

Na svoji zemlji – po šestdesetih letih

Zdenko Vrdlovec

V času, ko je »buržoazno kulturo«¹ zamenjal agitprop in je bil film v skladu z Leninom »za nas najpomembnejša umetnost«, ker je »najmočnejše in najbolj množično sredstvo agitacije in propagande«, je bil »prvi slovenski umetniški film«² vse prejel kot lahka naloga, ki jo je bilo mogoče, vsaj kar zadeva scenarij, zaupati edino našim pisateljem. In tako je Triglav film, prvo slovensko povojno productsko podjetje, septembra 1946 razpisal »natečaj za prvi slovenski celovečerni umetniški film«³ in povabil k sodelovanju »literarne delavce«. Imenovana je bila tudi žirija oziroma »razsodišče«⁴ za izbor scenarija, ki so jo sestavljali Josip Vidmar (predsednik), France Koblar, Josip Ribičič, Dušan Pirjevec, dr. Anton Melik, Samo Hubad in Bojan Stupica.

Zamotana zgodovina »prvega umetniškega filma«

Potem pa postajajo podatki o nastajanju prvega povojnega slovenskega celovečernega filma vse bolj zamotani, ugotavlja **Tone Freilich** v svoji monografiji o **Francetu Štiglicu**, ki je pred kratkim izšla pri Slovenski matici. Ni znano, kdo vse izmed pisateljev, ki so prejel vabilo za pisanje scenarija – to so bili France Bevk, Matej Bor, Mile Klopčič, Ciril Kosmač, Jus Kozak, Misko Kranjec, Branko Krefl, Igor Torkar, Prežihov Voranc in Vitomil Lupan – je poslal kakšen scenarij, omenjena komisija pa je izbrala in odkupila tistega, ki ga je po svoji noveli *Očka Orel* napisal **Ciril Kosmač**. Od tega scenarija pa ni ostalo prav veliko, ko se ga je lotila »adaptacijska«⁵ skupina v sestavi Drago Segal, Jože Gale, Janez Jerman in France Štiglic. »Prvi slovenski celovečerni umetniški film«, torej *Na svoji zemlji*, naj bi režiral **Bojan Stupica**, a ga je partija poslala v Beograd ustanovljati jugoslovansko dramsko gledališče; potem ga je začel režirati **Ferdo Delak** (režiser drugega slovenskega celovečernega filma *Triglavske strmine*, 1932), vendar so ga kmalu odstavili in zamenjali s **Francetom Štiglicem**, ki je novembra 1947 posnel prvi kader, zadnjega pa septembra 1948. Novembra so film *Na svoji zemlji* pokazali komisiji, v kateri so bili še agitpropa Milovan Djilas, Edvard Kardelj, Aleksandar Ranković, Boris Žihnerl, Vladimir Dedjerdj in Veljko Vlahović, po njihovi odobritvi pa so film prvič javno prikazali delegatam 2. kongresa Komunistične partije Slovenije, nakar je (21. novembra 1948) pri-



Fotografija dokumentarna Slovenija

Na svoji zemlji: Stane Sever kot Drejc in Štefica Drolc kot Tildica v utrjeni partizanski koloni

šel na redni spored v ljubljanski kino Union.

V Ljubljani si je *Na svoji zemlji* ogledalo okoli 70.000 gledalcev, kar je sicer veliko manj, kolikor jih je privabil ameriški *Ali Baba in 40 razbojnikov*, zato pa je imel »prvi slovenski umetniški film«⁶ zelo dober obisk po drugih slovenskih kinih, kjer naj bi nabral več kot 400.000 gledalcev. Če ta podatek, ki ga je navajal France Brenk v svojih spisi, drži – in glede na to, da je bil ogled prvega filma o »naši NOB«⁷ tedaj najbrž državljanska dolžnost, je to zelo verjetno – potem je *Na svoji zemlji* po 60 letih še vedno največja slovenska filmska uspešnica.

Politično in patriotsko

Na svoji zemlji je kot »prvi slovenski celovečerni umetniški film«⁸ nastal v deželi, ki si je izbojevala svobodo in obenem nov, tj. komunistično družbeno ureditev. To je dejansko njegov »temeljni scenarij«, kar pomeni, da je ves film pod tem dvojnimi znamenjem, ki je tudi poudarjen kot dvojno, se pravi kot patriotsko in politično oziroma revolucionarno. Ta poudarek je podan tako v besedi kot v sliki: patriotska komponenta je glasno označena v agitacijskem govoru partizanskega komandanta Staneta, medtem

ko je politična plat bolj oziroma izrazito ikonografska, saj biva v oči (čprav iz ozadja) s Stalino in Titovo sliko, obenem pa ti ikoni vselej spremlja tudi ustrezen diskurz (npr. debata v partizanskem Štabu o »imperializmu, ki noče izpušiti tega kosa naše zemlje«⁹). Vendar ta politična oziroma revolucionarna komponenta le ni omejena zgolj na to, kar se daje videti in slišati, marveč je navzoča tudi v tem, kar je prikrito in namrečano: to je religija. Ta je zajetana najprej tako, da njene institucije, cerkev, enostavno ni videti (in to na slovenskem podeželnju, kjer skoraj ni hriba brez cerkvenega zvonika in ne vaške poti brez razpela); in potem dobesedno na »simboličen«¹⁰ način, se pravi tako, da je odstranjen njen simbol, križ: ta pač ne more stati na partizanskem ozemlju. Orover grobu, pri čemer je pojasnilo komisarja Sove, s katerim pred dečkom Orlcem, ki je posadil križ na grob, utemeljuje svojo gesto, prej dovoljno kot pa »nedolžno«¹¹ – glasi se namreč: »Tudi svoje mrtve moramo skrivati.«¹² Zakaj? Prav Drejc? Mar ta izjavo ne demonizira tako tistih, pred katerimi naj bi bilo treba mrtve skrivati, kot onih, ki jih skrivajo?

