

- Uvodnik*
5 *Od kriznega obdobja do umetnega raja*
- Franci Slak*
6 *Za filmski kontekst*
- Emir Kusturica*
10 *Ironija odmika film od globoke in težke zamišljenosti*
- Zoran Tadić*
14 *Ukvarjanje z žanrom mi pomeni prelepo dokazovanje s filmom samim*
- Slobodan Šijan*
18 *Ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij?*
- Branko Baletić*
24 *»Balkan ekspres« žanr v »cirilici«*
- Boštjan Vrhovec*
28 *Treba je govoriti o času in trenutku v katerem bivamo*
- Filip Robar*
33 *Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost*
- Boris Jurjašević*
38 *Zgodovina, ljubezen, fotografija*
- Damjan Kozole*
41 *Medijska podpora slovenskemu filmu je navadna potuha*
- Miroslav Mandić*
44 *Proizvajanje realnosti*
- Živorad Tomić*
48 *Žanrski film je pri nas v elitni poziciji*
- Vedran Mihletić, Dragutin Krencer in Mladen Mitrović*
52 *Socialistični kriminalc*
- Ademir Kenović*
58 *Trudim se, da same forme filma, njegove konstrukcije, ni opaziti*
- Karpo Godina*
64 *Film mora nadgraditi dejstva*

s slovenskimi
inili
jugoslovanskimi
režiserji, ki so
vstopili
v kinematografijo
osmdesetih let

9
slovenski
film

pogovori

- Uvodnik*
 5 *Od kriznega obdobja do umetnega raja*
- Franci Slek*
 6 *Za filmski kontekst*
- Emir Kusturica*
 10 *Imenja odnosa film od globoke izkušnje zadržanosti*
- Zoran Tudič*
 14 *Ukrivajte z lažrom mi pomeni pretepa dokazovanje v filmu samini*
- Slobodan Sijan*
 18 *Ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij?*
- Branko Balenič*
 24 *»Balkan ekspres«* žanr v »civilici«
- Boštjan Vrhovec*
 28 *Treba je govoriti o čaju in trenutku v katerem bismo*
- Filip Robar*
 33 *Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost*
- Boris Jurjaverič*
 38 *Zgodovina, ljubezen, fotografija*
- Damjan Kozak*
 41 *Medijka podpora slovenskemu filmu je pravaša potuha*
- Miroslav Mandić*
 44 *Proizvajanje realnosti*
- Zyirad Tomić*
 46 *Zavrski film je pri nas v slabi poziciji*
- Vedra Mihelič, Draguta Krencar in Mladen Mitrović*
 52 *Socialistični kriminalci*
- Ademir Kenović*
 58 *Trudim se, da zame formo filma, njegove konstrukcije, ni opaziti*
- Korpo Godina*
 64 *Film more nadgraditi dejstva*

iniksnimi z slovenskimi
inlali
jugoslovenskimi
rešitelj, ki so
vstopili
v kinematografijo
osredstvih let

publjana
prij
1911-1912

Ekranovi pogovori



Od kriznega obdobja do umetnega raja

V nizu pogovorov, ki jih je revija Ekran objavila v osemdesetih letih, smo za tokratno ponovno predstavitev izbrali tiste, pri katerih si je kot svoje sogovornike izbrala slovenske in/ali jugoslovanske filmske režiserje in to v času, ko so vstopili oziroma vstopali na naše kinematografsko prizorišče. Vsekakor ne gre zgolj za ponatis, saj so intervjuji opremljeni s kratko biografijo in filmografijo, izvirno pa sta v publikaciji objavljena pogovora z režiserjem Ademiro m Kenovičem in Karpom Godino. In prav z intervjujem s Karpom Godino se tudi začenja omenjena serija Ekranovih pogovorov, ker pa je le-ta takrat obtičal (Ekran, št. 7/8, 1980), pa se je uspešno iztekel čez dobrih deset let in tako tudi zaključil tovrstno politiko revije v osemdesetih letih. Ta Ekranova politika vsekakor ni slonela na kakšnih klenih, izkristaliziranih in vnaprej natančno predpisanih konceptualnih osnovah, ampak bi v njej kot vodilo morda prej prepoznali svojevrstno obliko hazarderstva.

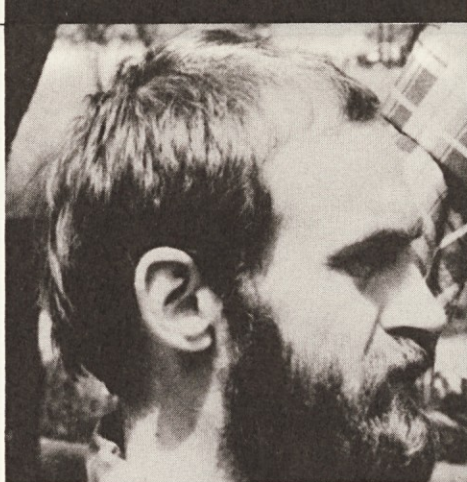
Preprosto, tokratni Ekranovi pogovori so večinoma vpeti v tisto izzivalno odločitev, ki se ji pravi **stavite ali ne stavite**. Torej ali stavite, da se bo ta in ta režiser, ki se predstavlja s prvencem ali drugim celovečernim filmom, oblikoval v pomembnega in izzivalnega filmskega avtorja, oziroma da bo s svojim kasnejšim opusom vnesel nove in drugačne razsežnosti v slovensko in/ali jugoslovansko kinematografijo. V publikaciji je objavljenih štirinajst pogovorov, potemtakem gre za štirinajst stav. Že sedaj je mogoče reči, da so marsikateri med njimi pravilni zadetki, da so se nekatere le delno posrečile in je kakšna tudi spodletela, da pa so nekatere še povsem odprte in čakajo na devetdeseta leta, ki bodo pokazala ali so zadele ali pa zgrešile. V slovenskem filmu so se že potrdili kot celovite avtorske figure vsaj Karpo Godina, Franci Slak in Filip Robar, v hrvaškem Zoran Tadić, v srbskem filmu Slobodan Šijan, v bosansko-hercegovski kinematografiji pa seveda Emir Kusturica.

Več kot očitno je, da so med sogovorniki »privilegirani« slovenski filmski režiserji, no, saj gre za slovensko filmsko revijo. Čeprav zveni grobo, toda dejstvo je, da Ekran ni stavil na vse režiserje, ki so in ko so debitirali v slovenskem filmu osemdesetih let. Torej, ki so in predvsem ko so. Vsekakor je vsako opravičevanje nesmiselno, ker je to že oblika obtoževanja. Ekran pač mora prevzeti nase tudi to, da ko ni stavil, je morda kaj že tudi vnaprej izgubil.

Morda je ena izmed značilnosti, ki jih prepoznamo v slovenskem filmu osemdesetih let ta, da je to desetletje debitantov, kajti naša kinematografija je bila v svoji kratki zgodovini v tem pogledu kar precej mačehovska. Prvenec Karpa Godine *Splav Meduze* odpre osemdeseta leta v znanem »kriznem obdobju« slovenskega filma (dogodki okrog projekta *Dražgoška bitka*), kar je tudi istoimenski naslov prvega celovečernega filma Francija Slaka. In osemdeseta leta se končujejo, pa čeprav z deloma umetnim podaljškom, s tretjim filmom Karpa Godine *Umetni raj*, ki pa, upajmo, na metaforični ravni ne pritrjuje, da je bilo preteklo desetletje zadnji, pa čeprav umetni paradiz za nove slovenske filmske režiserje. Devetdeseta leta se namreč ponovno pričenjajo s krizo (npr. stečaj *Viba filma*), toda pričenjajo se tudi s prvencem Jureta Pervanje *Do konca in naprej*, kar bi pravzaprav moral biti moto slovenskega filma v zadnjem desetletju drugega tisočletja. No, po Franciju Slaku je Ekran »stavil« še na Boštjana Vrhovca, Filipa Robarja, Borisa Jurjaševiča, Damjana Kozoleta in Karpa Godino. Toda pripisati je treba, da so s celovečernimi filmi stopili v slovensko kinematografijo osemdesetih let še Marjan Ciglič, Andrej Mlakar, Anton Tomažič, Tugo Štiglic in drugi režiserji. Samo dejstvo, da z njimi niso bili opravljeni pogovori, nekaterim filmom teh avtorjev ne jemlje teže in pomena.

Prav tako so v osemdesetih letih debitirali številni režiserji v t. i. jugoslovanskem filmu, pa čeprav je ta oznaka še kako vprašljiva. Kakorkoli že, omenimo vsaj Stoleta Popova, Darka Bajića, Dinka Tucakovića, Iso Qosjo, Slobodana D. Pešića in Branka Šmita, ki v tokratni publikaciji niso predstavljeni s pogovorom.

Za filmski kontekst



Franci Slak:
Krizno obdobje

Ljubljana, 1981

Najprej nas zanima, kakšne so tvoje izkušnje z ljubljansko televizijo, ki je po dolgih letih le omogočila mlademu filmarju, da napravi svoj prvenec?

Slak: Najpomembnejše je, da je *Krizno obdobje* sploh nastalo. Nisem razpolagal s »pravim, velikim scenarijem« za profesionalno produkcijo v okviru Vibe; verjel pa sem, da bi ga bilo moč izpeljati na televiziji že zaradi njegove vsebinsko-oblikovne in producentske »skromnosti«. Ko so na televiziji pristali na sodelovanje, so verjetno vedeli, da se spuščajo v posel, ki jim mora prinesiti novo izkušnjo. Podobno sem se počutil tudi sam kot avtor. Oboji smo pač morali pristati na izziv, ki je izhajal iz odločitve, da skupaj napravimo nekaj več kot običajno ponedeljkovo dramo. Scenarij *Kriznega obdobja* ni prvenstveno dialoške strukture in razumljivo je, da je kot tekst, ki računa tudi z dramaturgijo svojih slikovnih investicij, naletel na določen dvom pri dramaturgih na televiziji. Potrebna je bila velika mera tolerance in medsebojnega zaupanja, da so med preverjanjem različnih faz scenarija le prišli do tiste meje verovanja, ki dopušča tudi sliki in zvoku avtonomni prostor za vzpostavitev dramaturške analize. Pristali so na zaupanje »vizualizacije«; na upanje, da je moč s pravo filmsko režijo slik in zvokov nadgraditi določene stvari, ki so v »besedah« scenarija precej skrite. Tovrstno razmišljanje je slovenskim (filmskim) dramaturgom precej tuje in moram reči, da smo se morali pošteno potruditi v iskanju skupnih bližin. Dramaturgi so morali prestopiti iz tradicionalnega območja besede in njene dramskosti, sam pa sem pri vsem tem dogovarjanju tudi skušal razumeti, da imam drobno zgodbo z minimalnim dogajanjem, kjer je potrebno veliko dela za doseg narativnega postopka, ki zelo počiva izven običajnih verbalnih razjasnjevanj. Pri izvedbi projekta sem skušal izpeljati prakso zunanje ekipe. Najprej zato, ker menim, da je potrebno zaposliti svobodne filmske delavce, ki so ta trenu-

tek brez pravega dela ter perspektive in je že zategadelj škoda, da se pri takih projektih obremenjujejo že tako preobremenjene kadrovske kapacitete televizije. Ne razumem, zakaj bi morali delati površno, če obstajajo talentirani ljudje, ki se lahko posvetijo delu s pravšnjo voljo in primernim delovnim časom. Predvsem je to pomembno takrat, ko gre za igrani program, ki zahteva specifično filmski način dela in je nemogoče delati z ekipo, ki je tako ali drugače vezana s postopki »dnevne« televizijske prakse. Uspeli smo se dogovoriti, da glavni del ekipe sestavim z zunanjimi sodelavci. Pomembno je, da smo se tudi tokrat skupaj zavedali, da prekinjamo z določeno tradicijo dela na televiziji. Vendar pa smo hkrati poskušali razumeti, da ne gre samo za prekinjanje, temveč za iskanje novega in bolj ustreznega načina dela. Resnici na ljubo pa je treba priznati, da smo imeli tudi težave z nekaterimi posamezniki, ki gojijo do televizije pretirano privatniško miselnost, upam pa, da jih je produkt našega dela prepričal o nepravilnosti njihovih predsodkov do zunanjih sodelavcev. Zahvala za to, da smo sploh »prišli skupaj«, pa gre nedvomno vodstvu Kulturnoumetniškega programa TV, konkretno Toniju Tršarju in Franciju Zajcu.

Na prvi pogled je povsem razumljivo, da je televizija tudi v takih programih skušal polno zaposliti svoje ljudi. Povedal si že, da zna biti takšen način »zaposlovanja« pri igranih projektih tudi precej vprašljiv. Meniš, da je s televizijske strani šlo vedno za čisto cehovsko mentaliteto, ali so razlogi za takšno početje počivali v nerazumevanju dela, ki ni čisto televizijsko?

Slak: Resnica je verjetno nekje vmes. Pri angažmaju zunanjih sodelavcev sem vztrajal predvsem zato, ker me z njimi vežejo precejšnje delovne izkušnje, kar je seveda istočasno pomenilo, da sem ostalim televizijskim sodelavcem dal vedeti,

da od njih pričakujem enake napore in znanje. Nisem jih hotel na silo »prekvalificirati«, ker sem potihoma verjel, da so sposobni delati enako kvalitetno, če se jih pripelje v razpoložene delanja filma, v stanje, ki ga verjetno niso bili tako vajeni. Tu tiči razlog, da sem se tako boril za »mešano« ekipo. Tudi televiziji so zmožni filmsko delati, če se jih za to zainteresira, če avtor doseže temu primerne pogoje dela. Pristati je treba na »zmotnje« ustaljenega reda tv-produkcij, ki je praviloma natrpan, hiter in predvsem kvantitativen: »motnja« mora voditi v premišljenost, kreativnost in kvaliteto dela, v premise, brez katerih si je težko zamisliti delanje filma.

Priznati moram, da sem se s tem problemom srečal že kakšno leto prej pri Vibi, ko sem delal kratki film **Venec**. Že takrat sem namreč ugotovil, da je tudi za slovensko filmsko produkcijo tipična nekakšna predisponiranost za dokaj poprečne izdelke; gledano tako po tehnični kakor po kreativni plati. Takrat sem storil napako in privolil v določene produkcijske kompromise, ki so vodili v delovno malodušje in podobne nesreče, pa mi je tako izredno žal, da sem pri **Vencu** zapravil kar veliko vsoto denarja za film, ki ga »praktično ni«. To pa je za avtorja kakor za producenta žalostna in velika izguba. Rekel sem si, da ne bom nikoli več pristal na kaj podobnega, pa naj delam za kogarkoli.

Če se še trenutek zadržimo pri producentskih zadevah, ne moremo mimo očitnega paradoksa, ki ga prinaša Krizno obdobje. Kjer smo pričakovali dramo, smo videli film, medtem ko tam, kjer pričakujemo film, že lep čas gledamo drame. Nočemo razčistiti s »čistimi« kategorijami »filma« in »drame«, hočemo le opozoriti na to, da se je TV dramski produkciji posrečilo nekaj, česar se doslej ni filmski politiki Viba filma – namreč omogočiti film, ki se v okrilju znane gledališke in literarne tradicije ne bi ukvarjal z usodnimi konflikti trdih likov, pač pa bi se raje preizkusil v »drobni temi«, brez večjih fabulativnih in pripovednih investicij, oprti zgolj na »realno izkušnjo«, ki bi v filmski fikciji »zaigrala samo sebe«. Viba, ki je bila ustanovljena ravno zato, da bi ustregla ustvarjalnim interesom filmskih ustvarjalcev, se je vedla kot veliki producent, ki je »male« reči niso zanimale. Televizija pa je naredila ta neverjetni prestop in omogočila tovrstno produkcijo, saj je za teboj debitiral tudi Filip Robar-Dorin, na projekt pa menda čaka tudi Matjaž Žbontar in še kdo. Zanima nas, če lahko kaj rečeš o tem vedenju Vibe in tvoji izkušnji z Vibo?

Slak: Mislim, da so na televiziji končno uvideli, da so zmožni produkcije določenih filmov z vsakdanjo ikonografijo in nizkoprorračunskimi sredstvi. V tej smeri skušajo optimalno organizirati delo in velika prednost te »modernizacije« je v tem, da so odprli možnost zlasti mladim ljudem pa tudi že uveljavljenim režiserjem, ki so kreativno še sveži. Gre za poskus izredno pomembne skušnje znotraj kinematografije, ki je majhna in ki ji kot taki omenjena usmeritev nedvomno zacela koristi. Kar zadeva Vibo pa menim, da je v zadnjem času uspela s projektoma Pavloviča in Godine. To dejstvo pa žal ne zadostuje, ker vemo, da sta bili njena programska politika (tu je odgovornost tudi izven samega podjetja) in način delovanja v

marsičem zgrešena. Ne bom se spuščal v ekonomijo filmskega podjetja, katere zakonitosti so po vseh dogodkih »kriznega obdobja« slovenskega filma še vedno dokajšnja skrivnost (iz neznanja in malomarnosti) in nočem razpravljati o strokovnosti filmskih kadrov; mislim pa, da je bila dokajšnja napaka izrazita Vibina usmerjenost v produkcijo velikih celovečercsev. Pozabili so, da je smisel sleherne kinematografije v njeni produkcijski in žanrski raznovrstnosti, v njenem neprestanem zanimanju za okolico, v kateri se razvija. Pomanjkanje tega osnovnega interesa je pripeljalo do stanja, v katerem se trenutno nahaja slovenski film. Da bo drugače, je potrebno vsaj nekoliko živega filmskega zanimanja, poguma, radovednosti... tega, kar tako vztrajno primanjkuje večini, ki se s filmom tako ali drugače ukvarja. Določene stvari je treba pozabiti in začeti drugače, vendar ne samo v produkciji, ki je na tak način že nekajkrat začela.

Znano je, zakaj so bili Vibini filmi tako dragi. Šlo je za režijo podjetja. Ne toliko za posamezen projekt, ampak za ljudi, ki so bili zaposleni. Zanima nas nekaj osnovnih podatkov o tvojem filmu, ki so vezani na produkcijo.

Slak: Film sem posnel v barvah, na 16mm traku, ki sem ga imel na razpolago 4500m. Po definitivni montaži ga je ostalo 1200m, torej je šlo za razmerje 1 : 4, razmerje, ki je bilo v marsičem pogojeno z nastopom neprofesionalnih igralcev. Eksterni stroški (brez režije hiše) so znašali okoli sto milijonov starih dinarjev. Za režijo sem dobil šest milijonov in tri milijone za scenarij, najvišji honorar za igralca pa je bil dva milijona in pol. Mislim da smo idejo nizkoprorračunskega filma uspešno prenesli v prakso, kar je tudi pomembna preizkušnja slovenskega filma, posebno v teh hudih časih. Delati še ceneje bi praktično pomenilo delati zastonj.

Krizno obdobje se v slovensko filmsko produkcijo vpisuje precej smelo: naenkrat komu zadostuje »drobna, vsakdanja« tema, ki se fikcionalno proizvaja in si izmišlja načine njene uprizoritve mimo običajnih navad slovenskega filma. Zgodba propadlega študenta je brez velikih usodnih konfliktov, močnih protagonistov, brez velikega dramskega recitiranja v ponavljajoči se scenografiji in brez rekvizitov, ki so se tako radi selili iz enega v drugi slovenski film. V Kriznem obdobju ni ničesar naključnega, čeprav ni pravih igralcev in čeravno si ne izmišlja drugih prizorov kot tistih, ki so mu pri roki na ulici. Ljudje tvojega filma so s svojimi srečami in težavami preprosto tu nekje, kjer danes živimo in presenetljiva je morda misel, da si se z rigoroznim filmskim sistemom približal občutju vsakdanje urbanosti, ki so jo nekoč v slovenskem filmu dosegli ustvarjalci, kot so bili Čap, Štiglic ali Babič. Kaj meniš o tem?

Slak: Če nam je res uspelo narediti nekaj novega, potem na drugi strani upam, da te majhne novosti ne bodo prehitro postale kliše niti zame niti za druge nove filmarje. Konec koncev Amerike nismo odkrili, saj se je naš postopek že uveljavil v številnih, predvsem zahodnih kinematografijah, teoretsko pa ga je opredelil že Dziga Vertov. Seveda pa je pomembno, da filmar govori o



Krizno obdobje

svojem okolju, o svojih preokupacijah, da si ne umišlja stvari, ki jih ne razume in občuti, ali celo ne pozna iz lastnega videnja.

Drugo vprašanje pa je seveda problem vizualizacije tovrstnega teksta, ki nujno potrebuje slikovno nadgradnjo, da se sploh vzpostavi dramaturško trdna struktura. Ta se vzpostavlja v pomenih znotraj kadra, v montažni razporeditvi itd., kjer tekst že postane zgolj en od številnih elementov gradnje. Če te interzije scenarist ali dramaturg ne predvideva, potem je tovrstni scenarij razumljivo slab in pomanjkljiv.

Vizualizacija mora biti precizna, če hočemo, da bo film berljiv na vseh pomenskih nivojih, ne zgolj na fabulativnem. Če berem recimo kritiko Zdenka Vrdlovca, potem se mi zdi, da nam je to uspelo, zgodilo se je celo, da je gledalec (kritik) razbral celo več in na nivojih, ki jih niti sam nisem predvideval, film pa jih nosi s seboj. To je največje zadovoljstvo za avtorja, ker lahko »odkriva« svoj film, in mislim da tudi za gledalca, če je seveda pripravljen kompleksno brati film.

V filmu uporabiš včasih metodo (ali trik) »filma v filmu«, pa tudi – in to se zdi veliko bolj zanimivo – montažno metaforo, ki jo podpira aluzija na filmsko zgodovino (mislim seveda na »odeške stopnice« na filozofski fakulteti). To se mi zdi izredna redkost v slovenskem filmu – redkost, ki film vpisuje v »mednarodni« filmski kontekst – obžalujem le, da je preslabo izkoriščena.

Slak: Tovrstni postopek (citati, aluzije na sekvence iz zgodovine filma) je na videz precej preprost, v resnici pa je po mojem ena najtežjih

»stopenj« filmske nadgradnje. Zato je morda razumljivo, da sem nekoliko plaho pristopil k temu, čisto iz spoštovanja do citiranih avtorjev. Seveda ne gre le za to, da »ukradeš« sceno, treba je imeti prekleto dober razlog, se pravi kontekst, ki tak postopek opravičuje. Mislim pa, da bi se vsak avtor moral zavedati, da film izhaja iz konteksta filmske zgodovine in postaja njegov sestavni del. To je velika odgovornost.

Menimo, da je moč Kriznega obdobja v razporejanju srečanj, ki jih v njihovi načrtovani naključnosti prav vsakokratno ponesrečenje obvaruje »ključnega« dogodka. Kakor je lepo opazil naš kolega Zdenko Vrdlovec, ta srečanja ohranjajo sled neke razdalje med Pavletom (osrednjim protagonistom) in drugimi, razdalje, zavese ali »ekrana«, kjer namesto »njega« odločajo drugi. Ta razdalja ima dva konkretna opisa: z dežjem zalito šipo telefonske govornice in obraz, uzrt skozi akvarij – dva konkretna opisa zamegljene podobe, ki naj nam služi kot priročna metafora nerazločne želje, ki ne zmore odločitve (na kar nas opozarja tudi etimološki pomen krize kot trenutka odločitve).

Slak: Spomnim se vprašanja, ki ste ga predhodno postavili. Opazovanje podrobnosti je nekakšna strast, ki sem jo gojil že v svojih eksperimentalnih delih. Tudi **Krizno obdobje** je film o nekaterih temeljnih podrobnostih iz življenja človeka naše generacije. Nisem hotel, da je glavni predmet njegove »odločitve« samo vprašanje študija. Če je kdo razumel, da je Pavletov osnovni problem v neki nenaravnosti do sprememb, ki jih je bil

deležen visokošolski študij v zadnjih letih, moram poudariti, da je ta »obračun« v **Kriznem obdobju** neporavnan. Sam sem Pavleta Komela prej razumel kot rahlo »zasanjenega« junaka z zavestjo, ki se ne vključuje dobro v slike stvarnosti. Nisem hotel pojasnjevati razlogov, ki ga pogojujejo takšnega, in so me prej zanimala stanja, v katerih tako ali drugače migeta. Omenjali ste šipo, skozi katero se zazre, in če je v Pavlu Komelu tudi delček mene ali vas, potem lahko rečem, da Roberto Batelli (ki v filmu »zaigra« svojo skušnjo) verjame v nekaj, kar je izza stekla ali onkraj objektivna kamere. Verjame v izrekanje resnice, kakršna je, brez dodatnih metafor... Zato mi **Krizno obdobje** ni samo zgodnica s slikami, ki imajo več ali manj smislov, ampak tudi vizija, avtorski napor, da poustvarja delček novega sve-

ta, ki ni bil nikoli poprej »objavljen«, in da neke reči povlečem v svetlobo dneva, da jih prisilim v neizginotje, v to, da so tukaj in da so takšne, kakršne pač so. V tem vidim svojo filmsko moralo in samo tako sem lahko bil Batellijev »sodelavec.« Imam občutek, da nisem ničesar po nepotrebem na novo izumljal; v **Kriznem obdobju** sem preprosto verjel v sliko kot nekakšno dopolnilno vrednost stvarnosti.

Želim si le boljšega dogovarjanja, zanimivih in delovnih ljudi, ki se s filmom ukvarjajo. Film ne počiva samo na mojih ali vaših slikah, v kinotekah in knjigah; film ni samo intimna sanjarska praksa, temveč tudi socialna aktivnost par excellence, kjer se ljudje morajo naučiti v ustvarjalno in medsebojno zaupanje svojih misli ter emocij.

Franci Slak

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen v Krškem 1. 2. 1953. Študiral režijo najprej v Ljubljani (1972–1973) nato v Lodzu, kjer je diplomiral l. 1978. Od 1980 dalje predava filmsko montažo na AGRFT v Ljubljani. Po amaterskih filmih (**Ples mask, Praznik, 1971, Daily news, 1979**) je začel profesionalno filmsko pot s kratkimi dokumentarnimi in eksperimentalnimi filmi (**Venec, Nabiralništvo, 1979, Kras 88, 1982, Stanislav Lem, 1984, Portret Avgusta Černigoja, 1986**). Za celovečerne filme je prejel Badjurovo nagrado 1981, 1985, 1987.

Krizno obdobje, 1981

s – Franci Slak, r – Franci Slak, f – Radovan Čok, s – Ranko Mascarell, i – Roberto Batelli, Dušanka Ristić, Ana Avbar, Peter Božič, Tanja Premk, Joži Prepeluh, Emil Filipčič, Marko Derganc, Ivan Volarič-Feo, p – Viba film, TV Ljubljana, Art film, 35 mm, 2450 m, barvni (povečava)

Eva, 1983

s – Ana Rajh, Franci Slak, r – Franci Slak, f – Zoran

Hochstätter, sc – Srečo Papič, Zdravko Papič, g – Begnograd, i – Miranda Zaharija, Janez Bončina-Benč, Demeter Bitenc, Marko Derganc, Tomislav Gotovac, Majda Grbac, Erland Josephson, Katja Klemenc, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2380 m.

Butnskala, 1985

s – Emil Filipčič, r – Franci Slak, f – Vilko Filač, sc – Zdravko Papič, g – Bojan Adamič, i – Emil Filipčič, Marko Derganc, Janez Hočevnar, Majolka Šuklje, Mila Kačič, Tanja Ponebšek, Marjan Hlastec, Blaž Ogorevc, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2599 m.

Hudodelci, 1987

s – Franci Slak, Jože Dolmark, r – Franci Slak, f – Boris Turkovič, sc – Janez Kovič, g – Bugenhegen/Laibach, i – Mario Šelih, Anja Rupel, Bata Živojinović, Rade Šerbedžija, Mustafa Nadarevič, Vlado Repnik, Zijah Sokolović, Paolo Magelli, Elizabeth Spender, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2463 m.

Ironija odmika film od globoke in težke zamišljenosti



Emir
Kusturica:
Se spominjaš
Dolly Bell
Pulj, 1981

Pričnimo s preprostim, toda pomembnim vprašanjem. Kako gledaš na svoj debi znotraj bosansko-hercegovske filmske proizvodnje, kjer se ne dela mnogo in ki ima mnogo bolj razvito prakso dokumentarnega filma kot pa izkušnje na ravni celovečernega igranega filma.

Kusturica: Zdi se mi, da je problem nekontinuirane proizvodnje prisoten v celotni jugoslovanski kinematografiji in je izključno vezan na dejstvo, da nimamo razvite filmske industrije, da nimamo sredstev za proizvodnjo. Naša kinematografija me spominja na kmeta, ki nima s čim obdelovati zemlje. Moj prvenec je pravzaprav nastal kot neka vrsta incidenta, kar pa v razmerah naše filmske proizvodnje postaja že skorajda pravilo. To, da se je ta film sploh zgodil, se moram zahvaliti predvsem zagrizenosti in požrtvovalnosti nekaterih ljudi (poimensko moram omeniti vsaj Vesno Lonjo, direktorja kulturno-umetniškega programa TV Sarajevo), pripravljenosti nekaterih v Sutjeska filmu, da sprejmejo v filmsko realizacijo, prvotno kot TV dramo zamišljen projekt *Se spominjaš Dolly Bell*, ter končno tudi moji vztrajnosti in trmi, ki sama kot taka še zdaleč ni dovolj, vsaj pri filmu ne.

Če nekoliko pobrskamo po spominu in se spomnimo filmov, ki so zadnjih nekaj let nastajali v bosansko-hercegovski kinematografiji, deluje tvoj film v primerjavi z njimi osvežujoče. Njegova svežina izhaja iz načina naravnavanja na bližnjo preteklost, iz pristopa, ki se na preteklost ne usmerja z neko sankrosanktno serioznostjo. Le-ta je v mnogih, razumljivo da ne samo bosanskih zgodovinskih filmih, neko vnaprejšnje toda vprašljivo zagotovilo za relevantno razkrivanje resnic, bistva nekega časa. Ti si namreč osrednji problem filma, kompleksnost odraščanja mladega človeka, vpetega na eni strani v

tradicijo bosanske kulture na drugi pa v neko novo socialno prakso, prepletel s serijo komičnih elementov, ki spodmikajo sankrosanktno serioznost večine zgodovinskih filmov (tvoj prvenec je seveda samo pogojno zgodovinski film). Ti komični elementi delujejo v dveh smereh. Na eni strani vzbujajo v gledalcih smeh, na drugi pa vnašajo distanco do časa, ki ga upodabljaš. Prav ta ironična distanca je namreč omogočila, da film ni zapadel v poskus neke realistične »potopitve« v preteklost, temveč da z njo opredeljuje svoje razmerje do uprizorjenega sveta.

Kusturica: Mislim, da imate prav. V filmu je namreč ironična distanca tista perspektiva, ki prinaša možnost junakove rešitve iz sveta »groze«, tragičnih naključij, grobih življenjskih iger. Kajti, če bi sledil samo čustvom in bolečim spoznanjem mojega mladega junaka, potem bi se morala zgodba filma *Se spominjaš Dolly Bell* v vsakem primeru končati kot v filmu *Samo enkrat se ljubi* Rajka Grlića, s kakšnim samomorom, ali pa z norostjo.

Meni je sicer ugajalo, ko sem prebral v nekem dnevniku, da je mladi sarajevski režiser napravil zelo zabaven in privlačen film. Temu zapisu je predvsem nemogoče odreči vrednosti, ko jo ima kot priporočilo za moje bodoče gledalce. Tu v Pulju sem namreč opazil, da so gledalci žejni še tako banalnih vicov in najbrž tudi zato tako masovno drvi v Arenu, da bi se nasmejali in vsaj deloma razbremenili vsakdanje doze neumnosti in idiotizma. Vendar pa sem prepričan, da vsa resnica mojega filma le ni v zabavnosti in privlačnosti. Ironična distanca, komični naboj mojega filma je zamišljen kot kontrapunkt dramatičnim življenjskim izkušnjam, ki kot tandem z notranjo napetostjo in nasprotjem, predstavljata film v neko tretjo dimenzijo. Le-ta pa mislim, da zadržuje, vsebuje, nekatere temeljne attribute eksistencialnega, da postavlja vprašanja o nekaterih zavezu-

jočih kategorijah kot so oče, prva ljubezen, prvi konflikti z okolico, z družbo...

Najbrž je res, da je mojemu filmu mogoče do neke mere prilepiti oznako »zgodovinski film«. Vendar ne v smislu, da poskuša objektivno odslikati neki čas, ki je danes prisoten v našem spominu, ali pa leži deloma »preveden« v dokumentih, ali kakor pravite vi, da se poskuša iluzorično potopiti v realističen odtis neke pretekle stvarnosti, v arheološko reprezentacijo, ki pozablja, da je le *reprezentacija* in to s filmskimi sredstvi. »Zgodovinski film« je le toliko, v kolikor skuša odkriti duh šestdesetih let, neko njihovo notranjo fizionomijo, h kateri nas lahko približa samo kritičen premislek. Menim, da so bila šestdeseta leta zelo pomembna za Jugoslavijo, kakor tudi za celoten socialistični svet. To je bil čas, ko se je končala hladna vojna, ko je nastopil konec nasilnega razdvajanja in polarizacije zavesti, obdobje, ko so pričele prihajati k nam prve zobne paste iz tujine in še tisoč drugih drobnih stvari, ki so se neopazno vpletle v naš vsakdan in v našo zavest. Takrat smo si tudi prvič priznali, da z našim gospodarstvom nekaj ni v redu in da je potrebna gospodarska reforma. Nujnost in potrebo po reformi smo prikrivali z neko zgodovinsko inercijo, neizpolnjene plane pa smo zamolčevali in pozabljali nanje s preusmerjanjem naše pozornosti na pesmi kot so »Ventiquattro milla bacci«, na naše prve, na mednarodni sceni uspešne boksarje. Za vsemi temi umetnimi paravani pa so bile številne nepravilnosti v naši ekonomiji; posledice le-teh še danes zelo občutimo.

Dodal bi rad še to, da sem hotel po zgledu Dušana Makavejeva, ki je svoj film *Nedolžnost brez zaščite* podnaslovil z oznako »ljubezenski film«, napisati na špico svojega prvenca »ljubezensko-zgodovinski film«. Smo namreč zelo smešni, ko poskušamo ustvariti prave in velike zgodovinske filme, saj največkrat zapadamo v težke zmote. Zavezanost zgodovinskim dejstvom in neki sicer težko opredeljivi avtentičnosti nas večinoma zapeljuje v historicizem, v neko kostumografsko in scenografsko preciznost. In to je tudi večinoma vse, kar od zgodovine ostane. Nimamo pa moči, da bi globlje vpogledali v neka zgodovinska dogajanja. Prav zato sem se želel že z oznako »ljubezensko-zgodovinski film« izogniti neki usodni odvisnosti od zgodovinske korektnosti in v sam začetek filma vpisati ironijo. Zato moj film ne more biti »zgodovinski« v pravkar opisanem smislu, saj se ne ukvarja z dejstvi, marveč z duhom, in je tako poskus analize vsaj nekaterih elementov kompleksne strukture šestdesetih let. Da pa ne bo pomote, jaz zgodovinsko-faktografski argumentiranosti vsekakor nisem iskal zamenjave v transmisiji filozofskih resnic.

