi vse. Upanje je, da se ti posnetki še vedno prašijo v kakšnem kotu *Foto-kino arhiva* v Kujbiševu. Nekje v Sovjetski zvezi so se izgubili tudi partizanski posnetki, ki jih je delal Božidar Jakac¹⁴⁴.

Izvršni svet OF je 7. oktobra 1944 ustanovil še posebno *Filmsko in fotografsko sekcijo*. Na njeno čelo je bil postavljen France Brenk, sekcija pa je posnela vrsto novih kratkih dokumentarnih zapisov. O njihovi vsebini govorijo že naslovi: *Prisega Šlandrove brigade na Menini planini*, *Prevoz ranjencev z vozovi v Srednji vasi pri Črmošnjicah*, *Partizanska kolona pri Semiču*, *Gradnja mostu na Kolpi*, *Prihod V. prekomorske brigade v Belo Krajino* ipd.¹⁴⁵. Posamezne dele tega gradiva je Jože Gale leta 1950 združil v 22-minutni kompilacijski film *Partizanski dokumenti*, ki je bil opremljen z glasbeno spremljavo in komentarjem, o katerem Vrdlovec pravi, da s svojo povojno agitpropovsko gorečnostjo celo presega ideološke težnje podob samih (več o tem: Vrdlovec 2009, 158).

Milan Kham je ob osvoboditvi Ljubljane organiziral skupino izkušenih snemalcev, Metoda Badjuro, Janka Balantiča, Marjana Foersterja in Rudija Omoto, da so posneli 10-minutni dokumentarni prikaz vkorakanja partizanov v slovensko glavno mesto.¹⁴⁶ Film je imel naslov *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* (1945), zmontiral ga je Foerster, premierno so ga prikazali 15. julija kot predfilm Eisensteinovemu *Ivan Grozni* (Ivan Groznyy, 1944)¹⁴⁷.

Medtem ko je bil prvi partizanski kinematograf ustanovljen leta 1944 v dvorani nekdanjega *Sokolskega doma* v Črnomlju¹⁴⁸, je v okupiranih mestih delovalo več kinematografov. V Ljubljani jih je bilo na primer pet; med italijansko okupacijo so v njih poleg italijanskih filmov prikazovali tudi italijanske verzije angleških,

je na Dunaju in v Münchnu fakultativno študiral slikarstvo. Zaposlil se je pri časniku *Jutro*, kjer je delal kot fotoreporter in hkrati pisec likovnih kritik (Brenk 2012a, 86).

¹⁴² Brenk 2012a, str. 84.

¹⁴³ *Ibid.*, str. 86.

¹⁴⁴ *Ibid.*, str. 87.

¹⁴⁵ Glej Kirn 2012; Nedič 1989; Šimenc 1996, str. 57; Duškovič 1988, str. 17.

¹⁴⁶ Da so lahko naredili tudi nekaj voženj s kamero, si je Kham od mestne elektrarne sposodil avtomobil, na katerega so postavili kamero (Štader 2005).

¹⁴⁷ Vrdlovec 2010, str. 162.

¹⁴⁸ Golubovič 2009, str. 33.

čeških, francoskih in drugih podobnih filmov, med nemško okupacijo pa so bili na sporedu zgolj nemški filmi in propagandni tedniki¹⁴⁹.

POVOJNA KINEMATOGRAFIJA: TRIGLAV FILM IN REVOLUCIONARNA AGITACIJA

Takoj po osvoboditvi države je *Komunistična partija Jugoslavije* (v nadaljevanju: KPJ) začela uvajati novo ureditev. V Sloveniji, kjer je OF tvorilo več političnih skupin, so si komunisti teren za prevzem oblasti pripravili že februarja leta 1943, ko so vse ostale člane gibanja prisilili k podpisu *Dolomitske izjave*. V tej so podpisniki komunistom priznali vodilno vlogo v OF in se hkrati odpovedali morebitnemu povojnemu organiziranju lastnih političnih strank (ta možnost je slovenske komuniste močno skrbela, saj so bili med pretežno katoliškim slovenskim prebivalstvom od skupin v OF močno priljubljeni tudi krščanski socialisti). Kljub temu pa komunistični prevzem oblasti ni potekal tako zelo hitro in elegantno, kot se nam to nemara zdi s časovne distance. Eden od ključnih razlogov za to je bilo Titovo privoljenje v oblikovanje začasne vlade, v kateri so bili tudi predvojni politiki in predstavniki obnovljenih političnih strank. Do tega je prišlo po znameniti konferenci v Jalti januarja 1945, ko so si zahodni zavezniki (Velika Britanija in Združene države) in Sovjetska zveza vpliv na Jugoslavijo razdelili po načelu »vsak pol«. V začasno vlado je tako prišel tudi dotedanji predsednik jugoslovanske vlade v Londonu Ivan Šubašić; pri tem je bilo dogovorjeno, da bo po vojni obnovljen večstrankarski sistem.

Komunisti so bili zaradi tega prisiljeni oblast prevzemati postopoma. To so v prvi vrsti dosegli s sprejemanjem različnih zakonov, čeprav je tu treba poudariti, da so zaradi svoje vloge med vojno in obljub o izgradnji pravičnejše družbe med prebivalstvom uživali veliko podporo. Na roko jim je šla tudi zunanjepolitična situacija. Ko so zahodni zavezniki jugoslovansko vojsko potisnili iz Trsta in Koroške, za katera je večina Slovencev pričakovala, da bosta pripadla Jugoslaviji, se je ob vsesplošnem ogorčenju znižal tudi ugled meščanskih jugoslovanskih strank, ki so gradile na viziji zahodne demokracije¹⁵⁰. Na koncu so komunisti na volitvah zmagali s prepričljivo večino, ki bi ostala verjetno tudi v primeru, če ne bi upoštevali glasov, ki so prišli v njihove skrinjice (oziroma odšli iz skrinjic njihovih nasprotnikov) z različnimi volilnimi prevarami. To je omogočilo začetek temeljitih družbenih reform po sovjetskem vzoru. Vključevale so ukinitve večstrankarskega sistema, poddržavljanje zasebne lastnine, velike investicije v industrijo in brezkompromisno preganjanje ideoloških sovražnikov. S slednjimi so obračunavali na različnih bolj ali manj pravičnih procesih, ki pa jih je prebivalstvo sprejemalo brez večjega negotovanja. Več težav so prinašali posegi v kmetijstvo. Ker se je nova oblast želela prikupiti malim kmetom, je izpeljala obsežno agrarno reformo, vendar se je kmalu izkazalo, da množica malih kmetov na svojih novih posestih ni zmogla nadomestiti proizvodnega primanjkljaja, ki je nastal z razbitjem in nacionalizacijo velikih zemljiških obratov. Ker je zaradi tega grozila lakota, je oblast razpisala živilske karte in prisilni odkup (po za kmete zelo neugodnih cenah), kar je seveda povzročilo veliko nezadovoljstva¹⁵¹.

Represija se je stopnjevala tudi na področju kulture. Mediji so bili prežeti s propagandističnimi vsebinami in sovjetsko umetnostjo. Po radiu so tako na primer od glasbe predvajali skoraj izključno sovjetsko in slovensko ljudsko glasbo, še največ pa je bilo govorenega programa. Tudi v kinodvoranah so kljub očitnemu nezanimanju gledalcev prevladovali sovjetski filmi, v ljubljanski Drami pa je bilo v sezoni 1947/48 na sporedu od osemnajstih del sedem slovenskih, šest sovjetskih, eno jugoslovansko ter štiri klasična¹⁵². V

¹⁴⁹ Vrdlovec 2010, str. 161.

¹⁵⁰ Vodopivec 2006, str. 311–312.

¹⁵¹ *Ibid.*, str. 320.

¹⁵² Tomc 1989, str. 70.

slovenskih šolah je bilo nadalje leta 1948 od štirinajstih učbenikov devet prevodov iz ruščine in pet domačih. Pouk ruščine je bil obvezen, v propagandi in obveščanju prebivalstva pa so imeli še posebej veliko vlogo zvočniki, ki so bili nameščeni na ulicah. V tistem času namreč mnogo ljudi niti ni imelo radijskih sprejemnikov, tako da so radijski program predvajali kar na ta način, posebno vzgojno vlogo pa so imela javna predvajanja procesov proti dejanskim in domnevnim političnim nasprotnikom (ob hujskaških komentarjih radijskega komentatorja)¹⁵³.

Nova oblast za kakršnekoli odklone od ideala srečne socialistične družbe ni imela razumevanja. Že takoj po vojni se je začelo sistematično obračunavanje s političnimi nasprotniki; ob tem so jo poleg resničnih kolaboracionistov skupili tudi mnogi podporniki OF (obsojenci v t. i. »Nagodetovem procesu«) in celo nekateri partizani, komunisti ter španski borci (obsojenci v t. i. »dachauskih procesih«).¹⁵⁴ Veliko manj so represijo čutili »navadni« (politično neangažirani) posamezniki, kar pa ne pomeni, da je ni bilo. V ljubljanskem lokalu *Petriček*, kamor je v tistem času rada zahajala mestna mladina, so bile na primer pogoste racije. Miličniki v civilnih oblekah so po lastni presoji iz lokala pregnali vsakogar, ki se jim je zdel kakorkoli neprimeren (ker je bil premlad, neprimerne videza ipd.)¹⁵⁵. Tomc nadalje poroča, da so bile podobne racije običajne tudi med filmskimi predstavami. Miličniki so v kinodvorano vstopili sredi predstave in neprimerne obiskovalce izločali kar sproti. Če se je kdo temu uprl, so ga za povrh še pretepli¹⁵⁶. Prepovedano je bilo tudi igranje (in poslušanje) jazza, po gozdovih v bližini Ljubljane pa so patroljirale posebne mladinske milice, ki so preganjale mlade pare, ki so se želeli ljubiti¹⁵⁷.

Kljub vsemu so mnogi spremembe podpirali. V zraku je bilo čutiti optimizem in zagnanost pri obnovi domovine oziroma pri izgradnji novega družbenega reda, kar se je morda še najbolj kazalo pri množičnem odhajanju v mladinske delovne brigade (marsikoga so sicer k temu tudi prisilili).¹⁵⁸ Ker se tudi v najslabšem primeru v brigadah nikomur ni zgodilo nič resnično hudega, lahko zapišemo, da je bil dolgoročno veliko bolj problematičen trend izseljevanja meščanstva. Marsikdo je v tujino prebegnil že pred vkorakanjem partizanov v slovenska mesta: nekateri so sodelovali z okupatorji in so se bali kazni, mnogim pa preprosto ni bila blizu ideja sodelovanja v socialni revoluciji. Še več jih je sledilo v naslednjih letih, pri čemer so bili mnogi izgnani. Nova oblast je med drugim izgnala skoraj celotno nemško in italijansko meščanstvo¹⁵⁹) – kolikor ga ni prej pobila¹⁶⁰. Namesto tega so v mesta prišli priseljenci s podeželja, toda v praksi je to pomenilo, da je slovenska kultura poleg socialističnega začela pridobivati tudi vse bolj kmečki značaj (najizrazitejše se je spremenil kulturni profil tistih mest, ki so bila nekoč pretežno tuja: Pirana, Izole, Kopra, Celja, Maribora in Ptuj). Že pri obravnavi *Triglavske strmine* smo omenjali, da je bila slovenska popularna imaginacija tradicionalno prežeta zlasti z rustikalnim podobjem, sedaj pa se je razširila še v mesta in tu sprožila oblikovanje nove (sub)urbane kulture, za katero je bil značilen neznačajan preplet resničnosti življenja v mestu, rustikalne fantazmagorije in lumpenproletarskega pragmatizma. Med najbolj očitnimi manifestacijami takšne neznačajne suburbane kulture je bilo vztrajno bežanje iz mest ob vikendih: bodisi na obisk sorodnikom na podeželju bodisi na vikende (tudi na podeželju). Ta običaj se je vlekel vse do osemdesetih let oziroma se do neke mere nadaljuje še danes, zaradi česar slovenska mesta ob vikendih prej kot na urbana središča spominjajo na mesta duhov.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Vodopivec pravi, da je šlo pri »dachauskih procesih« za obračunavanje s predvojnimi komunisti, za katere je aktualno slovensko politično vodstvo presojalo, da bi lahko predstavljali grožnjo »partizansko-titovski« struji na oblasti (Vodopivec 2006, 335).

¹⁵⁵ Tomc 1989, str. 71.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Kovačič 2004, 108.

¹⁵⁸ Tomc 1989, str. 73.

¹⁵⁹ Vodopivec 2006, str. 309.

¹⁶⁰ Kregar 2009, str. 148–151.

V političnem smislu je prišlo do najpomembnejšega obrata 28. junija 1948, ko je bila na drugem zasedanju *informbiroja*¹⁶¹ (v Bukarešti) sprejeta resolucija z naslovom *O stanju v KPJ*. Resolucijo je vsilil Stalin, ker je hotel ukrotiti po njegovem mnenju preveč samostojne jugoslovanske komuniste s Titom na čelu (Tito je med drugim gojil odkrito ambicijo, da se ustoliči kot voditelj balkanskih oziroma obdonavskih komunističnih držav¹⁶²). Jugoslovanski komunisti se pritisku niso uklonili in kljub le malo manj kot odkritemu vojaškemu napadu ostali pri svojem, toda cena za to ni bila majhna. Sunkovitemu obratu uradne politike, ki je pred tem celo bolj kot na kultu Titove gradila na kultu Stalinove osebnosti, na tisoče preverjenih komunistov ni znalo slediti dovolj hitro, zaradi česar je oblast mnoge od teh zaprla (Goli otok) ali celo ubila. V vzdušju vsesplošne politične paranoje so jo skupili tudi mnogi posamezniki, ki jih politika niti ni zanimala. Tito je na koncu državo – tudi s politično spretnim spogledovanjem z Zahodom, ki so mu razpoke v vzhodnem bloku seveda koristile – pripeljal mimo vseh čeri v pristanišče mirne eksistence nekje med obema vojaškima in političnima blokoma. Nekaj časa se to doma sicer ni poznalo, saj so jugoslovanski komunisti na Stalinove kritike o popuščanju Zahodu odgovarjali s še bolj ortodoksnim komunizmom od sovjetskega, toda kmalu so namesto tega začeli oblikovati lastno različico socializma. To je poleg sistema samoupravljanja zaznamovala tudi mera demokratične odprtosti in nedogmatičnosti. Več o tem v poglavju o petdesetih letih, sedaj pa si pogledjmo, kako je v teh prvih povojnih letih rasla slovenska kinematografija.