Posebnost tega »dvojnega znamenja«¹³ je tudi ta, da je eno vsebovalo ali, bolje, skrito v drugem, se pravi, da je

»patriotsko«¹⁴ (domovinsko, narodnoosvobodilno) maskirano kot »politično«¹⁵ (revolucija) in politično kot patriotsko. To se na neki način pokaže celo v prizoru, ki je vpeljan kot nekaj tretjega, torej ne kot politika kot nekaj patriotizem, marveč kot erotika oziroma ženitna ponudba: to je prizor med Tildico in Drejcem, ki svojo ženitno ponudbo utemeljuje prav s svojim nezanimanjem za politiko, to nezanimanje pa razlaga z defetistično ideologijo (»Slovenec nas je komaj za drobno pest, bodo že Angleži in Amerikanci opravili z njimi«¹⁶, toda Tildica nasproti njegovim Angležem in Amerikancem takoj postavi »vso Jugoslavijo in še Rusce«¹⁷). Če se mora ženitna ponudba izraziti skozi tajitev politike, seveda lahko dobi samo politični odgovor, kar pomeni, da mora Drejc (**Stane Sever**), če se hoče oženiti, ubiti dvočlana dvojca (sam napade tako belogardiste kot Nemce, se pravi, da sam bije tako revolucionarni kot patriotski boj).

Razcepljeni junak

Prav Drejc je tudi osrednja ali vsaj najbolj zanimiva oseba tega filma, saj je med vsemi premočnimi, enoznačnimi, bodisi pozitivnimi (partizani, vaščani) bodisi negativnimi (Nemci, belogardisti) nič sploh edina prava oseba, edini poseameznik, ki še stoji sam zase oziroma ki ne obstaja zgolj po volji »zgodovinske odločitve«, marveč se mora sam odločiti: on bi tako bil edini, ki se mu na tem zgodovinskem polju enoembra in revolucije nekaj zgodi, ki ima neko »osebno zgodbo«. Vendar ni čisto tako, ker je podobno, kot so druge

osebe predvsem tipi, ki predstavljajo neke »občosti«¹⁸ (npr. idealizirani komandant Stane, skovan po surrealističnem zgledu, ali Sova, ki s svojim humorjem uteljuje partizanski »humanizem«¹⁹), tudi Drejc obenem tip omahljivca, ki pa s svojo razdvojenostjo in neopredeljenostjo kot simptom ideološke (in vojaške) razcepljenosti nacionalnega telesa – ali točneje, kot precej šibek simptom, ki to razcepljenost z minoriziranjem in karikiranjem belogardistov prej prikriva kot kaže.

Drejc torej (še) ni ne na eni ne na drugi strani, je neke vmes, in ta njegov vmesni položaj opredeljujeta ženski, med kateri je razpet: na eni strani je njegova mati, ki simpatizira z okupatorji (morda tudi prav zato, da bi sina odbržala pri sebi), na drugi Tildica, ki gre v partizane in se pusti ujeti belogardistom, da bi jo Drejc lahko rešil in postal »možak«²⁰ junak. Dejansko pa je v tem filmu edini tragični junak, ki mora umreti zato, ker je šel v partizane zaradi ženske, ne pa iz političnega prepričanja ali patriotizma.

Na svoji zemlji je, »žanrsko«²¹ vzeto, vojni film, vendar ni akcijski: kot da partizanski bitki ni treba uprizarjati, ker so itak že dobljene, vsekakor pa se jih ne vidi toliko, kot se sredi njih sliši partizanske vrednote (»naša prva skrb so ranjenici«²²). Tudi edina prava akcijska prizora – Drejevo reševanje Tildice in njegov napad na nemško kolono – sta bolj simbolična kot fizična, saj se Drejc s to akcijo najprej osvojuje »materinskega nadzaja«²³ in nato (s solo napadom na nemško kolono) sprejme očtovski (»partizanski«²⁴) ideal jaza – in ko je tako simbolično konstituiran, lahko tudi realno umre. Njegova smrt je junaka, zato mora biti prikazana, medtem ko so filmsko »najlepše«²⁵ smrti ne predstavljajo oziroma tiste, ki so prikazane pred premetom (npr. čevlji, ki so jih talci pustili na tleh) ali psihičnih učinkov (Nanciha na nož).

In navsezadnje je sam NOB prikazan kot *pars pro toto*, se pravi, ves enob je prikazan pred majhnega kosa ozemlja (Baške grape), ki tako predstavlja njegovo ozemljitev (ali utemeljitev z avtohtonostjo in človeških humusom); obenem pa ta boj deluje tudi kot sila »deterioralizacije«, a ne le zato, ker ta kos ozemlja priključuje »transiterionalnemu«²⁶ komunizmu, marveč bolj zato, ker ga povezuje z morjem. *Na svoji zemlji* je »absolutno prvi«²⁷ slovenski film, ki je utemeljil nacionalno Reč ne v gorski »transcendenci«²⁸ (*Triglavske strmine, V kraljestvu zlatoroga*), temveč v »imanic«²⁹ zemlje in morja, in ki je s tem slovenskemu filmu utrl pot na morje.