Kaj te je vodilo, da si se odločil vpeljati v film ironično dimenzijo? Je le-ta morda del tvojega pogleda na svet, izhaja morda iz tvoje življenjske izkušnje, ali pa je določen »priučen« način delanja filma?

Kusturica: Osebnost sem srečen, da je v mojem filmu prisotna ironija, ker odmika film od neke globoke in težke zamišljenosti, od nekih strašno mračnih razmišljanj o življenju in svetu. K takšnemu gledanju me je v precejšnji meri navajala naša kulturna tradicija, saj vemo, da je srbski narod poln duha in tiste prave »zajebancije«. Samo bosansko kulturno zgodovino pa so v precejšnji meri zaznamovali češki »kulturtregerji«, ki so v času Avstroogrške širili pri nas kulturo na

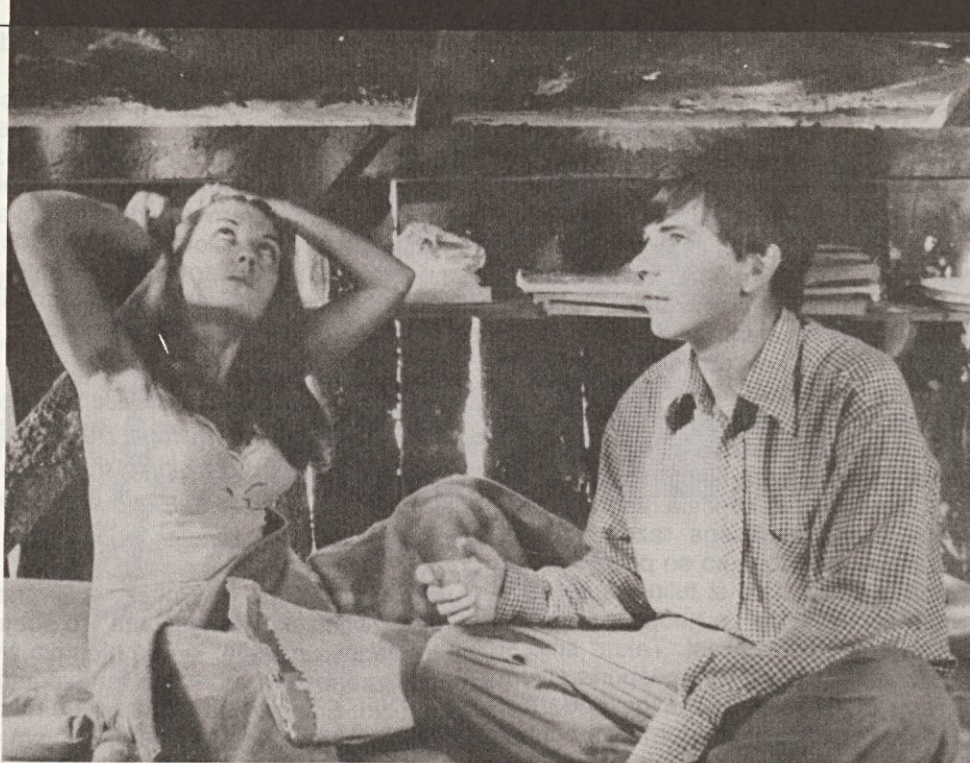
Čehom lastni način. In če k temu dodamo še dejstvo, da sem študiral v Pragi, kjer sem se največ naučil od profesorja Menzla, potem je najbrž iz spleta vseh teh okoliščin zrasla moja potreba, pravzaprav pričela funkcionirati želja, da določene teme obdelam v ironični, komični perspektivi. Čeprav moram reči, da globoko sovražim vse tiste poceni jugoslovanske filme, ki so eno samo profano pripovedovanje »štosov« in jih je enostavno mogoče poistovetiti z domisljico, brez kakršnekoli osti oziroma s topo ostjo.

Dobri filmi so velikokrat posledica srečnega naključja, ki je v pravem trenutku združilo v delovno in ustvarjalno celoto ljudi, ki so si vsaj v nekaterih pogledih blizu. Kako je potekalo sodelovanje med teboj in scenaristom Abdulahom Sidranom?

Kusturica: Sidran je človek, ki je neverjetno bogat z življenjskimi izkušnjami. To potrjuje predvsem njegova poezija, kjer je njegova življenjska zgodba prenesena v besede z neverjetno pesniško močjo. Edina večja težava, ki je nastopila pri pisanju scenarija, je bila v tem, da sem ga težko prepričal, da mora v filmu obstajati določena stopnja pogojnosti. Prav zato sva se velikokrat prepirala, ko je bilo treba kakšno njegovo osebno izkušnjo predimenzionirati v fiktivne razsežnosti. Kasneje je te svoje drobne napake javno priznal. Lep primer zato je scena na dvorišču, ko je družina glavnega junaka Dina na kosilu pri stricu. To sekvenco sem si že od samega začetka zamišljal »razbito« v prostoru, vendar tako, da je razbita z različnimi dogajanja in sicer zelo ozko omejenem prizorišču. Zato sem si izmislil sceno pretepa med Dinom in njegovim starejšim bratom, ki poteka vzporedno z dolgim obrednim kosilom. Sidran je temu izrazilo nasprotovanje, saj to ni bilo v skladu z njegovo izkušnjo, po drugi strani, pa kaj takšnega »muslimanska morala« ne dopušča, še posebej če se to dogaja pred očmi očeta. Mlajši brat mora v odnosu do starejšega vedno ohranjati spoštovanje in nekakšen strah. Kasneje je Sidran v imenu kinestetičnega razigravanja prostora le popustil in tudi priznal, da sem imel prav.

Vsako tehnično vprašanje je konec koncev tudi ideološko vprašanje. Še posebej pri filmu, kjer tehnika igra tako odločilno vlogo. Prav zato nas zanima, po kakšni poti sta s snemalcem Vilkom Filačem prišla do, recimo »rudimentarne« in ne sentimentalno nostalgične, definicije filmske slike?

Kusturica: Razumljivo je, da smo pri koncipiranju filmske slike ponovno filmsko premislili nekaj filmov, za katere smo menili, da so blizu našemu projektu in nam lahko pomagajo pri določitvi njegovih likovnih faktorov. Že takoj na začetku sva se s snemalcem Filačem strinjala, da že, in prav zaradi tistega »spominjam se«, ki je v naslovu, ne smeva zdrkniti v neko »glanc« fotografijo, prekipevajočo od likovnih in estetskih vrednosti. Zato smo, da bi film čimbolj odgovarjal času, snemali na filmski trak z izrazito debelo zrnato strukturo ter namenoma iskali take likovne rešitve, ki v nekem strogo estetskem smislu delujejo »nemarno in nedodelano«. (Pri tem smo imeli pred očmi nekatere neorealistične filme; mislim, da moj prvenec, ne samo zaradi takšne koncepcije fotografije ampak tudi zaradi kopice drugih



Se spominjaš Dolly Bell?

elementov, mnogo dolguje neorealizmu). Morda likovna faktura našega filma deloma spominja na Fellinijev **Amarcord**, vendar je pri Felliniju fotografija le bolj lesketajoča in baročna, medtem ko je naša trda, osušena in na ta način bolj materialna. Med črnobelimi filmi, ki so nastali v bližnji preteklosti, nam je pri definiciji takšnega tipa fotografije v marsičem pomagal film **Zadnja kinematografska predstava** Petra Bogdanoviča.

Menimo, da je v jugoslovanski kinematografiji zelo malo režiserjev, ki znajo artikulirati filmsko pripoved, ki poznajo filmsko gramatiko. Tvoj film dokazuje, da ti dobro obvladaš filmski jezik in se tako pridružuješ peščici jugoslovanskih režiserjev, predvsem mlajših, ki preprosto znajo delati filme. V večini naših filmov se namreč uveljavlja tisti najbolj enostaven način »štrikanja zgodbe v slikah«, ki mu pravimo »odslikovanje brez ostanka«. Ne razmišlja se o globini polja, o učinkih, ki nastajajo s povezovanjem dveh in več kadrov, o odnosu med prostorom, ki je v kadru in prostorom, ki je izven kadra, o stvarih, ki recimo pogojno proizvajajo suspenz. Vendar ne suspenz zgolj v strogem smislu kriminalke, ampak narativni suspenz, ki kot nek hipnotičen usmerjevalec vodi gledalca po svoji poti.

Kusturica: Občutek imam, da se je zadnja leta v jugoslovanski kinematografiji le uveljavilo spoznanje, da film mora imeti neko svojo pojavno fiziognomijo, da mora »izgledati« kot film. Vendar to izgledanje ni vezano na »zunanji izgled«, kakor temu pravijo v vojski, marveč je vezano na poznavanje filmske obrti. Izhaja iz zavesti, da lik, ki je postavljen v prostor filmskega kadra, mora stati,

da mora biti njegovo pojavljanje opredeljeno in utemeljeno, izhaja iz védenja, da filmska slika ni osamljen pojav, marveč je v odnosu z drugimi slikami in s tistim, kar robovi slike in montažni spoji nakazujejo ali pa zamolčijo. Izhaja iz zavesti, da misli, ki jih sugerira film, niso vpisane samo v dialoge, ampak so vpisane v sam način ustvarjanja film, v globino, v robove in v spoje filmskih slik. Misel filma je namreč proizvod vzajemnega delovanja med prikazanim in načinom prikazovanja.

Ob vseh slavospevih, ki jih je na račun tvojega filma izpelo dnevno časopisje, so se v nekaterih ocenah pojavile tudi pripombe. Predvsem so bile usmerjene na nedosledno izpeljano arheološko reprezentacijo, na pomanjkanje avtentičnosti, češ da se vidi Sarajevo, ki je mnogo svetlejša od tistega, ki naj bi odgovarjalo času tvojega filma, da so nekateri igralci in statisti oblečeni v kostume, ki ne odgovarjajo takratnemu načinu oblačenja. Zanima nas, kako ti gledaš na pripombe, ki vsekakor niso zanemarljive.

Kusturica: Časa okrog leta 1963 se spominjam samo v sledovih, saj sem imel takrat komaj šest let. Prav zato je tudi absurdno misliti, da sem si filmsko vizijo tega polpreteklega obdobja izgradil na osnovi lastnih izkušenj in doživetij. Nastala je iz mojega kasnejšega zanimanja za film, literaturo, gledališče, glasbo... tistega časa. Nikakor ne morem pozabiti junakinje filma **Ljubezni neke plavolaske** Miloša Formana in še vrste drugih likov češkega novega vala, ki so veliko bolj začrtali mojo predstavo o tem, kako je izgledal junak v neki socialistični državi, kakor pa drobci mojega spomina, ali pa obilna dokumentacija v

raznih arheoloških inštitutih. Kar pa zadeva kostume in svetlobo moram reči, da nisem težil k temu, da bi dosegal absolutno objektivistično verodostojnost v filmu. Mislim, da so to stvari, ki niso bistvenega pomena, hkrati pa v filmu tudi niso toliko »popačene«, da bi porušile konvencijo, da bi gledalca motile in ga tako izvrgle iz časovnega konteksta, v katerem se film dogaja. Kajti tu so še drugi elementi, ki podpirajo »zgodovinsko sliko« in ne dopuščajo, da bi se pretrgala konvencija, da bi se razblinila gledalčeva zavest o tem, da je film situiran v določljiv časovni okvir. To je predvsem glasba, atmosfera in z njo povezana

lahkotnost, neobveznost, slepo podrejanje in predajanje tujim vplivom. Upam pa si tudi trditi, da v trenutku, ko gledalec pristopi k igri, ki mu jo nudi film, in ki ni samo igra na ravni kostumov in svetlobe, marveč je vprašanje neke kombinatorike, vprašanje sledenja in zlaganja zgodbe kakor tudi odčitovanja nekega širšega miselnega konteksta, v katerega je film vpjet, da v tem trenutku v gledalčevi zavesti vsi historicizmi v smislu objektivistične verodostojnosti zdrknejo v drugi plan in da v tem trenutku gledalec celo ne opaža nekaterih »nedoslednosti«.

Emir Kusturica

Filmski režiser in scenarist. Rojen v Sarajevu 24. 11. 1955. Študiral filmsko režijo na FAMU v Pragi (1973–1977). Za TV Sarajevo je posnel TV drami **Nevjeste dolaze/ Neveste prihajajo** (1979) in **Bife Titanik** (1980). Je mednarodno najuspešnejši režiser v Jugoslaviji. Za kratki film **Guernica** je prejel prvo nagrado za študentski film v Karlovih Varih (1978); za celovečerni film **Se spominjaš Dolly Bell** je prejel zlatega leva za prvenec na festivalu v Benetkah (1981); za film **Oče na službenem potovanju** je prejel Grand Prix za na festivalu v Cannesu (1985), film je bil tudi nominiran za najboljši tujejezični film za nagrado Oskar, za film **Dom za obešanje** je prejel nagrado za režijo na fest. v Cannesu (1988). Nagrajenec AVNOJ-a za leto 1989. Skupaj s M. Materičem je Kusturica napisal tudi scenarij za film **Strategija švrake/Strategija srake** (1987) Z. Lavaniča. Predava filmsko režijo na Columbia University v New Yorku in igro na Akademiji v Sarajevu.

Sječaš li se Dolly Bell? / Se pominjaš Dolly Bell?, 1981

s – Abdulah Sidran, r – Emir Kusturica, f – Vilko Filač, sc – Kemal Hrustanović, g – Zoran Simjanović, i – Ljiljana Blagoje-

vič, Slavko Štimac, Slobodan Aligrudić, Mira Banjac, Pavle Vuisić, p – Sutjeska film, TV Sarajevo, 35 mm, barvni, 2979 m

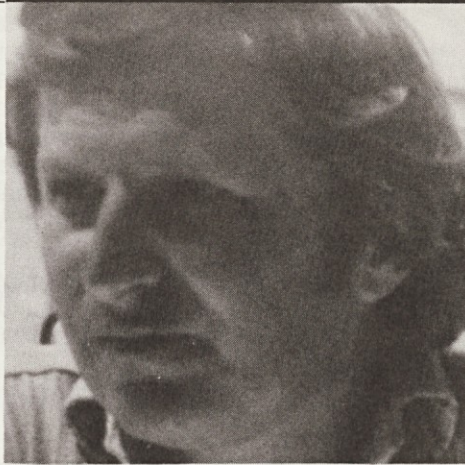
Otac na službenom putu/Oče na službenem potovanju, 1985

s – Abdulah Sidran, r – Emir Kusturica, f – Vilko Filač, sc – Predrag Lukovac, g – Zoran Simjanović, i – Predrag (Miki) Manojlović, Mirjana Karanović, Moreno de Bartolli, Mustafa Nadarević, Pavle Vuisić, Mira Furlan, Predrag Laković, Ace Dorćev, Eva Ras, Tomislav Gelić, Slobodan Aligrudić, Emir Hadžihafizbegović, Davor Dujmović, Amer Kapetanović, Silvija Puharić, p – RO Forum, Sutjeska film, Kinema, Union film, 35 mm, barvni, 3420 m.

Dom za vešanje/Dom za obešanje, 1988

s – Emir Kusturica, r – Emir Kusturica, f – Vilko Filač, sc – Miljen Kijaković, g – Goran Bregović, i – Davor Dujmović, Bora Todorović, Ljubica Adžović, Husnija Hasimović, Sinolicka Trpkova, Zabit Medvedov, Elvira Sali, Suada Karisik, Predrag Laković, Mirsad Zulić, Marjeta Gregorač, Boris Juh, p – Forum, Smart Egg Pictures, 35 mm, barvni, 3093 m

Ukvarjanje z žanrom mi pomeni prelepo dokazovanje s filmom samim



Zoran Tadić:
Ritem zločina
Pulj, 1981

Menimo, da so najbolj zanimivi filmi zadnjega puljskega festivala ravno tisti, ki so nastali v »skromni« televizijski produkciji. Zanima nas tvoja izkušnja s takšnim načinom dela in kako se opredeljuješ do dejstva, da si samo tako lahko debitiral.

Tadić: Začel bom z mislijo, ki jo navajate v vprašanju, da so filmi »z roba« uradne kinematografije tudi na letošnjem festivalu vznemirljiva dela. Mislim, da njihova zanimivost ne izhaja zgolj iz prepričanja, da so skromni in zato tudi poštene ali da pomeni delati za majhen denar neizogibno svobodnejše. Ko se človek odloči, da bo napravil film, mora istočasno vedeti, da ta njegov intimni korak hkrati označuje njegovo profesionalno in moralno opredelitev do okolja in ljudi, s katerimi namerava sodelovati. Na Hrvaškem je dovolj denarja za največ štiri ali pet filmov na leto, ki običajno nastanejo v proizvodnji Jadran filma. To število filmov ne zadošča, da bi se vzpostavila kontinuiteta nacionalne kinematografije, čeprav osebno mislim, da letna vsota denarja, ki je namenjena za njihovo proizvodnjo, povsem zadošča za nastanek večjega števila filmov, za preverjanje večjega števila avtorjev in za približevanje tako potrebni kontinuiteti. Nočem, reči, da se mora neka nacionalna kinematografija ograjevati od večjih projektov, zagotovo pa moram vztrajati pri prepričanju, da je bistven problem vsake naše (majhne) kinematografije v pozornosti in izgrajevanju tistih majhnih kreativnih struktur in potencialov, ki jo na pravi način vzdržujejo. Zdaj vas moram ponovno spomniti na to, kar imenujem zavest ali moralo v profesiji, s katero se ukvarjam in za ta trenutek lahko pozabite, da sem režiser, ker bi lahko bil tudi producent, član filmskega sveta ali kaj podobnega... V vsakem primeru bi moral posedovati tisto srečno delovno zavest, da omogočam in soodločam v kinematografiji, ki sebe misli in občuti po kriterijih svojih lastnih

kadrovskih zmožnosti, po umetniški in politični zrelosti.

Temu pa na žalost ni tako in vseskozi imam občutek, da sami hočemo živeti znotraj kinematografije, kjer »majhno proizvodnjo« ni tako težko družbeno kontrolirati. Prevladuje mnenje, da je na Hrvaškem nemogoče posneti deset filmov na leto že zategadelj, ker ne obstaja tolikšno število preverjenih ustvarjalcev. To prepričanje je zmotno in napačna je tudi njegova posledica: film Zafanoviću, film Mimici, film Bulajiću... in mir v hiši. Potrebno bi bilo prestaviti to sankrosantno miselnost in se nekega lepega dne odgovorno postaviti pred preprosto dejstvo, da smo izšolali nove kadre, ali kako drugače omogočili večjemu številu novih ljudi, da se izkažejo. Rekel sem že, da se s to kritično zavestjo ne odlikuje skorajda nobena izmed naših nacionalnih kinematografij. Brez te preproste modrosti ni možna prava produkcijska strategija, odsoten je pravi »tekmovalni« duh, o »primerni« filmski zavesti je zares težko spregovoriti in znotraj takega stanja je minimalni prostor, v katerega se le za hip lahko nastani majhen čudež – prvi film, ki običajno nudi upanje po bolj urejeni kinematografiji.

Ne smete mi zameriti, če vam pripovedujem o teh stvareh. Nekega dne sem pomislil o vsem tem in obšlo me je povsem posebno istreznjenje: »Imam samo eno življenje, v katerem sem se odločil, da bom režiser in kaj sedaj?« Režiser sem, da delam filme in ne zato, ker sem član sekcije filmskih režiserjev v Društvu hrvaških filmskih delavcev. Bilo mi je jasno, da do filma ne bom prišel po »utečeni« poti in ko sem razmišljal o neki drugi poti, mi je kanila na misel dobra ideja. Sklenil sem se oglašiti v filmski redakciji TV Zagreb, kjer Nenad Pata in njegovi ambiciozni sodelavci pripravljajo sijajno filmsko oddajo »3, 2, 1 ... gremo!« Rekel sem jim, da so oddaje s tujimi gosti zares dobre, da pa niso dobre, ko se lotevajo domačih tem. Strinjali so se z mojo »kritiko« in ko sem jim predlagal, naj napravijo oddajo o tem, kako se pri

nas pride do filma mimo »utečene« poti, sem si dovolil »pregrešno misel«, da bi jim za to priložnost posnel film. Pata je simpatično »nor«, in je pristal na mojo ponudbo. Tako sem se hitro znašel v neverjetni situaciji, da startam s svojim prvencem.

Praksa, ki jo izkazuje tvoj primer, ni povsem nova. Na podoben način se pri nas poskuša delati od začetka sedemdesetih let. Vendar mislimo, da se tvoj debut ikonografsko, oblikovno in strateško razlikuje od skupine prejšnjih poskusov.

Tadić: Ne verjamem, da moj primer hoče ponovno afirmirati tisti tip produkcije, ki jo je skorajda pred desetimi leti v hrvaški kinematografiji vzpostavljala Tomislav Radić s filmom *Živa resnica* (Živa istina). Mislim, da moj film po svojem proizvodnem načinu ne bo ostal tako dolgo osamljen primer, kakor se je to dogodilo *Živi resnici*. Prepričan sem, da se je v redakciji filmskega programa televizije Zagreb izoblikovalo svojevrstno proizvodno jedro, ki ga sestavljajo ljudje s skupnimi interesi, podobnimi pogledi na film in ki jih ne veže samo namen, da dokažejo možnost drugih proizvodnih načinov, temveč predvsem to, da se družijo s filmom tam, kjer film zares domuje. Film domuje med ljudmi, ki so zmožni občutljivosti, intelektualne radovednosti in smisla za poslovnost. Takšne ljudi sem tokrat srečal in to me navdaja s pogumom, da bodo s to produkcijo na zagrebški televiziji tudi nadaljevali. Gre za ljudi, ki filma ne jemljejo kot dirkalnega konja za nagradami ali za instanco v delanju »velike svete maše« znotraj kinematografskih institucij, ko se mora loviti velike družbene »poene«. Te ljudi družijo želja po delovanju takšnega proizvodnega jedra, ki bi svojim delavcem omogočalo, da so pravi soudeleženci in priče časa, ki ga žive.

Ritem zločina je torej proizvod skupine ljudi, ki vedo za »domovanja« filma!

Tadić: Moj film je preprosto rezultat naporov skupine ljudi, ki verjame, da je o življenju in njegovih najrazličnejših paradigmah potrebno veliko vedeti, ko se o njem hoče nekaj izreči ne glede na sredstvo, medij ali način tega izrekanja.

Zakaj si za to izrekanje v Ritmu zločina izbral zgodbo, ki je s svojo ikonografijo zavezana kodom žanrskega filma? Ali je mogoče razvijanje žanrskega filma osnovna proizvodna strategija Patinega programa?

Tadić: Pri nas se zelo pogosto operira s termini kot so cilj, poslanstvo ali namen določenega filma, ko se išče nekakšen razlog za njegov nastanek. Ti razlogi so največkrat izvenfilmski: tako se posamezen film opravičuje z veličino teme ali z vsoto potrošenega denarja, s kulturološkim namenom njegovega poslanstva... in vedno znova se pozablja, da je film edini sodnik samega sebe in da mu ničesar izven njega samega ne more pomagati, če sam ne zmore svoje estetske konsistence. Startna pozicija *Ritma zločina* je bila dokazati se kot film mimo kakršnekoli bojazni, da padamo iz »glavnih« gibanj sodobne jugoslovanske kinematografije. Zakaj smo se hoteli preizkusiti v žanru, oziroma napraviti film na robu nekega žanra? Preprosto zato, ker nam je ukvarjanje z

žanrom ponujalo prelepo dokazovanje s filmom samim; možnost, da se pridružimo tradiciji klasičnega filma in z njo »polemiziramo«. Hoteli smo premisliti našo izkušnjo z zgodovino filma in preveriti naš odnos do filmske preteklosti. Vse-skozi nas je vodila misel, »da ničesar ne odkrivamo prvič«, ampak da vse svoje znanje postavljamo pred resno preizkušnjo.

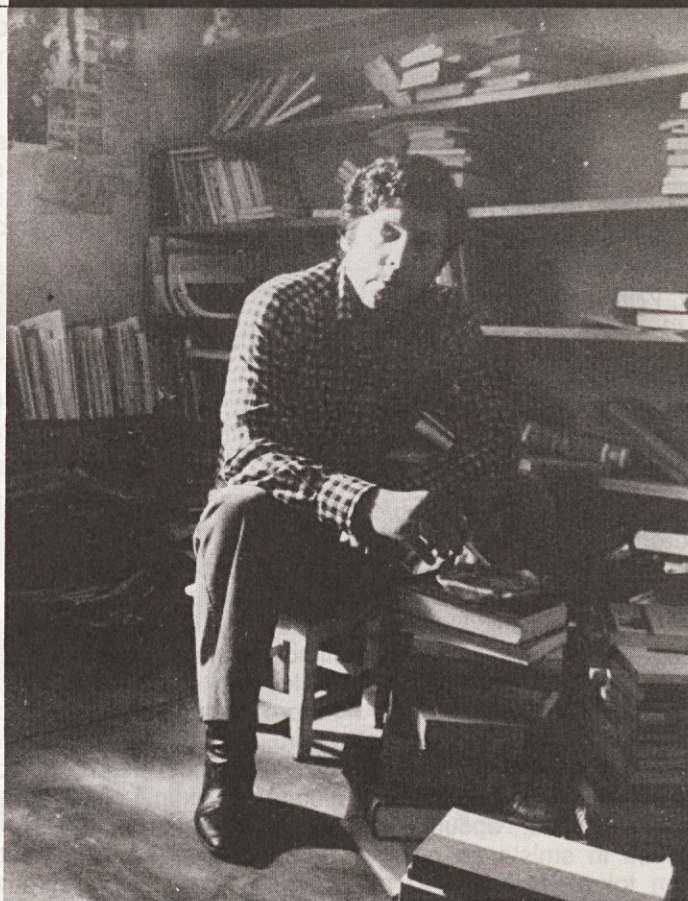
Tvoj film je težko definirati kot čisto kriminalko in mogoče sploh ni važno, da v tem trenutku razčiščujemo vprašanje žanrske čistosti. Operiraš z oblikovnimi kodi žanra na način, ki pravilno definira filmsko sliko. Zelo redko se namreč v jugoslovanskem filmu zgodi, da naletiš na to, kar je Godard imenoval z »pas une image juste, mais juste une image« (ne prava slika, temveč prav slika). Slika, ki jo artikulira suspenz.

Tadić: Ko sem se ukvarjal z dokumentarnim filmom, sem se naučil razlikovati »kader, ki živi«, od kadra, ki nima nikakršne investicije. Ko govorimo o našem filmu in ko je beseda o privrženosti žanru, moram reči, da sta me ravno življenjskost in avtentičnost kadra v dokumentarnem filmu pognala v iskanje pravilno definirane filmske slike znotraj žanrskega filma. Spomnil sem se tudi nešteto prelepih slik iz mnogih filmov (tu ne gre za vpliv določenega režiserja ali povsem natančne žanrske linije iz zgodovine filma) in dopustil sem si, da so se ogledovale z nameravanimi slikami moje zgodbe. Mislim, da sem napravil film, ki je izven stroge žanrske definicije in če ga ža moram žanrsko osmisлити verjamem, da je *Ritem zločina* kriminalka s predpostavkami fantastike. Mogoče je tudi kaj drugega. Omenili ste suspenz: strinjam se z vami, da je to mehanizem vsakega pravega delanja in gledanja filma. Če trdite, da operiram s suspenzom in s »prav sliko«, potem me veseli, da ste vse to opazili v mojem filmu. Ne znam si predstavljati, kako bi drugače delal film.

Omenil si fantastiko. Ali ni tvoj scenarist Pavičević svoj čas pripadal skupini mladih piscev, ki so se bavili s fantastiko in ki jim je literarna kritika nadela zveneče ime »novoborghesovci«? Pavičević se sicer danes ukvarja s pisanjem kriminalk, nas pa zanima, kaj je bilo bistvo vajinega sodelovanja!

Tadić: Pavičević je svoj čas zares pripadal skupini mladih piscev, ki jih je literarna kritika »pogojno« uvrščala v krog književnikov, ki so ponovno odkrili fantastiko. Res je tudi to, da se je Pavičević kasneje usmeril v pisanje »narativne proze s predpostavkami kriminalke.« Povabil sem ga k sodelovanju zlasti zato, ker je pisec z izrednim smislom za suspenz, ki ga razume kot osnovni dejavnik v izgradnji neke zgodbe. Pavičević ni človek, ki piše kriminalke zato, ker je to sijajen žanr, ki bi se dal filmati. On je avtor, ki gleda na svet na način, ki mu omogoča, da tako piše. Všeč mi je bila ta njegova opredelitev in občutil sem bližino z njegovimi stališči. Motiv *Ritma zločina* sva našla v njegovi zgodbi *Dobri duh Zagreba*, od koder izvira tudi eden izmed dveh osrednjih likov filma. Vse ostalo je nastalo med najinim sodelovanjem.

Kakšne »ključne« si uporabljal pri »zavajanju« gledalca iz povsem banalne življenjske situacije na začetku



Ritem zločina

zgodbe, do popolnoma fantastične finalizacije njenega konca? Če postavimo vprašanje nekoliko drugače: kateri so ključni elementi v izgradnji tega preobrata, ki se zgodi tako, da ga s stališča gledalca skorajda ne zapazimo?

Tadić: O tem sem mnogo razmišljal. Dobro ste opazili, da se film iz neke banalne »prilike« izteče v situacijo fantastičnih dimenzij. Imel sem tri igralce/osebe: Ivica (Vidović) živi svoje tiho življenje navkljub nemiru, ki pride z novim stanovalcem Fabijanom (Šovagovićem) in njegovim strastnim hobijem (statistika zločinov in zmožnost njihovih napovedovanj, medtem ko Ivičina prijateljica Boža (Frajt) vseskozi trezno spremlja razvoj dogodkov. V odmerjanju njihovih medsebojnih odnosov sem skušal poiskati tisti »ključ« odvijanja zgodbe, po katerem me sprašujete. Ivico sem že v začetku postavil tako, da se do Fabijanovega hobija obnaša z ironijo, medtem ko v off-tekstu smrtno resno komentira Fabijanova »čudesa«. Božin lik predstavlja realnost, nekakšen kriterij življenja, ki gledalca stalno provocira in ga na nek način odvrača od vere v Fabijanova početja. Vendar mislim, da osnovna pripovedna »finta« leži v transformaciji Ivičine želje po začetni superiornosti

nad Fabijanom v njeno »sublimacijo«: Ivico po Fabijanovem izginotju povsem prevzame pokojnikova »obsedenost« in »ironija realnosti« se umakne v možnost fantastičnih dimenzij off-teksta. Mislim, da mi je znotraj filma uspelo zastaviti vsa ta prepletanja tako, da istočasno obstajajo vprašanja in rezervni odgovori. Gledalec se najbrž sprašuje in si pogojno odgovarja, dokler ga ne pripeljem do negotovega konca, kjer je zanesljivo samo to, da je bil Božin (in gledalčev) trud zaman.

Potemtakem je edina »vera« tvojega filma v »strinjanju« z njegovim suspensom, ki je po našem mnenju v narativnem smislu dosežen na dveh ravneh: z instanco Fabijanove interpretacije lastnega dela in z natančnim moduliranjem odnosov med obema stanovalcema, kjer se Ivica počasi premakne iz onirične distance v popolno identifikacijo s Fabijanovim početjem.

Rekel si, da je Ritem zločina ujet med kriminalko in film fantastike. Če se spet vrnemo k suspensu s stališča ikonografsko-oblikovnih kodov žanra, potem se tvoj film s postavitvijo »travmatičnega« junaka in s specifično definicijo slike (zlasti artikulacije njenih

planov) približuje modelu film-noira (podžanra ameriške kriminalke iz štiridesetih let); medtem ko ga z okrožji žanra fantastike veže svojevrsten režim Fabjanove »metafizike«, ki se spočetka zoperstavlja realnosti, da bi na koncu zadobila vsemogočo oblast nad prostorom življenja. Ali deluje suspenz na vseh teh instancah?

Tadić: Vaš način gledanja zadeva bistvene probleme mojega filma, za katerega mislim, da je »skromen« in lahko vam samo rečem, da se z vašo interpretacijo strinjam.

Presenetilo nas je snemalsko delo Gorana Trbuljaka, saj je dosegel filmsko sliko, ki precizno določa prostor in ki je istočasno tudi natančna diegetska slika.

Tadić: Moram vas opozoriti na dejstvo, da smo film snemali v hiši našega prijatelja Hrvoja Turkovića. Tako sva z Goranom imela natančno predstavo o prostorih, ki sva jih morala »všiti« v vizualno fakturo filma. O diegetski pripovedni funkciji slike pa bi rekel le to, da smo se držali klasičnega definiranja filmske slike, ki prej »skriva« kakor zaroblja, ki najbrž komunicira preko svojega roba v nevidne off-prostore, čeprav ste mi pred dnevi lepo rekli, da se **Ritem zločina** bolj dogaja v sami sliki in manj na njenih robovih. Če je temu tako, potem verjetno drži tudi vaša teza, da suspenz mojega filma izhaja iz samega kadra in manj iz tistega, kar ta kader sugerira. V tem

principu je smiselno iskati dokaz, da mi zgodba »nevidno« drsi iz običajnosti v fantastičnost.

Kako gledaš na problem žanra znotraj jugoslovanske kinematografije? To vprašanje smo hoteli postaviti zato, ker si eden redkih režiserjev, ki ga obvlada.

Tadić: Mislim, da je prišel čas, ko se moramo obrniti k žanru iz več razlogov. Verjetno je dandanes premagano neumno mišljenje, da mora biti prav vsak filmski avtor strahotno samosvoj. Avtorska samosvojskost je stvar sijajnega talenta, ne pa določenega kulta primitivizma (ki je pri nas zelo pogost), ki velikokrat »išče specifične filmske lastnosti« mimo osnovnega poznavanja zakonov filmskega medija. Znanje je predpogoj vsakega pristopa k filmu, zato verjamem, da smo se znašli v situaciji, ko režiser računa na svojo izobraženost in prepotrebno védenje, da so neke filme že zdavnaj posneli (!). Žanr predstavlja veličastno izkušnjo s filmom, saj zahteva brezhibno razumevanje njegovih osnovnih struktur, posluš za njegove paradigmatke matrice, mero avtorske senzibilnosti in radovednosti intelekta. Prepričan sem, da so se v jugoslovanski kinematografiji pojavili ljudje, ki to vedo in ki so ta izziv sposobni prevzeti nase.

Upamo, da so ti ljudje tako filmarji kakor kritiki, ki jih družijo skupna misel, da za druženje s filmom ni potrebna samo ljubezen, ampak tudi znanje. Publika se s tem verjetno strinja.

Tadić: V to verjamem.

Zoran Tadić

Režiser, scenarist in filmski kritik. Rojen v Livnu 2. 9. 1941. Študiral primerjalno književnost in filozofijo na univerzi v Zagrebu. Od 1961 piše filmske kritike (Polet). Svoj prvi dokumentarni film **Hitch...Hitch...Hitchcock** je posnel l. 1969 in se razvil v enega najuspešnejših hrvaških dokumentaristov (**Zadnja pošta Dolnji dolac, 1971, Pletenice/Kite, 1974, Dernek/Sejem, 1975**). Kot koscenarist je sodeloval tudi pri filmu A. Peterlića **Slučajni život/Naključno življenje, 1969**. Režiral tudi več TV serij (**Nepokoreni grad/Neuklonljivo mesto, Pazi se, Floki**).