Ker so jugoslovanski komunisti izhajali iz leninovskega prepričanja, da je film zaradi svojih propagandnih potencialov najpomembnejša, vsekakor pa družbeno najkoristnejša umetnost¹⁶³, je jugoslovanska oblast že takoj po osvoboditvi začela z ambicioznim zagonom domače filmske industrije. *Oddelek za propagando pri Vrhovnem štabu narodnoosvobodilne vojske Jugoslavije* je tako že nekaj dni po osvoboditvi Beograda 25. oktobra 1944 izdal odlok o oblikovanju *Filmske sekcije Jugoslavije*. Manj kot mesec dni kasneje, 20. novembra, je bila sekcija preimenovana v *Državno filmsko podjetje*, pri čemer je bilo določeno, da bo podjetje organiziralo tudi produkcijo (naloge *Filmske sekcije* so bile omejene na organizacijo kinematografske mreže in distribucijo filmov)¹⁶⁴.

Najprej je bila dejavnost Državnega filmskega podjetja zamišljena centralizirano, s središčem v Beogradu, od koder bi se vodilo snemanje filmov po različnih republikah, laboratorijska obdelava in razvijanje filmov pa naj bi spet potekala v Beogradu. Temu sta se odločno uprla slovenski (France Brenk) in hrvaški (Mirko Lukavac) direktor republiških direktij, kar je v posebni okrožnici direktor *Agitpropa centralnega komiteja KPJ* Milovan Đilas kritiziral kot »določena šovinistična razumevanja [...] M. Lukavca in F. Brenka«. Toda politična klima se je kmalu spremenila v korist republiške avtonomije in le nekaj mesecev kasneje se je pojavila nova okrožnica, kjer je sedaj Đilas v naravnost orwellovskem obratu kritiziral »določene centralistične težnje, na katere sta upravičeno reagirala tovariša Brenk in Lukavac«¹⁶⁵.

V skladu s tem se je organizacija filmske produkcije v Jugoslaviji decentralizirala. Državno filmsko podjetje se je razdelilo na posamična podjetja po republikah (na primer *Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo*, *Državno filmsko podjetje, podružnica za Hrvaško* idr.), čez čas pa so se na manjše enote razdelila tudi ta podjetja, saj je zakon določil, da morajo produkcijske enote in podjetja za distribucijo delovati ločeno. Najpomembnejše so bile seveda produkcijske enote oziroma filmski studii v ožjem smislu besede. Prvi je bila ustanovljen srbski *Avala film* (nastal 15. 7. 1946), sledili pa so še hrvaški *Jadran film* (16. 7. 1946), slovenski *Triglav film* (16. 7. 1947), bosanski *Bosna film* (1. 7. 1948), makedonski *Vardar film* (1. 7. 1948) in povsem na koncu še črnogorski *Lovčen film* (3. 7. 1948), ki je bil lociran v Budvi (Goulding 2002, 4). Konec šestdesetih let sta se tem republiškim produkcijskim enotam pridružili še dve iz avtonomnih pokrajin Vojvodine in Kosova, *Neoplanta film* (ustanovljen leta 1966) in *Kosova film* (ustanovljen leta 1970). V številnih republikah

¹⁶¹ Informburo je bil svetovalno in usmerjevalno telo devetih evropskih komunističnih in delavskih partij.

¹⁶² Vodopivec 2016, str. 336.

¹⁶³ Haynes 2003, str. 31.

¹⁶⁴ Volk 2001, str. 92.

¹⁶⁵ Škrabalo 1998, str. 140–141; Brenk 1979, str. 94.

so se postopoma pojavili tudi drugi studii. Od najpomembnejših omenimo zgolj hrvaški *Zagreb film* (ustanovljen leta 1953 in znan zlasti po seriji odličnih risanih filmov, ki sodijo v sam vrh tega, kar je nastalo na tleh bivše Jugoslavije), slovenski *Viba film* (ustanovljen leta 1956), bosanski *Sutjeska film* (začetek produkcije leta 1960)¹⁶⁶ in srbski FRZ – *Filmska radna zajednica* (začetek produkcije leta 1967).

O pomenu, ki ga je imel film za novo oblast, pričajo že ambiciozne investicije v domačo kinematografijo. Med drugim se je kmalu po koncu vojne na Košutnjaku, gozdnatem primestju Beograda, začela izgradnja velikega filmskega mesta (*Filmski grad*).¹⁶⁷ Hkrati so bile ustanovljene tudi filmske šole (najprej v Beogradu in Zagrebu, kasneje še v Ljubljani) in prvi resni filmski mesečnik (*Film*), veliko pozornosti pa je bilo namenjene tudi opremljanju in izgradnji številnih novih kinodvoran¹⁶⁸. O resnosti namena izgraditve domače kinematografije nazorno priča tudi podatek, da je povojna Jugoslavija, ki se je soočala z uničujočimi posledicami vojnega uničenja, za film namenila več kot desetkrat toliko sredstev, kot jih je bilo tej dejavnosti namenjenih pred vojno¹⁶⁹. Filmska produkcija je bila sicer načrtovana v okvirih ambicioznih petletnih načrtov. Od slovenske kinematografije se je na primer pričakovalo, da bo do leta 1951, zadnjega leta prve petletke, že dosežena raven letne produkcije 24 kratkih in petih »celovečernih umetniških filmov«¹⁷⁰.

Takšna pričakovanja so se izkazala za pretirana, kljub temu pa je novi oblasti uspelo učinkovito zagnati domačo filmsko produkcijo. France Brenk poroča, da je v novoustanovljenem *Državnem filmskem podjetju, podružnica za Slovenijo* svoje mesto našlo veliko izkušenih filmskih delavcev, med drugimi Metod in Milka Badjura, Mario Foerster in Rudi Omota, hkrati pa tudi množica nad filmom navdušenih mladih partizanov: France Štiglic, Ivan Marinček, Dušan Povh, Igor Pretnar, France Kosmač, Jože Gale in drugi¹⁷¹.¹⁷² Brenk je vsem mladim, ki so se želeli posvetiti filmu, svetoval, naj se vpišejo na kakšno ustrezno fakulteto, na primer na ravnokar ustanovljeno *Akademijo za igralsko umetnost* v Ljubljani,¹⁷³ toda formalno izobrazbo je od vseh omenjenih poiskal le France Kosmač. Brenk je v svoji razpravi o slovenskem filmu, *Kratki zgodovini filma na Slovenskem*, kasneje trdil, da je k vrsti slabo domišljenih, vsebinsko in estetsko nedognanih filmov iz prvega obdobja slovenskega filma med drugim prispevala prav odsotnost filmske izobrazbe kadrov¹⁷⁴. So pa šli Dušan Povh, Jože Gale in Ivan Marinček za tri mesece na strokovno izpopolnjevanje v znamenite studie Barrandov v Pragi (intervju Marinček), ki so bili že takrat največji in najpomembnejši produkcijski kompleks v Srednji in Vzhodni Evropi.

Ko se je moralo Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo po že omenjeni direktivi razformirati na ločene organizacijske dele, sta bili z odločbo *Vlade Ljudske republike Slovenije* ustanovljeni dve podjetji: filmsko podjetje *Triglav film* in distribucijsko podjetje *Vesna film*. Prvi direktor Triglav filma je postal Marjan Pengov, saj je Brenk, vodja Državnega filmskega podjetja, podružnica za Slovenijo, medtem pri slovenskih partijskih veljakah padel v nemilost. Člani agitpropa so namreč v posebnem poročilu o Triglav filmu zapisali, da so se v podjetju razpasli »grupaštvo, podleganje intrigantskemu vplivu Brenka, nezaupanje v partijsko celico zaradi Brenkovega paševanja«¹⁷⁵. Brenk je zato moral oditi in je svoje delo nadaljeval kot profesor

¹⁶⁶ Ta studio je bil najprej namenjen zgolj produkciji kratkih filmov (v Bosni in Hercegovini naj bi bil za dolgometražne zadolžen Bosna film).

¹⁶⁷ Zgrajen je bil sicer zgolj del tega, kar je bilo načrtovano (več o tem: Turajlić 2010).

¹⁶⁸ Goulding 2002, str. 4–5.

¹⁶⁹ *Ibid.*, str. 7.

¹⁷⁰ Šimenc 1996, str. 65.

¹⁷¹ Brenk 1979, str. 86.

¹⁷² V novem podjetju so delo našli tudi bivši lastniki (sedaj podržavljenih) kinematografov, slovenskemu filmu pa je prišel na pomoč tudi rojak, ki se je v Hollywoodu uveljavil kot filmski fotograf, Jože Žnidaršič - Joe List (Brenk 1979, 86).

¹⁷³ Akademija je bila ustanovljena 31. oktobra 1945; kot prva v Jugoslaviji je začela delovati marca 1946 (Freljih 2006).

¹⁷⁴ Brenk 1979, str. 95.

¹⁷⁵ Vrdlovec 2009, str. 175.

(najprej na gimnaziji, pozneje pa še na ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost), prevajalec in pisec filmske literature¹⁷⁶.

Triglav film je svojo filmsko dejavnost začel z *Obzorniki*, propagandno naravnanimi informativnimi filmi, ki so jih v kinematografih predvajali pred filmskimi predstavami. Prvi so se pojavili že leta 1945 v podobi *Filmskih novic*, toda ker je naziv pretirano spominjal na zvezne *Jugoslovanske filmske novice*, so jih po treh številkah preimenovali v *Obzornike*. V času, ko še ni bilo televizorjev, so bili *Obzorniki* pomemben vir informacij in nova oblast tu ničesar ni prepustila naključju: vsak je moral biti najprej potrjen na »cenzurki«, predhodnem prikazu pred posebno komisijo¹⁷⁷. Njihova vsebina je bila v vsakem primeru popolnoma vpeta v projekt agitacije za novi družbeni red, kar potrjuje tudi Zdenko Vrdlovec s svojo temeljito analizo najpomembnejših prispevkov¹⁷⁸. Kot mesečnik so *Obzorniki* izhajali do leta 1951 (41 števil) in kasneje, ko jih je poskusil obuditi France Kosmač, ki je imel že pri izvornih izdajah največ zaslug za njihovo dognano formo, še kratko obdobje med letoma 1955 in 1957. Ko je format v svoji filmski obliki dokončno ugasnil (ni bilo več zanimanja kinematografov), je njegovo ime za podobne oddaje prevzela *TV Ljubljana*¹⁷⁹. Poleg razmeroma konsistentne in kvalitetne produkcije informativnih vsebin je bil pomen *Obzornikov* zlasti izobraževalen. Kandidati za filmske scenariste in režiserje so začenjali s pisanjem filmskih poročil in ocen v časopise, svoje prve prave filmske izkušnje pa so dobili prav s snemanjem prispevkov za *Obzornike*¹⁸⁰.

Kljub očitnim uspehom, med katere je mogoče prišteti tudi izrazno vse bolj suverene *Obzornike*, pa nastanek nove kinematografije ni bil povsem neboleč. Še posebej neprijeten je bil za predvojne lastnike kinematografov oziroma filmskih studiev, saj novoustanovljeno Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo na začetku ni imelo na razpolago nobenih kapacitet in je z delom začelo tako, da je opremo tistim, ki so jo imeli, preprosto odvzelo. Še največ so je dobili od solastnika Emona filma Milana Khama, ker pa je bilo treba odvzem nekako utemeljiti, so ga obsodili zaradi sodelovanja z okupatorjem (za obsodbo je v tistem času zadoščal že sum sodelovanja z okupatorjem).¹⁸¹ Kham se je na takšno obsodbo pritožil, vendar je s tem dosegel zgolj to, da si je poleg odvzema premoženja prislužil še kazen osmih mesecev družbeno koristnega dela. Kham se je potem pritožil še neposredno v Beograd (navsezadnje je med vojno ves čas sodeloval z OF), kjer so ga potem predčasno pomilostili (odločbo naj bi podpisal Ivan Ribar osebno). Toda ko se je vrnil k filmu, kjer je dobil mesto kot sodelavec novega Državnega filmskega podjetja, podružnica za Slovenijo, naj bi ga tam »partizanski« del zaposlenih tako zelo »žrl«, da se je na koncu umaknil in zaposlil pri *Eti Kamnik* (intervju Ljubič). Krivice, ki so mu bile v tem pogledu storjene, je oblast do neke mere popravila leta šele 1971, ko ga je ob trideseti obletnici vstaje razglasila za častnega občana Ljubljane – mesta heroja (intervju Ljubič).

Podobno so komunisti razlastili Pavlo Jesih, znano slovensko alpinistko in podjetnico. Pavla Jesih je imela pred vojno v lasti mrežo kinodvoran, ki je segala od Celja in Ptuja do Ljubljane (tu je bil njen kino Matica v stavbi Slovenske filharmonije), po vojni pa so ji vse to odvzeli ne glede na to, da je med okupacijo ves čas aktivno sodelovala z Osvobodilno fronto¹⁸².

Metod Badjura naj bi svoj studio skupaj s tehniko in kamero Ascania oddal prostovoljno. Mako Sajko pravi, da je Badjura pričakoval, da bo lahko v zameno pri novem državnem studiu tudi sam posnel kakšen film, vendar je kmalu razočaran ugotovil, da so v novi ureditvi vsi ključni položaji (tudi filmska režija pri filmu)

¹⁷⁶ Vrdlovec 2010, str. 176.

¹⁷⁷ Dostopno na: <http://www.rtv slo.si/odprtikop/dokumentarci/osvobodjeni-gradimo-prisilno-popoljsevalno-zbeno-koristno-delo/>; pridobljeno 30. 10. 2008.

¹⁷⁸ *Ibid.*, str. 176–199.

¹⁷⁹ Brenk 1979, str. 94–95.

¹⁸⁰ *Ibid.*, str. 94; za več o *Obzornikih* glej: Vrdlovec 2009, str. 176–199; Duškovič 1988.

¹⁸¹ Med drugim naj bi mu bilo očitano tudi uničenje posnetka snemanja rdeče zastave, ki sta ga naredila z Omoto in o katerem smo že govorili (Ljubič 2007).

¹⁸² Glej Batagelj 2007.

pridržani za bivše partizane¹⁸³. Ko s svojim predlogom za snemanje celovečerne pravlјice o Zlatorogu, za katero je tudi že pripravil scenarij, ni uspel, se je umaknil in kasneje zaključil le še nekaj krajših dokumentarnih prispevkov. Sajko v zvezi s tem pravi, da je nekoliko ironično, da so bile glede na takšen odnos do pionirja slovenskega filma prve slovenske filmske nagrade poimenovane prav po Badjuri (intervju Sajko). Več sreče je imela Badjurova žena Milka, ki je svoje montažersko delo nadaljevala tudi v novih časih (vse do konca šestdesetih let) in se pri tem uveljavila kot eno najpomembnejših imen v zgodovini slovenske filmske montaže nasploh.

Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo, ki je bilo ustanovljeno 11. maja 1945, je s svojim delovanjem najprej začelo kar v prostoru za platnom kina Union (intervju Ljubić). France Brenk na svoji strani pravi, da je bila lokacija novega podjetja (še pred kinom Union?) klubska soba hotela Slon, kar naj bi bilo priročno, ker mnogi delavci niso bili iz Ljubljane in so v hotelu tudi spali¹⁸⁴. Ko je Lidija Šentjura, direktorica slovenskega agitpropa, podjetju dala na razpolago za tiste čase izjemno visoko vsoto denarja, 200 milijonov dinarjev, je domišljija mnogih dobila krila. Pojavile so se ideje, da bi tudi v Sloveniji zgradili filmsko mesto, pri čemer so nekateri menili, da bi bila najprimernejša lokacija golf igrišče pri Bledu, medtem ko so drugi navijali za Rocen pri Ljubljani (pod Šmarno goro – tam, kjer je sedaj policijska šola). Za to drugo možnost je arhitekt Tone Mlakar¹⁸⁵ po zgledu praških studiev Barrandov tudi že pripravil načrte, toda na koncu je podjetje ostalo kar v slovenski prestolnici. Najprej so ga preselili v samostan nun karmeličank v Mostah (ki ga danes ni več – stal je ob Ljubljani nasproti dvorca Selo), od tod pa v prostore telovadnega društva *Partizan* (predvojni Sokol) v Trnovem. Tu je studio deloval do začetka petdesetih let, potem pa so ga končno preselili v cerkev sv. Jožefa na Poljanah (intervju Ljubić).

Ko govorimo o institucionalnih kontekstih v času takoj po koncu vojne, moramo nadalje opozoriti, da je bila slovenska kinematografija resda organizirana kot samostojno podjetje, da pa so idejno in estetsko o njej – tako kot v vseh ostalih republiških filmskih podjetjih – odločali drugje. Najprej (še med vojno) je smernice postavljial kar Centralni komite KPJ, takoj po vojni je bila ta pristojnost prenesena na agitprop znotraj Centralnega komiteja, vendar to vsebinsko ni spremenilo ničesar, saj je tudi agitprop zagovarjal stališče, da mora biti umetnost družbeno angažirana¹⁸⁶. V skladu s tem se je v Jugoslaviji kot najprimernejši slogovni okvir za vse vrste umetniškega delovanja uveljavila sovjetska formula angažirane umetnosti, *socialistični realizem*. Razmerje med literarno zvrstjo socialističnega realizma in zgodnjim slovenskim igranim filmom je v svojem delu (2007) analizirala Barbara Zorman. Po njeni oceni so za socialistični realizem v literaturi značilne zlasti naslednje prvine: patos ob graditvi novega družbenega reda; popoln optimizem, ki ga ne sme skaliti niti trohica nesoglasja; človek, ki ne doživlja odtujitve (t. i. dezalienirani človek); klasična kontinuirana, k akciji usmerjena naracija; povečevanje proizvodnega dela; nezaželenost poglobljanja v psihične procese;¹⁸⁷ prepredanje tekstov s političnimi parolami;¹⁸⁸ odsotnost ironije; srečen konec zgodbe; ter pedagoška vloga literatov¹⁸⁹. Avtorica ugotavlja, da »podobna narativna načela glede likov in zgodbene konstrukcije v obdobju socialističnega realizma veljajo tudi za slovenski film«, kar utemeljuje s podrobnejšo analizo vplivov slovenske povojne literature na novo, nastajajočo kinematografijo. Podobnost pripisuje predvsem dejstvu, da je literatura »spričo svoje uveljavljene nacionalno konstitutivne vloge predstavljala [...]

¹⁸³ Vodopivec 2006, str. 317.

¹⁸⁴ Brenk 2012a, str. 81–82.

¹⁸⁵ Tone Mlakar je bil Plečnikov učenec; kot scenograf je sodeloval pri nekaterih prvih slovenskih povojnih celovečercih. Ker je naročilo za pripravo načrta za slovensko filmsko mesto dobil med snemanjem *Na svoji zemlji*, je moral svoje delo pri tem filmu predčasno prekiniti (Pevce 2005).

¹⁸⁶ Volk 2011, str. 94–95.

¹⁸⁷ Liki v smislu kompleksnih osebnosti naj bi se, vsaj po skrajni socialističnorealistični doktrini, umikali manihejski tipizaciji na dobre in slabe (Zorman 2007, 27).

¹⁸⁸ Gilić opozarja, da ta propagandistični element v socialističnem realizmu pogosto implicira patetičen pripovedni izraz, saj je v tej povezavi še posebej učinkovit (Gilić 2010, 88). V tem pogledu bi bilo torej med prepoznavnimi prvinami socialističnega realizma mogoče omenjati tudi patetičnost.

¹⁸⁹ Zorman 2007, str. 27.

nekakšen model za nastajajočo filmsko umetnost¹⁹⁰. Ko razmišljamo o slovenski povojni kinematografiji, je omenjene prvine socialističnega realizma torej dobro imeti v mislih: kljub temu da nobeden od prvih povojnih slovenskih celovečernih igranih filmov ni popolnoma socialističnorealističen, gre vendarle za slogovni okvir, ki jih je zaznamoval veliko bolj od vseh drugih.

Za prve celovečerne filme, ki so prišli iz jugoslovanskih studiev po vojni, pa ni bil značilen zgolj socialističnorealistični estetski profil. Vsem je bilo skupno tudi to, da so bili vsebinsko osredotočeni na slavljenje partizanskega boja.¹⁹¹ V času povojne izgradnje novega socialističnega sistema, utemeljenega na partizanski zmagi med vojno, zelo drugače verjetno niti ni moglo biti,¹⁹² vendar pa tu velja poudariti, da je bil prvi povojni partizanski film, ki je bil posnet na področju Jugoslavije, *V gorah Jugoslavije*¹⁹³, v resnici sovjetsko-jugoslovanska koprodukcija. V duhu tesnega sodelovanja med obema državama naj bi namreč Sovjeti s snemanjem filma o jugoslovanskem partizanskem boju domače filmarje šele naučili filmske obrti, toda stvari so se – kot neke vrste filmska napoved dogodkov ob resoluciji informbiroja – hitro zapletle. Ključno pri tem je bilo, da je skupina gruzinskih scenaristov v Moskvi scenarij za film pripravila kot neke vrste *template*, se pravi kot povsem splošen pripovedni okvir o partizanski vstaji in odločilni pomoči sovjetske Rdeče armade vstajnikom, ki bi ga potem lahko uporabili za snemanje še vrste drugih podobnih filmov o lokalnih odporiških gibanjih širom Vzhodne Evrope. Jugoslovanska stran nad tem seveda ni bila navdušena, saj je tako zamišljeni koncept spregledoval posebnosti jugoslovanske partizanske vstaje oziroma jo je pokroviteljsko zvajal na zgolj neke vrste etnološko posebnost (film jugoslovanske partizane prikazuje kot zaostale pastirje (oblečene v ovčje kože in oborožene z noži), ki se brez sovjetske pomoči sploh ne bi zmogli razviti v resno vojaško silo¹⁹⁴). Na koncu je zaplet razrešil direktor jugoslovanskega Državnega filmskega podjetja Aleksandar Vučo z diplomatsko spretnim manevrom, ko je Sovjetom predlagal, naj se film tudi uradno predstavi kot zgolj sovjetski. Sovjeti so ponudbo sprejeli, ne da bi pri tem opazili, da se je na ta način jugoslovanska stran diskretno distancirala od problematične vsebine filma¹⁹⁵.

Jugoslovanski filmarji so po tej neprijetni izkušnji nadaljevali po svoje. V skladu z veliko pozornostjo, ki jo je nova oblast namenjala nacionalni enakopravnosti, je bilo odločeno, da bo prvi povojni film, ki bo prišel iz srbskega studia, snemal Hrvat, prvega hrvaškega pa Srb. Začelo se je leta 1947 s srbsko *Slavica*, ki jo je režiral Vjekoslav Afrić. Petar Volk pravi, da naj bi bil Afrić med hrvaškimi kandidati za režiserja izbran bolj ali manj zgolj zato, ker je bil član ekipe igralcev, režiserjev, dirigentov in komponistov *Gledališča narodne osvoboditve* (Teatra narodnog oslobođenja), ki je imela v povojnem Beogradu velik vpliv in je takrat na ključnih mestih tudi vztrajno poudarjala svoje zasluge¹⁹⁶. Na drugi strani je srbski režiser Nikola Popović na Hrvaškem posnel *To ljudstvo bo živelo* (Živjet će ovaj narod, Nikola Popović, 1947). Ključno pri teh dogodkih je, da se ni posrečil ne en ne drugi film. Filmska kritika jima je poleg cenenega propagandizma očitala zlasti precejšnjo izrazno okornost¹⁹⁷, čeprav je res, da je vsaj *Slavica* v kinodvoranah doživela dober sprejem.

¹⁹⁰ Zorman 2007, str. 27.

¹⁹¹ Za partizanski boj med drugo svetovno vojno se je uveljavil izraz *narodnoosvobodilna borba* (NOB). Ker je ideološko vsaj nekoliko pristranski, se mu bomo v študiji izogibali in v tej zvezi raje govorili bolj nevtralnno o partizanskem boju oziroma partizanski vstaji. Razlog za našo zadržanost je dejstvo, da je bila partizanska vstaja tako boj proti tuji okupaciji kot tudi poskus revolucionarnega prevzema oblasti, zaradi česar njeno označevanje izključno v nacionalnoemancipatornih terminih (kar implicira izraz »narodnoosvobodilna«) učinkuje vsaj v nekaterih odtenkih zavajajoče. Navsezadnje so si za nacionalno osvoboditev prizadevali tudi številni t. i. »domači izdajalci«, le da na način, ki se je na koncu izkazal za zmotnega.

¹⁹² Miranda Jakiša opozarja, da je Vrhovni štab NOV že leta 1943 kot eno od prioritet nacionalnega programa odredil umetniške adaptacije motivov iz partizanskega boja (NOB) (Jakiša 2010, 54).

¹⁹³ V ruščini *V gorah Jugoslavije*.

¹⁹⁴ Zimmermann 2010, str. 63–64.

¹⁹⁵ Volk 2001, str. 97–98.

¹⁹⁶ *Ibid.*, str. 95.

¹⁹⁷ Škrabalo 1998, str. 159–165.

Kljub vsem tem zapletom s prvimi jugoslovanskimi partizanskimi filmi so se tudi pri slovenskem Triglav filmu odločili, da bodo svojo produkcijo »celovečernih umetniških filmov«, kot so jih takrat imenovali, začeli s partizanskim filmom. O strogo uniformiranih izhodiščih zgodnje jugoslovanske kinematografije priča tudi podrobnost, da je bil tudi prvi slovenski povojni film – prav tako kot sta bila *Slavica* in *Žinjet čez ovaj narod* – že od začetka zamišljen kot pripoved, ki bi na enem samem mestu vsaj simbolno, če že ne dejansko, povzela celotno partizansko vstajo. Razpis za scenarij je bil objavljen že leta 1946. Na njem je sodelovalo nemalo priznanih slovenskih pisateljev, na koncu pa je bila izmed prispelih predlog izbrana tista, ki jo je po svoji noveli *Očka Orel* pripravil Ciril Kosmač, eden vidnejših predstavnikov slovenskega socialnega realizma. V noveli, ki je pravzaprav izpoved njegove ljubezni do sveta ob Idriji in njegovih ljudi, ki so častno preživeli vojno, je Kosmač obnovil pogovor s svojo teto, ki se je spominjala okupacije¹⁹⁸. Težava pri tem je bila zgolj ta, da je *Očka Orel* sicer lepo povzel digniteto slovenskega odpora proti okupaciji, ni pa vseboval tiste epske širine, po kateri je klical ambiciozno zastavljeni projekt snemanja veličastnega filmskega spomenika slovenskemu partizanskemu boju kot celoti. Kosmač je zaradi tega v scenariju literarni predlogi dodal prizore, ki povest vpenjajo v širši zgodovinski kontekst, hkrati pa tudi vključil nove like in nekaj obstoječih (na primer Drejca) razširil¹⁹⁹. Predlogo je potem predelovalo še več sodelavcev,²⁰⁰ vse pa je potekalo pod budnim očesom posebej za te namene filmu dodeljenega komisarja. Po Štigličevem pričevanju naj bi komisar ves čas poizvedoval: »Kaj pa OF? Kaj pa partija? Ali je šla tod kurirska pot? [...]«²⁰¹.

Film so začeli snemati leta 1947. Danes na splošno velja, da se je ***Na svoji zemlji***, kakor je bil film na koncu naslovljen, lepo posrečil in v tem oziru ga mnogi tudi štejejo za pravi začetek slovenske nacionalne kinematografije, vendar stvari niso bile tako preproste. Zapletalo se je že pri izbiri režiserja. Najprej je bilo mišljeno, da bo film režiral Bojan Stupica, potem pa, ko je moral Stupica v Beograd, se je kot alternativa pojavilo ime Ferda Delaka. Na koncu je bilo odločeno, da bosta snemanje vodila Jože (Joe) Žnidaršič - List, ki naj bi bil zadolžen za tehnično realizacijo, in France Štiglic, ki naj bi skrbel za idejno-umetniško kvaliteto filma²⁰². Takšna rešitev nekoliko spominja na vojaško organiziranost partizanskih enot (kjer je poleg komandirja deloval vedno tudi še politični komisar), težava je zgolj ta, da kinematografija ni vojna, kar se je navsezadnje pokazalo tudi v tem primeru. Snemanje filma se je vleklo, prizori se med seboj niso sestavljali, zlasti pa je bilo vse posneto videti obupno amatersko (intervju Marinček in intervju Tušar). Žaro Tušar, ki je v tej fazi sodeloval kot asistent Harryju Smehu, direktorju fotografije, neuspeh pojasnjuje s skoraj popolnim pomanjkanjem izkušenj pri vseh sodelujočih. Na vprašanje, zakaj se je po njegovem snemanje tako zelo zatikalo, je zgolj skomignil z rameni: »Saj ni nobeden nič znanl« (intervju Tušar). Ampak kakršenkoli že je bil razlog za neuspešno delo, dejstvo je bilo, da snemanje ni teklo in da je bil projekt tik pred propadom. Vodstvo Triglava se je posledično odločilo za radikalno potezo. Snemanje, ki je potekalo od julija do oktobra 1947 (intervju Marinček), je prekinilo in na pomlad leta 1948 poskusilo z novo ekipo. Mesto režiserja je sedaj prevzel zgolj France Štiglic,²⁰³ ki se je predtem proslavil z bronastim levom na filmskem festivalu v Benetkah za kratek dokumentarec o mladinskih delovnih brigadah.²⁰⁴ Namesto Smeha je bil za direktorja fotografije izbran Ivan Marinček, scenografijo je prevzel Boris Kobe, hkrati pa je bilo snemanje že na začetku zastavljeno kot izrazito kolektivističen projekt: veliko besede pri nastajanju filma so imeli poleg Štiglica in drugih že omenjenih sodelavcev še asistent režije Jože Gale, Štigličev »literarni

¹⁹⁸ Šimenc 1996, str. 70.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Med njimi so bili Drago Šega, Jože Gale, Janez Jerman in France Štiglic. Kosmač je kasneje potožil, da so njegovo predlogo v vseh teh predelavah »neusmiljeno razmesarili« (Vrdlovec 2009, 204 in 206).

²⁰¹ Štiglic 1983, str. 144.

²⁰² Vrdlovec 2010, str. 204–205.

²⁰³ Jože Žnidaršič - List se je vrnil v Hollywood.

²⁰⁴ Kot prva mednarodna nagrada, ki jo je prejel katerikoli jugoslovanski film, je bil še toliko pomembnejši (Goulding 2002, 21).

mentor«²⁰⁵ Ciril Kosmač, slikar Venio Pilon (ki je Marinčku pomagal komponirati prizore),²⁰⁶ igralci, navsezadnje pa tudi množica naturščikov, ki so odigrali številne manjše vloge²⁰⁷. Razlog za kolektivni značaj dela je bil povsem ideološke narave. Aleksandar Vučo je že v prvi številki revije *Film* opozoril na nevarnosti »zvezdniskega sistema« v smislu pretiranega izpostavljanja posameznikov v procesu snemanja, ki naj za socialistično kinematografijo ne bi bil primeren. V skladu s tem se je v tem času povsod po Jugoslaviji snemalo po načelih kolektivnega sodelovanja vseh v projekt vključenih umetnikov (in tehnikov!)²⁰⁸.

France Štiglic (1919–1993) se je rodil v Kranju v družini državnega uradnika. Bil je deseti od enajstih otrok, od katerih jih je nekaj umrlo že v rani mladosti. Nad gledališčem se je navdušil že kot gimnazijec, ko je kot amaterski igralec sodeloval pri *Gledališkem odru Narodne čitalnice* v Kranju. Po gimnaziji je vpisal pravo v Ljubljani, toda v srcu je ostal gledališki navdušenec, ki je velik del svojega prostega časa posvečal delu v malem, a vitalnem *Gledališču mladih*. V tem času je obiskoval tudi *Ljubljanski konservatorij – oddelek za igro*, ki ga je vodil režiser Osip Šest, in igralsko šolo Milana Skrbinška. Od aprila 1943 do januarja 1944 je bil aktiven član mladinske sekcije OF. Zaradi izdaje je moral pobegniti v partizane, kjer je najprej deloval kot časnikar pri *Gorenjskem pionirju*, *Gorenjskem glasilu ZSM* in *Partizanskem dnevniku*. V tem času si je nadel psevdonim Tugo, kar je tudi ime, ki ga je kasneje dal svojemu sinu (prav tako filmskemu režiserju). Potem ko je opravil tečaj za propagandista, je postal član uredništva *Slovenskega Poročevalca* v Črnomlju. Bil je tudi član kulturniške skupine in organizator mitingov. Po osvoboditvi je bil nekaj časa zaposlen v tiskarni *Slovenskega poročevalca*, v katerem je objavil tri črtice. Decembra 1945 se je po dekretu pridružil Državnemu filmskemu podjetju – podružnica za Slovenijo, ki je iskalo nove sodelavce, vendar ga je film intimno prevzel šele nekoliko kasneje, na snemanju *V gorah Jugoslavije*, kamor so ga poslali na izobraževanje. Lastno filmsko delo je začel – tako kot mnogi drugi slovenski režiserji v tistem času – s prispevki za *Obzornike*. Tem so sledili samostojni krajši dokumentarni filmi, od katerih je bil najpomembnejši *Mladina gradi* (1946), ki mu je v Benetkah prinesel bronastega leva in mu hkrati zagotovil mesto režiserja prvega slovenskega povojnega celovečernega filma *Na svoji zemlji* (1948). A če je bil *Na svoji zemlji* velik uspeh, se mu naslednja projekta, *Trst* (1951) in *Svet na kajžarju* (1952), nista posrečila. Zato je po študijskem obisku Pariza priložnost za nadaljevanje svojega dela dobil zgolj v Makedoniji, kjer je posnel *Volčjo noč* (Volčjo nok, 1955). Ob vrnitvi v Slovenijo je zablestel z *Dolino miru* (1956). Povsem novo raven izrazne kvalitete je dosegel z *Deveti krog* (Devetim krugom, 1960), ki ga je pripravil za Jadran film v Zagrebu in ki je vse do danes edini film s slovenskim režiserjem, ki je bil kdajkoli kandidiran za oskarja.

Pri svojem naslednjem filmu, *Baladi o trobenti in oblaku* (1961), se je Štiglic kot prvi in do tega trenutka še vedno edini slovenski režiser resneje spogledal z ekspresionizmom. Gledalci so do filma sicer ostali zadržani, je pa doživel toliko lepši sprejem pri kritikih. Že leto kasneje se je Štiglic s *Tistega lepega dne* poskusil še v žanru, ki bi ga lahko imenovali »narodno zavedna komedija«. Po uspehu je v tej smeri nadaljeval s filmom *Ne joči, Peter* (1964), ki je v kinematografih doživel takšen uspeh, da ga še danes lahko prištevamo med najbolj priljubljene slovenske filme vseh časov. Temu nasprotno se njegova modernistična obravnava slovenske protireformacije v *Amandusu* (1966) ni izšla, zaradi česar se je po krajšem premoru, ko je za televizijo posnel nekaj nadaljevanj,²⁰⁹ v sedemdesetih in osemdesetih letih kot tedaj že ugleden režiser

²⁰⁵ Zorman 2007, str. 43.

²⁰⁶ Venio Pilon je bil v tistem času eden najpomembnejših slovenskih slikarjev. V svojem delu je kombiniral načela različnih avantgardnih umetniških gibanj, na primer *Neue Sachlichkeit*, socialnega realizma in ekspresionizma, obenem pa se je zanimal tudi za fotografijo. Leta 1928 se je preselil v Pariz, kjer je živel in delal na umetniško živahnem Montparnassu. Po koncu druge svetovne vojne se je za nekaj časa vrnil v Slovenijo, da bi pomagal pri snemanju filma *Na svoji zemlji*, kar tudi s svoje strani kaže, da je bil projekt zamišljen kot sodelovanje vsega najboljšega, kar je premogla Slovenija na področju filma in njemu bližnjih umetnosti. Pilon se je kasneje vrnil v Pariz.

²⁰⁷ Brenk 1979, str. 98.

²⁰⁸ Goulding 2002, str. 9.

²⁰⁹ *To so bili VOS* (1965), nanizanka o partizanski Varnostno-obveščevalni službi, *Bratovščina sinjega galeba* (1969), posneta po istoimenski povesti Toneta Seliškara, ter *Mladost na stopnicah* (1973) po literarni predlogi Antona Ingoliča.

preusmeril v bolj umirjene (in varne) filmske obravnave življenja na podeželju. V tem duhu je posnel filme *Pastirci* (1973), *Povest o dobrih ljudeh* (1975), *Praznovanje pomladi* (1978) in *Veselo gostivanje* (1984). V njegovem osebнем arhivu je ostalo več scenarijev, snemalnih knjig in pogodb za filme, ki jih ni realiziral. Med njimi so *Ukana*, *Pobod štirinajste divizije na Štajersko* in *Tantadruj*.²¹⁰

V letih 1963–67 je bil Štiglic poslanec prosvetno-kulturnega zbora SRS. V obdobju med januarjem 1966 in februarjem 1969 je bil direktor Viba filma. Naslednja štiri leta in pol je imel status svobodnega umetnika, dokler se ni avgusta 1973 kot redni profesor za filmsko režijo in igro zaposlil na Ljubljanski *Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo* (AGRFT). Februarja 1976 je postal njen dekan, januarja 1981 pa se je upokojil. Med letoma 1982 in 1986 je bil član predsedstva Socialistične republike Slovenije. Bil je tudi dolgoletni predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev. Leta 1962 je prejel Prešernovo nagrado za režijo filmov *Dolina miru*, *Deveti krog* ter *Balada o trobenti in oblaku*. Na *Jugoslovanskem filmskem festivalu v Pulju* je prejel tri zlate arene, in sicer v letih 1960, 1961 in 1964. Decembra 1976 je v Beogradu prejel nagrado Avnoja, najvišje priznanje SFRJ, leta 1978 pa še Badjurovo nagrado.²¹¹ V vseh teh letih naj bi bil Štiglic kot ugleden režiser in aktiven politični delavec tudi *eminence grise* slovenskega filma – neformalna avtoriteta, mimo katere ni bila sprejeta nobena pomembna odločitev. Med njegovimi najbližjimi zaupniki na Vibi naj bi bila Jože Gale in Milan Ljubić. K Štigličevemu velikemu neformalnemu in političnemu vplivu naj bi prispevalo tudi to, da je bil poročen s hčerjo Josipa Vidmarja (intervju Zajc).

France Štiglic ostaja vse do danes najbolj priljubljen, najbolj produktiven in po mnenju nekaterih tudi najboljši slovenski režiser vseh časov. Glede na njegovo vlogo pri razvoju slovenske kinematografije verjetno tudi ne bi bilo povsem narobe, če bi ga označili za očeta slovenskega filma. Ena njegovih ključnih kvalitiet je bila njegova zmožnost dela v zelo različnih žanrskih okvirih, ne da bi se pri tem odrekel ključnim značilnostim svojega pristopa. Med temi so zanimanje za narodno tematiko, epska širina obravnave, toplo razumevanje likov (celo tistih manj simpatičnih, še posebej v njegovih kasnejših delih) in konvencionalen filmski jezik – tako imenovani *klasični realistični stil*. Izraz »klasični realistični film« se skupaj s sopomenkama, kot sta na primer *klasična oblika hollywoodske kinematografije* in *institucionalna oblika reprezentacije*, v filmskih študijah uporablja za v klasičnem Hollywoodu²¹² uveljavljeno obliko filmske pripovedi, za katero so med drugim značilni nazoren prikaz dogajanja, konvencionalen dramaturški lok (zaplet, akcija, razplet), linearna organizacija zgodbe brez večjih časovno-prostorskih preskokov, dinamična, a diskretna montaža, napeljevanje k identifikaciji z atraktivnim junakom, ki je hkrati tudi nosilec dominantnih vrednot, ter jasen (in pogosto tudi poučen) konec filma²¹³. Ker je skupni imenovalc vseh teh prijemov elegantno podana filmska zgodba, ki na nobenem trenutku ne opozarja na postopke lastne konstrukcije, se takšen tip kinematografije pogosto opisuje tudi kot »brežšiven«.²¹⁴ Filmov Franceta Štiglica seveda ne gre v celoti reducirati na kvazihollywoodsko lahkotnost, toda v marsikateri potezi jih zaznamuje prav preprosta in komunikativna eleganca klasičnega realističnega stila. Za njegove filme je poleg vsega tega značilna tudi – recimo temu tako – srednja zahtevnost (v anglosaksonskem svetu se za to vrsto kulture uporablja izraz *middlebrow*). Gre za to, da se Štigličevi filmi izogibajo skrajnostim plehkega populizma na eni strani in hermetičnega modernizma na drugi, zaradi česar na koncu nagovarjajo kar najširše občinstvo. V tem smislu jih seveda (z izjemami) težko razumemo kot »visoko umetnost«, kljub temu pa velja poudariti, da jim je

²¹⁰ *Tantadruja* je leta 1994 realiziral Štigličev sin Tugo.

²¹¹ Povzeto po internetnem viru 66; Glej Šuklje in Furlan 1999; Vrdlovec 2009, str. 213–214.

²¹² Obdobje velikih studiev približno med letoma 1915 in 1949.

²¹³ Glej Kolker 1998; Kaplan 1998; Cook in Bernink 2000, str. 40; Šprah 2009.

²¹⁴ *Seamless* v angleščini. Tako kot pri najboljših oblekah ni videti sledov njihove izdelave – šivov –, tudi pri klasičnih hollywoodskih filmih zaradi elegantne in tekoče filmske konstrukcije gledalci hitro pozabimo na fiktivni značaj tega, kar je na platnu pred nami, in se popolnoma vživimo v pripoved. Temu nasprotne so kinematografije, ki iz različnih – običajno političnih ali umetniških – razlogov poudarjajo konstruirani značaj filmske resničnosti.

prav v tej sredinski legi – in ravno zaradi te lege – uspelo vzpostaviti nekaj, kar se še najbolj približuje definiciji slovenske nacionalne kinematografije.

Nova ekipa je *Na svoji zemlji* snemala od februarja do junija 1948 (intervju Marinček). Tudi tokrat ni šlo brez težav. Marinček na primer pravi, da so snemali z nemško ascanio,²¹⁵ sicer kvalitetno kamero, pri kateri pa je moral snemalec gledati kar skozi filmski trak, kar je bilo zelo nepregledno in posledično vzrok številnih spodletelih posnetkov. Problem naj bi bila tudi spreminjajoča se zunanjepolitična situacija v povezavi s Trstom, zaradi katere so morali scenarij večkrat spreminjati (intervju Marinček). Kljub temu so zadeve stekle, tako da na koncu od vsega materiala s prvega snemanja niti ni bilo treba uporabiti več kot zgolj enega ali dveh posnetkov (intervju Tušar).

Pomlad leta 1943, hribovje nad Baško grapo. Stane (France Presetnik), bivši španski borec, s skupino partizanskih tovarišev opazuje rodno vas v dolini. V vasi Drejc (Stane Sever) nagovarja Tidlico (Štefka Drolc), naj se že enkrat poročita. Tidlica se izmika in Drejcu očita, da ne naredi nič za boj proti tujemu okupatorju. Po Mussolinijevem padcu prevzame nadzor nad področjem nemški oficir Kutschera (Franjo Kumer). Ko pride prvič v vas, domačinom kar naravnost pove, da so »alle Slowenen Banditen«, in začne v skladu s tem tudi delovati. Ko Italija dokončno kapitulira, v vas vkorakajo partizani. Vaščani so nad svojo vojsko navdušeni in se partizanom množično pridružujejo. K temu jih še posebej spodbudi Stanetov govor. V partizane bi šel tudi Drejc, a mu to njegova pobožna mati (Avgusta Danilova) prepoveduje. Nemci ustrelijo štiri starejše vaščanke. Ena od njih (Mileva Zakrajšek) se pred streljanjem sezuje in reče: »Sezula se bom, ko grem poslednjič po naši zemlji.« Partizani se lomijo pod udarci nemške jesenske ofenzive. Ko pride zima in se nemškemu sovražniku pridružita še lakota in mraz, so na koncu svojih fizičnih in duševnih moči, vendar kljub temu vztrajajo. Sova (Lojze Potokar) duševno zlomljeni Nanciki (Majda Potokar) prikeriva, da je njen fant Dragič (Stane Starešinič) padel. Tidlica pride v vas k Očku Orlu (Miro Kopač) po informacije. Na poti nazaj jo zajame sovražna patrulja, s katero pa nekoliko kasneje na presenečenje vseh obračuna kar Drejc. Drejc se skupaj s Tidlico vrne v partizansko enoto. Poleti leta 1944 partizani, ki so se po ofenzivi spet okrepili, napadejo železniško progo v Baški grapi.²¹⁶ Sova je v spopadu ranjen, tako da ga pošljejo na zdravljenje v Bolnišnico Franja. Medtem ko okreva, Nemci proti partizanom sprožijo novo ofenzivo. Tidlica Drejcu pove, da bosta dobila otroka. Drejc dobi nalogo, da Očka Orla opozori na prihajajoče Nemce. Ker pa ti pridejo, še preden se Orel lahko s svojo družino umakne, pride do tragedije: njega in njegovo ženo ubijejo, v spopadu z Nemci pa jo na koncu skupi še Drejc. Reši se zgolj Orlov najmlajši sin Boris (Boris Sešek). Kljub približevanju konca vojne Nemci partizanski IX. korpus stiskajo v tesen obroč.²¹⁷ Partizani se na koncu vendarle prebijejo in krenejo nad Trst. V mesto pa ne morejo, ker jih na obrobju zadržujejo dobro utrjeni nemški obrambni položaji, proti katerim z lahkim orožjem ne morejo nič. Ko so že povsem obupani, jim v odločilnem trenutku priskočijo na pomoč tankisti jugoslovanske IV. armade. Pred Trstom ni več nobenih zaprek.