Ritam zločina / Ritam zločina, 1981

s – Pavao Pavličić, r – Zoran Tadić, f – Goran Trbuljak, sc – Ante Nola, g – Hrvoje Hegedušić, i – Ivica Vidović, Božidarka Frajt, Fabijan Šovagović, p – Centar film, TV Zagreb, 35 mm, č/b, 2420 m

Treči ključ / Tretji ključ, 1983

s – Pavao Pavličić, r – Zoran Tadić, f – Goran Trbuljak, sc – Ante Nola, g – Aleksandar Bubanović, i – Božidar Alić, Vedrana Medimorec, Franjo Majetić, Ivo Gregurević, Đorđe Rapajić, p – Centar film, TV Zagreb, 35 mm, barvni, 2216 m

San o ruži / Sanje o roži, 1986

s – Pavao Pavličić, r – Zoran Tadić, f – Goran Trbuljak, sc –

Ante Nola, g – Alfi Kabiljo, i – Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Iva Mijanović, Ljubo Zečević, Anja Šovagović p – Zagreb film, Centar film, 35 mm, barvni, 2598 m

Osuđeni / Obsojeni, 1987

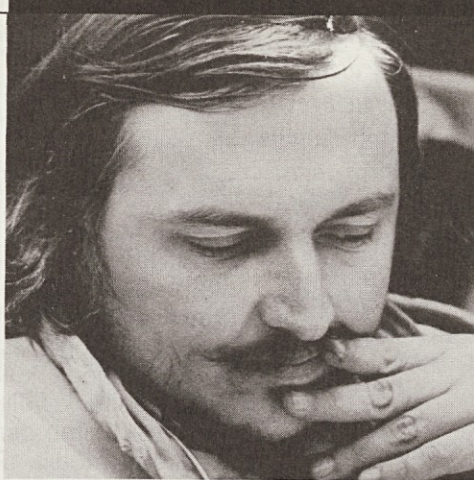
s – Pavao Pavličić, r – Zoran Tadić, f – Dragan Ruljančić, sc – Ante Nola, g – Alfi Kabiljo, i – Rade Šerbedžija, Ivo Gregurević, Mira Furlan, Sonja Savić, Jovan Ličina, Vlatko Dulić, Zvonimir Torjanac, Đorđe Rapajić, Tošo Jelić, p – Jadran film, 35 mm, barvni, 2873 m

Čovjek koji je volio spravode / Mož, ki je imel rad pogrebe, 1989

s – Dubravko Jelačić-Bužimski, r – Zoran Tadić, f – Goran Trbuljak, sc – Želimir Zagota, g – Brane Živković, i – Gordana Gadžić, Ivica Vidović, p – Marjan film, TV Zagreb, 35 mm, barvni, 2880 m

Orao / Orel, 1990

s – Pavao Pavličić, r – Zoran Tadić, f – Goran Trbuljak, sc – Tatjana Frankol, g – Darko Rundek, i – Vlatko Dulić, Zdenko Jelčić, Božidar Orešković, Ivica Vidović, p – Marjan film, Color 2000, 35 mm, barvni, 2500 m



*Slobodan Šijan:
Maratonci tečejo
častni krog
Pulj, 1982*

Ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij?

*Kakšne so tvoje izkušnje pri vključevanju
v kinematografijo?*

Šijan: Moji filmski začetki so bili štiriletno delo na beograjski televiziji. V tem času sem se naučil osnovnih pravil profesionalnega obnašanja in izkusil prve dileme ustvarjanja v takšnih razmerah. Posnel sem pet enournih igranih filmov, številne dokumentarne in glasbene oddaje. Nekateri teh projektov so zbudili precejšnje zanimanje. Tako so ljudje nekega lepega dne izvedeli, da obstajam in da bi se rad s filmom ukvarjal tudi v prihodnje. Sledila so neizogibna srečanja s tistimi ljudmi, ki o takih stvareh odločajo. Vse to je nekaj časa trajalo, upi za uspeh so bili enkrat večji, drugič manjši. Sam sem še naprej gledal filme drugih, načrtoval in čakal. Končno so se pri »Centar-filmu« zainteresirali za komedijo Dušana Kovačevića **Kdo neki tam poje**. Začele so se priprave za koprodukcijo s televizijo. Kasneje se je producent odločil za samostojen projekt. Tako sem startal s svojim »prvim pravim« filmom. Vendar se nisem počutil kot debitant. Mogoče sem imel pri svojih televizijskih filmih celo boljše delovne razmere.

Vendar je šlo za »pravi« film, ki ga je proizvedla filmska hiša. Ti pa si gotovo človek, ki je v kinematografijo stopil z znanjem, z lastnimi stališči in natančno določenim projektom.

Šijan: Na televiziji sem si pridobil številne izkušnje in vse, kar sem tam počel, sem delal z očmi filmarja, ki si prizadeva, da bo nekega dne začel z delom tudi v kinematografiji. Nikoli nisem maral, da bi me ljudje imeli le za cinefilskega režiserja s precejšnjim znanjem, ki neutrudno čaka na pravo priložnost. Za takšno priložnost se je treba boriti, čeprav je možnosti malo, ker velika večina odgovornih ljudi ali ne vidi ali pa ne začuti vzne-

mirljivih stvari. Toda vedno se najde kdo, ki vam vsaj verjame, če že ni podobno »usekan«. Gre za iskanje, tveganje in zaupanje. V tem ključu morate razumeti moje delo na televiziji, čeprav sami dobro veste, da gre za specifičen medij in za drugače »narejeno« hišo.

Mislím, da sem človek, ki ga zanimajo mnoge stvari. Zelo važno je, da imate svoj odnos do posameznih stvari. Če je tako, potem je neprimereno, da skrbite za svoj avtorski opus, ker bo sleherna stvarčica, ki jo boste ustvarili, nosila pečat vaše osebnosti.

Dokler sem bil na akademiji (zdajšnji »Fakultet dramskih umetnosti« v Beogradu), sem se držal načela, da moram delati različne projekte, če se hočem otresti skrbi o avtorstvu. Ko sem posnel **Kdo neki tam poje**, sem ugotovil, da je komedija žanr, ki se je otresel številnih »neumnosti domačega filma«. Komedija je prostor, kjer si lažje izboriš pravo delovno atmosfero in kjer stalno preverjaš neko govorico: govorico telesa filma, antropološko ali pa ideološko govorico... ipd.

Komedija je zato zame pravi izziv in počutim se dobro, ko pomislim, da ob vsem tem ljudem lahko tudi ugodim. Zato sem svoje delo nadaljeval z **Maratonci...** S komedijo se bom ukvarjal še toliko časa, dokler bom ob tem razmišljal in se zabaval. Trenutno je pač komedija skorajda edini prostor, ki se je otresel mnogih »neumnosti domačega filma«. Kakšen drugi prostor je treba šele izbriniti, čeprav bo po naravi stvari to veliko težje.

Kaj nam lahko poveš o tvoji režiserski formaciji?

Šijan: Odraščal sem z gledanjem filmov. Veliko mojih prvih zapažanj o svetu, v katerem živim, je povezano s stanji stvari, ki so sevale s platna. Čeprav so konfiguracije teh stanj različne od struktur vsakdanjih bivanjskih izkušenj, so učinkovale močnejše in bolj magično. Vse informacije, ki so prihajale s platna, so mi bile v neverjeten užitek

in v tem je prav gotovo jedro njihovega neizbrisljivega pečata.

Gledanje filmov je v mnogočem vplivalo tudi na izoblikovanje tiste lastne vokacije, ki me je pripeljala do tega, da sem pričel režirati tudi sam. Ne rečem, da filmska šola ni potrebna, toda študij filma je smiseln samo takrat, ko obstaja že primarna ljubezen do filma in enkratno veselje pri gledanju, uživanju in učenju ob filmih, ki so jih naredili drugi.

Čeprav najdem vire uživanja v gledanju vseh vrst filma, moram priznati, da najbolj uživam v monumentalnem telesu ameriškega igranega filma. Pri nas smo imeli priložnost videti velikansko število ameriških filmov in mogoče je to edino področje kulture, kjer smo imeli prave informacije v pravem času. Mislim na Forda, Hawksa, Hitchcocka... Veliko sem se naučil tudi pri nekaterih izrednih evropskih ali japonskih filmih, vendar so ti filmi sistem zase, specifična in vredna marginalnost, ki je vedno obstajala v kreativni opoziciji z matičnim telesom ameriškega filma. Gre za dejstvo, pred katerim je nemogoče zapirati oči. Poznati je treba obe strani. Kdorkoli se odloči samo za eno, si zapre osnovni pretok filma in bo vedno izgubljal film in morda celo sebe.

Kaj je takšnega v velikanskem korpusu ameriškega filma, ki človeka tako navduši?

Šijan: To je predvsem fantastična inteligenca režiserjev in ljudi, ki so v filmski proizvodnji. Ko gledam kakšen Hawksov film, se mi zdi, kakor da komuniciram z vrhunskimi možgani tega planeta, in to je doživljaj, ki si ga je vredno privoščiti. Ameriški režiserji tako popolno obvladajo medij, da to postaja že oblika razmišljanja, inteligentnost, ki se kaže skoz filmske postopke. Hawks nam ne posreduje nekkih globokih spoznanj ali genialnih misli, marveč svoje gledanje in analiziranje sveta vpenja v kadriranje in oblikovanje filma kot takega. To je lucidnost, ki je hkrati estetski doživljaj in intelektualna izkušnja. Pomembna dimenzija ameriškega filma pa je tudi nekaj, kar bi imenoval »imitacija življenja«. Malokdo bi zanimal, da je v ameriških filmih »spoznal« džunglo, kriminal, vlemesta, čudne svetove..., da je skorajda pol njegove izkušnje sveta zaznamovane s filmom. Vsaj za sebe lahko rečem, čeprav sem videl veliko sveta, da so doživetja s potovanj blede sence v primerjavi s tistim, kar človek večinoma izkusi ob gledanju filmov. V tem je moč filma kot »imitacije življenja«, moč, ki izhaja iz podoživljanja avantur, velikih čustev, dramatičnih prizorov, nepoznanih pokrajin,...

Kakšen je po tvojem mišljenju delež režije kot motorja, ki žene to imaginarno podobo sveta pri oblikovanju fascinirajoče dimenzije ameriških filmov?

Šijan: To ni odvisno samo od režije, ampak od koncepcije filma v celoti, predvsem pa od producerske politike. Tu pa ni razlike med tem, kar Hawks ljubi v filmu, in tistim, kar ljubi publika. V dobrih ameriških filmih si režiserji ne prizadevajo, da bi ugodili publiki, marveč je njihov pristop k filmu prav to, kar si publika želi. Ameriški film ima tako strahovito zdrav koncept, saj »podzavestno« izhaja iz vprašanja, zakaj ljudje hodijo v kino, ali zato, da gledajo, kar vsak dan vidijo v življenju, ali pa da doživijo nekaj novega. Na to temo krožijo številne anekdote, med njimi tudi Hitchcockova,

ki govori o ženi, ki ves dan gospodinji in jo zato mož povabi zvečer v kino, film pa prikazuje ženo, ki ves dan gospodinji. To je hkrati tudi njegovo ironično videnje modernega filma. Rad imam tudi takšne filme, vendar zdaj govorim o ameriškem filmu. Ta je vedno želel, da gledalcu prikaže nekaj fenomenalnega, kar se v vsakdanjem življenju le malokdaj dogodi, da mu pove nenavadno, napeto zgodbo, polno izjemnih značajev. Medtem ko so režiserji evropskega filma večinoma intelektualci in razmišljajo o »doživetih stvareh«, ustvarjajo eseje o stvarnosti, ki so nekaterim blizu, drugim pa ne, pa so ameriški režiserji lucidni mojstri, ki proizvajajo nov svet, ki pa se bistveno ne razlikuje od vsakdanjega življenja, le bolj »zgoščen« je.

Za ameriški film ugotavljajo, da je v njem na delu predvsem »fizično oko« in z njim povezan užitek v gledanju ter da je šele v drugem planu veriga pomenov, ki v evropskem filmu zavzema vodilno mesto, najprej in najbolj izrazito pri Eisensteinu, ki je vsebino svojega »intelektualnega očesa« definiral tudi s formalnimi postopki.

Šijan: Za ameriški film prav gotovo velja, da nas na svoje podobe najprej prilepi s »fizično« neposrednostjo in tako zapelje naš pogled. Vendar ima ameriški film tudi vse drugo, le da nam to posreduje izredno skromno in neopazno. Režiser George Sidney v spisu Umetnost filmske režije našteva postopke modernega filma in jih označuje kot sijajne prijeme, toda obenem tudi ugotavlja, da je vse to v taki ali drugačni obliki Hollywood že zdavnaj »odkril«. Nadalje piše, da režiser ne sme biti opazen v vsakem kadru, marveč mora gledalcu posredovati zgodbo z emocionalnim potencialom tako, da bo ta pozabil, da je vse skupaj stvar režije in igre. To je tisto, kar omogoča fascinacijo, ki jo nudijo ameriški filmi. Vendar zaradi te dimenzije ne smemo spregledati, da imajo ameriški filmi tudi vse ostalo. Ko si tak film večkrat ogledamo in preneha delovati prej omenjena »primarna« fascinacija, bomo odkrili, da so filmi velikih hollywoodskih režiserjev genialni zato, ker je v njih vse na svojem mestu, ker je vse hkrati funkcionalno v narativnem pogledu in pomenljivo na simbolnem planu. In če poenostavim, medtem ko se evropski režiserji velikokrat že skorajda narcisoidno ukvarjajo sami s seboj in so zato monotoni, pa se ameriški režiserji ukvarjajo s svetom okrog sebe in to tako, da pri tem sami uživajo in obenem posredujejo užitek tudi gledalcem.

Kakšne pa so po tvojem razlike in podobnosti med klasičnim hollywoodskim filmom in »novim Hollywoodom«, kot se je izoblikoval s San Francisco Film Group in kasneje z »imperijem« Coppole?

Šijan: Nova generacija ameriških režiserjev se zaveda, da je pionirsko obdobje kinematografije mimo in da mora vsakdo, ki se želi ukvarjati s filmom, poznati njegovo preteklost. Danes pri filmu skorajda ni prostora za »samorastnike«, saj mora biti filmar tako kot sodoben pisatelj načitan oziroma nagledan. Do te filmske zavesti je najprej prišla Evropa z novim valom, kjer so ljudje, ki so veliko vedeli, pričeli delati pomembne filme (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette...). To se je dogajalo v Ameriki že v prejšnjem desetletju, dogaja pa se tudi danes. Posebej zanimiv primer

je francoski režiser Melville, saj je kot izrazit filmofil in ljubitelj ameriškega filma prenesel to nagnjenje prek francoskega novega vala ponovno v Hollywood. Tako je Evropa pravzaprav oblikovala zavest, da je korpus ameriškega filma pomembna kulturna dediščina in obenem odličen prostor za »šolanje«, kot so dokazali Milius, Kaufman, Coppola, Lucas... Menim pa tudi, da je ta »zavest« v nekaterih trenutkih delovala negativno, večinoma takrat, ko se je ameriški film zaradi pretirane kritičnosti do lastne preteklosti spogledoval z evropskim filmom »duha«, ali pa ko je osnovnošolsko prepisoval modele iz otroštva filma. V tem zarisu se je najbolj obnesla hollywoodska B-produkcija, ki se je dokaj »naivno« kritično naravnala na svojo preteklost in z malim denarjem proizvajala filme, ki ohranjajo stari hollywoodski užitek v gledanju.

Kje pa je prostor malih kinematografij glede na hollywoodski »imperij«?

Šijan: Male nacionalne kinematografije so velik problem, ki sem ga najbolj občutil, ko sem obiskoval različne mednarodne filmske festivale. Svetovna kulturna javnost je nekako sprejela dejstvo, da obstaja ameriški film, ki nima samo komercialnih, ampak tudi neke kulturno-antropološke vrednosti. Vendar to velja samo za ameriški film, kadar pa se postavlja vprašanje malih nacionalnih kinematografij, komercialno dimenzijo filma enačijo s »sranjem«. Zato se od malih kinematografij zahteva, da proizvajajo genialne, originalne in sploh pomembne stvaritve, ki večinoma prikazujejo kmete ali pa govorijo o primitivnosti svojega okolja. Prav tako pa velja tudi v okviru nacionalne kinematografije, da si uspešen, ko uspeš v tujini. Svetovna filmska situacija nas sili, da se obrčamo k folklori, ob tem pa se v svetu nihče ne zanima za tisto, kar je v neki nacionalni kinematografiji komercialno in komunikativno. Na festivalu v Kairu sem gledal program egipčanske glasbene komedije in skorajda vsi so se mi smejali, čeprav so tudi oni vedeli, da teh filmov nikjer več ne bodo videli. Ob gledanju egipčanske variante tega žanra pa sem razmišljal, kako je sploh mogoče pisati zgodovino glasbenega filma, če pri tem ne upoštevamo tudi, recimo, egipčanske in indijske glasbene komedije.

Na tem področju v svetu vlada še popolna tema, povezana z ignoranco. Velike države namreč nočejo brskati po »šundu« malih kinematografij, male pa je sram, da nekdo brska po tem njihovem »sranju«, ker pač želijo dokazati, da so »kulturne«. Mislim, da bi bilo genialno, čeprav je to tudi smešno, če bi se organiziral festival komercialnih filmov iz malih kinematografij. Menim, da ti filmi najbolj izrazito kažejo procese, ki se dogajajo v zavesti »navadnih« ljudi.

Ali lahko imenuješ kakšnega našega režiserja, ki je bil oziroma je v taki »neljubi« situaciji?

Šijan: Tipičen primer je František Čap, edini, ki je znal režirati do leta 1960. Če ne bi bilo njega, bi mislil, da je bilo iz objektivnih razlogov nemogoče delati komunikativne, popularne in vendar dobre filme. Pri nas pa so takrat Čapa obravnavali in ga tudi še danes obravnavajo kot izrazitega komercialnega režiserja, ki je kot tak neresen pojav v naši kinematografiji. Današnja situacija ni kaj bistveno boljša, saj izdelujemo večinoma napihnjene umetniške filme, filme, ki polnijo kino

dvorane, pa večinoma gledamo s prezirom. Ne rečem, da so vsi ti filmi dobri, vendar velikokrat niso dosti slabši od privilegiranih umetniških filmov. Za naše malo okolje pa je značilno tudi to, da je zelo odvisno od filmske javnosti, katere precejšen del so filmski novinarji, ki le malokdaj zaidejo v kino in filme več ali manj gledajo na beograjskem Festu. Ta manifestacija pa jim je iz leta v leto trn v peti, češ da prikazuje samo komercialne filme, čeprav se je kasneje pokazalo, da gre za izredno pomembne stvaritve. Mirno lahko rečem, da je filmsko stanje pri nas zelo kritično, da ni pravih kriterijev, da ni pravega interesa za film, še zlasti ne za domači. Lep primer za vse to je festival jugoslovanskega filma v Pulju, kjer se pač teden dni »živi« za našo kinematografijo, kasneje pa nikomur ni več mar za jugoslovanski film, niti za njegove avtorje, še manj pa za njihove filme.

Po obdobju »novega jugoslovanskega filma« se je naša kinematografija zaradi različnih razlogov znašla v močvirju, kjer so, če poenostavimo, na eni strani cveteli spektakli (Bulajić), na drugi strani pa z muko poganjali eksperimentalni projekti (Radivojević).

Šele v drugi polovici sedemdesetih let se je izoblikoval »standard« jugoslovanskega filma, tako s filmskega, producentkega kot tudi ekonomskega vidika. Nastali so solidni filmi, ki so imeli uspeh tako pri kritiki kot tudi pri publiki (Karanović, Marković, Paskaljević, Grlić...). In če to usmeritev v jugoslovanskem filmu z rezervo poimenujemo žanrsko, potem sta v začetku osemdesetih let ti in Zoran Tadić (kot najbolj izrazita predstavnika) to orientacijo podkrepila s »filmskim spominom«, ki odseva tudi v proizvodnem postopku.

Šijan: Menim, da je v jugoslovanski filmski kritiki in med ustvarjalci čutili težnjo po obnovitvi popularnega žanrskega filma. Toda zdi se mi, da bo ta poskus ostal le marginalna zadeva, tako kot Zoran Tadić (čeprav upam, da ne), ki pravi, da je marginalen pojav v jugoslovanski kinematografiji. In ker v jugoslovanski kinematografiji vlada precejšen kaos, saj ni pravih kriterijev in osmišljene producentke politike, z izgovorom, da je film »visoka« umetnost, pa lovijo denar, sem prišel do sklepa, da je najbolje, če znotraj omenjene konstelacije poiščem tiste elemente, ki lahko funkcionirajo v naši kinematografiji in ki mi omogočajo, da delam filme približno tako, kot sem si jih zamislil oziroma sem si zamislil posel filmskega režiserja. Nadaljnje spoznanje je bilo, da si moram izdelati svoj miniaturni Hollywood. Konkretno to pomeni, da sem povabil k sodelovanju scenarista Dušana Kovačevića, ki piše tekste, ki ustrezajo mojemu konceptu filmske komedije, da sem v Ateljeju 212 poiskal igralce, za katere mislim, da jim komika ne dela težav... Ta način oblikovanja filmskega »aparata« me je sicer zapeljal v zaprti krog, vendar mislim, da je to edina pot, da se v naši razrahljani kinematografiji ustvari neko trdno, delovno in funkcionalno jedro. Približno tako kot Mack Sennett, čeprav ne v smislu njegovega koncepta komedije, ampak filmskega sistema, ki je deloval na podlagi piscev dobrih zgodb in serije tipičnih igralcev.

Vsak sistem pa je odvisen od ljudi, ki ga tvorijo, in od okolja, v katerem deluje, se pravi, da mora sestavljati trikotnik, kjer koti (avtorji, publika in



Maratonci tečejo častni krog

»mentalna mašinerija«) med seboj korespondirajo. V okviru teh dejavnikov so najbrž zarisane tudi možnosti posameznih žanrov.

Šijan: V naši mali kinematografiji vsekakor ne obstajajo možnosti za izdelovanje vseh vrst filmov. Povsem nora je misel, da bi pri nas delali filme, kot je **Vojna zvezd**. Kot paradoks pa se v jugoslovanski kinematografiji dogaja to, da nekateri hočejo izdelovati satelite, pri tem pa sploh ne pomislijo, da je zato potreben mehanizem, ki se imenuje NASSA. V tem pogledu pa je naša kinematografija še v marsicem na nivoju rokodelskih delavnic, in razumljivo je, da tako izdelani sateliti ne morejo poleteti. Avtorjeva hotenja morajo biti vedno v realnem dialogu z obstoječimi možnostmi, na katere vpliva okolje v nekem trenutku, preprosto rečeno, politična in ekonomska situacija. V tem trenutku je po moji meri, in videti je, da tudi po meri okolja, komedija.

Kaj je v tekstih Dušana Kovačevića takega, kar ti je ponujalo material, da ustvariš dobro filmsko komedijo?

Šijan: V njih sem videl možnost, da realiziram svoj koncept filma. Ko sem bral že prvo predlogo za kasnejši film **Kdo neki tam poje**, se mi je pred očmi odvrtil »road-movie«, kar mi je blizu in v kar lahko vključim niz stvari, ki jih je mogoče tudi žanrsko opredeliti. Dušan ima tudi to vrlino, da so njegovi scenariji napisani z zelo preciznimi dialogi, polni verbalnih gagov in znotraj duhovitih situacij. Režiserjeva naloga pa je, da z razdelitvijo vlog like natančneje določi. **Kdo neki tam poje** je bil najprej scenarij za televizijski film na sodobno temo o starcu, ki potuje v Beograd, da si kupi plašč. Stopi v avtobus in tam naleti na niz

likov, ki se med seboj prepirajo. Če sem iskren, sem se ob branju scenarija ujel tudi na nekolikanih nore in bizarne like, ki se peljejo v tem avtobusu. Sam imam precejšen čut za bizarno v filmu. Eden izmed mojih najbolj priljubljenih režiserjev je Tod Browning s filmom **Freaks**. Pritegnejo me z zanimivo zgodbo, ki jo velja še komu povedati in ki omogoča oblikovati serijo nenavadnih likov, potem pa še dozo bizarnega humorja, ki se, kot sem že rekel, nekako prilaga moji naravi, česar me je sicer strah, da bi si priznal, toda videti je, da je to res, saj me taki teksti vse bolj in bolj privlačijo. Ta bizarnost pa se nanaša tudi na moje prejšnje besede o »mini« Hollywoodu. Kajti vsak režiser ima svojo zbirno točko, ki povezuje filmske elemente v enoten sistem. In če je pri meni ta zbirna točka bizarnost, potem je to tisto sredstvo, s katerim želim prestopiti robove vsakdanjega življenja in poskušam oblikovati »možno realnost«.

Med mnogimi žanri, na katere se kreativno opira tvoj drugi film Maratonci tečejo častni krog, so razvidni vsaj štirje: horror komedija, erotični film, burleska in gangsterski film. Tvoja kreativnost pa se ne kaže samo v tem, da si jih prepletel, kar »estetski purizem« skorajda ne dopušča, ampak najprej v bistrovidnosti, saj si zadel logiko njihovega delovanja. Od grozljivke in erotičnega filma si iztržil identifikacije s pogledom glavnih likov, ki se kot »subjektivni« kadri vpletajo v pripovedovanje z distance in tako s potencirano napetostjo ženejo zgodbo naprej; od gangsterskega filma in burleske pa realistično ali pa na glavo obrnjeno razmerje med vzrokom in posledico, ki gledalca v pričakovanju razrešitve neprestano drži v šahu.



Kdo neki tam poje

Šijan: Voyeurizem je značilna poteza ameriškega filma, postopek, ki je najbolj vplival na moj način delanja filma. V ameriškem filmu dogajanje spoznavamo skoz poglede glavnih junakov, vidimo to, kar oni vidijo, in obenem tudi to, kako oni reagirajo; iz te povezave tudi mi kot gledalci reagiramo podobno. Igra z identifikacijo pogleda krepi identifikacijo z glavnimi junaki, ki je tako tuja večini evropskih filmov. V njih je dogajanje predstavljeno z neke objektivne točke, z distanco, zato tudi junake večinoma opazujemo in kot priče sledimo njihovi usodi. V okviru naše kinematografije ta postopek, ki predvsem gradi na dolgih kadrih, uporablja Žika Pavlovič, avtor, ki ga med režiserji srednje generacije najbolj cenim in spoštujem. Sam sem vezan na narativno logiko ameriškega filma, ki jo je mogoče preprosto opisati takole: vidimo igralca, ki gleda, rez, vidimo to, kar on vidi, rez, vidimo njegovo reakcijo. Tako igra pogledov kamere in igralca vodi pripoved, pri čemer pa ni pogled igralca nikdar izenačen z eksplicitnim subjektivnim kadrom, saj že naslednji prehod na objektivno pozicijo kamere to gledišče zamaskira. In tako naprej.

Ob koncu petdesetih let so kritiki Cahiers du Cinéma trdili, da je v ameriških popularnih filmih več politike, ideologije in družbene kritike kot pa v filmih, ki želijo biti izrecno politični in družbeno-kritični. (To sta na svoj način zelo dobro razumela tudi Stalin in Goebbels.) Pri nas pa ta vidik narativnih in komunikativnih filmov večinoma zanemarjamo in take filme večinoma uvrščamo med »čisto« zabavo.

Šijan: Ta ugotovitev kritikov Cahiers du Cinéma najbrž drži samo za ameriški film, kajti ti kritiki si

v Jugoslaviji prav gotovo ne bi na omenjeni način ogledali filmov Františka Čapa. Zanimali bi jih predvsem naši »folklorni« ali pa izrazito politični filmi. Tuja kritika se podobno vede do jugoslovan-skih filmov tudi danes. Od nas pričakujejo zgolj politično problematične filme, filmi, ki se s temi vprašanji ne ukvarjajo, pa jih kratko malo ne zanimajo.

Tvoja dva filma je mogoče primerjati z Wendersovimi filmi, ki so narejeni na »ameriški način«, obenem pa govorijo predvsem o Nemčiji, s prometom z mrtvimi telesi, na drugi strani pa z iluzijo življenja, s filmom, ki je, kot pravi Bazin, »mumija trajanja« in kot tak totalna časovno-prostorska iluzija realnosti, vendar vedno nekaj preteklega. Ti dve obliki poslovanja s smrtjo, pokopališka in filmska, sta sicer v sporu, ki ga končata takrat, ko nastopi kriterij realnega življenja, ki ga zastopa Seka, ljubica lastnika kinematografa in izvoljenka najmlajšega Topalovića. Ti idejni nastavki najbrž segajo čez umeščenost v čas pred II. svetovno vojno, ki jo najavljajo kot morečo slutnjo.

Šijan: V *Maratoncih* obstaja zaprt sistem sveta, ki dobičkonosno deluje na podlagi trgovine z mrtvimi telesi, kar naj bi bilo pravo življenje, pa spoznavamo samo prek filma, s platna in z dogajanjem pred platnom, v kino dvorani, kjer potekajo normalni človeški stiki. Film sam je koncipiran kot kino predstava, ki se prične z dokumentarnimi posnetki in konča s sežigom filma, fikcije, ki kot stilizacija življenja napolnjuje ta vmesni prostor. Za najmlajšega Topalovića je filmska iluzija tisti pravi svet, v katerega želi pobegniti iz družinskih grobarskih šten. Toda

stvari se obrnejo drugače. Pripoved o njegovem »naivnem«, »idealističnem« poskusu izhoda je prav gotovo mogoče prenesti tudi na nekatere aktualne pojave v našem okolju. Recimo, nobena skrivnost ni, da je pri nas zelo malo mladih ljudi na vodilnih položajih in da večinoma vse stvari, začeni s filmom, upravljajo »zreli, starejši in izkušeni ljudje«. Mladi tja do tridesetega leta mnogokrat živijo na račun svojih staršev in imajo zelo malo možnosti, da bi ustvarjalno delali. Zato se najmlajši Topalović takšni »politiki« upre, toda okoliščine ga uklenejo v obstoječo ureditev, in ko prevzame oblast, je še mnogo hujši od tistih, proti katerim se je upiral. To je eno izmed možnih ozadij **Maratoncev**. Vendar moram poudariti, da moj namen ni delati kakšne maskirane politične filme, moja želja je delati take filme, pri katerih gledalec uživa. Sicer ne na račun poceni zabavljaštva, ampak filme, pretkane s problemi, vprašanji in konflikti, ki pa naj ne izstopajo kot vodilo pripovedi.

Za konec zelo splošno vprašanje. Kaj meniš o jugoslovanskem filmu, ali bolje, povej nam tisto, kar

Slobodan Šijan

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen v Beogradu 16. 11. 1946. Diplomiral najprej slikarstvo (1970) in nato filmsko režijo na Akademiji dramskih umetnosti v Beogradu (1975). Od 1976 do 1979 je realiziral na TV Beograd 5 TV filmov (**Šta se dogodilo sa Filipom Preradovićem/Kaj se je zgodilo s Filipom Preradovićem, Sve što je bilo lepo/Kar je bilo lepega, Gradilište/Gradbišče, Najlepša soba/Najlepša soba, Kost od mamuta/Mamutova kost**). Od 1989 dalje direktor Jugoslovanske kinoteke v Beogradu. Za prvenec **Ko to tamo peva/Kdo neki tam poje** (1980) je prejel vrsto mednarodnih priznanj (specialni nagradi na festivalih v Montrealu in Veveyju, nagrado Georges Sadoul za najboljši debitantski film, prikazan v Franciji 1981).

Ko to tamo peva/Kdo neki tam poje, 1980

s – Dušan Kovačević, r – Slobodan Šijan, f – Božidar Nikolić, sc – Veljko Despotović, g – Vojislav Kostić, i – Pavle Vuisić, Dragan Nikolić, Danilo Stojković, Aleksandar Berček, Neda Arnerić, Taško Načić, Slavko Štimac, Bora Stjepanović, p – Centar film, 35 mm, barvni, 2360 m

Maratonci trče počasni krug/Maratonci tečejo častni krog, 1982

s – Dušan Kovačević, r – Slobodan Šijan, f – Božidar Nikolić, sc – Milenko Jeremić, g – Zoran Simjanović, i – Bogdan Diklić, Danilo Stojković, Pavle Vuisić, Mija Aleksić, Milivoje (Miča) Tomić, Jelisaveta Sablić, Zoran Radmilović, Melita Bihalji,

smo te pozabili oziroma te nismo vprašali in te srbi na jeziku.

Šijan: Kar zadeva jugoslovansko kinematografijo kot celoto, sem precejšen pesimist. Zdi se mi, da je misel Boška Tokina, enega najbolj genialnih jugoslovanskih filmskih kritikov, ki se sprašuje, ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij, in ugotavlja, da imata ta dva elementa zelo malo skupnega, še danes aktualna. Povojni jugoslovanski film je imel in ima niz avtentičnih in originalnih avtorjev, če omenim samo Pavlovića, Makavejeva, Žilnika..., vendar si je naša kinematografija vedno prizadevala, da jim čim bolj onemogoči normalno delo. Zato so, kot nekoč Čap in danes Tadić, predvsem marginalni pojavi znotraj naše kinematografije. Model našega filma so filmi z visokimi umetniškimi pretenzijami, ki so v resnici večinoma najbolj črn kič. Vsakdo, ki želi delati filme drugače, si mora poiskati svoj prostor v amorfnem jugoslovanskem kinematografskem prostoru in skuša film izviti iz folklornega in epsko-lirskega plašča, v katerega ga objema naš filmu »neprilagodljiv« kulturni prostor.

Fahro Konjhodžić, Bora Todorović, p – Centar film, 35 mm, barvni, 2626 m

Kako sam sistematski uništen od idiota/Kako so me idioti sistematično uničili, 1983

s – Moma Dimić, Slobodan Šijan, r – Slobodan Šijan, f – Milorad Glušica, sc – Miljen Kljaković, i – Danilo Stojković, Jelisaveta Sablić, Rade Marković, Stevo Žigon, Desa Muck, Svetozar Cvetković, Žika Milenković, Dorica Jovanović, Svetislav Gončić, p – CFS Košutnjak, Avala film, Union film, Branko Vučkajlović, 35 mm, barvni, 2677 m

Davitelj protiv davitelja/Davitelj proti davitelju, 1984

s – Slobodan Šijan, Nebojša Pajkić, r – Slobodan Šijan, f – Milorad Glušica, sc – Veljko Despotović, g – Vuk Kulenović, i – Taško Načić, Nikola Simić, Srđan Šaper, Rahela Ferari, Sonja Savić, Marija Baxa, Pavle Minčić, Jelisaveta Sablić, Žika Milenković, Milutin Karadžić, p – Center film, 35 mm, barvni, 2540 m

Tajna manastirske rakije/Skrivnost samostanskega žganja, 1988

s – Chris Longshadow, r – Slobodan Šijan, f – Živko Zalar, Predrag Popović, sc – Miodrag Nikolić, g – Zoran Simjanović, i – Rick Rossovich, Catherine Hicks, Gary Roeger, Bata Živojinović, Dara Čalenić, Nikola Simić, p – Avala film, 35 mm, barvni, 2400 m



Branko Baletić:
Balkan ekspres
Pulj, 1983

»Balkan ekspres« žanr v »cirilici«

Začnimo provokativno, je *Balkan ekspres* tvoj film ali je to film drugih?

Baletić: Mislim, da je bistvena komponenta mojega drugega celovečernega filma v tem, da je v njem teamsko delo pripeljana do nivoja, ki je redke tako v srbski kot tudi v jugoslovanski kinematografiji. Morda film nima kakšnega visokega »umetniškega« dometa, je pa film, v katerem so vsi člani ekipe delali enakovredno in s polno paro! To je prispevalo k temu, da ta film kaže stilsko enotnost, ki je rezultat usklajenega dela med sektorji režije in scenografijo, kostumografijo, glasbo, fotografijo,...

Ne glede na čas dogajanja – med tvojim prvencem *Slivov sok* in *Balkan ekspresom* obstaja neka tematska podobnost, saj se oba ukvarjata z nekim »na videz« marginalnim družbenim fenomenom, ki je sicer dokaj značilen za t. i. filme »srbske dramaturgije« (folklorne atrakcije, narodno-zabavna glasba, »ruralne« oblike življenja, instinktivnost in elementarna čustvenost ljudi s socialnega roba, »ležernost« in »prebrisanost« kot modus vivendi...). Vidne pa so precejšnje razlike v režijskem pristopu, saj se zdi, da je »motor« prvega filma neka tematska ekscentričnost, gibalo *Balkan ekspresa* pa narativna ekonomija, značilna za ameriško dramaturgijo.

Baletić: Ker se ne bi rad sprenevedal, vam povem, da mi je *Slivov sok* tudi danes ravno tako pri srcu, kot mi je bil v času nastajanja. Zavedam pa se, da je ta film slabše artikuliran od *Balkan ekspresa*, obenem pa prepoznavam v njem kopicu potez, ki pa so kar zadeva režijsko delo, v drugem filmu resnično bolj definirane, preciznejše formulirane. Drži pa tudi, da je scenarij Gordana Mihčića za film *Balkan ekspres* bolj natančno izdelan kot pa scenarij, ki sva ga skupaj z Milanom

Šećerovićem napisala za *Slivov sok*. To mi je omogočilo, da sem se v večji meri posvetil režiji in formalnim vprašanjem, ki sem jih marsikje reševal v skladu z žanrsko tradicijo. Kar zadeva »srbsko dramaturgijo«, ki jo upravičeno navajate, pa mislim, da je tudi *Balkan ekspres* neke vrste žanra v cirilici. Sicer pa se danes v Jugoslaviji veliko baranta na račun žanra, toda prepričan sem, da sta v zadnjih nekaj letih nastala le dva prava žanrska filma, in to *Variola vera* Gorana Markovića in *Kdo neki tam poje* Slobodana Šijana. Morda se jima s filmom *Balkan ekspres* pridružujem skozi mala vrata. Dodal bi še, da je pri nas zelo težko narediti žanrski film, in to iz dveh razlogov: najprej zato, ker to v zelo majhni meri omogočajo produkcijske kapacitete, drugič pa zato, ker v naši kulturi in med uradno kritiko vlada odpor do žanra. Pri nas to vrsto filma še vedno ocenjujemo kot nekaj nižjega, kot nekaj v umetniškem pogledu manjvrednega. Takšno gledanje se mi zdi smešno, še posebej takrat, ko z muko išče in utemeljuje umetniške filme v jugoslovanski kinematografiji. Sam sicer nisem kakšen zanesenjaški ljubitelj žanrskega filma, saj, če kdo naredi žanrski film, še ne pomeni, da je tudi dober, kajti vprašanje žanra je veliko bolj zapleteno, kot si marsikdo pri nas zamišlja. Ta problematika se v svetovni kinematografiji zelo intenzivno prečiščuje, pri nas pa so te stvari še v precejšnjem zaostanku, zato najbrž tudi vlada tako primitivna dramaturgija v jugoslovanski kinematografiji. Dramaturgija, ki je počasna, zavlačujoča, »literarna« dramaturgija, ki smo jo včasih imenovali »turška« dramaturgija oziroma »turška« režija. Ker pa v Turčiji zadnje čase delajo odlične filme, je ta termin že nemogoče uporabljati.

Dnevna kritika, vsaj njen precejšen del, ti je zamerila, češ da si z Balkan ekspresom dokazal samo to, da znaš dobro prepisovati modele žanrskega filma oziroma da kopiraš celo nekatere žanrske matrice,

ki so se s Šijanom in Markovičem uveljavile tudi v naši kinematografiji. Menimo, da ni tako in da ti ne prepisuješ »jzik« žanra, ampak da pišeš svoje filmske tekste po kodu, ki ga je s številnimi variantami izoblikovala klasična žanrska produkcija. Ta tvoja pisava pa ima specifična obeležja.

Baletić: Priznati moram, da se na teoretičnem nivoju z žanrsko problematiko nisem kaj posebej ukvarjal, zato tudi ne morem določneje govoriti, v kolikšni meri obvladam žanrsko pisavo. Pri delanju *Balkan ekspres* me je prej vodil nekakšen »žanrski instinkt« kot pa neka vnaprej določena koncepcija oziroma šolska, priučena, »avtomatizirana« žanrska pamet. Med žanrskimi filmi so me posebej pritegovale glasbene komedije in menim, da sem tudi iz njih prevzel gledanje, kako vključiti glasbene segmente v celoto filma. Ti glasbeni segmenti namreč ne smejo biti neke samostojne točke, neki vložki za oddih, ampak morajo biti funkcionalno vključeni v zgodbo filma, in to z »glasbeno-spektakelsko« pojavnostjo kakor tudi z vpetostjo glasbene točke v pripoved. To sem se naučil na akademiji, če se nekoliko poigram, ko sem »šprical« predavanja in gledal ameriške filme. Zato sem tudi bil slab študent.

Balkan ekspres lahko opredelimo kot žanrski film z distanco, saj klasičen žanrski film le malokdaj vzpostavlja razmik (ironičen, »zavesten«...) do tega, kar pripoveduje. Vendar pa distanca ni izpeljana samo na formalnem nivoju, ampak se še bolj izrazito kaže v načinu pripovedovanja, v izboru teme in v zastavitvi junakov. Vse to pa postane še toliko bolj razvidno, če *Balkan ekspres* primerjamo z jugoslovanskim »vojnim filmom«.

Baletić: Kakor koli že, ko sem delal *Balkan ekspres*, se nisem držal nekega vnaprej določenega modela filma. Prej bi rekel, da sem iz »strahu«, imenujmo to tako, da žanrskih pravil dosledno ne obvladam, vzporedno z režiranjem neprestano razmišljal o načinu dela. Strinjal pa bi se z vami, da je v filmu *Balkan ekspres* najbolj vidna morda prav distanca do t.i. »discipline« jugoslovanskega vojnega filma. Zdi se mi, da sem opravil premik v pristopu k obravnavanju nekega obdobja, v mojem primeru do leta 1941, ki je v naši kinematografiji že skorajda drastično kanonizirano. Zdi se mi, da so filmi iz petdesetih let, ki so obravnavali temo vojne in revolucije, veliko boljši kot pa kopica filmov, ki je nastala v zadnjih dvajsetih letih.

Tvoj film je zgrajen na številnih domislicah, šalah in gagih, na operacijah, ki ta film najbolj odmikajo od konvencionalno – realističnega narativnega filma in ga vpisujejo v območje »stilizacije«. Ta »komedijski« aparat vnaša v film številna presenečenja, saj se dogodki neprestano odvijajo na dvoumen način, zunanji videz se mnogokrat izkaže le za masko, skorajda vsa predvidevanja pa so izigrana. Lep primer za to je epizoda z nemškim vojakom, kjer vsi pričakujemo, da bo postopal kot najbolj kruti nacist, v resnici pa se izkaže za komunista.

Baletić: Če smem tako reči, »komično« logiko našega filma smo zavestno oblikovali. Kot sem

že omenil, mi smo želeli razbiti neke kanone, ki veljajo za jugoslovansko kinematografijo oziroma za naš vojni film. V njem je vse črno-belo, jasno. Vojna se v njih kaže zgolj kot vojna uniform, brez duha in življenja. Prav zato smo v našo filmsko pripoved vnesli dvojne in trojne obrate. V tej luči je tudi zastavljena sekvenca z nemškim vojakom, »dobaviteljem«, mleka, ki ste jo pravkar omenili. Vendar pa se v poteku filma z njim še *marsikaj* dogodi, kar sicer »kvari« njegovo podobo komuniste, toda v bistvu se v filmu izkaže kot pozitivna figura. Ne bi rad filozofiral, toda z našim filmom smo želeli predstaviti vojno kot »kaos«, kot situacijo, v kateri se vsi običajni parametri največkrat zamenjajo, kjer se cel sistem vrednosti ruši, kjer nastopa absurd.

Naslov filma Balkan ekspres je tudi ime za glasbeno skupino, ki je v središču pozornosti tvojega filma, za skupino, ki ji je glasba predvsem maska za drugačna početja, maska za uspešnejše opravljanje »malih in večjih« kriminalnih poslov. In prav zato, ker imajo dovolj dobro izdelano masko, tudi lahko marsikoga prinesejo okrog oziroma celo uspešno trgujejo z »nacistično« ideologijo, ki ne prepozna, da je velikokrat v njihovi pasti.

Baletić: Naša glasbena skupina, naši junaki so pravzaprav majhni tatovi, simpatični negativci. Kakršnikoli so že, oni so dosledni, celo tako dosledni, da gredo zaradi tega v smrt. Oni sicer so marginalci, ljudje, ki se obnašajo »izven« vseh moralnih kodeksov, vendar pa, kakršnikoli so že, oni so boljši od okolja, v katerem so, prav gotovo pa boljši od trenutka, v katerem živijo. Zato smo si tudi film zamislili kot igro, v kateri morda prav oni najbolj dosledno igrajo svojo vlogo, pa četudi za ceno smrti. V skladu s tem smo jim tudi dodelili imena junakov iz stripov; recimo glavnemu junaku je ime Popaj. Zanj vemo, da deluje instinktivno in intuitivno, on ni član partije ali zastopnik kakšne ideologije, vendar pa – kadar se razbesni in če ima pri roki špinačo, vsi vemo, kaj doleti tiste, ki ga razjezijo.

Balkan ekspres je v tematskem pogledu dokaj »subverziven«, vsaj kar zadeva tradicijo jugoslovanskega vojnega filma. Subverzivna dimenzija je predvsem v vpeljavi lumpen-proletarcev kot osrednjih nosilcev zgodbe. Vendar pa se zdi, da so zato, ker si jim omogočil nastop v žanru vojnega filma, moral plačati ustrezno ceno oziroma so morali lumpenproletarci nastop v filmu plačati s svojim življenjem.

Baletić: Možna je tudi ta razlaga, čeprav menim, da je vzrok za »plačilo« predvsem v njihovi doslednosti. Dosledni so med drugim tudi tako, da ne glede na vojno viхро še vedno opravljajo svoj osnovni »posel«. In ker so v tej novi situaciji tisti, ki imajo denar Nemci, njih sleparijo in jim kradejo. Na koncu filma ostaneta živa sicer res samo ilegalec in židovska deklica; tudi to je »bolezen« jugoslovanskega filma, namreč, ker mora nekdo na koncu ostati živ, da prenaša neko spoznanje in ideje naprej. Kar zadeva moj film, menim, da konec ne prinaša samo »ideološko« bogastvo, ampak da prinaša tudi bogastvo, ki je posledica srečanja in izkušnje z ljudmi, z lumpenproletarci iz glasbene skupine *Balkan ekspres*.



Balkan ekspres

Na koncu filma plava po reki tudi »duh« in »šarm« lumpenproletarske »bande«. Dodal bi tudi, da je v Jugoslaviji v drugi svetovni vojni umrlo več kot milijon in pol ljudi ali vsak deseti Jugoslovan. Med njimi je bilo prav gotovo precejšnje število tistih, ki niso bili organizirani, ki niso bili partizani in komunisti, torej številni, ki niso zavestno umrli v imenu revolucije in boljše prihodnosti. O delčku njih sem naredil film **Balkan ekspres**, o ljudeh, ki so umirali, pri tem pa ohranjali »zdrav« odnos do življenja, in morda je ta njihova »življenjskost« v marsičem prispevala, da se je vojna končala tako, kot se je. Po drugi strani pa sem tudi nekatere Nemce v mojem filmu prikazal kot ljudi, ki čustvujejo in mislijo. V naših vojnih filmih so Nemci večinoma **uniforme**. Zato sem tudi namereno posnel sekvenco z nemškim oficirjem, ki ga igra Radko Polič, v kateri žaluje za žensko, ki jo je ubil in ki jo je imel rad, sekvenco, v kateri je Radko Polič tragično »zaskočen« in ga sploh ne zanima ozadje, kjer leti v zrak obalno gostišče. Vse njegove vojne in bitke so se končale v trenutku, ko je ubil žensko, ki jo je ljubil.

Po tem sklopu bolj tematskih vprašanj in odgovorov, bi se ponovno vrnil k problemu režije. Kako ti gledaš na vlogo in mesto režiserja kot avtorja v filmu, ki ima izrazitejša žanrska obeležja? Vemo namreč, da je pojem Avtor v jugoslovanskem filmu vezan v prvenstveni meri na avtorski film, na tip filma, ki izpostavlja režiserja kot »magično« figuro, ki ima celoten film v oblasti in ki to svoje privilegirano mesto izrablja tudi zato, da v filmu materializira svoje subjektivne vizije.

avtorjem, ampak se nelagodno počutim vsak tisti trenutek, ko kritika skuša odkriti v mojih filmih kakršnekoli poteze, ki bi me priključile k starim konceptom o avtorskem filmu. Predstava o avtorski kinematografiji pri nas je resnično nekaj, kar me v slabem pomenu besede vznemirja. Sam hočem čedalje bolj obvladati režijski posel, ne pa da bi nekoga prepričeval o mojih sanjah in vizijah. Jaz sem pač režiser, in želim, naj me zaposli, kdor ima denar. Ne zahtevam ga veliko. Kot režiser se prištevam k tistim filmskim delavcem, ki delajo »bioskopske« filme. Prav zato tudi pojava t.i. šund filmov v jugoslovanski kinematografiji ne gledam zgolj z negativnimi očmi, ampak jih razumem kot tisti predpogoj, ki je vrnil publiko jugoslovanskemu filmu in hkrati tudi zagotovil publiko filmskim režiserjem, kot so Kusturica, Šijan, Grlić... Naša naloga je predvsem v tem, da delamo dobre »bioskopske« filme in da presežemo nivo primitivnih, cenениh, banalnih »urbanih« in »ruralnih« komedij.

Zato je najbrž res, da je bila jugoslovanski kinematografiji potrebna poplava slabih žanrskih filmov, filmov, ki so na zelo banalen način kopirali določene tematske in formalne značilnosti žanrske produkcije. Vendar pa je treba priznati, da je bil delež režijskega dela v tej produkciji skorajda zanemarljiv. Predpostavljamo, da se šele s filmi Markovića, Šijana, Tadića... režija ponovno uveljavlja kot tisti oblikovalni princip, ki je temeljni nosilec metonimijskih in metaforičnih dimenzij filmskega teksta. In to je najbrž tudi edini prostor, kjer se režiser lahko kot avtor vpisuje v film.

Baletić: Ne samo to, da se ne prištevam k **Baletić:** Razumevanje režiserja kot avtorja spre-

jemam. Nimam pa nikakršnih iluzij, da bo kdo v naši kinematografiji kaj kmalu razumel to pozicijo režiserja. Zato tudi trdim, da ne glede na to, ali rečemo za Šijanove, Tadićeve, Markovićeve... filme, da so žanrske mojstrovine ali ne, pa njihov pomen za jugoslovansko kinematografijo še dolgo časa ne bo razviden. Njihova vloga je pri nas še vedno nejasna.

Zadnje čase se je v Jugoslaviji ponovno izoblikovala generacija režiserjev, ki želi delati »bioskopske« filme. To v naših razmerah pomeni skorajda »eksces«, saj gre za filme, ki imajo številno publiko in so hkrati zelo dobri. V razvitih kinematografijah je to povsem normalen pojav, saj je film kot oblika »kulturne industrije« samoumevno vpet v trikotnik režiserji, publika in producenti (kar je pri nas pravzaprav kulturna politika). Zdi se, da so v naši kinematografski situaciji elementi tega trikotnika v precejšnjih nasprotjih.

Baletić: Menim, da je zadnje čase prišlo med nami, režiserji in publiko, do določenega sporazuma, saj je večina kvalitetnih filmov zadnjih let

imela tudi številen obisk. Veliko težje pa se je boriti za dobre projekte z žanrskimi obeležji pri producentih oziroma pri za film zadolženih kulturno-političnih »institucijah« in forumih, saj filme še vedno delijo le na visoko umetniške in komercialne. Zato je najbrž Zoran Tadić, ki menim, da dela resnično režiserske filme, čeprav specifične in komorne, potreboval toliko časa, da je prišel do prvenca. Pred kratkim je izjavil da je kot režiser pravzaprav marginalna pojava v jugoslovanski kinematografiji. Ta njegova misel je lucidna, vendar pa se mi zdi, da stvari le niso tako pesimistične, saj se je s Šijanom, Markovičem, Grličem izoblikoval v jugoslovanski kinematografiji trend, ki spreminja utečene odnose v našem filmskem kolesju. Mislim tudi, da je bila ena izmed zmot velikokrat prenapetih »ideologov« in ustvarjalcev avtorskega, umetniškega filma ta, da so podcenjevali publiko. Vsekakor nočem zanikati, da se je jugoslovanski avtorski film šestdesetih let dvignil na evropski nivo; hočem le reči, da se je ta izvorni pojav v sedemdesetih letih predvsem umetno podaljševal, in to večinoma na račun ideje, da je treba naše »ljudstvo« razsvetliti in izobraziti. Naša izhodišča so drugačna, mi publike ne podcenjujemo.

Branko Baletić

Režiser in scenarist. Rojen 5.6. 1946 v Beogradu. Po študiju prava se je vpisal na študij režije na Akademiji dramskih umetnosti v Beogradu, kjer je diplomiral l. 1971. Od 1969 dalje je delal za TV Beograd in Titograd glasbene oddaje (**Secondo tempo**), TV serije (**Drži bure vodu dok majstori odu/Sod drži vodo, dokler mojstri ne odidejo**), TV filme (**Laka lova/Lahak denar**, 1972), dokumentarne reportaže itd. Pri filmu je začel delati 1979 kot statist, kaskader, pomočnik režiserja. Od 1986–1990 direktor Avala filma v Beogradu.

Sok od šljiva/Slivov sok, 1981

s – Branko Baletić, Milan Šećerović, r – Branko Baletić, f – Živko Zalar, sc – Miljen Kljaković, g – Zoran Simjanović, i – Predrag (Miki) Manojlović, Velimir (Bata) Živojinović, Vojislav Brajović, Snežana Nikšić, Pavle Vušić, Radmila Živković, Cvijeta Mesić, Vladica Milosavljević, Branko Cvejić, Predrag Laković, Dušan Janjičijević, Milivoje (Miča) Tomić, Žika Milen-

ković, Stevan Krunic, p – Film danas, Art film, 35 mm, barvni, 2500m

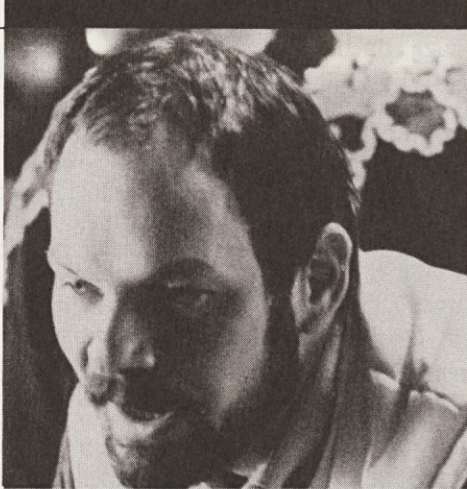
Balkan Ekspres / Balkan Ekspres, 1983

s – Goran Mihić, r – Branko Baletić, f – Živko Zalar, sc – Vladislav Lašić, g – Zoran Simjanović, i – Dragan Nikolić, Bora Todorović, Tatjana Bošković, Velimir (Bata) Živojinović, Olivera Marković, Radko Polić, Branko Cvejić, p – Art film, Inax film, 35mm, barvni, 2800m

Uvek spremne žene/Vedno pripravljene ženske, 1987

s – Milan Šećerović, r – Branko Baletić, f – Živko Zalar, sc – Nemanja Petrović, g – Zoran Simjanović, i – Mirjana Karanović, Radmila Živković, Tanja Bošković, Dara Đokić, Gordana Gadžić, Cvijeta Mesić, Ksenija Pajić, p – Film danas, Croatia film, Smart Egg Pictures, 35mm, barvni, 2900m

Treba je govoriti o času in trenutku, v katerem bivamo



Boštjan Vrhovec:
Leta odločitve
Ljubljana, 1984

*Spregovorimo za začetek o dejstvu, ki se mu pravi – prvi avtorski nastop. Pod kakšnimi posebnimi okoliščinami je potekla realizacija filma *Leta odločitve*?*

Vrhovec: Moj prihod na celovečerni film je potekal v skladu z normami in normativi, ki jih predpisujeta Viba film in Kulturna skupnost Slovenije s svojimi programskimi ali filmskimi sveti in komisijami. Postopek je bil pač v vseh pogledih normalen. Vendar pa bistvo vprašanja ni v tem. Bistvena pomena je bil moj sklep, da bom poskusil narediti celovečerni film. Ta odločitev je bila posledica dveh dejstev: najprej zavesti o tem, da sem končal filmsko šolo – akademijo, ki me je navsezadnje izučila za to, da se ukvarjam s filmom, potem pa posledica dolgoletne prakse, ki sem si jo pridobil z izdelovanjem TV-filmskih propagandnih sporočil, kar me je gnalo k temu, da bi to svoje znanje in vedenje o filmu realiziral še na drugi način, pa bi pokazal del resnice sveta, kakor jo vidim sam. Prav na tej točki se mi je zastavil prvi problem, namreč: o čem spregovoriti s prvim celovečernim filmom, kajti dobro se zavedam, da je prvi film nekakšen mejnik, nekakšna temeljna usmeritev, s katero se človek kasneje srečuje skozi daljše časovno obdobje.

Tudi vi ste v več pogledih tipični zgled jugoslovanskega filmskega debitanta, ki vstopa v »posvečeni hram« celovečernega filma v življenjskih letih, ko ni več »rosno mlad«. Zdaj bi se namreč namesto prvega poskusa spodobilo imeti za seboj že lep del življenjskega opusa. Vas ta dejstva osebno kakorkoli bremenijo? Kako so se te okoliščine odrazile v vašem odnosu do projekta, ki je realiziran kot naš prvi avtorski nastop s celovečercem?

lek, s katerim skuša avtor dokazati, da zna narediti umetniški film vsaj deloma na ravni eksperimenta. No, v mojem primeru je bila odločitev naravnana drugače. Ni me zanimalo eksperimentiranje s filmskim izrazom, ampak sem želel povedati oziroma izoblikovati zgodbo.

Bodimo konkretni! V kakšnem soavtorskem odnosu sta si bila glede tega s scenaristom Brankom Gradišnikom? Kako je bil sprožen in kako je potekel proces vajinega skupnega dela?

Vrhovec: Da smo prišli do takšne zgodbe, kot je oblikovana v *Letih odločitve*, je bilo več temeljnih razlogov. Izhodiščnega pomena je bilo to, da mi je bila že od vsega začetka zelo všeč Gradišnikova knjiga *Zemlja zemlja zemlja* in sem presodil, da bi se dalo po nekaterih novelah iz te knjiga posneti film, ki bi bil zanimiv tako zame kot za gledalce. Ko sva se o tej moji zamisli pogovarjala z Brankom Gradišnikom, je prišel do spoznanja, da na osnovi lastnega dela ne zmore narediti avtentične umetniške stvaritve, pač pa je bil voljan poskusiti srečo z drugo zgodbo. Dogovorila sva se – in tako je Gradišnik napisal zgodbo, se pravi sinopsis in nato treatment, s katerim sva bila oba dovolj zadovoljna, nakar smo skupaj z Denisom Ponižem, ki se je pridružil kasneje, to zgodbo dograjevali. Pri tem je bilo temeljnega pomena to, da smo zgodbo osvojili vsi trije in si rekli, da gre za zadevo, ki se tiče vseh treh in torej tudi generacije, s katero in v kateri smo odraščali. Bili so to, na določen način, odmevi let, kot so osemindesetdeseto pa dvainsedemdeseto oziroma trinsedemdeseto – ter po drugi strani osemindesetdeseto, se pravi let, o katerih mislimo, da so se takrat dogajale temeljne spremembe v ljudeh na naših tleh.

Vrhovec: Pri Slovencih je prvi film običajno izde- *V Letih odločitve sta vtakani dve nosilni in med seboj*

problemsko povezani temi: prvo prezentira Peter kot eksponent mlade generacije, tiste, ki je ob startu v življenjsko odgovornost zanetila in doživela leto osemindesetdeseto, a nato sama v sebi in v družbenem kontekstu dogajanj nekako usahnila ter se prilagodila obstoječemu; v okvir druge teme pa sodijo Petrovi starši in ves zamotani odnos, ki mu je botrovalo jugoslovansko leto osemindesetdeseto. Stvari so po svoji vzročno-posledični logiki med seboj sicer povezane in soodvisne, vseeno pa se zastavi vprašanje, kateri izmed obeh tem sta se kot režiser filma v okviru tega Petrovega osebnega in družinskega ter moralnega in družbenega konglomerata namenili posvetiti s prednostno pozornostjo. Kako sami definirate temeljno sporočilo svojega filma?

Vrhovec: Predvsem nas je zanimala ta tako imenovana generacija leta osemindesetdesetega, in sicer v fazi, ko je izgubljala pozicije, ki si jih je bila izborila, s prehajanjem v raznotere vodstvene in oblastniške strukture, zaradi česar je »revolucija«, če uporabljamo ta termih za leto osemindesetdeseto, zašla v nekakšne druge in drugačne vode. Obenem pa smo se zavedali, da moramo v filmsko zgodbo vtakati še nekaj več, kajti v jedru vsega povedanega je tudi in še posebej odnos med sinovi in očeti. Sleherno osvobajanje mladega človeka pomeni njegovo postavljanje na lastne noge oziroma opiranje na lastne sile. Glede na to smo kot gibalno zgodbo uporabili konflikt med očetom in sinom. Gre za temeljne človekove opredelitve v življenju samem, za ideološke premise, ki v samem filmu morda so ali pa tudi niso dovolj opazne, v scenariju pa vsekakor so bile postavljene: gre za razgrnitev zgodbe, ki naj bi bila jasna in umljiva tudi za vse tiste, ki slovenske situacije, če se tako izrazim, ne poznajo. Ta zgodba naj bi torej nosila temeljna sporočila. Tikala naj bi se – najprej – nas, Slovencev v ožjem smislu, Jugoslovancev v širšem smislu, pa tudi, kot pravi Branko Gradišnik, Kitajcev, Argentincev, Bušmanov, skratka: vseh ljudi, ki prebivajo na tem svetu.

Kako bi opredelili Petra Zgonca, glavnega junaka-protagonista te zgodbe?

Vrhovec: Osnovno izhodišče pri kreiranju tega lika je bilo, da je Peter – konformist. Vse, kar počne, bodisi zavedno bodisi nezavedno, je razlog za njegovo zgubljeno, nepovezano, iz dogodka v dogodek prehajajoče delovanje. Prek njega smo hoteli pokazati del mlade generacije, ki se je po tej poti in na ta način etablirala v sistem. Ni šlo za kritiko te pozicije, pač pa za pogled na ta del generacije.

Je bil vaš namen analizirati njen odnos do zgodovinskega časa, do lastnega ravnanja ter do prejšnje, očetovsko-starševske generacije?

Vrhovec: Ne bi uporabljal besede »analiza«, kajti analiza kot taka mora podati določene rezultate. Mi pa smo hoteli in poskušali pred gledalca razgrniti sestavine časa in odnosov, a mu hkrati prepustiti, da sedo rezultatov analize dokoplje sam. Nismo želeli sugerirati bobene dokončne variante, kar zadeva konec filma, ki ostaja povsem

odprt, saj ga lahko vsak gledalec s svojim lastnim moralnim stališčem in s svojim odnosom do glavnega junaka razbere na svoj način, s svojo lastno opredelitvijo.

Skozi vso zgodbo, ki bi jo, glede na epilog smeli poimenovati tudi predzgodba, pa ste vendarle poskusili utemeljevati objektivne in subjektivne okoliščine Petrovega drsenja v konformizem...?

Vrhovec: Osnovno gibalno Petrovega ravnanja je njegova že na samem začetku vcepljena nezavedna volja do moči, pri čemer se na koncu izkaže, da Peter sprejme ponujeno mu vlogo, ki pa se je sam niti ne zaveda do trenutka, ko se na policijski postaji odloči, da bo veljal za sina Zgonca-Skale. V tistem trenutku namreč pristane, da bo deloval v sistemu volje do moči, zoper katerega se je dotlej bojeval. Ugotoviti nam je, da je Peter po svoji naravi slabič, ki ni zmožil izpeljati naloge, kakršno si je bil zadal, namreč tega, da bi spreobračal svet ter znova vzpostavil oziroma renoviral ideale, ki so se mu podrli, ko je sprevidel početje svojega očeta in njegovo velikansko voljo po moči, pa oblasti; namesto tega je že v času, ko se je s to voljo po moči spopadal, nezavedno pristajal na prevzem te očetove vloge, in sicer zavoljo svojega slabištva ter zaradi svoje dvojne narave, ki se je sam ne zaveda, zavedajo pa se je tisti, ki ga na ta način vzpostavljajo. Peter vseskozi deluje v tej funkciji moči, ne da bi se tega zavedal, in naposled nanjo tudi zavestno pristane. Če torej analiziramo vso njegovo zgodbo, vidimo, da deluje prav v okvirih, ki mu jih določa in zarisuje njegov oče pripravljajoč ga na prevzem njegove funkcije.

Ali to Petrovo karakterno in moralno lastnost pasivnega, nezavednega pristajanja na vse tisto, kar mu je usojeno in določeno, pripisujete vsej mladi generaciji našega časa?

Vrhovec: Ne bi mogel reči, da je Peter kakršnakoli karakterizacija kompletnega obdobja v novejši slovenski zgodovini oziroma upodobitev celotne generacije. Je le izvleček nečesa, kar je bilo v tem obdobju najbolj zastopano, nečesa, kar je kot posledica teh silnic najbolj očitno prav v zdajšnjem času. Vsej generaciji pa seveda ni mogoče pripisati tega, da je zavozila možnosti, ki jih je imela v življenju.

Če so leta odločitve prikaz Petrovega zorenja in njegovih neuspešnih poskusov, da bi razkril in odpravil deformacije, ki jih je na njegovo življenjsko pot nagrmadil njegov oče, se seveda zastavi vprašanje, ali niso bolj kot posledica (Petrova usoda) pomembni vzroki (očetova ravnanja in njegova krivda) – in ali torej ni glavna oseba v filmu pravzaprav oče Zgonc-Skala, ne pa Peter...

Vrhovec: V eni izmed razčlenitev, ki smo jih naredili med koncipiranjem in oblikovanjem filma, smo ugotovili, da je ključna oseba dejansko oče, ki je gibalno vsega, saj prav on Petra določi za vse tisto, kar naj bo, ter ga postavi na mesto, ki mu gre. Oče je tudi nosilec celotnega ekonomskega in političnega okolja in kot tak predstavnik določene dela strukture, ki je nastala pri nas. Naj pa ob tem omenim, da ti dve figuri (Peter in oče) ne

podajata kompletne podobe, zato je potrebno upoštevati še Petrovega brata Jerneja ter deda, ki vsak na svoj način, eden v sedanosti, drugi v preteklosti, kažeta, kam bi se (bile) lahko stvari razvijale. Jernej, demimo, spoznava dejstva, ki se dogajajo okrog njega, tako v družini kot v družbi, in nanje zavestno ne pristaja, iz njih izstopa ter na ta način podira sistem, saj se mu odreče, tako kot se sistem odreče njemu; Jernej sklene živeti svoje življenje in ostane človek. Po drugi strani ima ded svoje trdne etične norme, zavoljo katerih Petra tudi spodbudi k razvozlavanju stvari, katerih sam ni zmožni oziroma si jih ni upal razvozlati, morda zaradi svoje starosti ali pa zaradi lastnega konformizma, ki mu je branil direkten vstop v konflikt... Šele povezanost vseh teh štirih oseb, če navedem zgolj moški del scenarija, lahko poda tisto sliko generacije oziroma problemov, ki se v njej sprožajo, krešejo in razpredajo, ob koncu pa privedejo tudi do rezultata, ki je bil pravzaprav cilj tega filma.

Ob gledanju filma in sledenju poteka zgodbe Petrova »ontogeneza« kot priprava na konformistični iztek njegove poti ni videti povsem argumentirana in vzročno-posledično razvidna. Zdi se celo, da je sklepna sekvenca, v kateri nam je pokazano, kaj se je s Petrom zgodilo deset let pozneje, po svoje neargumentirana, neprepričljiva in s tem presenetljiva, kar je v nasprotju z osnovno dramaturško namero. Kako se branite pred takšnimi pomisleki?

Vrhovec: Dramski lok Petrove zgodbe je koncipiran tako, da postopoma izgublja ugodnosti, ki jih ima, hkrati pa začenja, bolj kot se bliža dnu, zoreti v pravega človeka; toda ko je na končni stopnji, na dnu socialne lestvice, v situaciji, ko mu je živeti s sezoncema, tam, kjer bi lahko začel svoje življenje na novo in bi se scela odtrgal od sistema, tako, kot se je Jernej, se z vdorom Cvete v to njegovo domala na novo konstituirano življenje njegova pot na lepem spet zaobrbe; Cveta v njegovo zavest znova priključuje vse tisto, kar je živel prej in kar so bila ves čas njegova stremljenja; izkaže se, da ni premagal tiste svoje želje, ki ji pravimo volja po moči – in pristane na vnovični vstop v svet, ki se mu je bil že odrekal. V teh vzgibih moramo iskati motive, ki psihološko in dramaturško utemeljujejo Petrove obnovljene vezi z očetom in prek očeta z ostalimi strukturami moči. Seveda je možno zastaviti vprašanje, ali je vse to na filmu tudi videti. Če ne, lahko to štejem za dokaz, da razvoja Petrovega lika pač nismo izpeljali dovolj jasno in natančno.

Kako sami ocenjujete izpeljavo svojega filma? Sodite, da je njegova izvedbena linija dovolj celovita, ali pa bi jo, zdaj, ko je realizirana, vendarle kakorkoli spremenili oziroma korigirali?

Vrhovec: Kar zadeva dramaturgijo, menim, da scenarističnega bloka pripovedi ne bi v ničemer spreminjal. Razmerja med liki so v času in prostoru – govorimo o strukturi filma – postavljena na prava mesta. Nekaj sekvenc v filmu pa bi vendarle posnel drugače, in to deloma zaradi izkušenj, ki sem si jih pridobil ob delu, pa tudi zaradi nekaterih ne preveč posrečenih tehničnih rešitev med samim snemanjem. V mislih imam predvsem sceno srečanja med Petrom, Cveto in

Leni v Leninem stanovanju, saj sodim, da je dokaj neposrečena ter izpada iz strukture filma; na tej točki bi bilo potrebno tudi spremeniti tekst in situacijo nekoliko zaostri. Tudi sicer bi film v posameznih pasusih še radikaliziral, posebej v prid dolgim kadrom ter montaži znotraj kadra. Film bi poskusil narediti povsem v stilu kadra-sekvence.