Na svoji zemlji je glede na ne ravno optimalne okoliščine nastanka, med katere lahko prištejemo tudi podatek, da ga je na koncu režiral zgolj 28 let star mladenič brez večjih filmskih izkušenj, presenetljivo dober film. Posnetki so domišljeni, zgodba se sestavlja v smiselno celoto, nekateri prizori so zelo prepričljivi (Šimenc

²¹⁵ Je tu šlo za kamero, ki jo je oddal Badjura? Radovan Čok v pregledu Marinčkovega dela sicer navaja drugačen podatek, namreč, da je bil film posnet z »nekoliko zastarelo terensko kamero *šlehta*, tonski kadri v interjerju pa s studijsko izvedbo te češke kamere – *cinophon*« (Čok 2012, 8). Čok nadalje poroča, da je »razvijanje negativa v laboratoriju Triglav filma potekalo še ročno, na posebne okvirje navite 60-metrске zvitke pa so potapljali v kadi s kemikalijami. Ker je bila kapaciteta 'sinefonke' 300 metrov filmskega traku, so morali vsak 60-metrski segment med snemanjem posebej označevati, da posnetega kadra v laboratoriju ne bi uničili. Prav tako je bila skromna tudi scenska in svetlobna oprema« (Čok 2012, 8).

²¹⁶ Tu gre za očitno navezavo na resnični napad partizanskega IX. korpusa na železniške povezave v Baški grapi med 28. junijem in 1. julijem 1944 (primerjaj: Petelin 1967, 375–385).

²¹⁷ V tem primeru gre zelo verjetno za sklic na poslednjo nemško ofenzivo proti partizanom, t. i. operacijo *Winterende*. Potekala je aprila leta 1945 in imela za cilj uničenje partizanskih enot, ki so s svojih položajev nad Gorico ogrožali nemški levi bok v Italiji. V ofenzivi je bil na udaru zlasti IX. korpus, v katerem so bili očitno tudi partizani, ki jih vidimo v filmu *Na svoji zemlji*. V nasprotju s prikazanim v filmu partizanski IX. korpus Nemcev ni premagal, pač pa se je neke noči iz obroča preprosto odtihotapil (v treh smereh) (več o tem: Petelin 1967, 561–587).

izpostavlja pogovor očka Orla z ženo o njunih sedmih otrocih, odhod talk na streljanje in vdor sovražnika v Oblekarjevo hišo²¹⁸), film je na nekaterih mestih pripovedi ustrezno ekspresionistično zašiljen (Nančikina bolezen), vse skupaj pa prežema velika mera pristnega navdušenja nad snemanjem prvega slovenskega zvočnega celovečerca, ki se lepo pokriva z v osnovi vendarle optimističnimi toni zgodbe same. V povezavi s slednjim Rapa Šuklje poudarja, da so mnogi igralci in statisti v filmu igrali kar sami sebe. »Ljudje iz Baške grape, ki priložnostno predstavljajo množico, prikazujejo malodane sami sebe izpred nekaj let: ne igrajo, temveč podoživljajo. Partizanske uniforme, v katere so oblečeni, ko se vas odloči za množičen odhod v partizane, niso kostumi, temveč dejansko stare uniforme iz skladišč, in torej še poudarjajo avtentičnost prikazanega. Izmed igralcev jih je kar nekaj – prav tako kot režiser – šele nedavno sleklo uniformo in odložilo puško«²¹⁹. Žaro Tušar sicer opozarja, da se je izrazito toplo vzdušje razvilo šele pri drugem snemanju, ko so stvari končno stekle, zaradi česar so vaščani Grahovega in Koritnice, ki so sodelovali kot statisti, izgubili začetno nezaupanje (intervju Tušar).

V povezavi z uspešnostjo filma je treba tudi poudariti, da *Na svoj zemlji* ni bil zgolj pomemben uspeh slovenske kinematografije, ki je v tistem času dobesedno začejala od začetka,²²⁰ pač pa tudi prvi dobro izpeljan povojni film v širšem jugoslovanskem merilu²²¹. Mlada slovenska socialistična kinematografija je imela v skladu s tem veliko razlogov za zadovoljstvo, vendar pa podrobnejša analiza kaže, da je film, ki so ga snemali pod delovnim naslovom *V srcu Evrope*, v resnici kompleksen preplet kvalitet in slabosti.

Če smo zgoraj omenjali, da film lepo teče, se moramo strinjati tudi z oceno Mateja Bora, da je scenaristična predloga »bolj filmska kronika kakor filmska drama«, zaradi česar celovečercu »manjka tista notranja napetost, ki jo daje živo, z dramatično silo prikazan spopad pomembnih karakterjev, okoli katerih je osredotočeno vse dejanje«²²². Še posebej je *Na svoji zemlji* pripovedno šibek v drugem delu, ko se začnejo na filmskem platnu vrstiti različni dogodki, ki z razmeroma jasnimi dramaturškimi nastavki iz prvega nimajo dosti zveze. Eden takšnih je prizor, v katerem partizanski oficir razlaga, da se je proti partizanski osvoboditvi Trsta zarotila »združena reakcija« nemške vojske in zahodnih zaveznikov. Takšna trditev s potekom zgodbe nima veliko skupnega, obenem pa je zelo problematična: najprej zato, ker je zgodovinsko netočna, saj nemška vojska v Trstu ni sodelovala z zahodnimi zavezniki (niti da bi preprečila partizansko »osvoboditev« mesta niti iz kakršnihkoli drugih razlogov), še pred tem pa zato, ker je celotna podmena o tem, da je Trst »naš« in da je edina pravična rešitev tržaškega vprašanja, da pripade Jugoslaviji oziroma Sloveniji, ki stoji v ozadju, zavajajoča, če ne že agresivna. Podrobneje bomo o tem vprašanju govorili pri obravnavi filma *Trst*; tako da na tem mestu zgolj opozorimo, da Trst nikoli ni bil pretežno slovensko mesto in da je v skladu s tem celotna ideološka platforma druge polovice filma *Na svoji zemlji*, ki se vrti okoli podmene, da bo osvoboditev Slovenije izpod tuje okupacije končana šele s priključitvijo Trsta Sloveniji, zelo problematična. Mimogrede: ker je jugoslovanska vojska Trst v času snemanja že zapustila, ekipa do mesta ni imela dostopa. Prizor, v katerem partizani končno ugledajo pred seboj morje in Trst, je moral tako posebej posneti reporter Edi Šelhaus, ki je zavezniškimi vojakom na robu kraške planote zagotavljal, da pripravlja zgolj novinarski prispevek (intervju Marinček). Naknadno²²³ so v skladu s spremenjeno zunanjepolitično situacijo posneli tudi prizor boja pred Trstom. Tokrat so snemali kar v bližini Škofje Loke, saj je bila tam stacionirana tankovska brigada, ki je lahko posodila opremo (intervju Marinček).

Zaradi prepogostih aktualnopolitičnih vložkov se film kot pripovedna celota torej v drugem delu krha. Ena od posledic je, da se junaki, ki so v prvem delu izrisani z nezanemarljivo mero občutka, v drugi polovici filma sploščijo na dvodimenzionalne ilustracije širšega zgodovinskega dogajanja, kar seveda ne deluje ravno

²¹⁸ Šimenc 1996, str. 74.

²¹⁹ Šuklje 1983, str. 80.

²²⁰ Od prvih dveh domačih dolgometražnih filmov je minilo več kot 15 let, saj je vmes posegla vojna.

²²¹ Koch 1983, str. 29.

²²² Bor 1988, str. 27.

²²³ Ko je bil film že zmontiran.

najbolje. V tem pogledu so zgovorni prizori iz bolnišnice Franja, ki z zgodbo nimajo nobene zveze in zaradi katerih film za trenutek celo zdrzne na raven turističnega pregleda nekaterih najpomembnejših dosežkov partizanskega boja. Ker so bili takšni pregledi slovenskih posebnosti ena osrednjih značilnost prvih dveh slovenskih celovečercer, *V kraljestvu Zlatoroga* in *Triglavske strmine*, je mogoče trditi, da na tej točki prepričljivost *Na svoji zemlji* celo pade na raven bolj ali manj amaterskih predvojnih poskusov.

Manj problematična, vseeno pa omembe vredna je postavitev filma na Primorsko. Če je bil izvorni namen Triglav filma, da bi posneli epski povzetek slovenskega odpora okupaciji, je Primorska namreč nekoliko nenavadna izbira, saj so se tu dogodki odvijali precej drugače kot drugod po Sloveniji (najprej je tu do leta 1943 vladalo skoraj popolno zatišje, potem pa je po italijanski kapitulaciji izbruhnila resnično množična vstaja). Ampak to bi nemara še šlo: glede na to, da je imela vsaka slovenska pokrajina med vojno nekoliko posebno usodo, bi verjetno težko našli kakšno, ki je bila povsem »tipična«. Kar je v tem kontekstu težava, je zgolj posebnost Primorske, da je bila skoraj popolnoma na partizanski strani. To je bilo v Sloveniji pomembna izjema (razen Bele krajine, ki je bila prav tako skoraj povsem partizanska), kar pomeni, da je zgodba s Primorske kljub vsej raznolikosti dogajanja po različnih pokrajinah v resnici zelo nereprezentativna za dogajanje v času druge svetovne vojne v Sloveniji. Je bila Primorska torej izbrana ravno zato, ker je omogočala redukcijo razmeroma kompleksnega medvojnega dogajanja na skrajno preprosto pripoved o junaški vstaji proti krutemu okupatorju?

Verjetno ne, saj so scenarij izbrali takšen, kot je bil, kljub temu pa je film na ravni prikaza dogajanja med drugo svetovno vojno skrajno pristranski. Ena od razsežnosti, kjer prihaja ta prvina do izraza, je prikaz belogardistov oziroma domobrancev. Vključitev nekaj partizanom sovražnih domačih vojaških formacij, kljub temu da teh na Primorskem skorajda ni bilo²²⁴, na prvi pogled opozarja na kompleksnost medvojnega dogajanja, toda tu je treba takoj opozoriti, da je ta element podan izkrivljeno, zaradi česar film kot celota ne učinkuje toliko kot zgodovinski povzetek, temveč prej kot naravnost manihejska poenostavitev. V mislih imamo podrobno, da so bili igralci za svoje vloge zelo očitno izbrani po Eisensteinovemu načelu *tipaža*, se pravi na način, da že sama fizična pojavnost posameznika sugerira dobro ali zlo družbene skupine, ki ji v filmu pripada²²⁵. Medtem ko so vaščani in partizani na svoji strani brez izjeme lepi, zdravi in pokončni, so bili za vloge belogardistov in domobrancev izbrani grdi, bolehn in pokvečeni posamezniki. Kar se v tej povezavi nakazuje, seveda ni zgolj preprosta binarna opozicija partizanov kot zdravih in njihovih nasprotnikov kot bolnih. Če predstavitev slednjih razumemo kot metaforo, je problematična tudi sugestija, da so vsi, ki so se postavili po robu partizanski agendi narodne osvoboditve in hkrati socialne revolucije (pri čemer je bil za večino problematičen zlasti ta drugi del), nezdrav del narodnega telesa, za katerega bi bilo še najbolje, če bi ga – kot neke vrste tumor v človekovem telesu – kar izrezali. Dokler je to zgolj postopek simbolne diskvalifikacije, sicer ni nič hudega, toda treba je vendarle upoštevati, da je povojna komunistična oblast tako rekoč vse domobrance, ki jih je uspela prijeti, tudi v resnici pobila. V tem kontekstu stvari niso več nedolžne, saj vsaj v nekaterih potezah učinkujejo kot filmska legitimacija nečesa, kar v resnici ni bilo nič drugega kot grozljiv zločin.

S pomočjo tipaža je skonstruiran tudi osrednji partizanski nasprotnik v filmu, nemški oficir Kutschera. Njegov obraz je grd in odbijajoč, kar v znamenitem prizoru, ko vaščanom razlaga, da so »alle Slowenen Banditen«, poudari še filmska kamera, ki se ob njegovem zlohrotnem ponavljanju »Banditen ... Banditen ...« zlagoma pripelje v nazoren veliki plan njegovega pokvečenega obraza. In končno, tipaž je mogoče prepoznati tudi pri kratkem prikazu četnikov, le da s posebnostjo, da v tem primeru njihova fizionomija ne namiguje na njihovo morebitno bolnost oziroma esencialno zlobo, temveč povsem preprosto na to, da so bili četniki zgolj zbirka topoumnih pavlih. Vendar pa tipaž ni edini način konstrukcije moralnega univerzuma likov. Pomembna so tudi njihova dejanja in, navsezadnje, tudi besede. Ko na primer Kutschera

²²⁴ Mikuž 1970, str. 259.

²²⁵ Stam 2008, str. 40.

pri italijanskem oficirju, do katerega najprej goji določeno mero nezaupanja (italijanska vojska je pred tem kapitulirala), najde fotografijo, na kateri Italijan stoji pred množico pobitih domačinov, se mu obraz nemudoma razjasni: »O – sehr gut!« Da res ne bi bilo nobenega dvoma o vsesplošni nemški zlobi.