Poskusimo se na tej točki – z mislijo na Leta odločitve – ozreti na prevladujoče aktualno razmerje slovenske gledalske javnosti do slovenskega filma. Sodbe iz avditorija povedo, skupaj s podatki o razmeroma pičlem številu obiskovalcev, da ocenjujemo slovenske filme, posnete v zadnjem času, kot nekomunikativne in za obstoječe gledalske potrebe nezanimive. Kako v tej zvezi razmišljate o komunikativnosti svojega filma?

Vrhovec: Upam si trditi, da je film *Leta odločitve* večplasten. V prvi plasti gre za zgodbo, v kateri je vse jasno razvidno, dalo pa bi se jo označiti kot ljubezensko štorijo. Njeno temeljno gibalo je seksualno tekmovanje med očetom in sinom, to pa so na določen način tisti osnovni arhetipi, ki privabljajo tudi gledalce, katerim ni do tega, da bi se predajali višjenivojsko usmerjenemu filmu. Na drugem nivoju pa skušamo kazati stvari, ki so prav tako arhetipske narave, le da nekoliko bolj zapletene in bolj zakrite, saj govorijo o volji do moči ter o slovenskem odnosu do mitologije, do krščanstva, do polpretekle zgodovine; do gledalca prihajajo v obliki parabol in nekoliko zakritih pomenov.

V času nastajanja tega intervjuja – dobrega pol leta po dokončanju filma – žal še niste imeli možnosti za izdatnejše preverjanje odzivnosti občinstva na obe temeljni plasti povednosti. Nekaj preskusov pa je vendarle za vami.

Vrhovec: Pri dosedanjih projekcijah sem imel priložnost videti eno samo, o kateri bi lahko rekel, da je bila »normalna«, torej ne posebna ali pre-mierna: bila je to projekcija, ki so si jo v Cankarjevem domu naročili delavci Litostroja – in reči moram, da sem jo pričakoval s strahom, toda dvorana je z junaki na platnu živela, se z njimi neobremenjeno identificirala, jih nekako vzela za svoje, o njih razmišljala, se tako ali drugače opredeljevala in razmišljujoča odhajala iz kina, kar je dokazovalo, da je bil naš namen vsaj do neke mere izpolnjen. Kajti prepričan sem, da mora gledalec v kinu predvsem misliti, medtem ko sodita smeh oziroma jok v drugo oziroma tretjo kategorijo gledanja filmov. Razmišljanje in opredeljevanje pa omogoča prav odprtost izteka filma, ki dopušča vsaj dvoje, če ne več interpretacij, do katerih pa se mora na podlagi celotnega dogajanja v filmu dokopati vsak gledalec sam.

Kakšno pa je bilo pri vsem tem poglobljeno stilno, oblikovalno vodilo?

Vrhovec: Film je, kot že rečeno, koncipiran v stilu kadra-sekvence. Ko sem prešteval kadre, sem ugotovil, da jih je nekaj manj kot tristo, medtem ko jih je sicer v celovečernih filmih ponavadi med osemsto in tisoč dvesto. Sam sem presenečen, da nam je kljub tako majhnemu številu kadrov uspelo narediti dokaj dinamičen film. Vzroki za



Leta odločitve

takšno obliko filma so v pripovedi sami, ki je mozaična: situacij nismo gradirali in nismo težili k temu, da bi rasle druga iz druge, pač pa se je celotna struktura filma iz te mozaične strukture izoblikovala šele ob koncu.

In kaj vam je – glede na sodobne tokove v svetovni in domači kinematografiji – najbolj pripomoglo k takšnemu koncipiranju filma?

Vrhovec: Če omenim imena: od domačih predvsem **Splav Meduze** Karpa Godine, od tujih Woody Allen s svojimi filmi, pa francoski režiserji izpred druge svetovne vojne, v prvi vrsti Vigo, nemajhen vpliv name pa je imel, kot vso mojo generacijo, tudi francoski novi val – in seveda po svoje tudi ameriški film, kar je pač neizogiben. Gre pa tudi za vpliv moderne literature, moderne romana, kar je kajpak zelo širok pojem...

Omembe vredna je v filmu tudi likovna komponenta...

Vrhovec: Po likovni plati smo skušali nrediti sliko vsaj delno podobno prevladujočemu tonu tedanjega časa, namreč zgodnjih sedemdesetih let, ki jih zaznamuje vzpon ljubljanske grafične šole. Težili smo k zamolklim, temnim barvam, z ne preveč osvetljeno sliko, pri čemer je Rado Likon našel pravi pristop, scenograf Jani Kovič pa je s svojimi zamisljimi natančno zadel tedanjo naravnost slovenskega malomeščanskega življenja.

Ves čas ste pri odgovorih vztrajali pri prvi osebi množine, se pravi pri množinskih oznakah avtorstva filma Leta odločitve. V mislih imate skupni Gradišnikov, Ponižev in lastni delež. Ali menite, da

je tak avtorski pristop za režiserja bolj ploden od želje po popolnem, avtonomnem avtorstvu? Se vam je kot režiserju z več kot zgolj realizatorskimi aspiracijami takšno delo zdelo v popolnem skladju s tistim, kar pripisujete avtorstvu?

Vrhovec: Najprej nekaj konkretnih dejstev. Avtor scenarija je Branko Gradišnik. Midva z Denisom Ponižem sva mu bila že ob pisanju – ne bi rekel v pomoč, temveč v oporo: Poniž z dramaturškimi, ideološkimi in podobnimi premisami, jaz z vizijo tega, kako bodo posamezna dejstva in razmerja filmsko upodobljena. Prepričan sem, da je šlo za tvorno, ustvarjalno sodelovanje, ki je že vnaprej onemogočilo, da bi bil režiser po prejemu scenarija ugotavljal, kaj vse mu ni všeč in kaj si predstavlja drugače, nato pa bi stvari prirojeval svoji viziji filma in s tem osiromašil marsikaj tistega, kar je želel scenarist povedati in pokazati na svoj način. Po moji presoji pisanje scenarija ni nič manj zahtevno kot pisanje gledališke igre. Mislim, da tudi filmski režiserji, tako kot gledališki, niso toliko doma v literaturi, da bi zmogli pisati scenarij sami. Jaz sem se pač odločil, da bom poskusil ta del naloge opraviti skupaj z Brankom Gradišnikom, in mislim, da se nama je to tudi posrečilo: kajti kot Gradišnik dobro pozna literaturo, spozna se pa tudi na film, se tudi sam v določeni meri spoznam na literaturo, ne znam pa se izražati na literarni način. V spoju obeh komponent je prišlo do srečne inačice: mislim, da je po dobrem scenariju nastal vsaj soliden film. Sicer pa je film umetniška zvrst, pri kateri je režiser, četudi vso stvar vodi in jo drži v svojih rokah, v veliki meri odvisen od različnih sodelavcev, kar pomeni, da je avtorstvo vedno rezultat skupinskega dela.

Kritičkih sodb, ki bi bile argumentirano označile svoj

odnos do vašega vstopa v slovensko filmsko ustvarjanje, še ni bilo na pretek, kar gre pripisati predvsem nedoumljivemu odlaganju »eksploatacije« **Let odločitve** v rednem kinematografskem sporedu. *Kar jih je bilo, so bile pozitivno presenečenje spričo zavzetosti, s kakršno ste se lotili bolečih tem v naši eksistencialni in moralni zavesti in praksi. S kakšnimi občutki pred lastno ustvarjalno vestjo označujete in razčlenjujete svoj izdelek? Ali menite, da se vam je z njim posrečilo izraziti bistvo svojega habitusa?*

Vrhovec: Ko sem se odločil, da bom delal film, je bil moj generalni namen posneti film s temo, s katero živim. To je pomenilo: narediti je treba film o nas samih v času, v katerem bivamo, film o »tukaj in zdaj«. In to **Leta odločitve** nedvoumno so... Kar pa zadeva dolgo zadrževanje filma pred javnim prikazovanjem, kaže povedati več stvari. Proizvodnja filma je izredno draga, saj stane poltretjo staro milijardo... in posledica tega je, da na koncu vedno zmanjka denar za bistvene potrebe filma ob njegovem stiku s publiko. Če odpremo katerokoli domačo revijo, opazimo, da namenjajo veliko prostora tujim: ameriškim, angleškim, francoskim, italijanskim filmom, medtem ko se o slovenskih piše malo ali skoraj nič, tako da ta film razen v trenutkih, ko je na platnih, domala sploh ne obstaja. V času snemanja, med prvo in zadnjo klapo, o slovenskih filmskih projektih iz tiska ne zvemo ničesar, da o tržnem komuniciranju, ki bi pomagalo ustvarjati določeno mnenje o filmih kot sestavnih delih slovenske kulture, sploh ne govorimo.

Ali je – ne zgolj v zvezi s tem – možno in upravičeno govoriti o slovenskem filmu nasploh kot o nekem posebnem estetskem fenomenu? So v teh naših delih kakršnekoli akcentuirane avtorsko-izrazne lastnosti, ki bi jih mogli označevati kot rdečo nit slovenskega pristopanja k filmu? Jo lahko, to morebitno rdečo nit, definirate in jo v njenih specifikah primerjate s filmskimi stremljenji drugod, v preostalih jugoslovanskih in v posameznih tujih nacionalnih kinematografijah?

Vrhovec: Slovenski film izstopa iz jugoslovanskega posebej zaradi ene, recimo ji kar »tehnične« značilnosti. Trenutno namreč edino on živi v pravem pomenu besede kot – umetniški film. Ni namreč obremenjen z obveznostjo, da mora privabiti vnaprejšnje določeno število obiskovalcev, da mora izplačati sam sebe, ker naj bi bil popolno tržno blago. Zato ga v celoti financira Kulturna

skupnost, je razbremenjen nujnosti, da z izkupičkom pokrije svoje proizvodne stroške in zaradi tega ni prisiljen, da z banalnostmi kot npr. beograjska produkcija privablja publiko, temveč se sedaj še lahko posveti samemu sebi. Druga značilnost slovenskega filma je v tem, da Slovenci nekako ne sodimo v balkansko okolje, pač pa naša kulturna tradicija bazira v srednjeevropskem načinu mišljenja. Kar zadeva vzporejanje Slovenije z okviri evropske ali celo svetovne kulture, pa je vprašanje, ki si ga lahko zastavimo drugače, naslednje: slovenski film nenehno kritično vzporejamo z najvidnejšimi dosežki angleške, ameriške, francoske ali italijanske šole, hkrati pa pozabljam, da je kljub vsemu svojstven fenomen, kajti ne poznam naroda, ki bi štel dva milijona duš in bi bil zmožen na leto narediti pet filmov; če bi hoteli vleči vzporednice, bi jih nemara lahko z belgijskim, nizozemskim, norveškim ali portugalskim filmom. Slovenski film pa vzporejamo z največjimi dosežki svetovne kinematografije in smo vsi zelo nesrečni, ker teh najvišjih stvaritev Slovenci pač ne moremo doseči.

Še vprašanje, ki se zdi za avtorja v tem našem prostoru bistvenega pomena. Ali imate občutek, da v našem kulturno-ustvarjalnem območju obstajajo plodna jedra, iz katerih se je mogoče s pridom napajati?

Vrhovec: Mislim, da se med mladimi ljudmi, pa ne samo med mladimi na Slovenskem, krepi zavest o potrebnosti kulture in o tem, da ponovno prihajamo v fazo, ko lahko le s svojo kulturo potrjujemo svoj način bivanja; sleherna plast te kulture je temeljni sestavni del naše nacionalne biti in zavesti.

Kaj pa institucija – v filmskem primeru, konkretno, Viba film? In kako se, po drugi strani, na vsa ta temeljna ustvarjalna hotenja, ki ste jih opisali, odziva javnost kot vnanji odmev »narodove duše«?

Vrhovec: Viba je povsem odprta vsakršni ustvarjalni pobudi tako mladih, srednjih ali starejših filmskih delavcev – in celo sama ustvarja pobude za to, da bi delali čim več, kajti le v širši izbiri različnih tem je mogoče dosegati kvaliteto... Kar zadeva javno refleksijo, pa bi dejal, da Slovenci čedalje bolj občutimo potrebo po lastni kulturi, zato je tudi vsako umetniško delo, vsaj v določenem krogu ljudi, katerim kultura nekaj pomeni, sprejeto kot izraz narodne zavesti in biti. To pa je tudi umetnosti sami v prid in spodbudo.

Boštjan Vrhovec

Filmski režiser. Rojen 7. 9. 1949 v Ljubljani. Študiral primerjalno književnost in slavistiko (1968–1971) in režijo na AGRFT (1970–1976) v Ljubljani. 1979–1989 zaposlen kot režiser propagandnih filmov na Studiu za marketing in propagando, Delo. Posnel več kratkih dokumentarnih filmov (*Kruh*, 1978, *Od setve do mlačve*, 1978, *Kako nastane avto*, 1980, *Pogled v računalnik*, 1981, *Gozdovi*, 1983, *Ljubljanski urbanistični zavod*, 1985).

Leta odločitve, 1984

s – Branko Gradišnik, r – Boštjan Vrhovec, f – Rado Likon,

sc – Janez Kovič, g – Jani Golob, i – Boris Ostan, Boris Cavazza, Slavko Jan, Damjana Černe, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2404 mm

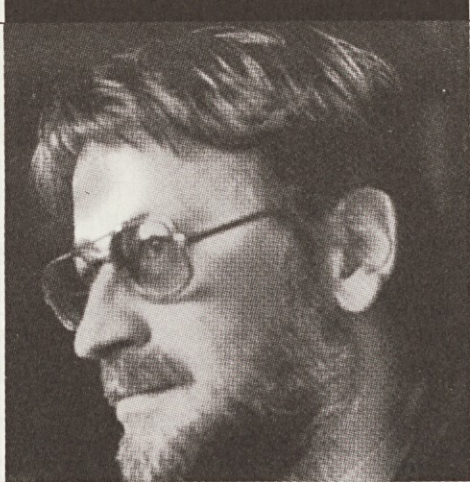
Nekdo drug, 1989

s – Branko Gradišnik, r – Boštjan Vrhovec, f – Rado Likon, sc – Jure Košak, g – Jani Golob, i – Marko Mlačnik, Barbara Lapajne, Bernarda Oman, Silva Čušin, Vlado Novak, Lojze Rozman, Pavle Ravnohrib, Gojmir Lešnjak, Sandi Pavlin, Vlado Kreslin, p – Studio 37, 35 mm, barvni, 2380 m

Viktor Konjar

Ekran, št. 9/10, 1984

Enako vrednost



Filip Robar:
Ovni in mamuti
Ljubljana, 1985

zvoka in slike ubija medsebojnost

Najin pogovor bi rad razpel med tri specifične oblike prakse, povezane s filmom: režisersko (morda bolje – avtorsko), kritiško in pedagoško, vztrajati pa mislim predvsem pri njihovih medsebojnih povezavah. Tako se že prvo vprašanje dotika dela in odzivov nanj. Zdi se mi, da se le-ti najpogosteje ustavljajo pri »pogumnosti, kritičnosti...« filmov, izognejo pa se podrobnejši formalni analizi filmske govornice.

Filip Robar: Mislim, da moram vseeno najprej opredeliti temelje in pogoje svojega ustvarjanja in ideološko-filmskega nazora. Kot se bo ali se je pokazalo ob domala vseh aspektih t.i. filmskega jezika, formalnih vidikih, tehničnih in estetskih rešitvah in preokupacijah, se vse bolj nagibam k zavestno upreproščnemu, odprtemu in nepopolnemu, vnaprej nezavezujočemu koncipiranju tistega »kako« in »zakaj«. Dominanten je »Kaj« formalno filmskega izraza, vendar ne utilitaristično funkcionalistično tolmačen, okrog tega pa se nenehno in živo iskrivo vrtijo vsi »kako« in »zakaj«. In če postavimo, da je subjekt, se pravi »kdo«, vendar le odprta struktura, nerazrešljiva formula z mnogimi prostimi valentimi ročicami tisti, ki se opredeljuje do »kaj« v zvezi s komunikacijo, vezmi, opredelitvami, pogojevanji, izražanjem, ustvarjanjem, v zvezi s seboj, potem lahko skonstruiramo znabiti takšno sintagmo: Jaz-v-svetu moram nekaj govoriti, izražati, sporočiti, pri čemer uporabljam vsakdanjo govornico, neverbalni jezik, indirektnen, umeten govor, ki je lahko pesem, melodija, film itn. Šolarska modrost, vendar pa ne pozabimo, da že dolgo nismo več naravna bitja. Nekdo je rekel: No further undoing can undo the first undoing. Ko je (dasi to ni vprašanje časa) to vprašanje »kaja« rešeno, če sploh kdaj je, ko je, enostavno povedano, meni osebno jasno, da nekaj moram izraziti, prenesti, sporočiti, da imam sploh kaj povedati, se šele zasvetlikajo drugi deli

te fantastične naprave. In, poudariti je treba, film ni edini način za posredovanje »kaja«. Ker pa se vi zanimate za film, se povrnimo k vašim izhodiščnim vprašanjem. V zvezi s »kako« govorim o odprtosti, nepopolnosti, upreproščenosti in živosti. Vztrajno in nenehno iskati in najti (!) nove, sveže, nepreverjene producerske in formalno-tehnične rešitve, četudi zoper ustaljene norme, pravila. Biti svoj, biti svoj izraz, svoj film. Ne deliti na formalno in vsebinsko. Začutiti in izraziti notranjo, organsko vez, zlasti pa vdirati v nove prostore, tematsko-vsebinsko nove, in ker imamo opravka s filmom, temu umetnostno-industrijskem spačku izumljati sproti jezik filmske pravšnjosti. Ob vsem tem pa vemo, kako pošastno drag je film in kako perfidna so sredstva preverjanja »primernosti« tistih, ki naj bi jim družba zaupala filmsko delo. Torej moram konpirirati produkcijo tako, da bo, kar zadeva finančna sredstva, izvedljiva. To slednje pa ni od muh, kot se bo med tem pogovorom še gotovo pokazalo. Pravzaprav je treba o tem kaj več povedati takoj zdaj, kajti tako bo pozneje marsikaj jasnejše. Prav to slednje je namreč prvo v vrsti onih »kako-jev«.

Ekranu se ni treba ravno zanašati na spomin, da bi v svojih letnikih pred desetimi in več leti našel moja zgodnja praktično-teoretska razglabljanja o alternativnih načinih filmske proizvodnje. Ali so alternative? in Vzporedne oblike profesionalne proizvodnje je dvoje izrazitih razmišljanj v tisti smeri. Drugačen način proizvodne sheme, ki potegne za seboj drugačno finančno planiranje, oboje pa je nujno upoštevati ob snovanju proizvoda, se pravi filma. Zavestno sprejeti omejitve, ki so še daleč bolj drastične od tistih v našem institucionaliziranem filmu. Pozneje je moja razmišljanja potrdil kubanski teoretik in režiser Espinose s podobnimi mislimi. Dokler sem prisegal na ustaljene, konvencionalne filmske proizvode, tedaj tudi formalne in vsebinske rešitve, ter svoje projekte tako tudi snoval, sem ostal na prepihu – in to malone deset let. Ob skoraj treh ducatih

predlogov in scenarijev sem napravil lahko le dva kratka filma, tretjega, dolgometražni esej o smislu človekovih srečanj (ob srečanju jugoslovanskih akademij za gledališče in film v Ljubljani), pa je naročnik (Ljubljanska AGRFT, kjer sem bil tisti čas zaposlen kot asistent) označil, da ne ustreza naročilu. Čuteč skrajno ogroženost, eksistenčno in ustvarjalno, sem načrtoval edini možni preboj s pomočjo radikalno drugačne proizvodne sheme oziroma konkretnega filmskega dejanja. S pisanjem sem si nakopal tiho, a strašno učinkovito nenaklonjenost, odpor, tudi zaničevanje slovenskega institucionalnega, profesionalnega, filmsko-političnega in pedagoško akademskega okolja, sekundirali pa sta mu omalovažujoča epigonska in indiferentna domača filmska publicistika in kritika. V koži izrinjenca, outcasta filmskega in (kakopak tudi) političnega disidenta – kajti film je pri nas politika. Filmarji so politiki, politiki pa filmarji.

Zato pa mimogredoč povedano nimamo potrebe po političnem, militantnem, revolucionarnem filmu, saj je docela jasno, da smo v vsakem svojem dejanju že tudi politični, vsesplošno angažirani in, kakopak, demokratično centralistični z raznovrstnimi možnostmi za izražanje t.i. pluralizma idej in podobno. Okrog in okrog tebe pa zavrtost, zaprtost, strah, dvoličnost, oholost, primitivizem, samopašnost, sumničavost, in defenzivnost v televizijskih in Vibinih vodstvih in programskih svetih. Zato, vidiš, je bilo treba dobesedno izumiti drugačen film, drugačno produkcijsko shemo, formo, tehniko. Da, celo tehniko. Tehniko dela, metodo. Tedaj takšno, ki mi bo postaja orožje za obrambo, za napad, takšno, ki mi bo pomagala vsekati v tkivo popadljivega mrtveca, t.j. slovenskega igranega filma, z vsemi njegovimi sakrosanktnimi apostoli, podrepaniki, teoretiki, profitarji, žurnalisti, sinefili, nekrofilii... Pa tudi z vsemi tistimi poštenjaki med filmarji, ki moje brezupne situacije niso mogli doumeti, videti in ne verjeti mojim prizadevanjem, da ostanem filmsko in sicer pri življenju. Ob vsem tistem sem bil še onemogočen in nato tudi odstranjen z akademije. – Kako perfidna in učinkovita so današnja sredstva za odstranjevanje madežev! Bil sem v riti. Se razume, krivcev ni, kriv sem sam, takšen, kakršen sem. Nomina sunt odiosa. Krivcev ni, so pa krivine! Še danes, dasi imajo zdaj mlajši sineasti dokaj močnega zaveznika v Štihu – toliko mladih ljudi še nikdar na Slovenskem ni stalo za kamero in okrog nje – ni pravega nedogmatskega razmaka v mladem slovenskem filmu.

Vendar pa ni bil Štih tisti, ki mi je dal prvo šanso. Sam sem si jo vzela. S svojim denarjem, ob pomoči prijateljev in na svoj način. Začel sem snemati **Senca bližnjih prednikov**, pomagali so mi pokojni tonski mojster Herman Kokove, edinstvena dobričina in človeška entiteta med slovenskimi filmarji, pa Vilko Filač, Rado Likon, Rado Čok. No, v tem času je na ljubljanski televiziji prodrl predlog Mateta Dolenca, naj bi jaz napisal scenarij in režiral film po njegovi zgodbi **Jonov let**. Na okopih sta se znašla še Nina Souvanova in Jernej Novak. In je steklo. Tako **Jonov let** kot **Senca bližnjih prednikov** je do konca sproducirala ljubljanska televizija. **Jonov let** je konvencionalen, **Senca** pa že šrafirajo tisto, čemur pravim drugačen film. Formalno in vsebinsko drugačen. Slojevit, delno improviziran, zlitje več tehnik, žanrov, metod, tematska in oblikovna odprtost, polemičnost, nepopolnost, tehnična revnost. Nobenih receptov, nobenih kanonov, nobenih zgledov. Izumljanje filma na novo. Nekje v ozadju migotajo novi

ameriški dokumentarni film, angleški free cinema, francoski cinema direct, the other cinema, cinema novo, alternativni film, underground film, politični film in kaj vem, kaj vse še.

Od Vertova in Godarda, pa Roucha, Markerja, Braulta, Tarkovskega pa do Brackagea, Markou-poulosa, bratov Mekasov, Mayslesov, Tavianijev, Cassavetesa, De Antonia, Makavejeva, Žilnika, Wisemana, Goldmana, Weira, Herzoga, Wendersa, Schmidta pa do premnogih današnjih ustvarjalcev mladega nemškega, južnoameriškega, francoskega, madžarskega, kubanskega, neodvisnega ameriškega, kanadskega, švicarskega, belgijskega, itn. filma.

Pa se povrnimo spet k vprašanju forme, govornice, tehnike. Razen osnovne tehnike (kamere, magnetofona, traku, montaže) in tako rekoč šolskih pravil, ki omogočajo film (slika, ton, spoj) sta tehnika in forma v svojem izločenem bistvu mistifikacija mitologija. Forma je, kajpada, toda sinefilično teoriziranje o njej ustvarja mit. Tega pa v tehniki ni, dasi se kar naprej na neki poseben način ponuja v diskusijo, polarizacijo, učenjačenje. Od Eisensteina, Pudovkina, Balasza pa Martina, Bazina, Spottiswooda, Gessnerja do mlajših teoretikov, ki jih Ekran tako in tako odlično pozna, Angela, Burcha, Bonitzerja, Nogueza, Espinose in drugih, se je misel o filmu, o njegovih izraznih sredstvih in načinih, krepila in bogatila, nekaj radikalnih postopkov so vnesli v zadnjih desetletjih Godard, Straub, Bresson, Durasova. To lahko berete v Bonitzerju. Mene je svoj čas močno prevzela koherentna in samosvoja Bressonova misel o filmu (kinematografskem, ki je drugačen od teatarskega in literarnega »kina«) tako o zvoku, kameri, montaži in igri. Odnos med slikami in zvoki, ki ne analizira, ki ne razlaga, ampak zлага.

Ki daje polni iznos filma, filmski izraz. Šumi morajo postati glasba. Izhodišče: negibnost, tišina. Slike in zvoki dolgujejo svojo vrednost in moč samo rabi, ki jim jo nameniš. Tisto, kar je za oko, ne sme ponavljati tistega, kar je za uho. Če je oko docela zavzeto, ne dajaj ušesu nič ali skoraj nič. Velja tudi obratno. Ni istočasnega, istoveljavnega. Kdaj zvok nadomesti sliko? Kadar jo, takrat sliko nevtraliziraj. Uho gre bolj k notranjemu, oko k zunanemu. Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost, škodi enemu in drugemu. Po drugi plati pa me je vznemirjala in me vznemirja nedogmatskost pogledov militantnega filma. Direktna beseda, moč besede, ki pripada človeku, komentar, ki ni nujno avtorsko stališče, česar naši filmski komentatorji in kritiki, malone vsi po vrsti eklektiki, ne morejo uvideti ali uslišati. Comment taire ce point de vue, c'est justement sa fonction, pravi nekje Pascal Bonitzer. Naši, med njimi tudi Munitić, so si nekoč ustvarili dogme o tem, kakšen mora biti dokumentarec. Če je v njem obilje besed, potem je zanje to že televizija ali radio. Pozabljajo, da je samostojnost človeške besede, misli, njena digniteta in moč, v institucionalnem okolju relativizirana, oportunistična, sistemska in da v drugačnem kontekstu lahko odkriva in razvija svojo izvorno moč. Med tema dvema, med negovano estetiko zvoka nekega Bressona in najdubo drugačne rabe (drugačnih rab) glasu, zvoka, glasbe, besede, komentarja, se suče moja praksa. Pogojevana seveda z mojim 'nenormalnim' stanjem, kar zadeva možnosti za delo in ustvarjanje sploh. Sploh pa se mi dozdeva, da se pri nas, vsaj kar zadeva resno in zavzeto pa ne po vsej sili komercialno produkcijo vsi prejkone najdemo v docela nenormalnih pogojih dela, izoblikujoč



Ovni in mamuti

sproti (za sprotno rabo) svoj izraz. Govorimo lahko o avtorskih bolj ali manj individualnih ustvarjalnih pogledih na stvari estetike, forme, itn., ne pa o nekakšnih estetikah, šolah, izoblikovanostih... Filmski delavec, ki resno misli in pošteno čuti, se mora predvsem prebiti skozi obroče, ki mu onemogočajo delo, ustvarjanje, pri vsem tem pa ostati kolikor toliko duhovno čil in pošten... Sole in razni maestri, na katere računajo in jim izdatno omogočajo delovanje institucionalna pamet in politika dogmatične opreznosti, ne dajo maha, resno zavirajo rast in tvornost izrazitih, avtentičnih in prodornih individualnih hotenj, s tem tudi izrazito oblikovanih avtorskih filmskih osebnosti, pisa. Tako sta osnovna pismenost in formalna govorica stvar osebne izkušnje, izobrazbe, inteligence, senzibilitete, nuja, naključje in idiosinkratičnost pa, če so možnosti, postopoma izostrijo nekatere prvine temeljne filmske govoriče.

Predlagam, da izhajava iz zelo »konkretnega« prizora iz filma Ovni in mamuti – tistega z vožnjo po ljubljanskih ulicah, ko v Kovačičev song na trenutke intervenira določen »hrup«. Rad bi, da prek analize tega prizora prideva do uporabe zvoka v tvojih filmih.

Filip Robar: Trije zvočni sklopi, ki sem jih postavimo, dovolj svojsko rešil, bolj ali manj posrečeno ilustrirajo moje zdajšnje pojmovanje govoriče pogleda in glasu. Analizo boste seveda opravili pri vas na Ekranu, opozoril bi le na melodično ironično repetitijo začetnega songa Janija Kovačiča (prisluhniti bo treba tudi besedam) v ekspoziciji in na interferenčni sklop, ki nazadnje privede do mučnega in nečistega občutka odtujenosti, antagonizma, zastrte konfliktnosti, ko se besni Huso, ki ga je pravkar nadrl birokratski šef samskega doma, poda in nedeljo v mesto. Kulminaciji motečnosti, konfliktnosti, ki jo označuje Mujezinovi podobna pesem, in ko imamo pred seboj vesoljno

Ljubljano, sledi ironiziran (od)govor ob spremljavi slovenskega melosa oz. njegovega označevalca – polke. Za pridnega opazovalca in razčlenjevalca bi bila to kar lepa kost za glodanje. Drug takšen, a bolj ponotrzanjen sklop je Slavkovo poslušanje Verdijeve zadušnice, njegovi lastni monologi in pa refleksija Ive Andrića. Občasni vdori zunanjega (zvočnega) sveta, ki ga nazadnje Slavko uporabi, da bi izrazil svoj protest proti vsakršni asimilaciji. Celo mikrofona uporabi, čeprav je vse čustvo in drhtenje, kakor bi temu rekel Miran Jarc. Tretja neobičajna raba glasu je v živi zvočni sceni »pijanke« v samskem domu. Radijski govor naenkrat postane med prisotnimi enakovreden. Vključitev, izključitev. Dokaj tvegano pa tudi ne najbolj posrečeno, bi dejal. Do neke mere deluje ta izum šele takrat, ko je prizora konec. Retroaktivno. Ko Huso reče: »Daj, ugasi taj radio, života mi!« In v tišini, ki nastane, se šele zavedamo, kako moteča, dasi tehtna in relevantna, so bila Borova radijska razmišljanja o slovenskem nacionalizmu. Huso jih nedvoumno preseka s svojim: »A mi nismo Evropa? Nego ko je? Ko je ubio Ferdinanda u Sarajevu? Mi, mi smo ga ubili!« Vendar pa, kot že rečeno, analizirali boste vi, jaz imam še veliko dela, pa tudi usposobljen nisem za takšne zadeve.

Nadaljujeva lahko s tvojo izjavo: »Rad bi, da se kamere sploh ne opazi. Njen namen je le beležiti tisto, kar se dogaja.« Toda ali ni prav razmik med tistim »kar se dogaja« in tem, kako je le-to posneto, prostor za tvoj avtorski vpis v filmsko strukturo. Kako je torej s t.i. »objektivnostjo kamere«?

Filip Robar: Ob *Ovni in mamutih* ne gre razpravljati o kakšni posebni vlogi kamere oziroma razmiku med tistim »kar se dogaja«, in tem, kako je le-to posneto. Treba je bilo najti hitre, učinkovite in poceni načine, kako posneti film. Niti časa ni bilo niti denarja za kakšno bolj rafinirano in slogovno dognano sliko. Karpo je bil krassen sodelavec, vendar pa vidno razočaran, ker kameri nisem dal dovolj možnosti za kreativno udeležbo.

O objektivnosti si nisem nikoli belil glave, ker je preprosto ni. Na sploh pa kaj rad pritegnem Bressonu, da očitne vožnje in zasuki nimajo nobene zveze z gibanji očesa. Pomenijo prav nasprotno, ločitev očesa od telesa. Kamere ne smemo uporabljati kot metlo. Ne me napak razumeti, kajti vseč mi je dobra, bogata slika, če seveda nekaj kaže, če je nekaj za njo. Kinematografskega samozadovoljevanja ne prenesem.

Ker sva se s tem vprašanjem dotaknila ene od centralnih točk polemike s konca šestdesetih let – o odnosu filmska tehnika/ideologija – bi bilo zanimivo slišati še tvoje mnenje o takrat prav tako problematizirani fazi v nastanku filma – montaži. Navsezadnje si na letošnjem pnjskem festivalu dobil zlato areno prav za montažo.

Filip Robar: Pred leti sem v Ekranu objavil Roy Madsenove sintakse montaže. Mutatis mutandis jo v osnovi uporabljam odkar pomnim. Ustvarjanje jasnosti, smisla, skrivnostnosti, napetosti, paradoksa, če je zato, seveda zadostni material s snemanja. Tudi nimam nič proti temu, da montaže sploh ni, če je za to dovolj dober razlog, razviden v konceptualizaciji filma. Michael Snow (The Wave-length), Andy Warhol, Paul Sharitz, Malcolm Le Grice in še mnogi na eni, Eisenstein na drugi strani, vmes pa funkcionalisti, glavni tok, kjer je montaža nesporno le del metode ustvarjalnega filmskega procesa. Vsi trije pristopi imajo svoj prav, če zadeva učinkuje. Sicer pa je nagrada za montažo prav meni le kompenzacijska, drugačne mi spričo **Očetovega** zamaha niso mogli dodeliti. Andrija Zafranović pa Vuksan Lukovac ali pa Darinka Peršin (zlasti v **Dediščini**) pa še mnogi drugi so brez dvoma veliko boljši montažerji kot jaz. Pri filmu, kakršni so **Ovni in mamuti**, kjer snemanje ne poteka po natančni in strogi snemalni knjigi, je pri montaži najhujše garanje temeljita selekcija in ureditev gradiva. Tu sta mi veliko pomagala Janez Bricej in Katarina Kuleša. Delo režiserja-montažerja je, da iz mrtvih slik nastanejo žive, da že v celostnem spoju filma zasvetlikajo, da pridejo slike in zvoki pred oči in ušesa tako spontano kot besede v duha književnika.

Vse od Senc bližnjih prednikov se med kritiki pojavlja določena zmeda, celo nelagodje ob težavnosti žanrske umestitve tvojega dela. Relativno ohlapna oznaka »dokumentarno-igrani film« ob Ovni in mamutih k temu še prispeva.