Upoštevati je sicer treba, da je bil film že v izhodišču narejen kot legitimacija partizanske vstaje in po načelih socialističnega realizma. Glede na to prav zelo drugačen, kot je, verjetno niti ne bi mogel biti, kljub temu pa je treba imeti pred očmi dejstvo, da je na ideološki ravni od začetka do konca naravnano izrazito propagandno, saj ne le ves svet ločuje na dobre partizane in njihove zlobne nasprotnike (brez morebitnih vmesnih nians), pač pa to počne tudi na način, ki se vsaj v nekaterih podrobnostih približuje etiki in estetiki svojega sovražnika, nacizma oziroma fašizma. Gre za to, da je film kljub temu, da je nastal kot del komunistične politične agende, ki nacionalizem izrecno razume kot zavajajočo meščansko ideologijo, s tem pa že v osnovi problematično, v resnici natanko to, se pravi poudarjeno nacionalističen. Tu sta pomembni dve ravni. Prva zadeva dejstvo, da je partizanska vstaja prikazana izključno kot boj za nacionalno osvoboditev. V resnici je seveda šlo za bolj kompleksen preplet boja za nacionalno osvoboditev in socialne revolucije, kar pomeni, da se je na filmskem platnu temeljna politična agenda nove komunistične oblasti, socialna revolucija, skoraj v celoti umaknila svojemu (vsaj načelnemu) ideološkemu nasprotniku, nacionalizmu. Tega seveda ne smemo razumeti kot simbolno diverzijo. Ker je za mnoge komunistične politične elite veljalo, da se niso znale izmakniti ujetosti v nacionalistične ideološke okvire, je *Na svoji zemlji* zgolj zgovorna ilustracija dejstva, da je bilo nekaj takšnega značilno tudi za novo slovensko oziroma širše jugoslovansko oblast. Daniel J. Goulding v skladu s tem v svoji razpravi o prvih partizanskih filmih, ki so nastali v socialistični Jugoslaviji, zaključuje, da bi bilo glede na njihovo izrazito nacionalistično noto nemara primerneje, če bi jih namesto kot socialistično realistične razumeli kar kot nacionalistično realistične²²⁶.

Da z ideološkim okvirom filma nekaj ni povsem v redu, še bolj izrazito kaže druga raven pomenske artikulacije v filmu. Nacionalizem v *Na svoji zemlji* namreč ni le izražen, temveč se celo pojavlja v okvirih naravnost *blutundbodenovskega* fundamentalizma. Če se ozremo h konstrukciji konflikta, lahko tako na primer vidimo, da je boj proti tujcem prikazan kot epohalen boj za nacionalno samouresničitev, pri čemer ni zastavek nič manj kot eksistenca celega naroda in konkretnih posameznikov hkrati. Prav tako je pomenljivo, da ta boj na koncu odloči zlasti superiorna slovenska *volja* v povsem ničejanskem smislu besede (prizori partizanskega vztrajanja v nemogočih razmerah ob obeh sovražnikovih zimskih ofenzivah), film pa svoj dramatični vrhunec doživi v prizoru, ko se ena od talk na poti na streljanje (ostale ji sledijo) sezuje in pri tem pojasni, da hoče biti bosa, ko gre »poslednjič po svoji zemlji«. Mar prizor ne sugerira, da je ultimativni vir slovenske moči v boju prav s slovenskim znojem in krvjo (*Blut*) prežeta slovenska zemlja (*Boden*), zaradi česar so na dolgi rok vsi poskusi podjarmljenja slovenskega naroda obsojeni na neuspeh? Takšnega pomenskega okvira se – skupaj z naslovom filma, ki ga poudarja – ne bi sramovali niti najbolj zagrizeni nacistični propagandisti, v vsakem primeru pa kaže, da slovenska povojna kinematografija kljub povsem novemu družbenemu okviru sploh ni bila tako zelo drugačna od predvojne. V obeh primerih je bila osnovna pomenska os, vzdolž katere so tekli ključni pripovedni okviri, brezkompromisen nacionalizem.

Vrnimo se na tem mestu za trenutek k naši zgornji trditvi, da *Na svoji zemlji* močno poenostavljanja kompleksnost medvojne dogajanja v okupirani Sloveniji. Poudariti namreč želimo, da s to trditvijo ne zagovarjamo stališča, da je bilo resnično dogajanje med vojno zapleteno do mere, ko bi bilo treba vse strani (in izbire) razumeti kot enako dobre (ali slabe). Vse prej kot to: resnična kompleksnost nam tu pomeni zgolj možnost, da stvari vrednotimo nekoliko bolj niansirano; najprej zato, ker je to zgodovinsko bolj točno, obenem pa zato, ker to omogoča bolj človeške sodbe o prispevkih obeh v spopad vpletenih domačih strani. Na eni strani je tako pomembno, da razumemo, da so se tudi belogardisti in domobranci, prav tako kot partizani, borili za domovino, le da po zaslugi svojih nespretnih, v kakšnem pogledu pa tudi – to je treba poudariti – nacizmu vendarle odkrito naklonjenih voditeljev na napačni strani in na napačen način. Glede

²²⁶ Goulding 2002, str. 2.

na to so bili verjetno vseeno še kaj več kot zgolj poosebljen tumor na sicer zdravem narodovem telesu. Na drugi strani nam razumevanje kompleksnosti dogajanja v času tuje okupacije Slovenije omogoča, da partizansko vstajo šele cenimo v vsej širini. Če namreč stvari postavljamo popolnoma črno-belo, potem tudi odločitev za partizane ni bila nič posebnega: kdo pa si ne želi biti na strani *the good guys*? Ravno zato, ker stvari niso bile tako preproste, je bila torej poleg samega boja proti okupatorju izjemna že sama odločitev za partizane: kljub temu da so mnogi dejavniki posameznike silili k temu, da ostanejo doma in »počakajo, da vidijo, kako se bodo stvari obrnile« (partizanska revolucionarna agenda, ki marsikomu ni bila blizu; vprašanje vere; partizansko nasilje; sektaštvo in politika samovoljnega obračunavanja z nasprotniki, ki so jo vodili komunisti znotraj OF; argument meščanskih strank, da se tako majhen narod proti tako močnemu sovražniku ne more boriti; streljanje talcev, ki so ga sprožale partizanske akcije; ipd.), so mnogi znali ločiti manj pomembne dejavnike od pomembnejših in se na koncu vendarle odločiti za partizane, s tem pa tudi za največ, kar je bilo verjetno v tistem času sploh mogoče narediti, se pravi za aktiven vstop v zgodovino, in to na strani združenih protifašističnih sil.

Na vizualni ravni je film *Na svoji zemlji* presenetljivo čvrst. Morda je bilo razlog za to Pilonovo sodelovanje pri kompozicijah. Edina stvar, ki danes v tem pogledu nekoliko moti, je zgolj množica kolektivističnih prizorov, kjer vsi nastopajoči pred kamero počnejo isto in mislijo isto. Seveda v slogovnih okvirih socialističnega realizma brez teh verjetno ne gre, toda ali ne bi bilo vseeno bolje, če bi nastopajoči pred kamero delovali še kako drugače kot popolnoma sinhrono (na primer da ne bi vedno vsi naenkrat pogledali v isto smer). Ampak po drugi strani je film *Na svoji zemlji* prepričljiv ravno kot kinematografija množice kremenitih likov, odločnih obrazov in velikih src, česar ne poudarja zgolj zgodba, temveč tudi vizualna konstrukcija. Tone Frelj izrazit kolektivizem izpostavlja celo kot eno pglavitnih kvalitete celovečerca: »Film tudi nima enega samega personificiranega vodilnega lika. Ker je vodilni motiv osvoboditev domovine, je vodilni lik lahko zgolj narod«²²⁷. Kljub izrazitemu poudarjanju kolektiva pa iz množice likov na filmskem platnu izstopa nekaj igralcev. Razlog za to so njihovi prepričljivi igralski nastopi, ki so v mnogih pogledih že skoraj povsem filmski. V zvezi s tem je mogoče izpostaviti zlasti suverenega Staneta Severja v vlogi Drejca, pretresljivo Majdo Potokar v vlogi čustveno labilne Nančike ter Majdinega očeta Lojzeta Potokarja, ki je s Sovo vzpostavil arhetipski lik prešernega partizana poznih srednjih let, na katerem so kasneje gradili še mnogi drugi domači filmi. Ni čudno, da je Štiglic o njem nekoč dejal, da je »od boga dan« igralce²²⁸. Mimogrede: tudi Lojze Potokar je bil – tako kot mnogi drugi pri filmu – med vojno tudi v resnici partizan.

Med manjšimi, a ne nepomembnimi luknjami v pripovedi je treba omeniti tudi prizor, ko se Drejc brani odhoda v partizane, češ da bodo ti po vojni jemali zemljo. Tidlica ga odločno zavrne, naj »ne verjame čenčam«, toda ko je celovečerec prišel v kinodvorane, se je dogajalo ravno to: agrarna reforma z odvzemanjem zemlje večjim kmetom. Zanimivo bi bilo videti, kako so gledalci v tem kontekstu razumeli ta del filma. Manj izrazita, obenem pa verjetno celo bolj zanimiva podrobnost je prizor, kjer žena Očka Orla na »Smrt fašizmu!« odgovori »Svoboda narodu!« z natanko tisto mešanico naveličanosti in bogaboječnosti v glasu, s katero stare mame na »Hvaljen Jezus!« običajno odgovarjajo z »Na veke amen!«. Seveda tu ni šlo za zavesten sklic, vendar je zato še toliko pomembnejši: isti ton pri izgovorjavi pozdrava nehote opozarja, da je bil za mnoge novi družbeni red, ki so ga vzpostavljali partizani, zgolj neka nova dogma, na katero se je dobro prilagoditi s čim manj pretresov (tako kot se na dež prilagodimo s tem, da odpremo dežnik), ne pa – kakor sicer želi sugerirati zgodba sama – nekaj, za kar bi si vsi prizadevali z največjim navdušenjem.

V filmu seveda ni smel manjkati prizor, ki bi slavil »bratstvo in enotnost« jugoslovanskih narodov in narodnosti. Ta se pojavi na samem koncu filma, ko napad IX. korpusa na Trst odločilno podpre tank jugoslovanske IV. armade, ki ga vozi Bosanec in ki slovenskim partizanom šele omogoči vdor v mesto. Sporočilo je jasno: slovenski partizanski boj je bil izjemen, toda brez odločilne pomoči bratskih narodov se

²²⁷ Vrdlovec 2009, str. 207.

²²⁸ Glej Kocjančič 2011.

Slovenci ne bi zmogli osvoboditi. Na eni strani takšen poudarek namiguje na to, da je »zgolj v slogi moč«, s čimer se je seveda mogoče strinjati. Ampak po drugi strani se je vendarle težko otresti vtisa, da je ob tem prišlo do majhne ponovitve *V gorah Jugoslavije*, saj jugoslovanska armada v tem prizoru zaseda natanko tisto simbolno mesto, kot ga je pri *V gorah Jugoslavije* sovjetska Rdeča armada: mesto pokroviteljskega velikega brata, brez pomoči katerega lokalni boj ne bi imel nikakršnega smisla.

Danes, s časovne distance dobrih 60 let, se film *Na svoji zemlji* sicer skoraj bolj kot takšno ali drugačno pričevanje o partizanski vstaji zdi pomemben kot točka, kjer se je prvič pojavila ena od vse do danes pomembnih značilnosti slovenskega filma: šibek moški junak. V filmu nastopa množica krepkih in odločnih mož, toda Drejc, ki se kasneje sicer tudi sam razvije v pogumnega borca, stopi v partizane relativno pozno. Od partizanov ga odvrča njegova pobožna mati, toda kolikor se mu nekje na polovici filma posreči otresti njenega vpliva, to lahko naredi šele pod vplivom druge ženske, njemu simpatične in partizanom naklonjene Tidlice. Zdi se skratka, da ni ničesar zmožen narediti sam oziroma po svoji lastni presoji. Vrdlovec tu opozarja, da lahko Drejca kot prepoznavno omahujočega junaka razumemo kot simptom ideološke (in vojaške) razcepljenosti nacionalnega telesa²²⁹. To opažanje se zdi smiselno, toda Vrdlovec na nekem drugem mestu tudi sam opozarja, da osrednji moški junak v *Na svoji zemlji* vzpostavlja vzorec, ki ga je vse do danes mogoče razumeti kot eno najbolj vztrajnih značilnosti slovenskega filma nasploh (intervju z Vrdlovec, v Barlič).

Ključno vprašanje je v tem pogledu seveda vprašanje vzroka. Od kod šibki moški junak v *Na svoji zemlji* in kasneje tudi še v številnih drugih slovenskih filmih? Seveda si ne želimo, da bi na filmskih platnih prevladovali različni simbolni izrazi patriarhata, toda da je slovenski film s skrajno medlimi junaki pogosto zahajal v drugo skrajnost, verjetno tudi ni ravno najbolje.

Domača literarna teorija opozarja, da je že za slovenskega literarnega junaka značilna določena posebnost v primerjavi z junaki, ki so značilni za klasični evropski roman. Medtem ko naj bi junaka velikih evropskih proznih stvaritev vedno zaznamovala neka ideja oziroma ideal, ki ju želi aktivno udejanjiti v praksi (pri čemer praviloma tragično propade), slovenski literarni junaki običajno nimajo niti ideala, kaj šele da bi bili aktivni (arhetipski primer naj bi bil Lovro Kvas, junak Jurčičevega *Desetega brata* [več o tem pri obravnavi filma, ki je bil posnet po tej predlogi]). Dušan Pirjevec je v tem kontekstu postavil tezo, da je pasivnost slovenskega literarnega junaka posledica politične neformiranosti slovenskega naroda v 19. stoletju, zaradi katere se je bil junak prisiljen konstituirati v polju ideje naroda, ne pa – tako kot v klasičnih evropskih romanih – v razkoraku med bitjo in bistvom. To naj bi pomenilo, da je bila junakova subjektivnost že na začetku blokirana, slovenska literatura pa naj bi bila tako v resnici zgolj ideologija (in ne umetnost)²³⁰. Po Pirjevcu so se stvari spremenile šele s Cankarjem, pri katerem junak sicer ostaja zavezan pasivnosti, hrepenenju in sanjaštvu, vendar v povsem drugem epistemološkem okviru: ker je bil to že čas pojava modernega romana, za katerega je bil med drugim značilen ravno odmik v subjektivno kontemplacijo, Pirjevec pravi, da je s Cankarjem slovenska romaneskna literatura končno postala tudi umetniška²³¹. Je torej pasivni junak v slovenskem filmu zgolj neke vrste nadaljevanje uveljavljenih in v Sloveniji nadpovprečno vplivnih (glede na konstitutivno mesto, ki ga ima v nacionalni mitologiji slovenska literatura) literarnih pripovednih konvencij?

Možno, čeprav je vprašanje, ali lahko danes še pristanemo na Pirjevčevo tezo, da je šibek moški junak v slovenski literaturi posledica politične neformiranosti slovenskega naroda v 19. stoletju. Težava pri tem je namreč esencialistična podmena, da se umetnost lahko dovrši le v okviru vzpostavljene nacionalne države, poleg tega pa se je domači film razvijal v nacionalno veliko bolj samostojnih okvirih, pa imamo vseeno

²²⁹ Vrdlovec 1994, str. 348.