Filip Robar: Menim, da bi bilo na tem mestu vaše razglabljanje veliko bolj umestno in plodno, kot pa moje. Fuzija žanrov, film umetnosti in eseja (d'art et d'essai), igran in dokumentaren, političen, ki je politično narejen, in podobno – mar ni sijajna priložnost, da si mladi filmski teoretiki in kritiki pa zgodovinarji razmejite in obogatite svoje filmsko zrenje? Nekaj sem že povedal o sebi in tokovih, ki me oplajajo in vznemirjajo ustvarjalca v meni. Nekaj naj ostane še nedorečeno. Film in status nascendi – ko ga zaslutim v sebi, ko začenja dobivati telesce in mu je treba omogočiti organsko in duhovno rast – to je tisto, kar me razganja, ne pa njegova takratna ali poznejša žanrska umestitev. Tesna zveza med dejstvi in vsem tistim, kar dejstva spreminjajo ali celo zanikajo. Ne me napačno razumeti, nikakor ne omalovažujem naporov teoretikov in drugih, da bi določeno delo sistemativizirali in ustrezno opredelili. Izvolite, prosim!

Prav v zvezi z domnevno »iznajdbo novega žanra« si v festivalskem biltenu omenjal Žilnika. Rad bi te spomnil na njegovo izjavo za Ekran pred dvema leti in te tako privedel do odnosa film-televizija, kakor se ti kaže glede na dosedanje izkušnje. Žilnik je rekel: »Začel sem z delom na TV iz prepričanja, da je naša televizija glede na to, kar omogoča, zdrava in bolj demokratična od našega filma.«

Filip Robar: Žilnik ima načelno prav. Tudi meni je, kot sem že povedal, televizija najprej pomagala do kruha in marmelade. Tako bi moralo biti, če pomislimo, koliko mladih filmarjev mora dobiti priložnost za delo in ustvarjanje. Ko bi se uredniki in programski sveti nekoliko bolj osvobodili svojih kostolomnih birokratskih togosti in sprenevedanja in odkrito, pošteno ter radoživo nudili tem ljudem okrilje in sredstva, bi se televizijski program krepko izboljšal, v to sem prepričan, mladi ustvarjalci pa ne bi zapadli malodušju in konvencionalnostim, ki je dandanes tako očitno.

Skoraj ni intervjuja z našim režiserjem, ki bi malo ne potarnal o slabi organiziranosti našega filma. Na špicah tvojih zadnjih filmov pa redno zasledimo napis »Skupina Filmske alternative«. Ali je mogoče glede na tvoje sodelovanje z Vibo povedati kaj več o tem odnosu institucionalna – alternativna kinematografija?

Filip Robar: Filmske alternative: jako preprosto – to sem jaz. Vsaj ena od alternativ. O tem sem povedal že na začetku, zakaj in kako. Naj opozorim preden gremo naprej, na terminološko past, ki se skriva v izrazu alternativna kinematografija. Kot je znano, je slednje nekaj čisto določenega in ima opraviti s filmskim raziskovanjem samega filmskega jezika in izraznosti. Filmske alternative pa so mnogotere, vse pa lahko neobvezujoče opredeljuje zgolj na poseben način izražena napetost ali trenje nasproti ustaljeni, bolj ali manj kodificirani, a žal, tudi povsem skonvencionalizirani praksi-proizvodnji. Verjamem, da Filmske alternative lahko pomenijo resničen ustvarjalni okop, kjer bi se mladi poskušali s svojimi filmskimi idejami, jih razvijali ter ob podpori kulturne skupnosti tudi realizirali svoje zamisli – ob upoštevanju, kakopak, skrajno racionaliziranega predračuna. Filmske alternative bi lahko ob stalni podpori Kulturne skupnosti Slovenije in Viba filma postale poligon za drugačno filmsko snovanje, obenem pa odskočna deska za redno filmsko produkcijo. Morda neke vrste rigorozen podiplomski seminar ali delavnica, kjer bi diplomanti AGRFT in drugi filmski talenti odpirali nove, še neraziskane ali pa nerazvite filmske prostore. Delali filme. Morda bi k sodelovanju lahko pritegnili tudi nekatere učene sodelavce Ekрана, ki bi v soočanju s filmsko prakso preizkušali svoje poglede in glasove. Da ne bi kar naprej suhoparno razglabljali zgolj na osnovi že videnega ali pa, kar je še huje, zgolj ob prebiranju najnovejših francoskih, angleških, ameriških, italijanskih in drugih revij in knjig, ampak da bi sami soustvarjali sodobno in izvirno gibanje. Institucionalno-alternativno. Zanima me samo zares dejaven princip in praksa ustvarjanja, medsebojnega zaupanja, poštenja, odprtosti, neodjenljiv boj proti uradniškemu in birokratskemu-dogmatičnemu mišljenju, ki je v zadnjih desetletjih zaposlil tako rekoč vsa filmska in tudi druga kulturnotvorna področja, značilna zanj pa je prav neverjetna topoumnost, slaba volja, lenobnost, ravnodušnost, cinizem in trivialni interesi. O

sebi misli, da je branik duhovne pravšnosti in prave mere svobode, ki naj gre ustvarjanju. Ti so največja ovira za razvoj dobrega, iskrenega, bojevitiga, pomenljivega in drugih duhovnih dobrin. Med ljudmi takšne miselnosti so, žal tudi drugače zelo prosvetljeni državljani, ki pa si zaradi neke posebne zveze z našo nedavno revolucijo še vedno lastijo smiselnost in končnost vsega, kar oni sami in drugi delajo, in menijo, da so zato postavljeni, da imajo monopol nad idejo, resnico, mislijo, vrednotami. Med slednje je šteti tudi Josipa Vidmarja, ki je nekoč s skrajno malomarno in neodgovorno odklonil film kot pomembno duhovno tvorbo in ga s svojih akademskih pozicij nedogledno anatemiziral.

V tvoji biografiji sem našel podatke, da si diplomiral na Columbia College-u v Chicagu, poučeval film in fotografijo v Švici (Montesano), nato pa celih osem let delal na AGRFT. Ali se da skozi te tri postaje strniti tvoje razumevanje pedagoške filmske prakse? Če je vprašanje preobsežno, naj povem, kaj me najbolj zanima: kaj naj po tvojem menju da visoka šola bodočemu režiserju in koliko od tega je ta hip sposobna narediti ljubljanska akademija?

Filip Robar: Že pred leti sem bil izločen iz pedagoškega dela, še danes trdim, da nepravilno in ne po svoji krivdi. Takrat vem, da mi je kar brbotalo po glavi idej in zamisli, kako napraviti študij filma smiseln.

Pa ne samo brbotalo, dejansko sem pripravil cel kup predlogov za izboljšavo študija, vendar so ustrezni ljudje in organi vse po vrsti denegirali, ignorirali. No, pa pustimo to, kakšna so pač slovenska visokošolska in kadrovske politična razmerja. Šola seveda lahko pomaga pri izoblikovanju določenega filmskega znanja, praktičnega in teoretičnega, lahko da svoje tudi pri oblikovanju odnosa do dela. To je znano. Ustvarjalcev pa ne more producirati. Pač pa me zadnje čase vznemirja nekaj drugega. Slovenske duhovne značilnosti, ne ravno najboljše človeške, si že dolgo, dolgo časa utirajo pot in si dajejo maha tako v vrtcih, po raznih šolah in brez dvoma tudi doma. Zavrtost, zaprtost, duhovna potolčenost, nekoumnikativnost in podobne slovenske npravstvene značilnosti še kar naprej trajajo, kaže da zadobivajo

celo predznak človeške kvalitete. Nekaj je docela narobe s splošno psihologijo in filozofijo človeka pri nas. O tem bi se kazalo nekoč temeljito pomeniti. Eden od naslednjih alternativnih projektov bo prav gotovo tudi na to temo. Od kod ta občutek majhnosti, ta brezvoljnost in zaprtost duha, ta sumnjičavost in objedljivost, ta nesproščenost? Ali je to res naša slovenska duhovna danost in končnost? Ne verjamem, zlasti ne, ker se npr. ob pijači spremeni v nekaj čisto drugega, žal še bolj negativnega in agresivnega, kar je seve pripisati zgolj kompenzatoričnim porivom. Sicer sem pa nekaj tega duha uspel ujeti že v **Sencah bližnjih prednikov** v **Opre Roma** in tudi v **Ovni in mamutih**.

V pismu Ekranu si napisal, da se zdi »da pri nas kriteriji dela in kriteriji pisanja o delu (filmu) rastejo iz dveh raznorodnih tal.« Ali so ti občutki o »bolezni brezstičnosti« pred dvema letoma ostali isti ali pa so se morda še okrepili? Ali še širše – kakšna je vloga kritičnega pisanja v tvoji refleksiji lastnega dela?

Filip Robar: Tudi o tem sem že govoril, če se ne motim. O dnevnem kritičnem pisanju ne bi obširneje govoril. Včasih je korektno, včasih manj korektno, v celoti pa nima bistvenega vpliva na filmsko zavest pri nas. Včasih se med pisci tistih stolpičev najde tudi kak humorist ali pa naivnež, kot npr. Miha Brun, ki je o **Ovni in mamutih** zapisal, da je narejen po meri in okusu določenih krogov na jugu. Persiflaža. Zamejenost ali zgolj zajebantsko bulvarska neozaveščenost... Ekran bi bil lahko pravi in smiselni u in raz-smerjevalec filmskega duha, vendar bi moral postati manj eklektičen, negovati bi moral lastno misel in odnos, s pogojem seveda, da avtorji prej napravijo domačo nalogo iz razmišljanja, preden se lotijo pisanja, in ne morijo bralstva s svojimi miselnimi naporji, zankami in klopčiči v samem članku ali razpravi. Skratka, manjka znanja, izvernih misli, konciznosti. Tesnejše, tvornejše in sotvornejše misli s prakso tudi domačega filma. Ne zgolj prežvekovanje in regurgitacija teorije in estetike in drugih duhovnih centrov. Slovenska izvirna, kritiška, publicistična in teoretična misel – te slednje pač ni zaznati – je v domačih razmerah pravzaprav še bolj nebogljen, nepomembna kot filmska praksa. Govorim o slovenski.

Filip Robar-Dorin

Režiser, scenarist, snemalec, montažer publicist in prevajalec. Rojen v Boru 8. 9. 1940. Študiral primerjalno književnost in filozofijo na FF v Ljubljani (1963–1965) ter film na Columbia Collegeu v Chicagu, kjer je diplomiral 1969 s filmoma **Summer 68/Poletje 68**, **Blisters/Zulji**. 1970–1972 je predaval fotografijo in film na inštitutu Montesano v Gstadu (Švica), 1972–1980 pa je bil asistent za režijo in igro na AGRFT v Ljubljani. Po letu 1963 posnel več amaterskih filmov (**Portret nočnega mesta**, **Goga se razpoči**). Za Encyclopedio Britanico je posnel serijo poučnih filmov (**How does this make you feel?/Kaj pri tem občutiš?**, 1969, **Pigeons, pigeons/Golobi, golobi**, 1969), za inštitut Montesano pa je režiral in posnel več kratkih filmov in multimedialnih projektov (**L' aples-midi d'un faune/Faunovo popoldne**, 1970). V Sloveniji je debitiral s kratkim dokumentarnim filmom **Posebna šola**, 1972, ki mu sledijo **Pogled stvari**, 1979, **Vinogradniki**, 1979, **Opre Roma**, 1983 (celovečerni dokumentarec), **Ljudnica**, 1989 in kratki igrani filmi (**Xenia na gostovanju**, 1975, **Ristanc**, 1981, **Kmetiskega proizvajalca Mikulaša prvi dopust**, 1984, **Novomeška pomlad**, 1988.) Za TV Ljubljana je režiral TV film

Jonov let, 1981 in TV dramo **Sence bližnjih prednikov**, 1980. Za celovečerni igrani film **Ovni in mamuti** je prejel zlato areno za montažo (Pulj 1985), Grand Prix v Manheimu, 1986, za **Veter v mreži** pa Badjurovo nagrado (1989), zlato areno za režijo (Pulj 1990) in Prešernovo nagrado (1990).

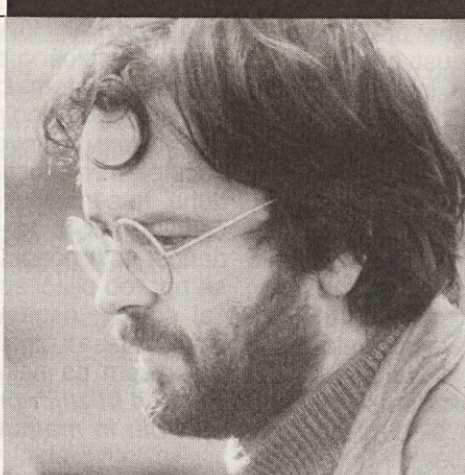
Ovni in mamuti, 1985

s – Filip Robar-Dorin, r – Filip Robar-Dorin, f – Karpo Godina, g – Jani Kovačič, i – Slavko Štimac, Božidar Bunjevac, Marko Derganc, p – Viba film, Filmske alternative – Novo mesto, 35 mm, barvni, 2463 m

Veter v mreži, 1989

s – Filip Robar-Dorin, r – Filip Robar-Dorin, f – Jure Pervanje, sc – Janez Kovič, g – Slavko Avsenik jr., i – Milan Štefe, Rene Medvešček, Robert Prebil, Ludvik Bagari, Polona Hartman, Marko Mlačnik, p – Viba film, Filmske alternative – Novo mesto, 35 mm, barvni, 2864 m

Zgodo vina, ljubezen, fotografija



Boris Jurjaševič:
*Ljubezni
Blanke Kolak*
Ljubljana, 1987

*V slovensko filmsko sceno si »vstopil« že večkrat, tokrat pa nas zanimata dva vstopa: najprej tisti z omnibusom *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, ko si se spoprijel z našo različico profesionalne kinematografije, potem pa še srečanje z »veliko« filmsko formo, ki ji pravimo narativni film. Ta vstop predstavlja film *Ljubezni Blanke Kolak*.*

Jurjaševič: V slovensko profesionalno kinematografijo sem »zabredel« po zaslugi Bojana Štiha, ki je leta 1983 povabil mene, Žareta Lužnika in Mitjo Milavca, naj izoblikujemo omnibus, ki je kasneje dobil naslov *Trije prispevki k slovenski blaznosti*. Na začetku smo bili v dilemi, ali je smiselno delati tak tridelni film, vendar pa smo kasneje ugotovili, da je več kot pomembna neposredna preizkušnja s profesionalno kinematografijo. Zase lahko rečem, da sem bil takrat poln »samega sebe« in da sem skušal v tridesetih filmskih minutah povedati vse. Danes to sicer ne ocenjujem kot kakšno napako, ampak kot neke vrste specifično »šolo«, ki je v marsičem prispevala k oblikovanju mojega sedanjega gledanja na film, filmsko režijo, kinematografijo, slovensko kulturo...

Kar zadeva vprašanje pripovednega filma, pa bi povedal, da sem se v času študija na ljubljanski filmski akademiji kar precej ukvarjal s filmsko formo, tako da so moje filme označevali za eksperimentalne, hermetične... S filmom *Ljubezni Blanke Kolak* sem svojo naravnost skušal »prestopiti« in narediti preprost narativni film. Vendar pa mi snov, ki sem si jo izbral, ni dopuščala, da bi se strogo odločil za določen žanr. Morda je tema še najbližje melodrami, zato smo se pri oblikovanju filma tudi naslonili na nekatere značilne melodramske prijeme. Moram pa reči, da je bil ta film kot pripovedni film zame kar precejšen zalogaj, predvsem kot srečanje z drugačno formo, ki zahteva ustrezno režijo, režijo,

kjer se morajo formalno-režijski prijemi utelesiti v zgodbi filma.

*Kakšna pa je »zgodba« o nastanku filma *Ljubezni Blanke Kolak*, kako dolgo je trajala in kaj se je dogajalo na tej poti, morda predvsem s perspektive teme filma; v zadnjem času se je namreč pojavila kar nekakšna serija jugoslovanskih filmov, ki se lotevajo prvih poveljnih let?*

Jurjaševič: Po omnibusu mi je bilo jasno tudi to, da me nihče več ne bo kar povabil, naj delam film, vsaj tako ne, kot je znal Bojan Štih, ki je ob taktičnosti, premišljenosti in potrebnih kulturno-politični spretnosti vedno iskal tudi nove perspektive. Zgodba o filmu *Ljubezni Blanke Kolak* se je tako začela pred skoraj štirimi leti, pri čemer sem imel neprestano občutek, da producenta ta projekt ne zanima preveč. Bili so pomisleki, da gre za film, ki ne izhaja iz slovenske, marveč jugoslovanske kulturne dediščine, da je precejšen del vlog predviden za igralce iz drugih republik, in še je bilo podobnih očitkov. Včasih se mi je že kar zdelo, da rinem z glavo skozi zid. Dodati pa moram tudi, da mi ključ, po katerem se oblikuje slovenski filmski program, ni čisto jasen.

Morda sem prišel do »pravega« celovečerca zaradi nekakšne blazne vztrajnosti, ki ti sicer požre ogromno delovne energije in časa. No, po skoraj štirih letih je končno le prišlo do realizacije, v tem času pa je tema filma postala nekako »neaktualna«, saj se je kot nepričakovan plaz usula v jugoslovanske filme zadnjih let. Scenarij Diane Martinc namreč izhaja iz istoimenskega romana vojvodinskega pisatelja Petka Vojnića-Puča, ki obsežno obravnava prav danes filmsko tako »razvpito« leto 1948. Toda, ko smo snovali film, še ni bilo Kusturice z *Očetom na službenem potovanju*, Popova s filmom *Srečno 1949*, pa še marsikaterega drugega projekta ne. V taki množici podobnih filmov se človek kar ustraši, da ne bi zapadel v kakšno po čudni poti izcimljeno plagiatorstvo.

Podobnosti so prav gotovo možne, včasih jih celo marsikdo odkrije prej na račun škodoželjnosti kot pa na rovaš filmskih dejstev. Morda pa velja prej poudariti temeljno razliko, ki tvoj film dela drugačnega od prej poimenvane jugoslovanske serije. Gre namreč za film, ki se ne ukvarja s polpreteklo zgodovino na »neposreden« način, ampak se poskuša približati času s pomočjo posrednika, ki je fotografija. Ta medij ima še posebej izbrano mesto, saj je tista štičiščna točka, kjer se križata zgodba in zgodovina, intima in družbenopolitično kolesje.

Jurjašević: Mene je predvsem zanimal človek v določenem času oziroma časovnem razponu, in to človek, ki se ukvarja z ustvarjalno dejavnostjo. Blanka Kolak je fotograf in fotografija je tista, s katero beleži sebe in čas, ob tem pa prav z njeno pomočjo tudi reflektira sebe in čas, v katerem živi. Njene drame se sicer večinoma dogajajo na področju intimnega življenja, toda socialno-politična dimenzija nikakor ni postavljena v oklepaj. Tista leta je namreč vrel izjemen vrtimec dogodkov, vendar pa nas ni zanimala toliko dokončna analiza tega vrtimeca, ampak prej njegovi sunki, ki so v marsičem zaznamovali usode posameznikov.

Fotografija in fotografiranje imajo v filmu več funkcij. Med drugim je to ustvarjalni akt, potem dokazno gradivo, celo dejanje, ki sproži cirkusantsko atrakcijo s komičnimi učinki (recimo fotografiranje traktorja kot izbranega objekta povojne »graditve«); nenazadnje je fotografija dokument polpretekle zgodovine, hkrati pa fenomen, ki je zamrznil drobce intimne zgodbe. Lahko bi celo rekli, da so različne ravni fotografije pravzaprav središče tvojega filma.

Jurjašević: Menim, da je fotografija v *Ljubeznih Blanke Kolak* bolj ali manj v funkciji zgodbe same. Vsekakor pa je res, da sem fotografijo kot »avtonomen« pojav skušal predstaviti z več vidikov, tako kot sredstvo, ki »neposredno« beleži zgodovino, še posebej kot tisti nenavadni mehanizem, ki intimnemu življenju vrača spomin, pa naj bo nostalgichen ali pa travmatičen. Priznati moram, da sem pri oblikovanju projekta fotografiji pridil še nekaj drugih razsežnosti, toda v procesu snemanja sem moral zaradi različnih peripetij nekatere razsežnosti »reducirati«. Zdi se mi nesmiselno govoriti o načrtovanih dimenzijah, ki jih film – ne glede na razloge – ne zajema.

Fotografija ima po svoje funkcijo prepoznavanja, tudi kar zadeva lik Blanke Kolak, saj šele v ogledalu in z aparatom v roki najbolj direktno dokumentira in hkrati prepozna svoje žalostne in vesele življenjske trenutke, kakor tudi kar zadeva njena razmerja z moškimi ali moške same, saj jih pravzaprav z razstavo dokončno postavi kot vogalne kamne lastnega življenja oziroma življenjske zgodbe. S fotografskim prepoznavanjem se odvija tudi vrsta katarze, saj se s fotografsko podvojitvijo življenje dogodi kot zgodba.

Fotografiranje pa je tudi dobesedno Blankin akt, dejanje, ki ga sama določa in nihče drug. Fotografiranje je, preprosto rečeno, njena svoboda, in to tista vrsta svobode, ki te navdaja in razdvaja, ki te obeležuje in odrešuje, ki te potiska v nekaj in iztiska iz nečesa – v Blankinem primeru so to večinoma dramatične situacije. To najbrž velja za vsako ustvarjalno delo, v Blankinem primeru pa še posebej, saj je fotografija specifična oblika ljubezni, ki sega prek tistega, kar v običajnem življenju razumemo pod pojmom ljubezen.

Film je sestavljen iz fragmentov, ki zajemajo kar precejšnji časovni razmik. Pri povezovanju teh »odlomkov« ima zelo pomembno vlogo glas Blanke Kolak. Izvor tega glasu pa je predstavljen šele na koncu filma, na otvoritvi njene fotografske razstave.

Jurjašević: Film v epizodni obliki uprizarja trideset let življenja Blanke Kolak. Ker nisem delal epopeje, sem moral izumiti nekakšen člen, ki fragmente lepi v celoto. Tako sem se odločil, da bom epizode povezal z off-glasom glavne junakinje. Na koncu filma se izkaže, da je ta glas vezan na intervju, kjer se Blanka Kolak »spominja« dogodkov iz preteklosti. Ta prijem, ki skriva v sebi določeno presenečenje, se mi je zdel zanimivejši, kot če bi uporabil flash-backe.

Film je pravzaprav krog, kjer Blanka zavzema središčno mesto, na krožnicah pa se izmenično pojavljajo štirje moški, ki so v marsičem določili njeno usodo. Kakšno je razmerje med središčem in krožnico oziroma med Blanko in moškimi?

Jurjašević: Blanka je skoraj skozi ves film zelo pasivna, še posebej znotraj tistega kroga ali mreže, ki ji pravimo življenje. Aktivna je večinoma le, ko fotografira, morda v trenutku, ko skuša do življenja zavzeti distanco. Ker pa je odvisnost od drugih nekaj »nevzdržnega«, je njena podrejenost morala nekje počiti, se razbesneti, pa čeprav je pri tem naletela na novo oviro.

Mislil na prizor v Lokovem stanovanju, ko si Blanka skuša enkrat nekaj »vzeti«, pa se tisto ne more zgoditi, saj je Loko homoseksualec. Prizor vsekakor ne meri zgolj na fizično jemanje, ampak želi nakazati Blankino notranjo nujo, da bi končno zavzela aktivno pozicijo do življenja. Film pripoveduje »žalostno« življenjsko zgodbo, zato sem konec skušal optimistično obarvati. Vendar ne gre za kakšen happy-end, ampak za prepoznanje, srečanje, dotik, ki je bil blokiran trideset let... Dotik med Blanko in Tomom sicer daje nekaj upanja, vendar to ni nekaj dokončnega, ampak le »rahel stik«, saj se Radko Polič in Mira Furlan le dotakneta, zatem pa gresta narazen. V oguljenem besednjaku bi rekli, da gre za konec, ki je odprt.

Vsak še tako »avtorski« film je slej ko prej tudi kolektivno delo. Najprej bi te povprašali o procesu, znotraj katerega se je formirala scenarijska predloga za realizacijo filma.

Jurjašević: Ko sem prebral roman *Ljubezni Blanke Kolak*, sem kaj kmalu napisal sinopsis. Ob tem sem ugotovil, da so mi pri nadaljnjem delu potrebni sodelavci. Diana Martinc se je tako kot scenaristka vključila že pri razširjeni varianti sinopsisa. V končnem procesu je kot dramaturg sodeloval Jože Dolmark, no, v špici filma je napisan tudi Živojin Pavlovič, ki je kot nekakšen svetovalec »obdelal« le tisti del filma, ki se nanaša na prva povojna leta.

Omenil si že, da te je v času študija filmske režije pritegovalo vprašanje filmske forme, da te je zanimal »abstraktni« film, ki meji na glasbo in ples. V študijskih filmih si skušal vgraditi glasbeno-plesno filmu, kot so Ljubezni Blanke Kolak, pa je glasba »zahtevala« drugačno umestitev.

Jurjašević: Vloga glasbe v filmu je zelo občutljivo vprašanje, še posebej, ko gre za narativni film. Ve se, da glasba zelo podkrepi emocionalni naboj filma, vendar pa ta možnost lahko kaj kmalu



Ljubezni Branke Kolak

zapelje v pretiravanja. Zdi se mi, da smo v filmu glasbi dali ustrezno mesto, čeprav smo bili včasih že na meji »dovoljenega«. Sicer pa je Janez Gregorc svojo nalogo zelo dobro opravil.

Imamo filme z glasbo in filme brez glasbe, obstajajo pa samo »eksczesni« primeri filmov, kjer ni filmske slike. Kako sta sodelovala z direktorjem fotografije?

Jurjaševič: Z Zoranom Hochstätterjem sva kar lep čas razmišljala, kako naj zastaviva koncept fotografije. V pogledu gibanja sva film gradila tako, da je kamera na začetku filma kar dinamična, kasneje pa postaja vse bolj statična. Tonalno je začetek filma barvit, pisan, proti koncu filma pa je barvna skala vse bolj »reducirana«. Prepričan pa sem, da je scenografski prijem Nika Matula zadel značilne poteze časa oziroma obdobja, ki se jih film loteva. Prav tako je premišljena tudi kostumografija Milene Kumar.

V filmu Ljubezni Blanke Kolak si se tudi prvič srečal s serijo znanih in več kot profesionalnih igralcev. Ali te je ta skušnja »naučila« česa novega?

Jurjaševič: Če sem iskren, potem moram reči,

da sem pri tem filmu spoznal marsikaj novega. Še posebej me je prijetno presenetilo delo igralski in angažiranost igralcev, Mire Furlan, Radka Poliča, Mustafa Nadarevića, preprosto vseh. Najbrž tudi drži, da so **Ljubezni Blanke Kolak** v marsičem igralski film, vendar ne samo zaradi imen, ampak tudi zaradi izjemne pripravljenosti igralcev, da se intenzivno vključijo v skupno oblikovanje likov.

Za konec pa še tvoj pogled na začetek in konec filma, ki ju med drugim povezujejo »posvečeni« prostori.

Jurjaševič: Prva sekvenca je mišljena kot sanjska. Večinoma se dogaja v cerkvi, tako kot je na koncu filmu fotografska razstava postavljena v cerkvene prostore. »Posvečene« prostore pa nismo vpleteli v filmsko scenografijo zaradi kakšnih religioznih razlogov, ampak izrecno na metaforični ravni, ki skuša predvsem potencirati »očiščevalno« razsežnost filma. Film namreč uprizarja drobce iz življenja Blanke Kolak, zgodbo uproskega »telesa in duše«, zgodbo, v kateri se Blanka iz naivnega dekleta formira v zrelo in odgovorno žensko.

Boris Jurjaševič

Režiser in scenarist. Rojen 18. 7. 1955 v Slovenj Gradcu. Študiral ekonomijo na univerzi v Mariboru in diplomiral filmsko režijo na AGRFT v Ljubljani 1984. Sredi sedemdesetih let posnel več amaterskih filmov (*Trojna mina, Sreča z dioptrijo*). Za študijski film *Etuda za baletko in filmarja* (1980) je prejel posebno priznanje Metod Badjura. Posnel več kratkih igranih (*Obisk*, 1985) in propagandnih filmov. Debitiral s *Kroniko norosti* v omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, 1983, za kar je bil nagrajen z Badjurovo nagrado.

Trije prispevki k slovenski blaznosti, 1983

Kronika neke norosti

s – Emil Filipičič, Boris Jurjaševič, r – Boris Jurjaševič, f – Zoran Hochstätter, sc – Zdravko Papič, i – Vladica Milosavljevič,

Peter Boštjančič, p – Viba film, 35 mm, barvni

Ljubezni Blanke Kolak, 1987

s – Diana Martinc, r – Boris Jurjaševič, f – Zoran Hochstätter, sc – Niko Matul, g – Janez Gregorc, i – Mira Furlan, Mustafa Nadarevič, Radko Polič, Majda Potokar, Bogdan Diklić, Boris Kralj, p – Viba film, 35mm, barvni, 3228 m

Srčna dama/delovni naslov, 1991

s – Jože Dolmark, Stojan Pelko, r – Boris Jurjaševič, f – Zoran Hochstätter, sc – Dušan Milavec, Tugo Šušnik, g – Slavko Avsenik jr., i – Svetozar Cvetković, Ivana Kreft, Nathalie Devaux, Radko Polič, Vladica Milosavljevič, Mustafa Madarevič, p – E-Motion film, Viba film.

Stojan Pelko in Silvan Furlan, ki je pogovor pripravil za objavo Ekran, št. 5/6, 1987

Medijska podpora slovenskemu filmu je navadna potuha



Damjan Kozole:
Usodni telefon

(pri pogovoru je sodeloval
producent Dane Hočevar)
Ljubljana, 1987

Usodni telefon že z načinom produkcije (kot celovečerni film, ki je nastal mimo Viba filma) in tudi kot nizkoprorračunski projekt pomeni prelom z dosedanjo prakso slovenske filmske produkcije, ki ima za model predvsem vzhodne nacionalne kinematografije. Kako je nastajal ta »pionirski« projekt tako z avtorskega kot s producentnega vidika?

Kozole: Vse skupaj se je začelo s kratko zgodbo.

Hočevar: Filmska redakcija Študentskega kulturnega centra (ŠKUC) je imela še nekaj denarja, ki je ostal od nekaterih filmskih ciklusov. Odločili smo se, da bomo denar vložili v filmsko produkcijo. Damjan je imel pripravljen scenarij in s približno 30-timi starimi milijoni ter 2000 m slabega 16mm črno-belega traku smo začeli snemati. Če sedaj gledam nazaj, bi lahko rekel, da smo šli res nekoliko prehitro v realizacijo, kar je na snemanju povzročilo nekaj težav. Aprila in maja 1986 smo projekt pripravljali, avgusta pa se je zbrala ekipa, ki je ob sobotah in nedeljah, ko so bili člani ekipe prosti svojih rednih obveznosti, posnela eksterierje. Potem je nastopil daljši odmor in ko smo končno našli ustrezno stanovanje za interierje, ki predstavlja 70% filma, smo od 1. do 10. oktobra lani posneli film do konca. Potem, ko je kazalo, da je glavno delo opravljeno, pa v Ljubljani filma ni bilo mogoče zmontirati, ker montažne mize, ki bi nam bila na razpolago, enostavno ni bilo. Na tem mestu ne bi obnavljal znanih zapletov z Viba filmom, dejstvo pa je, da je projekt štiri mesece miroval. Med tem časom je na lanski »Jesenski filmski šoli« Damjan spoznal Zorana Tadića, ki je pomagal navezati stike s Filmoteko 16, ki je omogočila montažo. Tako je bil film dokončan v Zagrebu, kar je za celovečerni film, ki naj bi v celoti ali vsaj v ključnih momentih produkcije nastal v slovenskem kulturnem prostoru, precej bizarno.

Pri *Usodnem telefonu* gre predvsem za vzpostavitev možnosti za drugačne proizvodne načine. Upamo, da se je s tem projektom de facto podrla birokratska pamet, ki določa sedanji način produkcije. Tudi v preteklosti imamo ekscesne primere: *Krizno obdobje Francija Slaka*, ki je nastalo v okviru RTV Ljubljana, nadalje *Ovne in mamute Filipa Robarja-Dorina*, ki so doživljali obrate od »filmskih alternativ« do *Vibe*, vendar se je vse to dogajalo ob prepričanju kulturne politike, da je na slovenskem možen samo en model, po katerem je mogoče proizvajati filme.

Hočevar: Viba film ima pač takšen aparat zaposlenih (60 do 70 ljudi) in vsi ti morajo živeti. In živijo na račun tistih štirih ali petih filmov, ki se na leto posnamejo.

Kozole: Vendar pa se pojavljajo novi producenti, ki kažejo tendence po drugačni in tudi drugače organizirani produkciji. Te tendence je potrebno pozdraviti.

Producentov je res več: ob tradicionalnih (Viba in TV) ste tu potem še vi, ki nekakšen status vendarle že imate, potem pa se pojavljajo sedaj že Studio 37, Unikal in drugi. Nastala je situacija, ko je obstoj več producentov nekaj popolnoma samoumevnega, toda na drugi strani se s strani samih filmskih delavcev poskuša uveljavljati vedno znova edini pravi proizvodni način, ki je seveda tisti pri Viba filmu. Treba pa je zagotoviti predvsem to, da sistem proizvodnje filmov ne bo podrejen utečeni praksi Kulturne skupnosti ali Viba filma. Upajmo, da je padla prav ta pamet, da filma drugače ni mogoče proizvesti.

Kozole: Le tako se lahko upošteva tudi film in ne zgolj slovenski film. To, kar se dogaja na Kulturni



Usodni telefon

skupnosti ali Vibi, je dejansko predvsem formiranje pozicije slovenskega filma. Vse drugo je zato že s samo genezo ogroženo in je nenehno pod vprašajem.

Hočevar: Mislim, da je sedaj vse odvisno od tega, ali bo kulturna skupnost z določenim treznim premislekom še naprej podpirala drugačne načine produkcije. Vsi poskusi so doslej ostajali enkratni, recimo Ranflava *Mrtva ladja*, ki je če se ne motim, nastala v okviru Slovenija filma oziroma Društva slovenskih filmskih delavcev, nadalje oba Robarjeva poskusa, ki pa sta zaradi pomanjkanja denarja morala na koncu pristati na Vibi. Ta je tako dobila potrditev, da se brez nje ne da ničesar narediti. Tu je bil še Slak, ki pa je potreboval pomoč Art filma iz Beograda za blow up *Kriznega obdobja*. Mislim, da bi nas morala Kulturna skupnost obravnavati enakopravno in ne kot nekaj, kar obstaja ob Vibi. Če bi obstajali pogoji za drugačne načine produkcije, bi se dalo letno posneti tudi več kot 5 filmov, seveda ob preišljeni uporabi sredstev. Vprašanje je, ali bi se dalo primer *Usodnega telefona* ponoviti, vendar sem prepričan, da bi se lahko posnelo kvaliteten film za pol cene, ki jo ima danes celovečerni film na Vibi. Tako delo bi seveda pomenilo dokaj veliko odrekavanje avtorja, čigar satisfakcija bi bila samo to, da je posnel prvenec pri 25 in ne pri 40 ali 45 letih.

Kozole: Vsaka nacionalna kinematografija potrebuje »spomenike«, ki dokazujejo njen obstoj. Hkrati pa bi morala obstajati živa, vitalna kinematografija. Pri nas je ni. To je tisto, kar pomeni »pol cene«, kajti ko je človek mlad, drugače razmišlja in občuti svet okoli sebe. Poln je energije. Samo tako bi lahko skozi slovenski film videli tudi drugačen pogled na »stanje stvari«.

Sami filmski delavci pristajajo na srednjo pot, ki je pot smrti, na situacijo, kakršna je. Problem drugačnih producentskih dispozicij se prek institucionalnih kanalov, ki jih vzpostavljajo sami filmski delavci, ni nikoli načeljal. Zaradi sistema varnosti, kjer film ni izpostavljen niti zakonom ekonomije niti dinamiziranju kinematografije, propadejo tudi zamisli o avtorskih skupinah. Funkcija ŠKUC-ove produkcije je ravno v tem, da bi morala postati

nekakšen laboratorij mladega filma.

Hočevar: Ta produkcija bi morala biti predvsem podobna produkcijam različnih filmskih inštitutov (British Film Institute in Channel Four sta zgledna primera), ki po svetu producirajo filme drugačne estetike in to relativno poceni. Slovenski film ne more v nobeni svoji obliki delovati ekonomsko, ker bi se moral prodajati na Zahod, če bi se hotel »izplačati«. Tudi največje uspešnice, kot so *To so gadi* ali *Poletje v školjki* so prinesle nazaj relativno majhen denar. To pa je seveda tudi problem razmerja med producenti, distributerji in prikazovalci.

Ob vsem tem pa je slovenski film deležen močne verbalno-medijske podpore oziroma zaščite. Ali je bil v vašem primeru film deležen pomoči in zaščite pri predstavitvi tega filma v Sloveniji in širšem kulturnem prostoru?

Hočevar: Z Zveze kulturnih organizacij Slovenije je prišla pobuda, da uvrstijo *Usodni telefon* v seznam filmov, ki jih svetujejo programu filmskih gledališč po Sloveniji. Na ta seznam je z letošnjega festivala v Pulju prišlo sedem filmov. Kar zadeva medijske podpore slovenskemu filmu na splošno, mislim, da gre za navadno potuho. Slovenske filme bi morali kritično vrednotiti in ocenjevati na enak način kot ostalo svetovno filmsko produkcijo, ne pa jih ocenjevati znotraj slovenske filmske proizvodnje, rekoč »za slovenski film je to zelo dobro...« in podobno. Absurdno in smešno je »odkrivati« izjemne kvalitete slovenskih filmov na TDF v Celju, kasneje pa taiste filme v kinu in na tuji festivalih, če tja sploh pridejo, komaj kdo opazi. Menim, da bi morala biti slovenska filmska kritika do filmov predvsem odkrita in poštena, saj le na ta način lahko pomaga k zvišanju kvalitete slovenskega filma.

Kozole: Film smo ponudili Vesna filmu za distribucijo, pa so ga odklonili zaradi nekomercialnosti. Malce cinično, ampak čisto resno vprašanje: kateri slovenski film pa je komercialen? Potem nam je v Pulju direktorica Kinematografov Ljubljana rekla, da jim je film všeč in da ga bodo dali na spored v Mini kino Union. To je idealna dvorana za intimističen film z minimalno zgodbo, namenjen predvsem ljudem, ki jih tak tip filma zanima. Pa

se s te točke zadeva še ni premaknila. Film zdaj kroži po festivalih, vprašanje pa je, ali bo sploh kdaj prišel na spored v Ljubljani. Kljub temu bo imel svoje življenje v okviru enodnevnih predstavitev v večjih mestih Jugoslavije. Težave so tudi z gledalci. Obstaja namreč strašen predsodek proti slovenskemu filmu, in to upravičeno, saj so jih slabi filmi privedli do tega. Mislim pa, da ima mlada generacija slovenskih filmarjev, pa naj so film že posneli ali na priložnost še čakajo, skupno eno: da bi tisto, kar počnemo, bilo čim manj podobno predstavi o slovenskem filmu. Kakšna naj bo refleksija pri vstopu v kinematografijo ob dejstvu, da sem se formiral ob gledanju francoskega in ameriškega filma, zdaj pa naj delam slovenski film? Samo ta, da delam filme, v katerih se govori slovensko z ameriško-francoskim naglasom.

Hočevar: Ta film bi se moral vrteti v majhnih kinodvoranah, v t.i. »art kinih« z 80 do 150 sedeži. Verjetno bi v Ljubljani za to bilo dovolj zanimanja, saj take dvorane na Zahodu učinkujejo več kot odlično. Vprašanje pa je nivo filmske kulture rednega obiskovalca kina v Jugoslaviji, ki je skoraj na čisti ničli. Take dvorane, ki bi seveda morale delovati samostojno od rednih kino podjetij, bi s svojim programom in možnostmi pogovora po projekcijah lahko pripomogle k dvigu filmske kulture oz. filmske civilizacije pri nas. Za njihovo delovanje bi bila seveda potrebna sredstva kulturnih skupnostih.

Menimo, da bi bila uvrstitev tega filma v redni kinematografski program ob ustaljenih načinih promocije lahko samomorilski akt. Vprašanje plasmaja tega filma je neposredno povezano s tem, da obstaja samo en tip promocije filmov in da zaradi tega obstaja samo en program, to je »mainstream«, ki ne more zaobseči različnosti filmskih praks. Gre za potrebo po ustanovitvi avtonomne kinematografske mreže, ki presega spektaklu zavezano promoviranje (četudi le-to vzamemo brez pejorativnega pomena).

Če bi se sedaj vendarle obrnili tudi k filmu samemu, opazamo pri Usodnem telefonu, kolikor gre predvsem za »film o filmu«, da tokrat scenaristična podlaga ni bila niti zgodba niti kakšen minuli filmski korpus, temveč nič drugega kot filmska teorija. Kako ste na tej pripovedni ravni reševali problem »prevoda« teorije na filmsko platno?

Kozole: Scenarij je dejansko izšel iz Chionove misli: »Kakor lahko intervencija akuzmatičnega glasu, ki pogosto napravi iz zgodbe iskanje, katerega cilj je pričvrstitev glasu na telo, tako tudi glas neznanca po telefonu spodbudi to zahtevo, zastavi ta problem: lokalizirati vir klica, izhodiščno točko glasu, torej določiti mesto glasu, ki je še brez mesta, in slednjič – temu glasu pridati obraz,

kajti dokler glas ni lokaliziran, zaobsega vse realno in se mu prisojajo strašne moči!« Na tem mestu bi omenil Stojana Pelka, sodelavca pri scenariju. Hitro sva prišla do ugotovitve, da je teorija eno, zgodba kot taka pa drugo. V predelavi sva to osnovo sicer skušala ohraniti, a vendarle preiti v zgodbo. Film se ukvarja tudi s filmsko zgodovino; zgodovina filma pa je zgodovina citatov. Znotraj tega okvira je zgodba precej minimalistična in tudi scenarij ni bil čvrsta forma, temveč predvsem osnova. To je film odprte dramaturgije, tudi na samem snemanju je prevladovala improvizacija z vsemi situacijskimi peripetijami vred. Film je bil dokončno oblikovan predvsem v montaži.

To je film o filmskem dispozitivu, kjer sta v igri njegova ključna člena: slika in zvok. Gre za film o realnosti filma, kjer je vse tisto, kar je zunaj te realnosti izvrženo, izvrženo kot zgodba, kjer bi se normalni, spektakelski film začel.

Kozole: Dodal bi, da bi bila »žanrska« opredelitev tega filma prav »film-esej«. V filmu obstaja točka, kjer bi lahko šel v drugo smer. To je trenutek, ko Igor začne brati kriminalko. Moja ideja je bila, da v tem trenutku to, kar on bere, postane film. Dejansko pa nam je to produkcija onemogočila. O tem filmu se pač ne da govoriti brez navezave na njegovo produkcijo. Vseeno je škoda, da niso elementi, kot sta zvok in slika, vendarle bolj implicitni, in da nismo izvedli definitivnega prehoda v zgodbo. Zgodba je tako ostala okvir, ki povezuje razmišljanje.

Hočevar: Več kot pol zamisli zaradi produkcijskih težav nismo mogli realizirati.

Kozole: Film mora prikazovati, mi pa smo namesto kazanja dostikrat morali uporabljati besede...

Usodni telefon je sicer točno to, kar sem v določenem trenutku svojega življenja želel in znal narediti znotraj omenjene produkcije, danes pa se mi zdi, da film pravzaprav bolj govori o tem, kar bi želel napraviti.

Črno-bela fotografija se nanaša na neko nostalgijo filma. Zanima nas, kakšno nostalgijo, seveda ob tem, da je črno-bel trak producentno dejstvo. Kateri so namigi na filmsko zgodovino, če so?

Kozole: V filmu je z daljšim odlomkom iz filma **Nezadostno iz vedenja** cel hommage Vigoju, in njega bi rad tudi zdaj izpostavil. Seveda pa se filmar, ki nima filmske šole, formira predvsem z gledanjem filmov, zato lahko govorim samo o avtorjih, katerih filme imam rad: Wenders, Ford, Ozu, Ray, Jarmusch, Godard... To je moja izkušnja, človek pač večkrat razmišlja in dela na takšni osnovi. In črno-bela fotografija kot nostalgija? Nič ne vem o tem: v črno-beli sliki ostaja znotraj strukture slike nekaj magičnega – to pa bi že lahko bila nostalgija!

Damjan Kozole

Režiser in scenarist. Rojen 1. 6. 1964 v Brežicah. Ob amaterskih filmih (*Sence na steklu*, *V maju*, 1980) posnel kratki dokumentarni film *Zgodba o koncu nekega mita*, 1985.

Usodni telefon, 1986

s – Damjan Kozole, r – Damjan Kozole, f – Andrej Lupinc, sc – Roman Bohanec, g – Otroci socializma, i – Miran Šušteršič,

Vinci Anžlovar-Vogue, p – E-Motion film, TDS SDK Brut, Filмотека 16, 35 mm, č/b, 2000 m (povečava)

Remington, 1989

s – Nebojša Pajkić, Damjan Kozole, r – Damjan Kozole, f – Andrej Lupinc, sc – Kosta Bunuševac, g – Slavko Avsenik jr., i – Mario Šelih, Lara Bohinc, Jožef Ropoša, p – E – Motion film, Avala film, 35 mm, barvni, 2188 m

Silvan Furlan in Vasja Bibič, ki je pogovor pripravil za objavo Ekran, št. 7/8, 1987

Proizvajanje realnosti



Miroslav Mandić:
Življenje delavca
Pulj, 1987

Med vprašanji, na katera mora debitant odgovarjati ponavadi, ima častno mesto vprašanje o poti do prvega filma. V tvoji biografiji nas najbolj zanima »ameriško obdobje«, čas tvojega študija na columbijski univerzi. Kako zdaj z določene časovne distance gledaš na to obdobje in kako bi ocenil njegov pomen za tvojo filmsko izobrazbo?

Mandić: Vsekakor sem se tam veliko naučil. Bil sem tri leta v Združenih državah. Prvo leto praktično vse počneš sam: sam snemaš filme, sam jih montiraš... V tem času ocenjujejo predvsem celovitost tvojega dela, manj pa čisto tehnične stvari. V prvem letniku je profesor – predaval je analizo filmskega jezika – močno vztrajal na kadriranju, malo preveč je bil obremenjen z montažo. Mislim, da res malo preveč. No, z montažo sem se prek njega obremenil tudi jaz. Sprva sem bil prepričan, da je montaža najpomembnejša; nasploh sem film morda razumel nekoliko preveč formalno. Poleti sem nato prišel v Jugoslavijo in gledal *Dolly Bell*. Sprva se mi je nekako zdelo, da to in ono ni ravno najbolje kadrirano, nekako motilo me je vse skupaj. Potem pa me je tam nekje pri polovici film začel prevzemati, popolnoma sem odmisлил vse morebitne formalne nenančnosti. Dobesedno naenkrat – zdaj to lahko rečem, tedaj se tega gotovo nisem zavedal – me je ta film spreobrnil. Začel sem zapostavljati formalne vidike, videl sem, da so nekatere druge stvari v filmu bistveno bolj pomembne. Tako je bil tudi moj diplomski film *Deževna ptica* (Kišna ptica), precej drugačen od vsega, kar sem v Ameriki do tedaj počel. Težko bi rekel, da je vse to bil vpliv filma *Dolly Bell*, vendar so se stvari očitno spremenile. Pravzaprav je bilo vse skupaj izjemno praktično. Naj povem, kako je potekal študij na novi šoli: v prvem, drugem in tretjem semestru smo imeli predmet režija, v četrtem smo se predvsem ukvarjali s scenarijem, tretji letnik

pa je bil namenjen celovečernemu scenariju, polurnemu filmu in še nekakšni eksplikaciji tega filma. Človek, ki je predaval režijo III v drugem letniku, je bil tudi mentor mojega diplomskega dela. On je drugi »krivec« za moje spremembe. Z njim sem imel res veliko problemov. Za kratek, petnajstminutni film sem mu moral napisati kar deset scenarijev. Res čudno. Njegova estetika je bila na videz povsem neobremenjujoča, toda če si mu ponudil nekaj, kar je instinktivno odbijal, ti sicer nikoli ni rekel: »Tega ne počni!«, ali pa: »To ni tisto, kar jaz hočem!«, zato pa ti je nekako neopazno, hočeš nočeš, vsilil svoje gledanje na film. Tako sem se pravzaprav s tistim, kar sem hotel sam, boril proti nečemu, kar je hotel on. Prava travma! Osem, celo devet popolnoma različnih zgodb sem mu prinesel. Neko dekle je po dveh urah enostavno odšlo in se odločilo za drugega profesorja, jaz pa sem se z njim še kar prepiral – morda prav zato, ker sem se z njim nekje v bistvu vendarle strinjal. Peripetije okoli kratkega filma so seveda pogojevale moj diplomski izdelek, za katerega včasih pomislim, da je še najboljšo delo, kar sem jih naredil.

Kaj pa celovečerni scenarij, bo ostal samo v zapisani obliki?

Mandić: Nastal je pred petimi leti in tako zelo spada v preteklo obdobje, da je morda celo bolje, če tam tudi ostane. Včasih narediš kakšne napake, a jih vseeno pustiš kot svojevrsten dokument svoje zablode. Napake pustiš kot fotografije, za katere Bazin nekje pravi, da »pridobijo s tem, ker so stare«. Tako tudi meni ni nerodno videti nenančnosti, ki mi gredo sicer na živce. Grede mi na živce takoj, ko je film narejen. V *Zakonu delavca* (Brak radnika) je več stvari, ki so me tako spravile ob živce, da ga preprosto nisem mogel prenesti. Res grozno. Ponovno sem ga gledal pred nekaj meseci. Smešne so se mi zdele

iste stvari, celo rad jih imam – pa ne zaradi samovšečnosti, temveč kot dokument izpred dveh let. Podobno čutim zdaj pri tem filmu. So stvari, ki se jih preprosto sramujem. Ne vem, kako bo čez nekaj let, ko bom ta film spet gledal.

Če je bila Amerika zate šola, pa ti gotovo ni bila šola vsa Amerika. Ali lahko strneš še druge vplive, srečanja, morebitna odkritja v zvezi z ameriško kinematografijo?

Mandić: Kaj vem, o ameriški kinematografiji ne mislim ravno najlepše. Zdi se mi, da smo bili, še posebej v sedemdesetih letih, v veliki zablodi o ameriški kulturi sploh. Do nas pride tisto, kar je evropskega znotraj Amerike, prava Amerika pa je vse kaj drugega kot to. Recimo, mislil sem, da je ameriško gledališče Bob Wilson. Ko sem gledal **Einsteina na plaži** (Einstein on the beach), sem si rekel: »Šel bom v Ameriko, da bom videl sto takih predstav.« Toda ljudje, s katerimi sem študiral – ki bi torej morali biti vsaj obveščeni, če že nič drugega – za Wilsona povečini sploh niso slišali. Morda je Wilson res pomemben za določen krog newyorških intelektualcev, toda takoj, ko stopite iz New Yorka, človek preprosto ne obstaja več. Philip Glass, kdo je to? Podobno je z ameriškim filmom. Ko sem se odpravljal tja, sem sodobni ameriški film cenil predvsem zaradi Boba Raphaelsona, zaradi **Petih lahkih komadov** (Five Easy Pieces). To je bil zame vrhunec. Pa sem vprašal: »Si gledal **Pet lahkih komadov**?« – »Ja, slišal sem za to, vendar nisem šel gledat.« Vprašam drugega: »Si gledal...?« – »Ja, sem.« – »Kako se ti zdi?« – »Hja, nekako, hm, hm..., ni ravno avtentično.« Prava Amerika je bistveno drugačna od tistega, kar prihaja k nam. **Polnočni kavboj** (Midnight Cowboy) je name tukaj naredil vtis, tam pa je to laž, to ni Amerika. Amerika je recimo... recimo Jonathan Demme, režiser, ki bi ga prej sploh ne pogledal, po dveh letih bivanja v Ameriki pa ga gledam in cenim kot pričo ameriškega načina življenja. Glejte **Melvin in Havel** ali pa **Citizen's Band**. To je pravi ameriški režiser.

Kdo je torej zate pravi jugoslovanski režiser, če skušaš gledati s podobnimi kriteriji?

Mandić: Samo dva sta: Živojin Pavlović in Emir Kusturica. (Pozneje je Mandić med pogovorom dopolnil svojo listo še s filmom **Človek ni ptica** Dušana Makavejeva.)

Zakaj? Kako bi svoj izbor utemeljil?

Mandić: Zato, ker se oba ukvarjata z avtentičnimi jugoslovanskimi problemi, a jih ne obravnavata kot surovo realnost, temveč oba ustvarjata realizem. Morda bo kdo pomislil, da je tisto, kar počne Živko Nikolić, realizem. Morda kdo celo misli, da je realizem, če zdajle kam usmeriš kamero. Obstajajo močno precenjeni dokumentaristi, katerih dokumentarizem je le to, da kamero usmerijo na avtentičen prizor. Toda to ni to. Dokumentarnost – ali, če naj bom bolj natančen: realizem – je treba proizvesti. Ogromna je razlika med »življenjsko resnico« in estetsko resnico, med avtentično stvarnostjo in estetsko stvarnostjo. Žika Pavlović je na prvi pogled nekako surov – toda vse to je blazno estetizirano, vse tisto grdo in blatno je v resnici izjemno lepo uprizorjeno, izjemno lepo

izbrano. Recimo, koridor s stanovanji in balkoni v **Prebujanju podgan** (Buđenje pacova), tisti prostor... Deset ljudi bi lahko realiziralo ta scenarij, se ukvarjalo s to temo – toda treba je znati to proizvesti, treba je najti tisto dvorišče, v katerem se ljudje kličejo in hodijo drug mimo drugega. Če bi to delal Živko Nikolić, gotovo ne bi vedel, kje je to, še celo tega ne, kaj sploh to je. Ljudi sprašujejo: »Kje je snemal? Je to titograjsko predmestje?« (Gre za film **V imenu ljudstva** (U ime naroda). To ni predmestje, to preprosto ni nič! Pa vendar, kakorkoli je že grozen ta Nikolić, zame najslabši je letos film **Kraljeva končnica** (Kraljeva završnica). To je konec sveta! Gledam in se sprašujem: »Je to Gradec, Linz ali morda Göteborg?« Tomić je vsekakor bolj pismen, kinestetično bolj pismen od Nikolića. Toda, ko govorim o avtentičnosti, potem poleg pismenosti in estetizacije, predvsem mislim še na kaj drugega, na nekaj, kar je daleč najbolj pomembno in kar za ameriške razmere znata Pavlović in Kusturica tako, kot Demme: da moraš namreč cediti iz svojih tal in se s te ravni dvigniti na raven estetizacije.

Že ob Zakonu delavca si omenjal proizvajanje realnosti, hkrati z njim pa tudi možne vplive francoskega poetičnega realizma. Zdi se, da je v primerjavi s tedanjo »rahlo privzdignjenostjo nad zemljo« tvoj novi film precej bolj radikalen, saj se giblje med dvema ekstremoma: med grobim naturalizmom (prizori med očetom in sinom ter materjo) in skorajda nadrealizmom (stopinje na stropu časopisnega kioska, materina hoja po vodni gladini). Gre za namerno radikalizacijo?

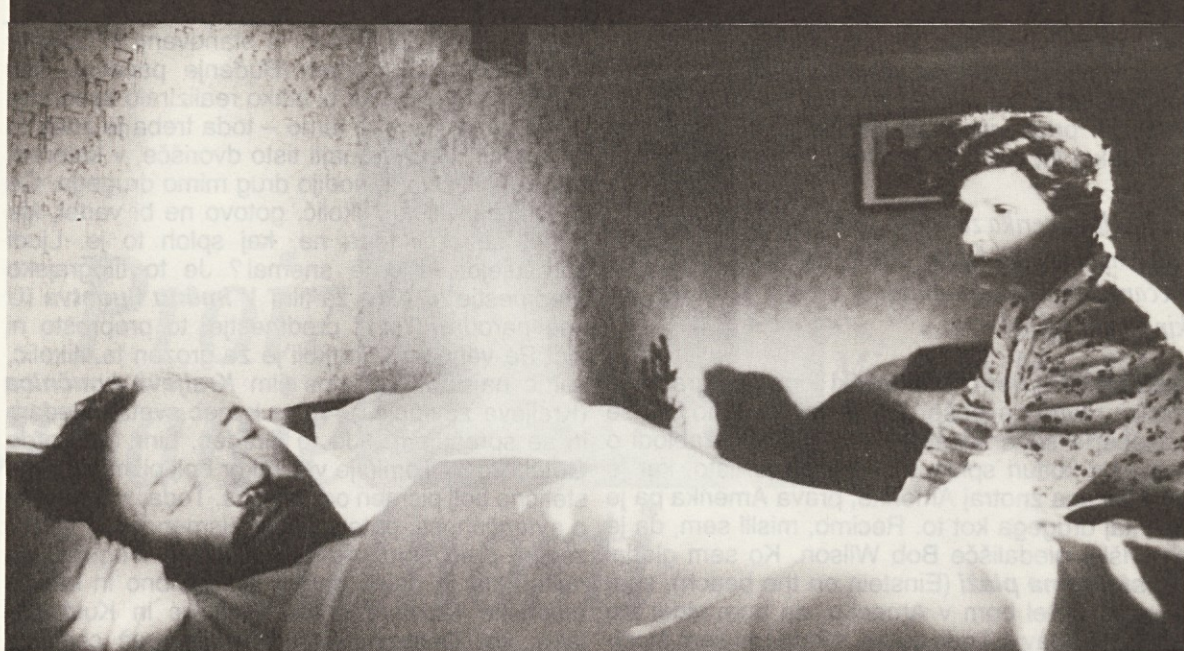
Mandić: Ne vem, kaj naj rečem. Preprosto nimam zadosti distance do filma in zato o njem ta hip mislim precej slabo. Ne vem, koliko je pametno, če karam samega sebe...

Morda še ena oporna točka: Opazimo nekakšno raztrganost filma, kolikor so posamezne sekvence prekinjene pred svojim dramaturškim ter s tem tudi emotivnim vrhom...

Mandić: Katere sekvence?

Sekvence s tombolo v vaški gostilni, še jasneje pa je to mogoče videti ob sekvenci poroke v zaporu, v katero zarežeš natanko v trenutku, ko se kamera približa obrazoma obeh do velikega plana...

Mandić: To je bil problem dvojnega konca. Prizor je res bil kakšne pol minute daljši. Problem je nastal, ker je to prizor, ki... Moram povedati, da je to eden od meni najljubših prizorov, kajti to, da se ljudem tudi za rešetkami dogajajo lepe stvari – je zame poetični realizem, namreč, da se smejejo, se imajo radi... Ne vem, če bi lahko posnel samo goli ritual nečesa. Recimo poroko: »Ali vi, ta in ta...?« – »Da.« – »Pa vi...« – »Da.« In potem si izmenjata prstane. Do tega ne bi imel nikakršnega odnosa. Ko pa se poroka dogaja za rešetkami, mi je vse nekako jasneje. No, problem je nastopil, ker se mi je ta prizor zdel tako bistven in – če smem reči – močan, da sem se ustrašil, kako po takem vrhuncu preprečiti, da bi vsi naslednji prizori ne bili videti prešibki. Zato smo



Življenje delavca

morali prizor poroke nekoliko skrajšati ter ga z ostrim glasbenim rezom – s filmske glasbe na zbor – povezati z naslednjim, zadnjim prizorom, ki pa je bistven zaradi usode lika Müse.

Temeljna zadeva, s katero sem poskušal preseči raven naturalizma, raven surovega realizma, je bila zame v fabuli. Izogibal sem se temu, da bi z naracijo pogojil upor tega človeka. To bi se seveda dalo narediti. Direktor bi mu recimo rekel: »Ni plače zate!« Stavke smo zelo veliko raziskovali, veliko smo se pogovarjali in gotovo bi lahko našli dovolj prepričljiv razlog, zakaj bi Musa prenehal delati. Toda zanimala me je etična podoba tega človeka. Poglejte, stavka on, bivši udarnik, stavka pa tudi precejšnje število drugih delavcev. Oni se vrnejo zaradi dvestotih starih jurjev. Toda tisti, ki je v vse to vložil cela leta življenja, ljubezni in poleta, ne, ta res ne more nazaj za dvesto jurjev. Če se dvigne proti tistemu, kar je dobesedno sam ustvaril, potem je njegova etična podoba bistveno drugačna. Morda je to vrsta morale, ki zanima poetični realizem – in seveda ni samo zadeva likovnosti, temveč tudi drže do sveta. Zdelo se mi je izjemno pomembno, da imam v filmu lik človeka, ki se vede moralno v tistem času, ko je osnovni problem, problem morale, večji od vsake ekonomske krize in od vseh nacionalizmov. Vsaj eno potezo sem Musi hotel zarisati: naj se ne vrne v tovarno! Če se upreš čemu, kar si ustvarjal sam, potem te dvesto jurjev nikakor ne more spraviti nazaj.

*Med mnogimi jugoslovanskimi filmi, ki se dotikajo družbenih tem, je tvoj film po svoje izjemen, kolikor je neposredno proletarsko socialnega tipa. Zdi se namreč, da se kot odgovor na ekonomsko krizo rojeva svojevrsten eskapističen film. Izraz bi bilo gotovo treba še malo premisliti, a ga je že danes mogoče pripisati nekaterim filmom, ki na prvi pogled morda niti niso taki. Mislim na Paskaljevičev film *Angel varuh* (Anđeo čuvar), pa tudi film *V imenu ljudstva* Živka Nikolića. Zakaj prav ta dva filma?*

Zato, ker oba v izjemno težkih razmerah uprizarjata domovno še veliko težjo situacijo, kot da bi s tem hotela reči: »Glejte, ljudje, še huje je bilo« (Paskaljevičeva romska realnost). Kako si torej ti v obdobju, ki rojeva eskapistične filme, prišel do svojega verizma?

Mandić: Vsi smo pili iz istega izvira, le da je eden iz tega naredil eskapizem, drugi pa ne. Nisem se zavedal, da ljudje delajo eskapistične filme. Mislim, da ste odlično opazili, kako izbor njihove teme zadeva v samo središče, v možgane, vendar je pristop eskapističen – kar je še veliko bolj pogubno. Če je to nekakšen trend, potem bi ne mogel reči, da name vplivajo trendi. Name morda lahko vpliva trend dogajanj na ulici – nikakor pa ne more pogojevati načina, kako bom dogajanje na ulici uprizoril v filmu. Eskapistično ali veristično – Paskaljevič vendar ne more pogojevati moje odločitve! Morda bi jo lahko na ravni izkustev filmskega gledanja – če smo doslej govorili o izkustvih bivanja v kakšni stvarnosti – toda so filmi, ki jih imam rad in mi nekaj pomenijo. Eskapistični trend, ki ga niti opazim ne, gotovo ne more vplivati name toliko kot recimo kateri od filmov Jilmaza Guneya. To je recimo eden tistih filmov, katerega vpliv name je identičen podatku o stavki.

Življenje delavca (Život radnika) je strukturiran tako, da so prizori, s katerimi začenaš, že davno začeti: očetov odhod z dela ima predzgodovino; v ljubezenskem razmerju je dekle že prej zanosilo z drugim fantom; materi pa v tej raztrganosti med že začetimi usodami ne preostane nič drugega kot norost... Film se tako začena nekje v svetu, ki je izgubil koordinate reda – patriarhalnega, socialnega, emocionalnega. Znotraj tega kaosa moraš zdaj ti poiskati lastne, filmske koordinate. Kako si jih iskal?

Mandić: Družina je fenomenalna, prav fantastična zadeva. Je kraj določenega reda. Režiser

lahko računa na dejstvo, da ima gledalec največ informacij prav o določenih razsežnostih družine. Kajti družina je kraj reda, miru, varnosti. In če zdaj to domnevno zatočišče postaviš v pogoje presekanih koordinat, popelješ družino na trnovo pot, na kateri se ona sama prične trgati, razpadati. Na ta način vzvratno opravičiš raztrgane koordinate, s katerimi si začel. Naj to podkrepim z morda banalnim primerom, ki pa potrjuje natanko vašo tezo o raztrganih koordinatah. Gre za nekaj, čemur bi lahko rekli nefunkcionalna uporaba predmetov, okoliščin, prostora. Časopisni kiosk je v mojem filmu svojevrstna spalnica dekleta, ki ga igra Anica Dobra. Ta nefunkcionalna uporaba prostora pa je podvojena z dramaturško upravičenostjo, saj se to dekletu doma ne počuti ravno preveč doma. Ima očeta, ki svoje neizpolnjene, bolesterne ambicije projicira v sina. Ima mater, ki jo na pragu pričaka z besedami »Marš v hišo!« – se spomnite, takrat, ko jo fant spremi do vrat? Hiša preprosto ni prostor, kamor bi jo lahko spremil. Vam morda tega celo ni treba opaziti, zame pa je bistveno, da se teh stvari zavedam in da jih tako tudi vidim. Ali pa tiste risbe na stropu! Mar ne bi vsako dekletu kaj takega raje risalo na steno svoje sobice, doma – ona pa to nariše v kiosku, v tem klavstrofobičnem prostoru na postaji, sredi samotnih tirov in čakanja, ki pa je vendar njen prostor.

Tri ključne like imaš v filmu. Očeta, ki se sprijazni s svetom...

Mandić: Misliš, da se sprijazni... Če tako misliš, potem sem vse na redil narobe, potem sploh ničesar nisem naredil. Samo tega mi ne reci! Zakaj gre k džamiji? Zato, ker ima blazno potrebo za redom, najti hoče prostor, v katerem bi vladal red. Toda tudi ta red je tiste vrste, ki razočara človeka, ki uzakoni in funkcionalizira njegovo ljubezen, njegovo verovanje. To je človek... ne vem, če je sprijaznjen, vem le da nima vere. V Bergmanovem *Sedmem pečatu* (Det Sjunte inseglet) je replika »Človek trpi, zato ker veruje«, in to bi naj bilo grozno. Toda, mar ni še veliko bolj grozno trpljenje človeka, ki ne veruje, ki pa je pokazal sposobnost, da zmore tako verovati kot ljubiti? Kako grozno mora biti šele to?

Ni bilo mišljeno v tem eksistencialnem smislu, temveč bolj v smislu, da so se stvari izvršile, poravnale, da se nima več kaj zgoditi. Morda pomiritev namesto sprijaznjenja?

Mandić: Da, da pomiritev je ustrenejša beseda.

Pri pogovoru o tvojem novem filmu ne moremo mimo prizora, v katerem Hadžihafisbegović uči fanta igrati nogomet, to idiliko pa grobo prekine prihod policijskega inšpektorja, ki pride zaradi suma posilstva. Prizor je režijsko izjemno lepo izpeljan.

Miroslav Mandić

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen 4. 7. 1955 v Sarajevu. Po končani filozofski fakulteti v Sarajevu je odšel študirat režijo na univerzo Columbia v New Yorku, diplomiral je s kratkim filmom *Kišna ptica/Deževna ptica* (1982). Za kratki igrani film *Brak radnika/Zakon delavca* je prejel zlatega zmaja na festivalu v Krakovu (1985). Z Ž. Žilnikom je napisal scenarij za celovečerni film *Ljepe žene prolaze kroz grad/Lepe ženske hodijo po mestu* (1986). Režira tudi na TV

Mandić: Dva kadra sta v tem filmu, na katera prisegam. Samo dva. Eden je prav ta, ki ste ga omenili, drugi pa tisti, ko mater vodijo iz hiše proti fičku. Neka takšna sila je v teh dveh prizorih... Ko onadva vodita mater, oče gre za njimi, oče, ki ga je strah sploh karkoli reči, saj se čuti strašno krivega, rad jo je imel in zdaj tam zadaj, za njo, nosi nekakšno odejo. Vodita jo, približujejo se fičku, v kader vstopa fant s stegnom, ki smo ga videli tik pred tem. »Kje?« »Merima!« »Kdo? Kaj?« »Nič, nič, samo navaden pregled...« Ona je med tem že v avtomobilu. Zaprejo vrata. On nekam gleda...

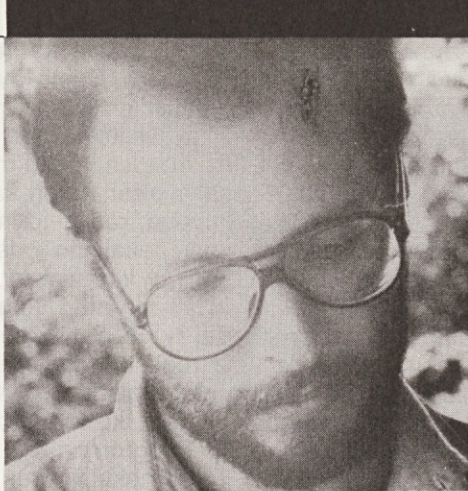
Še zdaj, ko to pripovedujem, sem ves razburjen. To je ogromna sila, ki me je enostavno prehitela. To je nekaj, česar si še sanjati nisem upal. Ta prizor in pa prizor aretacije na nogometnem igrišču. Enostavno zgodilo se je. To je najlepše pri filmu. Veliko stvari je, ki me lahko spravijo v obup, toda ko se ti zgodi ena sam taka stvar – lahko od tega potem živiš leto dni.

Sprva je prizor bil zastavljen precej drugače: kader s fantom, ki teče za žogo; nato gol, da vsaj vemo, da smo na nogometnem igrišču; prihod Vogle z inšpektorjem; še naprej igra, nato pa starejši krene proti avtomobilu, mlajši teče za žogo; nato je bila na tem mestu v snemalni knjigi predvideno elipsa, da bi se tako izognil dialogu med inšpektorjem in fantom; in končno vstop v avto in odhod. Tako je bilo zamišljeno in takšna bi bila informacija, ki bi jo gledalec dobil iz tega prizora. Toda, prišli smo na lokacijo in pričeli. Vselej začnem s prvim kadrom, za vsak primer – razen, če sem za katerega od kadrov prepričan, da ga bom nujno potreboval, tedaj se ga skušam kar najhitreje rešiti. Torej, prvi kader. V snemalni knjigi je pisalo: Sejo uči fanta igrati nogomet, nato rez. Postavimo kamero. Rečem Vilku (Filaču): »Zasukaj jo za malenkost!« On to stori, Sejo se že loči od fantka, ki nadaljuje sam – jaz pa vidim, da kader še naprej živi, da ni padel, da ni nobene potrebe po rezu. Vendar pa kamera tokrat ni imela zadostne globine. Postavili smo jo še enkrat, ponovili dotedanje dogajanje in zdaj je tista cesta v ozadju preprosto klicala avto, kar videl sem ga že v kadru. Poskusimo še enkrat, z avtomobilom. Pripelje se, se ustavi, inšpektor izstopi, pride Sejo, nekaj se pogovarjata – »Konec je,« pomislim. Toda zgodilo se je, da je fant, čisto v zanosu, še kar naprej brcal tisto žogo. Onadva tako stojita čisto zadaj, v drugem planu, kader pa še kar traja. Šele tedaj se mi je pravzaprav posvetilo, da je to krasna stvar: njun pogovor tam v ozadju, pojma nimaš, o čem se pogovarjata, fant pa kar brca tisto žogo – in to lahko traja in traja.