²³⁰ Virk 1997, str. 89–90.

²³¹ *Ibid.*

pogosto opravka s šibkimi glavnimi junaki. Od kod torej šibki moški junak v slovenskih pripovednih tradicijah? Odgovor prav gotovo leži v kompleksnem prepletu različnih dejavnikov, vendar na tem mestu nimamo ne prostora ne pronicljivosti, da bi vse prepoznali in analizirali. V skladu s tem ponujamo v premislek zgolj možnost, da je med temi dejavniki tudi krhanje klasične patriarhalne strukture na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja. Tu žal ne gre za to, da bi bili v tistem času Slovenci že tako napredni, da bi patriarhat začeli sami opuščati oziroma ga nadomeščati z bolj pravičnimi razmerji med spoloma. V mislih imamo nekaj drugega: zemljiško odvezo (konec fevdalizma) in razvoj podeželja, ki ji je sledil v naslednjih desetletjih. Ko je namreč avstrijski cesar leta 1848 končno uzakonil konec fevdalizma in s tem kmete osvobodil vseh dolžnosti do aristokracije, so morali kmetje za novopridobljeno lastništvo svoje zemlje plačati nadomestilo. To se v petdesetih letih 19. stoletja, času gospodarske konjunktura in visokih cen kmetijskih pridelkov, ni zdelo težko, zaradi česar so mnogi s plačilom odlašali in svoj denar raje trošili za različne potrošne dobrine oziroma alkohol. Ko pa je v šestdesetih letih udarila gospodarska kriza, kmetje naenkrat niso imeli več možnosti, da bi lastništvo odplačali, in mnogo jih je propadlo (glej Vodopivec 2006, 64–66). Obubožani kmetje so rešitev iskali v emigraciji oziroma težave utapljali v alkoholu, zaradi česar se je pogosto dogajalo, da je za družino skrbela le še ženska, s tem pa se je verjetno vsaj nekoliko obrnil tudi vzorec spolnih hierarhij: ker odsotni oče oziroma oče pijanec ni več opravljal tiste funkcije, ki moškemu v patriarhatu podeljuje avtoriteto (vloga t. i. preskrbovalca družine oziroma *breadwinnerja*), se niso zamajala zgolj konkretna razmerja moči med spoloma, pač pa tudi celotna simbolna struktura, ki ta razmerja ureja. Zdi se, da je na tej ravni prišlo do sprememb zlasti na dveh točkah. Prva zadeva izoblikovanje nečesa, kar bi lahko imenovali »kompleks cankarjanske matere«²³², se pravi kulturnega vzorca, ki moškega postavlja nasproti ženski vzdolž osi apriorne krivde, druga pa pojavljanje šibkih moških protagonistov v različnih pripovednih medijih.

Seveda je tu treba razumeti, da v drugi polovici 19. stoletja ni propadlo celotno slovensko podeželje. Delež obubožanih, izseljenih ali zapitih kmetov je bil velik, kljub temu pa so se mnogi propadu uspeli izmakniti. V skladu s tem je do podiranja simbolnih struktur patriarhata prihajalo neenakomerno in se je patriarhat marsikje tudi ohranil. Kar je iz vsega tega izšlo, je bila torej zgolj destabilizacija klasičnih patriarhalnih kulturnih kodov, ne pa njihovo odpravljanje v celoti. V skladu s tem dogajanje v tem obdobju razumemo kot proces, ki je nekoliko omajal tradicionalno moško avtoriteto, vseeno pa je bil dovolj intenziven, da je vsaj nekoliko vplival tudi na vztrajno pojavljanje šibkih, neodločnih ter pogosto tudi zapitih moških protagonistov v različnih slovenskih pripovednih tradicijah. Ampak tu poudarjamo še enkrat: ta razmislek je zgolj spekulacija, ki tudi v najboljšem primeru pojasnjuje zgolj del kompleksnih dejavnikov, ki so vplivali na izoblikovanje standarda šibkih moških junakov v slovenskih literaturi in filmu.

Na svoji zemlji je torej film s široko paleto različnih kvalitete in slabosti, implikacij in konotacij. Ne glede na vse to je treba zaključiti, da kot celota prepriča, saj so Štiglic in ekipa nekaj ključnih prvin povezali v razmeroma gladko celoto. Najprej je tu dejstvo, da film kljub vsemu teče. *Na svoji zemlji* je tudi danes, več kot 60 let po njegovem nastanku, mogoče pogledati brez kakršnihkoli omembe vrednih gledalskih pretresov oziroma navalov dolgčasa, kar za stvaritev, ki je nastala skoraj dobesedno iz nič, nikakor ni zanemarljiv dosežek. Pomembno je tudi, da je *Na svoji zemlji* kljub odkrito propagandistični intenci dovolj komunikativen, da je gledalce navdušil in da so ga slednji z velikim obiskom naredili za pravo uspešnico. Navsezadnje si ga je zgolj v Ljubljani premierno ogledalo 54.800 posameznikov, od katerih so mnogi ob posameznih prizorih med predstavami celo ploskali ali jokali²³³. In končno: morda ključna kvaliteta filma je, da je uspel natanko tam, kjer je želel: če je bila intenca Triglav filma, da posname film, ki bi povzel dostojanstvo slovenskega boja proti okupaciji, je *Na svoji zemlji* natanko to. Kljub temu da je na več mestih problematičen tako na ravni rekonstrukcije dejstev kot tudi pri njihovi interpretaciji, ni nikakršnega dvoma o tem, da je s svojim tihe odločnosti in predanega tovarštva polnim vzdušjem zadel natanko tiste

²³² Glej Pevec 2010.

²³³ Šimenc 1996, str. 75.

razsežnosti partizanske vstaje, ki jih lahko še danes razumemo kot pomemben navdih. *Na svoji zemlji* je bil prikazan tudi na filmskem festivalu v Cannesu.

V obdobju od konca druge svetovne vojne do izteka štiridesetih let je Triglav film poleg serije *Obzornikov* in krajših dokumentarcev posnel zgolj en celovečerni film. To seveda ni veliko, toda kmalu se je pokazalo, da je s tem vendarle postavil dobre temelje za naprej, saj se je slovenska kinematografija v petdesetih letih na teh osnovah hitro razvila v nekaj, kar bi bilo mogoče v vseh pogledih razumeti kot že povsem suvereno nacionalno kinematografijo.

BIBLIOGRAFIJA

Pisni viri

Adorno, Theodor W. 2013: *Aesthetic Theory*. London: Bloomsbury Academic.

Alexander, Jeffrey C. 1998: *Neofunctionalism and After*. Malden: Blackwell Publishers.

Ambrožič - Novljan, Lado. 1972: *Gubčeva brigada*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Anderson, Benedict 1991: *Imagined Communities*. London: Verso Books.

Barbič, Tina. 2002: *Razvoj kinematografije na Slovenskem in o kulturi obiskovanja kina*. Ljubljana: FDV (diplomsko delo).

Batagelj, Borut. 2007: »Pavla Jesih«. V: Šelih, Alenka et al. (ur.). *Pozabljena polovica. Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Založba Tuma in SAZU.

Bazin, André. 2010: *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!

Belton, John. 1998: »American cinema and film history«. V: Hill, John in Church Gibson, Pamela (ur.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Bohorč, Kaja. 2010: *Ita Rina – Prva in edina »prava« slovenska filmska zvezda ali le ime za v križanke*. Ljubljana: FDV (diplomsko delo).

Brenk, France. 1979: *Kratka zgodovina filma na Slovenskem. 13. zvezek*. Ljubljana: Dopisna filmska in TV šola, Dopisna delavska univerza Univerzum.

--. 2012a: »Zapiski o filmu«. *Kino!*, št. 17-18, str. 43–55.

--. 2012: »Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja«. *Kino!*, št. 17-18, str. 79–94.

Cook, Pam in Mieke Bernink. 2000: *The Cinema Book. 2nd Edition*. London: British Film Institute.

Cousins, Mark. 2004: *The Story of Film*. London: Pavilion.

Čok, Radovan. 2012: »Ivan Marinček – življenje za kamero«. *Kinotečnik*, let. 13, št. 2, str. 8–9.

Demšar, Drago. 1971: »Filmska cenzura«. *Teorija in praksa*, let. 8, št. 11, str. 1612–1623.

Duškovič, D. 1988: »Nekaj pripomb k naši obzorniški in dokumentarni produkciji«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Frelj, Tone. 2008: *France Štiglic: Od epopeje do nostalgije*. Ljubljana: Slovenska matica.

Furlan, Silvan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič in Zdenko Vrdlovec (ur.). 1994: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Gabrič, Aleš. 1995: *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Globačnik, Saša. 2004: *Vpliv filma na javnost v okupirani Ljubljani*. Ljubljana: FDV (diplomsko delo).

Golubovič, Nataša. 2009. *Nastanek slovenske nacionalne kinematografije*. Koper: Fakulteta za humanistične študije (diplomsko delo).

Goulding, Daniel J. 2002: *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945–2001*. Bloomington: Indiana University Press.

Griesser Pečar, Tamara 2004: *Razdvojeni narod. Slovenija 1941–1945: okupacija, kolaboracija, državljanska vojna, revolucija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Hamilton, Peter. 2000: »Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography«. V: Hall, S. (ur.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

Haynes, John. 2003: *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. Manchester in New York: Manchester University Press.

Jakiša, Miranda. 2010: »Down to earth partisans: Fashioning of YU-space in partisan film«. *Kino!*, št. 10, str. 54–61.

Jarh, Peter. 2012: »Hlapci, heroji – lumpenproletarci, infantilci, izgubljeni ... O junakih slovenske poosamosvojitvene kinematografije«. *Ekran*, junij-avgust 2012, let. 49, str. 19–22.

Kermauner, Taras. 1988: »NOB, naš čas in trije filmi«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

--. 1988b: »Mitična zavest in letošnji slovenski film«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Kinotečnik. 2009: »Stoletnica filma Ljubljana 1909«. *Kinotečnik*, september 2009. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Kirn, Gal. 2012: »On specific (in)existence of partisan film in Yugoslavian People's Liberation Struggle«. V: *Multistabilities*. Berlin: Turia + Kant Verlag.

Konjar, Viktor. 1988: »Gledanost in gledljivost slovenskih filmov«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

- Kosanović, Dejan. 2008: *Kratak pregled istorije filma u Sloveniji, prvi deo 1896–1945*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Kregar. 2009: *Vigred se povrne. Druga svetovna vojna na Celjskem*. Celje: Muzej novejše zgodovine Celje.
- Mikeln, Miloš. 1988: »Svet bo (ne bo) boljši. Feljtonistični prispevek k idejni inventarizaciji slovenskega filma«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Mikuž, Metod. 1970: *Zgodovina slovenskega osvobodilnega boja*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Munitić, Ranko. 1978: *Obdobja jugoslovanskega filma: film socialistične Jugoslavije*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.
- Nedič, Lilijana. 1989: »Film v NOB«. V: Dermastia, A. (ur.). *Enciklopedija Slovenije. 3. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- . 1994: »Oris filmske proizvodnje na Slovenskem«. V: Furlan, Silvan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič in Zdenko Vrdlovec (ur.), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- . in Sergej Dolenc. 1994: »Rudi Omota«. V: Voglar, D. (ur.), *Enciklopedija Slovenije. 8. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- . 2003: »Filmske zgodbe Metke Bučar«. V: Nedič, L. (ur.), *Poklon Metki Bučar*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Orel, Tine. 1990: »Klement Jug«. V: Dermastia, A. (ur.). *Enciklopedija Slovenije. 4. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Petelin, Stanko. 1967: *Prešernova brigada*. Nova Gorica: ČZP Soča.
- Peterlić, Ante (ur.). 1986: *Filmska enciklopedija 1 (A–K)*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«.
- . 1990: *Filmska enciklopedija 2 (L–Ž)*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«.
- Petranović, Branko. 1988: *Istorija Jugoslavije. Treća knjiga: Socialistička Jugoslavija 1945–1988*. Beograd: Nolit.
- Pevc, Živa 2010: *Lik matere v slovenskih filmih*. Ljubljana: FDV (diplomsko delo).
- Poniž, Denis 2009: »Nekaj vprašanj in ugotovitev v zvezi s cenzuro in samocenzuro v slovenski dramatik (1945–1990)«. Referat na znanstvenem srečanju: *Zgodovinski in družbeni vidiki cenzure na Slovenskem*, 1. in 2. 10. 2009. Ljubljana: Inštitut Nove revije – zavod za humanistiko, Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije SAZU in Znanstveno-raziskovalno središče Koper.
- Pountain, Dick in David Robins. 2000: *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*. London: Reaktion Books.
- Prinčič, Jože. 1997: »Začetek gospodarske rasti«. V: Drnovšek, Marjan in Drago Bajt (ur.). *Slovenska kronika XX. stoletja (1945–1995)*. Ljubljana, Nova revija.
- Prunk, Janko. 1991: »Kraljevina Jugoslavija«. V: Dermastia, A. (ur.). *Enciklopedija Slovenije. 5. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Repe, Božo. 1997: »Dilas in džilasovščina«. V: Drnovšek, Marjan in Drago Bajt (ur.). *Slovenska kronika XX. stoletja (1945–1995)*. Ljubljana, Nova revija.
- Rijavec, Andrej. 1996: »Janko Ravnik«. V: Ivanič, M. (ur.). *Enciklopedija Slovenije. 10. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Rožanc, Marjan. 1968: »Gre za užitek«. *Ekran*, let. 6, št. 55-56, str. 273–274.
- Rudolf, Matevž. 2010: »Retrospektiva slovenske književnosti na filmskem platnu 1948–1987«. *Kinotečnik*, let. 11, št. 7, str. 6–7.
- Rugelj, Samo (ur.). 2011: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- Rupel, Dimitrij. 1988: »Literatura in film«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Rus, Veljko. 2004: »Revija Perspektive in Teorija in praksa«. *Teorija in praksa*, let. 41, št. 1-2, str. 132–151.
- Savenc, Franci. 1997: »Skala«. V: Voglar, D. (ur.). *Enciklopedija Slovenije, 11. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Schrott, Sašo. 1983: »Uvod v Slovenski film«. V: Schrott, Sašo (ur.). *Slovenski film*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Stanković, Peter. 2005: *Rdeči trakovi: Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Založba FDV.
- Šimenc, Stanko. 1996: *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.
- Škrabalo, Ivo. 1998: *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Štefančič ml., Marcel. 2005: *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.
- Šuklje, Rapa. 1983: »France Štiglic – trideset let poti slovenskega filma«. V: Clemenž, M. et al. (ur.). *France Štiglic*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani.
- . 1983a: »Uvod v slovenski film«. V: Schrott, Sašo (ur.). *Slovenski film*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- . in Silvan Furlan. 1999: »Štiglic, France«. V: Voglar, D. (ur.). *Enciklopedija Slovenije, 11. zvezek*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tirnanič, Bogdan. 1972: »Dogmatizem in papirnati tiger«. *Ekran*, let. 10, št. 91, str. 18–21.
- Tomc, Gregor. 1984: »Spori in spopadi druge Slovenije«. V: Malečkar, N. in T. Mastnak (ur.). *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: RK ZSMS in UK ZSMS.
- . 1989: *Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije.
- Traven, Janko. 1992: *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Vodopivec, Peter. 2006: *Od Poblinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.

- Volk, Petar. 2001: *Dvadeseti vek srpskog filma*. Beograd: Inštitut za film in Jugolovenska kinoteka.
- Vrdlovec, Zdenko. 1994: »Zgodba o slovenskem filmu«. V: Furlan, Silvan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič in Zdenko Vrdlovec (ur.). *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- . 2009: *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.
- . 2011: »Zgodba o slovenskem filmu«. V: Rugelj, Samo (ur.). *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- . 2013: *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco.
- Zimmermann, Tanja. 2010: »From the hajduks to the bogomils: Transformations of the partisan myth after the World War II«. *Kino!*, št. 10, str. 62–70.
- Zorman, Barbara. 2007: *Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij: preplet literarnih in filmskih smeri na slovenskem*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (doktorska disertacija).
- Zupan, France. 1968: »Domačijski film«. *Ekran*, let. 6, št. 55-56, str. 275–276.
- Zupan, Vitomil. 1988: »Scenaristika – novo odkrita notranja rezerva«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.). *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Žun, Klemen. 2014: »Zgodovina kinematografov v Ljubljani. Ljubljana med nostalgijo in sanjami«. *Revija za domoznanske vsebine*, let. 3, št. 1, str. 87–134. Ljubljana: Mestna knjižnica Ljubljana.

Spletni viri

- Anžlovar, Vinci Vogue. 2011: »Odpotoval je Franci Slak«. Dostopno na <http://vinci.blog.si/ol.net/2007/11/01/umrl-je-franci-slak/>.
- Alujevič, Borut. 2009: »Franciju v slovo«. Dostopno na <http://www2.arnes.si/~ceslg7/gledlist/GL20042005/GL6/krizaj.html>.
- Balantič, Polona. 2009: »Najrazkošnejša filmska palača na Balkanu«. Dostopno na http://www.rtv slo.si/kultura/modload.php?&c_mod=rnews&op=sections&func=read&c_menu=4&c_id=44186.
- Barlič, Špela. 2011: »Lahko bi rekli, da so Slovencem šele komunisti dali film. Zdenko Vrdlovec, filmski kritik in publicist«. Intervju z Zdenkom Vrdlovcem za Polet.si. Dostopno na <http://www.pogledi.si/intervju/lahko-bi-rekli-da-so-slovincem-sele-komunisti-dali-film>.
- Bašić, Ante. 2011: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Dostopno na <http://www.croatia.ch/kultura/knjizevnost/080422.php>.
- Cankar, Izidor. 2010: *S poti*. Dostopno na <http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/html/spoti-DS.html#DS>.

- Dakič, Simona N. 2009: »Štefka Drolc: Ko je na odru, pozabi na vse«. Dostopno na <http://www.lady.si/ljudje/biografije/stefka-drolc-ko-je-na-odru-pozabi-na-vse.html>.
- Debeljak, Aleš. 2009: *Rojstvo naroda iz duha pesmi*. Dostopno na <http://www.ff.uni-lj.si/publikacije/jis/lat1/040/88c04.HTM>.
- Čatovič, Almira. 2018: *Kultni film Vesna in zgodbe njenih junakov*. Dostopno na <https://almiracatovic.wordpress.com/2016/08/06/kultni-film-vesna/>.
- Čepin Čander, Maja. 2011: »Tako me je našeskal, da mi je smrkelj tekel v potokih«. *Dnevnik*, 28. 10. 2006. Dostopno na http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/208981.
- Flis, Mojca. 2013: »Izidor Cankar: S poti«. Dostopno na http://slo.slohost.net/cgi-bin/stran.pl?id=6&izris=izpisiNovico&st_pod=36&jezik=slo&templ=1.
- Gartner, Iztok. 2012: »Slovenski filmi: Ples v dežju, Peščeni grad, Sončni krik«. Dostopno na <http://iztokgartner.blog.siol.net/2011/04/15/recenzije-ples-v-dezju-pesceni-grad-soncni-krik/>.
- Golob, Tadej. 2009: »Milena Zupančič« (intervju z igralko, objavljen v reviji *Playboy*). Dostopno na <http://www.playboy.si/branje/intervju/milena-zupancic/>.
- Hladnik, Miran. 2008: »Josip Vandot«. Dostopno na <http://lit.ijs.si/jvandot.html>.
- . (b). 2009: »Cvetje v jeseni«. Dostopno na <http://lit.ijs.si/cvetje.html>.
- . (c). 2012: »Kersnikova povest Jara gospoda«. Dostopno na <http://lit.ijs.si/jaragos.html>.
- Ksenija Hočevar. 2006: »Osebnosti tedna: Milan Dekleva in Karpo Godina«. <http://www.druzina.si/icd/spletnastran.nsf/all/4A8AD004047354ECC1257110003061B4?OpenDocument>
- Jerič, Slavko. 2009: *Filmski potep po Sloveniji: Kinodvor*. Dostopno na http://www.rtv slo.si/kultura/modload.php?&c_mod=rnews&op=sections&func=read&c_menu=1&c_id=46147.
- Juvan, Darja. 2011: »Metulj, Hudodelci, Iz krvi in mesa«. Objavljeno v časopisu *Naša skupnost*. Dostopno na www.dlib.si/v2/StreamFile.aspx?URN=URN:NBN:SI:doc...id.
- Kač, Maja. 2012: »Pozdravi Marijo, muzo Klopčičeve novovalovske trojice. Srečanje treh igralcev nekdanje Jugoslavije v Izoliki«. Dostopno na <http://www.rtv slo.si/kultura/film/pozdravi-marijo-muzo-klopčiceve-novovalovske-trojice/284834>.
- Kermauner, Taras. 2009: »Pismo Franciju Križaju«. Dostopno na <http://www2.arnes.si/~ceslg7/repertoar/2000-2001/levpozimi/tarkerpis.html>.
- Klančnik, Veronika. 2010: »Vojaki, medicinske sestre, tekstilne delavke«. Dostopno na <http://www.3via.org/veronika/delo/clanek-305258.html>.
- Kodrnja, Martina. 2009: »Andrej Hieng: Cortesova vrnitev«. Dostopno na http://209.85.129.132/search?q=cache:E7KQO_5qUmkJ:slo.slohost.net/sem_n_knjiz/23/datoteke/K_IV-andrej_hieng-Tina_Kodrnja_.doc+andrej+hieng&hl=sl&ct=clnk&cd=2&gl=si.
- Košir, Manca. 2011: »Intervju Sodobnost: Marjan Rožanc«. Objavljeno v reviji *Sodobnost*. Dostopno na <http://193.2.8.14/v2/StreamFile.aspx?URN=URN:NBN:SI:DOC...id>.

Ljubič, Milan. 2009: »Za slovo od papirnatih podjetij«. Pismo bralcev, objavljeno v *Dnevniku*. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/debate/komentarji/1042290151>.

Marinčič, Katarina. 2010: »Izidor Cankar: S poti. Dekadentni roman kot ironizacija naturalizma«. Dostopno na <http://www.centerslo.net/files/File/simpozij/sim21/marincic.pdf>.

Mihelič, Zdenka. 2017: »Planinsko srečanje ob 120-letnici rojstva Jeseničana Joža Čopa«. Dostopno na <https://www.pzs.si/novice.php?pid=7989>.

Mozetič, Brane. 2010: »Homoseksualnost in slovenski film«. Dostopno na http://www.mladina.si/tehdnik/200946/homoseksualnost_in_slovenski_film.

Naglič, Miha. 2012: »Kar naprej na poti, pristal pa v filmu«. *Gorenjski glas*. Dostopno na <http://arhiv.gorenjskiglas.si/article/20121230/C/312309980/July>.

Orel, Nina in Tadej Golob. 2002: »Boštjan Hladnik«. Dostopno na http://www.playboy.si/branje/intervju/bostjan_hladnik-4930@1.aspx.

Ozmeč, Sebastijan. 2010: »Nani in Zdenko se imata rada. Pozabljeni in skoraj izgubljeni prvi slovenski gejevski dolgometražni film«. Dostopno na http://www.mladina.si/tehdnik/200448/clanek/kul--film-sebastijan_ozmec/.

Pelko, Stojan. 2009: *Svetovljanstvo, svetobolje, svetloba* <http://www.film-sklad.si/html/festival2001/slo/nagrada-metoda/>.

Pezdir, Slavko. 2010: »Umril je režiser Andrej Stojan«. *Delo*. Dostopno na <http://www.delo.si/clanek/126698>.

Podbevšek, Katja. 2012: »Begunec sneman tudi v Podgradu«. *Naša skupnost*. Dostopno na <http://www.google.com/search?q=begunec+kavi%C4%8Di%C4%8D&sourceid=ie7&rls=com.microsoft:sl:IE-SearchBox&ie=&oe=#hl=sl&tbo=d&rls=com.microsoft:sl:IE>.

Polimac, Nenad. 2012: »Povratak Františka Čapa, prvogay šikaniranog filmaša u Jugoslaviji«. Dostopno na <http://www.jutarnji.hr/povratak-frantiseka-capa/817039/>.

Relja, Mate. 2011. Dostopno na <http://www.pulafilmfestival.hr/hr/index.php?p=detail&article=1106>.

Sedlar, Alma M. 2012: »O dečku, ki je igral na kamero«. Dostopno na http://www.novitednik.com/ne_prezrite.php?id=147&m=12&l=2004.

Suhadolc Černe, Mojca. 2006: »Slovo, ki je oral ledino. Malo drugače o režiserju Boštjanu Hladniku«. Dostopno na http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/nedeljski/187776.

Širca, Majda. 2009: »Matjaž Klopčič«. Dostopno na <http://www.zares.si/matjaz-klopccic-2/>.

Štefančič ml., Marcel. 2009: »Jože Gale«. Dostopno na <http://www.film-sklad.si/html/festival2002/slo/nagrada-badjure/>.

--. (a). 2009: »Gospodar filma. Režiser Boštjan Hladnik«. *Mladina*, 2002, št. 4. Dostopno na <http://www.mladina.si/tehdnik/200204/clanek/hladnik/>.

--. (b). 2013: »Umril je Polde Bibič – ali pa tudi ne«. *Mladina*, 2012, št. 30. Dostopno na <http://www.mladina.si/114511/igravec/>.

Štrajn, Darko. 2009: *The movie on freedom, which is shown as illusory and haunted by the past*. Dostopno na <http://www.imdb.com/title/tt0171615/>.

Vrdlovec, Zdenko. 2010: »Jane Kavčič. In Memoriam«. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/novice/kultura/235462>.

Pibernik, France. 2012: »Beno Zupančič«. *Slovenski biografski leksikon*. Dostopno na <http://nl.ijs.si/fedora/get/sbl:4846/VIEW/>.

Dokumentarni viri brez razvidnega avtorja

Razstava 1: *Jožje Pogačnik: Življenje s filmom*. Ljubljana, Slovenska Kinoteka. Na ogled: 25. aprila 2002.

Dokumentarni filmi in televizijski viri

Hren, Slavko (1998): *Miha Baloh (TV Portret)*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2005): *Velika imena malega ekrana: Žaro Tušar*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2006): *Velika imena malega ekrana: Rajko Ranfl*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2006a): *Filmski portret neke mladosti. Portret režiserja Františka Čapa*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2006b): *Velika imena malega ekrana: Andrej Stojan*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2007): *Velika imena malega ekrana: Dare Valič*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2011): *Kekec: slovenski filmski junak je osvojil tudi Kitajsko*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2012): *Eisensteinov učenec*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2017): *Jožje Babič. 1917–1996. 100-letnica rojstva*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Hren, Slavko (2017a): *Portret Badjurovega nagrajenca Francija Zajca*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Kozole, Damjan (1993): *Enfant terrible*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Križaj, Franci: Intervju ob premiernem prikazovanju *Zarote* na RTV Ljubljana. Intervjuvala Majda Širca. Ljubljana: RTV Slovenija.

Ljubić, Milan (1991): *France Kosmač – Podobe našega pohoda*. Ljubljana: Infomedija 3 Filming.

Ljubić, Milan (2007): *Zadnja kino predstava*. Ljubljana: Infofilm in TV Slovenija.

Pevce, Metod (2005): *Film pred oltarjem*. Ljubljana: Emotion film in Gustav film za RTV Slovenija.

Popek, Simon (2005): *Intervju z Boštjanom Hladnikom*. Ljubljana: Restart.

Schrott, Sašo (1978): »Avtorjeva ocena«. V: *Oči kritike*, TV Ljubljana, na sporedu 13. 4. 1978.

Slak, Franci (1991): *Boštjan Hladnik. Povečava*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Suhi, Vlado (2009): *Družinske zgodbe: Družina Milčinski*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Štader, Dražen (2005): *Rudi Omota: prezrto poglavje slovenske kinematografije*. Strup produkcija.

Talal, Hadi (1992): *Portret Jožeta Galeta*. Ljubljana: Viba film.

Turajlić, Mila (2010): *Cinema Komunisto*. Intermedia Network.

Zgoščenke

Milčinski, Fran (1996): *Beležke o kranjskem tepežu*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Intervjuji in pogovori

Intervjuji in pogovori, ki jih je opravil avtor:

Franc Mali, Gregor Tomc, Lilijana Nedič, Viktor Bertonec, Marta Rau, Rok Govednik, Aleš Oblak, Jurij Meden, Metod Pevec, Tanja Rener, Milan Ljubić, Peter Mlakar, Igor Bašin, Drago Jančar, Ivan Marinček, Goran Schmidt, Mako Sajko, Boštjan Vrhovec, Gorazd Trušnovec, Žaro Tušar, Peter Svetina, Ljubo Struna, Peter Zobec, Andrej Škrlep, Marcel Buh, Karmen Erjavec, Nika Gričar, Jure Pervanje, Adam Gold, Franci Zajc, Janez Lapajne, Hanna A. W. Slak in Aleš Verbič.

Drugi intervjuji:

Milena Dravić, Rade Šerbedžija in Snežana Nikšić v spremljevalnem pogovoru ob prikazovanju *Sedmine* na festivalu Kino otok leta 2012.

Jure Pervanje in Igor Galo v spremljevalnem pogovoru ob ponovnem prikazu *Maskarade* v okviru otvoritvenega tedna Leta kina (dostopno na:

<http://www.slovid.com/otvoritveni+teden+leta+kina+maskarada/215197/video>)