Bilo bi seveda noro reči, da kaj takega lahko preprosto dobiš iz kaosa. Češ, prideš, če se zgodi, se pač zgodi. Nikakor! Vse skupaj izračunaš in nato se ti v trenutku vse poruši – poruši v najboljšem pomenu te besede. To so lepe stvari.

Cvetka Flakus, Silvan Furlan in Stojan Pelko, ki je pogovor pripravil za objavo Ekran, št. 7/8, 1987

Žanrski film je pri nas v elitni poziciji



Živorad Tomić:
Kraljeva končnica
(pri pogovoru je sodeloval
scenarist Nebojša Pajkić)
Pulj, 1987

*V samem filmu **Kraljeva končnica** pa tudi v vajinem dosedanjem delu je razvidem nek odnos do filmske zgodovine. Ali bi lahko definirala ta odnos? Gre pri tem predvsem za nanašanje na določene filmske žanre, avtorje ali celo na posamezne filme?*

Tomić: Ko sem pri štirinajstih letih začel »resno« gledati filme, sem najprej opazil filmskega avtorja in to je bil John Ford. Njegov film **Jeздеca** je bil prvi, ki mi je odkril razsežnost komičnega in tragičnega skozi prizmo cinizma, ki je nekje v temeljih sveta, ki ga reflektira John Ford. Še danes je moj najljubši avtor. Tako njegovih filmov ne gledam kot vesterne, temveč kot avtorska dela. Tudi če gledam western neznanega režiserja, je njegovo ime tisto, kar si najprej zapomnim. V tistem času sem si v beležko zapisoval imena režiserjev in naslove filmov. Ko sem zbral dovolj filmov nekega režiserja, sem imel določeno perspektivo o njegovem avtorstvu. Šele malo pred tridesetim letom sem začel gledati na film tudi kot na žanr, tradicijo, zgodovino.

Pajkić: Vsi moji »problemi« s filmom so bili nekako povezani z vprašanjem žanra kot takega, vendar to ni perspektiva sodobnega specificiranja žanrov filmske kritike. Kot deček sem najraje gledal vesterne, nisem pa prenesel ljubezenskih filmov. V tistem času je bil western edini pristopni mitski žanr in predvsem dečki smo raje gledali filme, v katerih je veliko streljanja. Nekoč je bila pri nas na obisku sestrična, ki je imela 15 let, jaz pa sem jih imel tedaj 12. Nje niso pustili same v kino in moral sem jo peljati gledat ljubezenski film. To je bil Richarda Quina s Kirkom Douglasom in Kim Novak **Prepovedane strasti** in strašno mi je bil všeč. V drugem letniku študija na »Akademiji za pozorište, film i TV« sem gledal **Rebecca** in tedaj sem spoznal, kaj je ljubezenski film. Zatem sem začel retroaktivno odkrivati ljubezenski film v vsakem filmu.

Pred tem skupnim projektom sta oba prešla od statusa filmskega pisca k statusu filmskega ustvarjalca.

Poznamo legendarni »novovalovski« prehod, tudi danes Pascal Bonitzer piše scenarije, Olivier Assayas režira... Zanima nas ta točka prehoda: ali je do tega prišlo po sebi ali namerno?

Tomić: Ko sem videl **Jeздеca**, sem se odločil postati filmski režiser. Vendar je trajalo 22 let, da sem to dosegel. Karkoli sem počel, je bilo usmerjeno v ta cilj. Začetki pisanja o filmu, študij filmske režije, delo na TV, pisanje scenarijev, vse, kar sem v življenju delal, in vse kar sem zaslužil, je bilo od dela za film. Prvi denar, ki sem ga v življenju zaslužil, sem dobil za statiranje (takrat sem imel 15 let) v filmu **Prometej z otoka Viševice**, ki se je snemal v Rogoznici. Zaslužil sem dva stara tisočaka. Vseskozi je bil moj namen režiranje filma.

Ali je to, da sedaj ne pišeš, enostavno posledica pomanjkanja časa ali gre za kaj drugega?

Tomić: Pred petimi leti sem nehal pisati o filmu, ker sem imel velik problem: sovražil sem in še vedno sovražim pisati negativne kritike. Enkrat tedensko sem pisal za radijsko oddajo Petra Krelje »V prvem planu film« in ravno takrat so bili na sporedu predvsem filmi nekaterih mlajših ameriških režiserjev, ki jih nisem »sprejemal«, kar me je pripeljalo do tega, da sem iz tedna v teden dajal negativne sodbe o kinematografiji, ki jo drugače najbolj senim. Poleg tega sem postal urednik na TV Zagreb. To seveda ne pomeni, da ne bom več pisal o filmu, vendar to zagotovo ne bodo dnevne kritike, temveč predvsem teksti o filmih, ki jih imam rad in o problemih v njih, ki me zanimajo.

Pajkić: Z Živoradom imava skupna izhodišča v odnosu do filma, kajti tudi jaz sem statiral v filmu

Prometej z otoka Viševce. Statiral sem samo v enem kadru, bil je total iz zgornjega rakurza, Janez Vrhovec pa je izvajal nekakšen govor. Drugače strašno rad pišem o filmu in če bi se intimno vprašal, kaj raje počnem, potem mislim, da v tem prostoru raje pišem, o filmu kot scenarije. V Jugoslaviji s pisanjem o filmu delaš svoj film veliko močneje in manj limitirano kot v sami produkciji. Po drugi strani pa v Beogradu ni bilo nikoli dobrega vzdušja za pisanje o filmu. Potrebno je veliko napora za objavo tekstov. Tudi zato sedaj redkeje pišem. Moj odnos do filma je zelo blizu Godarjevi izjavi, da je pisanje o filmu pravzaprav delanje filmov.

Kako je torej nastal scenarij za Kraljevo končnico?

Tomić: 1980. leta sva bila z Nebojšo tu v Puli na festivalu. Tedaj sem bil še študent, Nebojša pa je že imel za sabo nekaj nerealiziranih scenarijev. Potem sem spet odšel v Rogoznico, kjer sem dobil idejo za ta film in nato v prvih petih dneh napisal prvo verzijo scenarija brez kakršne koli pomisli na realizacijo. To je bila zgodba, ki me je obsedala. Že pred tem je bil posnet film **Ritem zločina** v okviru TV produkcije in v redakciji Nenada Pate. Umetniški svet TV Zagreb je določil ta film za naslednji projekt. Z Nebojšo sva potem v hiši snemalca Borisa Turkovića izdelala drugo verzijo, ki je bila osnova za vse kasnejše popravke.

Glede na to, da je od ideje do realizacije preteklo toliko let, nas zanima, kaj se je med tem dogajalo na produkcijskem planu?

Tomić: TV je bila nosilec tega projekta v produkcijskem smislu. Poleg nje je bil kot koproducent tu še Centar film in kot kodistributer Kinematografi Zagreb. Zadeva pa se je vendarle zapletla na na TV. Poleti 1981 se je tam stvar zapletla in projekt je bil prestavljen do naslednjega leta. Takrat pa se je gradil »TV dom« in spet je bil film preložen. Potem je vsa stvar mirovala do konca leta 1984, ko smo zaradi visokih cen iskali četrtega sofinancerja. To je bil Marjan film iz Splita, ki je danes tudi glavni producent tega filma. TV dokončno ni šla v ta projekt. Pojavljali so se očitki, češ, zakaj naj bi TV financirala kinematografski film, čeprav je po drugi strani Nenad Pata poskušal osnovati produkcijo po vzoru nemške, italijanske ali francoske TV, se pravi produkcijo kinematografskih filmov, ki jih TV (so)financira in ki se po predvajanju v redni mreži kinodvoran normalno predvajajo na TV (konec koncev so na tak način delali Fassbinder, brata Taviani, pa Olmi...). Šele Svermir Pavić in Boris Gabela z Marjan filma sta torej omogočila nastanek tega filma, in čeprav je bil ta vmesni čas precej depresiven, smo bili vseskozi trmasti in prepričani v realizacijo. Problem je v tem, ker pri nas ne obstajajo producenti kot posamezniki.

Kakšna je sploh možnost delanja thrillerja v jugoslovanski družbi? Četudi najdeš zločnica, se znajdeš pred drugim problemom: prenašanje kodov detektiva, policaja v naš film je skoraj nemogoče. Kako vaju situacija, v kateri živita in delata, opredeljuje pri delanju filma, ki je vendarle strogo žanrski?

Tomić: Vse je odvisno od vprašanja, ali imaš

opravka s svobodnimi ljudmi ali pa z ljudmi, ki so pogojeni ekonomsko, ideološko ali kako drugače. Detektiv kot mitska figura kriminalke je absolutno svoboden. Giba se hierarhično po vseh segmentih družbe, je svojevrsten medij za odkrivanje najrazličnejših stvari v družbi. Detektivka ali kriminalka je že sama po sebi sociološko obarvana. Ker pri nas teh poklicev sploh ni, je edina možnost policijski film, čeprav tudi tu lahko nastopi le inšpektor. Zanimivejša pa se mi zdi pozicija, s katere snema filme Hitchcock, ker gre pri njem za običajne ljudi v neobičajnih situacijah. Tako v **Ritmu zločina** kot v **Kraljevi končnici** gre za podoben pristop: imamo najbolj normalne ljudi, ki se v skladu z okoliščinami znajdejo v situaciji, da se obnašajo ali kot detektivi ali kot kriminalci. Z Nebojšo se sploh nisva ozirala na »družbene okoliščine«, ker so te neizbežno vključene v samo pisanje scenarija. Pri Melvillu gre za isti fenomen. On pravi, da ga realizem v filmu sploh ne zanima, če pa danes gledaš njegove filme iz šestdesetih in začetka sedemdesetih let, dobiš fantastično sliko francoske družbe tistega časa.

Pajkić: Fassbinder je lepo povedal, da subvencionirane kinematografije nimajo nobene perspektive, kar še posebej velja za žanre. Film se tu zamišlja kot instrument družbe, politika potrebuje film na določen način. Umetnik v subvencionirani kinematografiji kontaktira s Partijo, s partijo v smislu skupine ljudi. V ne-subvencionirani kinematografiji umetnik kot posameznik kontaktira s posameznikom, producentom. Lahko je homoseksualec, Žid ali komunist, v Hollywoodu bo vedno šlo za hudičev sporazum dveh posameznikov. V subvencioniranih kinematografijah je umetnik instrument sistema, prozaičen plačanec.

Vprašanje, ali je neki film, ki vsebuje žanrske koordinate, utemeljen v stvarnosti, ali komunicira z neko socialno problematiko, je povezano s tem, da je tak film a priori gledan z zornega kota družbenih konvencij. Paradoks je v tem, da je film, ki se giblje v območju žanra, zelo konvencionalen, tipiziran, da pa v okolju, v katerem recepcija niso gledalci, temveč žirije, novinarji, družbena telesa, film kot tak v popolni elitni poziciji. Z Živoradam sva tako bizarna, kot je bizarna situacija v zvezi z **Usodnim telefonom**.

Na tiskovni konferenci si omenil elisabethinsko dramo, na katero se opiraš pri tem filmu. Po drugi strani je tu precej filmskih elementov par excellence: sam dispozitiv vlaka, človek z amnezijo... Kakšen je za vaju odnos med filmom in umetnostmi, ki so mu predhodile, pa so vendarle vključene vanj?

Tomić: Gre za vprašanje paralelizma. V elisabethinski drami, še posebej pri Shakespearju, vedno obstajajo vzporedno dogajanje in vzporedni liki. Glavni junak, Branko Kralj (Irfan Mensur) ima ljubico Ireno (Vladica Milosavljević) in v prvem delu mi je manjkal tretji lik, ki bi vzpostavil ravnotežje na ženini, Višnjini strani (Ena Begović). Zato sem si izmislil njenega bivšega moža (Diklić) in tako kot junak išče zatočišče pri Ireni, tak tudi njegova žena odide v kavarno majo pokramljati s svojim bivšim možem. Prav tako v drugemu delu filma, ko Irena že zavzame mesto Višnje, to podpremo z inšpektorjevimi emocijami. Res smo se precej mučili z ekspozicijo, ker prvi del teče kot melodramska zgodba z družinskim trikotnikom, po padcu oziroma skoku iz vlaka pa se dogajanje odvija v drugi trillerski smeri. To je torej film, ki je sestavljen iz dveh delov (kot **Psycho**



Kaljeva končnica

ali **Vrtoglavica**, kjer se gledalcu po polovici filma spodmaknejo tla in se začne panično spraševati, kaj se bo zgodilo.

Pajkić: Informacije, ki jih izpostavi dispozicija in ki jih potrebuje nadaljni razvoj dogodkov, se ponujajo preveč verbalno. Po drugi strani pa gre za dramaturške napake: v dispozicijo smo vključevali premalo majhnih znakov, ki bi pripravljali nadaljnje dogodke. Dramski moment se začne takrat, ko žena zlomi lovca na šahovnici. Vse dogajanje do tega trenutka bi moralo imeti predvsem funkcijo dramskega prologa.

Za prizor podanja iz vlaka se zdi, da je narejen nekoliko nespretno, morda bi bil lahko spektakularnejši. Vendar pa prav ta nedoločnost pušča odprto vprašanje, ali je bilo padanje iz vlaka namerno ali nenamerno.

Tomić: V fizičnem aspektu dogajanja Kralj ujame Višnjo, ona ga odrine, a zato pade iz vlaka. Problem njenega hotenja pa smo pustili odprt.

Pajkić: Gre za vprašanje ambivalentnosti: Ena v možnosti izbire med svojim možem in odprtimi vrati drvečega vlaka izbere slednjo možnost.

Film se začne s prizorom Višnje na vlaku in konča s prizorom Irene na peronu. Kljub temu, da Višnja pade iz vlaka, ostane nekako »prisotna« v filmu. Tako se zdi, kot da je Irena zamenjala zgolj »fizično« odsotnost Višnje. Kako bi opredelili oba ženska lika v vašem filmu?

Tomić: Ta razmerja ženskih likov, njuna prisotnost, odsotnost ter zamenjava obeh likov, vse to je bilo zastavljeno namerno. Namerno sta bili sami v obeh omenjenih prizorih. Med nastajanjem filma je bilo veliko govora o tem, ali moramo končati film z glavnim junakom, ker da je to njegova zgodba. Vendar je film delan nekoliko bolj z ženske perspektive. Etično gledano sta oba ženska lika moralnejša od Kralja. On postane heroj šele na koncu: ne zato, ker je na vlaku ubil tri ljudi, temveč ker je spoznal svojo krivdo v odnosu z Višnjo. V vseh verzijah scenarija je na kocu obstajal stavek, ki sem ga potem izločil, ker je bil preveč eksplikativen. V sklepnih sekvenci na peronu, ko se obrne k inšpektorju, naj bi rekel: »Ubil sem svojo ženo.« Ne pove tistega, kar se je zgodilo v akciji, ne reče: »Ubil sem tri ljudi.« Tu gre predvsem za njegovo spoznanje krivde. Po drugi strani pa sva s piscem glasbe Vukom Kulenovićem poskušala ustvariti glasbeno temo, ki bi bila po emocijah, ženska tema, tema Višnje. Po njenem izginotju iz filma funkcionira kot tema, ki glavnega junaka spominja. To vzbuja pri gledalcu domnevo, da je ona stalno prisotna, da ga obseda. Prav na koncu, ko Kralja policaji odpeljejo in Irena ostane sama na peronu, se ta tema spet pojavi. Mislim, da je prav glasba, uporabljena na točno določenih mestih ustvarjala prisotnost, odsotnost in zamenjavo.

Kakšen je vajin odnos do metafore? V filmu bi to lahko bila šahovska igra, ki jo Kralj igra takrat, ko mora narediti ključne poteze v akciji, vendar nas bolj zanima povezava metafore s formalnimi določili

prostora in časa, ki jih »utelešata« poseben pristop k organizaciji prostora v vlaku in nerealen čas: ne ve se, kolikokrat so se peljali z vlakom, različne vožnje se menjavajo zgolj z rezi...

Tomić: Šah je predvsem element karakterizacije glavnega lika kot pedantnega, racionalnega človeka. Šah ni metafora, tudi sam ne razmišljam rad v metaforah, ker imam raje konkreten predmet, konkretno misel. Režiserji, kot so Ozu, Dreyer ali Bresson, nikoli ne uporabljajo metafor. Vsak predmet, človek, vse kar se pojavi, ima na sebi nekaj edinstvenega. Kar pa zadeva geometrijo prostora in časa, sva s snemalcem Borisom Turkovičem film namerno koncipirala na principu kupeja, interiera. Vseskozi smo vztrajali na zaprtem prostoru, v katerem se manifestirajo akcije in reakcije junakov. To je povezano tudi z odsotnostjo gibanja kamere, premikov je le 10, veliko je istih planov in planov-kontraplanov. Prav tako je zelo pomembna enotnost prostora, časa in dogajanja. Mislim, da po Aristotelu ni bilo napisano nič bistvenega o drami in dramaturgiji. Bolj važno je pokazati glavnega junaka v trenutku pred samo akcijo kot da bi se ukvarjali z eksplikacijo tega, kako je prišel do drugega vlaka ipd. Vseeno smo že v scenariju postavili mnogo znakov, da bi gledalec te prehode videl. Tako ima Kralj v nekem trenutku v nasprotju s svojo običajno urejenostjo zmečkano obleko, je neobrit ipd.

Pajkić: To je moj šesti scenarij, ki je bil realiziran, vendar je bilo delo z Živoradom nekaj popolnoma novega: vsi problemi, kot kateri vlak, kje, kdaj, kako, kopica teh realističnih detajlov, ki so povezani z zapletom v običajnem smislu, so bili razrešeni v scenariju. Toda naenkrat je Živorad spoznal, da se je s tem nesmiselno ukvarjati. Sam film se mi zdi bolj kot realizacija scenarija, realiza-

cija ekstrakta scenarija. In čeprav ameriški film danes nič ne velja, vidimo, da je delan za petnajstletnike, ki bliskovito reagirajo. V Živoradovem postopku so zelo moderne prvine. On ve, da normalni kinematografski gledalec misli vnaprej in vnačaj ter bliskovito povezuje dogodke. Od jugoslovanskega filma pa se pričakuje počasnost, da mu potem lahko sledijo polpijani kritiki. Ameriški film nudi vsaj to hitrost in način, tako je tudi Živorad vodil zgodbo, ki ima nekaj tega kompjuterskega zavajanja, redukcije.

Tomić: Tu je treba omeniti montažerja Zoltana Wagnerja, ki je veliko prispeval k tej dinamiki, ker sem sam predvsem na začetku dela čutil odpor do redukcije materiala, do izločanja materiala.

Za konec še klasično vprašanje: kaj pripravljata za naprej?

Pajkić: Živorad ima nekaj kombinacij za nadaljnje delo in ena od njih je scenarij *Dvojna igra*, ki sem ga napisal z mlajšim beograjskim snemalcem Predragom Bambićem. Obstaja možnost, da bomo projekt realizirali v okviru Avala filma. Trenutno je na TV Novi Sad v montaži serija *Človek v srebrni jakni*, za katero sem napisal scenarij skupaj s Crnčevićem in Jakonjićem. Poleg tega imam še nekaj scenarijev v obtoku, npr. *Sneguljčica in palčki* po ideji Miše Radivojevića, ki bo film tudi režiral.

Tomić: V pripravi imava tudi komedijo, za katero upam, da bo scenarij končan do konca leta 1987. Naslov bo *Veličastni rop ruskih ikon*. S prijateljem iz Zagreba sva napisala scenarij *Diploma za smrt*, poleg tega pa delam še na novi verziji Stevensonovega romana *Dr. Jekyll in Mr. Hyde*, naslov bo *Sledovi zveri*.

Živorad Tomić

Režiser, scenarist in filmski kritik. Rojen v Zagrebu 15. 6. 1951. Študiral na Filozofski fakulteti in na AGRFT v Zagrebu (1974–1980). Piše filmske kritike (Film, Radio Zagreb) in od 1981 dalje urejuje filmski program na TV Zagreb, kjer režira dokumentarne TV programe (*Savsko kupališče/Kopališče na Savi* 1982) in TV serije (*Diploma za smrt* 1989).

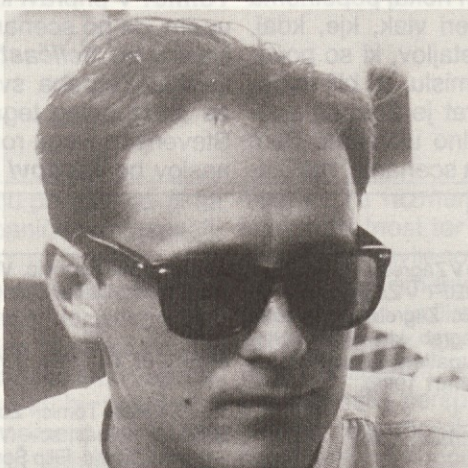
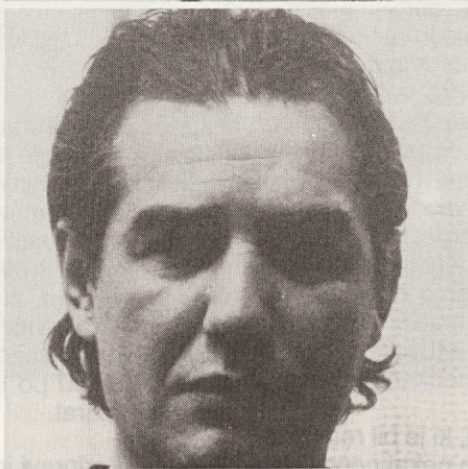
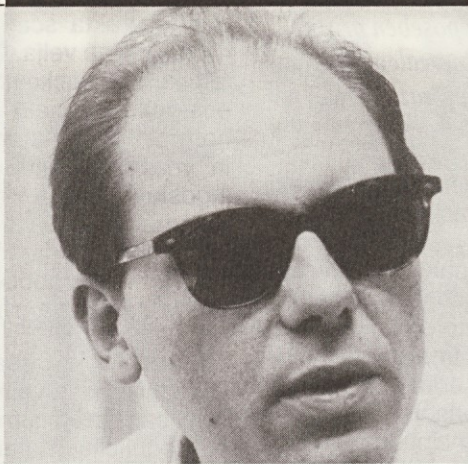
Kraljeva završnica/Kraljeva končnica, 1987

s – Živorad Tomić, Nebojša Pajkić, r – Živorad Tomić, f – Boris Turković, sc – Mario Ivezić, g – Vuk Kulenović, i – Irfan

Mensur, Ena Begović, Vladica Milosavljević, Milan Štrlić, p – Marjan film, Centar film, 35 mm, barvni, 2650 m

Diploma za smrt, 1989

s – Živorad Tomić, Zoran Bručić, r – Živorad Tomić, f – Silvestar Kolbas, sc – Velimir Domitrović, g – Zoran Bručić, i – Ranko Zidarić, Filip Šovagović, Ksenija Pajić, Ivo Gregurević, Suzana Nikolić, p – Marjan film, COLOR 2000, 35 mm, barvni 2880 m



Socialistični kriminalec

*Vedran Mihletić,
Dragutin Krencer in
Mladen Mitrović:
Hamburg Altona
Pulj, 1989*

Omnibus, še posebej v »kriznih« situacijah, je ena izmed oblik vstopanja v kinematografijo. Vendar pa so bile v »komercialnem« pregledu z omnibusi praviloma težave, saj film s tremi zgodbami zelo težko najde mesto v standardni kinematografski mreži. No naredili ste film, ki se, vsaj kar zadeva jugoslovanske okvire, razlikuje od doslej poznanih tovrstnih projektov. Za omnibuse je večinoma značilen generacijski pristop, določen tematski okvir oziroma podobne poetike. Vi pa ste tri zgodbe vpletli v strukturo ene zgodbe.

Mihletić: Glavni vzrok, da smo se odločili za omnibus, je ekonomska in produkcijska danost na filmskem področju. Vsako leto na zagrebški filmski šoli diplomira 5 oziroma 6 režiserjev. Zato je razmerje med »povpraševanjem« in »ponudbo«

takšno, da ima mlad režiser zelo malo možnosti, da bi prišel do celovečernega projekta. Tako smo ponudbo, da zrežiramo omnibus takoj sprejeli, vendar pa smo strukturo omnibusa že v sami osnovi skušali čimbolj »oplemeniti«, se pravi ga narediti bolj gledljivega in to tako, da se tri različne zgodbe sprožijo in iztečejo kot celota. Pri tem pa smo film koncipirali tako, da se kljub »trdnejši« dramaturgiji izoblikujejo trije različni filmi, s tremi različnimi liki in tremi različnimi rokopisi oziroma poetikami.

Krencer: Scenarij sva zastavila z Vedranom Mihletićem, kasneje se nama je pridružil še Miroslav Pendelj. Razumljivo je, da je določene stvari v tretji zgodbi kasneje Mladen Mitrović prilagodil svojim režijskim prijemom. Že od samega začetka pa nas je fascinirala predstava, kako bo »realno« deloval film, ki ima sicer skupno scenaristično podlago, ki pa bo realiziran skozi tri režijske optike

in ki bo s to dinamiko odločilno vplival tudi na percepcijo filma kot celote. Film kot celoto pa smo si ogledali tako kot vsi gledalci in reči moram, da smo se za ta eksperiment določili namenoma.

Mihletić: Želel bi le dopolniti Krencerja. Zdi se mi, da bi lahko celotno delo pri filmu *Hamburg Altona* označili z nekimi »racionalnimi elementi, za katere smo se odločili v trenutku, ko smo sprejeli zamisel o omnibusu. Gre za elemente pri izdelavi scenarija, izdelavi režijskega postopka pa vse do post produkcijskega trenutka. Mnenja smo bili, da na določen način z vsemi temi kreativnimi elementi, pa tudi po dramaturški zasnovi, nekaj tvegamo. Tvegamo v smislu, da lahko s tem postopkom pridobimo še neko novo kvaliteto. Tveganje je bilo glede na produkcijske parametre tudi v tem, da gre za debitantski projekt treh režiserjev-debitantov, dveh debitantov scenaristov, oz. še tretjega sodelavca scenarista, ki je bil prav tako debitant. Potem so bili debitanti tudi snemalci, pa montažerji in v večji meri kar celotna ekipa, ki je delala na tem filmu in je svoje študije opravila na zagrebški filmski akademiji. Kajti tudi Mladen Mitrović je, ne glede na to da je Sarajevčan, študiral v Zagrebu. Torej to je produkcijsko tveganje, seveda pa gre tu tudi za avtorski, kreativni, filmski rizik, o čemer je Krencer že govoril. Gre za metodo dela, ki smo si jo izbrali in ki je bila v tem, da končni izdelek ne bo vplival na posamezne sestavine le-tega. Seveda pa je bilo vse skupaj zamišljeno kot en film.

Scenarij kot »živ organizem«, potem ko je bil posnet, pravzaprav prične odmirati, izginjati. In vrednost scenarija je praviloma v tem, da film uspe. Toda kot izhodišče je scenarij prav gotovo projekcija, določeno avtorsko videnje, še posebej ko gre za film, kjer sta scenarist in režiser združena v eno osebo. Kako si se ti, samo kot režiser, vključil v to scenaristično vizijo?

Mitrović: Vedran je že omenil, da smo bili neke vrste generacijski kolegi. Končali smo isto šolo; jaz sem nekaj mlajši od njiju dveh. Bila sta marljivejša, pisala sta ogromno, medtem ko sam tega nisem počel. Ko sta mi ponudila tekst, da bi ga skupaj delali, sta se že sama odločila, da bo ena od zgodb »sarajevska«. Vzrok take odločitve je razviden v končnem izdelku, saj film tako postaja na nek način jugoslovanski, saj nam predstavi tri popolnoma različne miselnosti te države. Kar pa se tiče predloge, ki sta mi jo dala, lahko povem, da je dramaturški okvir ostal tak kot je bil, ker mi je bil všeč. Problem, ki se je pojavil je bil v tem, da sta to pisala dva Zagrebčana, ki tega nista napisala na podlagi »bosanske« miselnosti ampak iz projekcije te miselnosti. Tako sem se lotil tega teksta še z nekaj prijatelji in vsi skupaj smo skušali dramaturškemu okviru, ki je konec koncev ostal v bistvu isti, dati vsebino oplemenitenost z bosansko miselnostjo. Na njun predlog sem odgovoril z bosansko reakcijo. Obenem pa moram povedati, da cenim njuno sodelovanje in pa to, da se nista vmešavala v to kar sem naredil, saj sem do neke mere vseeno spremenil zgodbo.

*Vemo, da so bili ekstremi, marginalni družbeni fenomeni, vedno zanimive teme za film. Vaš film obravnava kriminalce, žeparje, švecenje... To niso moralci, kot v Tomičevem filmu *Diploma za smrt*, pa*

vendar so lopovi, ki delujejo kot posamezniki v posebnih okoljih. Recimo, v reškem »undergroundu« imamo napadalnega Čombeja, v bosanski sceni se predstavi lik žeparja, ki je skoraj že del neke folklore, v tretji zgodbi pa srečamo »s sofisticiranega« Bogarta, ki bi ga lahko imeli tudi za metaforo oziroma povezavo med kriminalom in filmom, med kriminalno in filmsko sceno. V principu so vsi ti junaki moralni liki. Kakšna je ta morala v odnosu na socialne in ekstenzialne situacije, v katerih se znajdejo?

Mihletić: Na to vprašanje bi odgovoril kar z Zupanovim romanom *Levitán*, ki sem ga prebral tik pred drugim pisanjem scenarija, torej v tisti fazi, ko sva morala Krencer in jaz tej osnovni strukturi dati obliko mestne življenjskosti, dokumentarnosti, realističnosti. Priznati moram, da mi je Zupanov roman zelo pomagal, pomagal iz perspektive nekega objektivno racionalnega odnosa do same teme, do značajev, ki jih v filmu obravnavamo. Ne gre za nikakršne direktne odzive, temveč za pregled celotnega okolja, čustvenih stanj junakov, njihovih odzivov na pojme svoboda, zapor. Res da *Levitán* obravnava politične zapornike, toda najpomembnejša je njegova univerzalnost. V samem vprašanju si dejal, da so naši junaki že določeni, jim je že usojeno, da so kriminalci, vendar bi sam dodal, da ni bil naš namen baviti se z unikatno skupino ljudi, ki so na tej ali na oni strani ključavnice, ampak smo se želeli ukvarjati z ljudmi iz obrobja. Zdi se mi, da je v tem trenutku naša družba zelo bogata s temi ljudmi. Torej ne gre za ljudi, ki so prekršili zakon, ampak so to predstavniki najštevilnejšega dela prebivalstva. Govorimo torej o marginalcih kot ljudeh, ki se iščejo, ki se še niso našli, ki tavajo...

Drugi element scenarija, ki smo ga želeli obdelati je bil namen, da med že zarisane in postavljene zgodbe vnesemo melodramatiko. Gre za melodramski obrazec, ki naj bi služil kot neke vrste povezava glavne osebe z nasprotnim spolom. Zato smo se odločili, da predstavimo tri junake z obrobja, tri različne zvrsti melodramskega odnosa. Eden je postavljen na najbolj skrajni rob tega dogajanja in predstavlja vezo s prostitutko, osebo z roba društvene lestvice, pri drugem gre za družinskega tipa. Tretja zgodba pa se razvija znotraj samega filma. Priznati moram, da je ta za nas predstavljala najtežjo nalogo, predvsem zato ker smo morali v kratkem časovnem intervalu (30 minut) napraviti celotno zgodbo nekega odnosa, recimo melodramskega.

Krencer: Na to vprašanje o morali in o moralnih likih, ki nastopajo v tem filmu, o ljudeh z roba in glede na to da so to kriminalci, ljudje z druge strani zakona, ti lahko najlažje odgovorim z enim stavkom iz nekega westerna – »You have to be honest to be an outlaw«. Gre za to, da morajo v svetu, ki je zunaj zakona, vsi ljudje delovati in živeti po nekih pravilih. Torej tudi v svetu brezzakonja, brez nekih čvrstih moralnih vrednot, obstajajo neki notranji moralni zakoni. To smo tudi v prvi zgodbi povedali, in ko Čombe odgovori z neke vrste repliko, češ, če med lopovi ne bo poštenja, bo šlo vse v p.m.

Poleg tega pa je že tudi Mihletić dejal, da marginalci iz našega filma, ne glede na to da so kriminalci, niso netipični junaki. Problem vseh treh junakov je ta, da morajo najti nek moralni zakon v njih samih, če ga že v svetu okoli sebe ne morejo.

Mitrović: Natančneje bi rad predstavil svojo zgodbo. Gre za človeka, ki želi čez mejo peljati ženo in štiri otroke in zdi se mi, da je za tako potezo že treba imeti neke vrste moralo. Pa še sosodovega gluhonemega sina naj bi vzel s seboj. Ko recimo moj junak krade, tu ne gre za milijarde, ampak vzame le toliko, kolikor potrebuje, da bo prišel do določenega kraja. In tudi vse njegove težave izhajajo iz nekakšne njemu svojstvene morale. Ko sem pripravljajl sceno, ko okradejo peke, sem se znašel pred veliko dilemo: nisem se mogel odločiti ali naj denar ukrade moj glavni junak ali njegov sin. Spoznal sem, da bo vse skupaj izgledalo dosti bolje, če bo denar ukradel otrok, ki naj bi počasi prevzemal psihologijo kriminalca in bo prav gotovo nadaljeval to tradicijo.

Mihletić: Še enkrat bi se vrnil k morali, kajti zdi se mi, da je to glavno vprašanje tega filma. Kriminal v tem filmu ne predstavlja žanrske danosti, znotraj katere bi se morali gibati in se primerjati z žanrskim obrazcem kriminalnega filma. V našem filmu se kriminal pojavlja kot poklic, in ta poklic bi moral biti v »enakopravnem« položaju z vsakim drugim poklicem. Gre za temeljno vprašanje, kako znotraj kakršnegakoli poklica poiskati oziroma najti lastno moralo. Ne verjamem, da se lahko ljudje drugih poklicev delijo na dobre ali slabe po drugačnem etičnem predznaku kot pa ljudje, ki se poklicno ukvarjajo s kriminalom. Torej, v tem filmu je kriminalno poslovanje poklic, nekaj kar je »dano«, kar je neke vrste strast.

Film govori o pobegu, ki se sicer neuspešno konča, vendar težko govorimo o popolnoma spodletelem podjetju. Vsak beg praviloma omejujeta dva »off-a«, ki sta največkrat dve nevidni in le posredni instanci, na eni strani institucija zakona, policija, od katere se beži, in na drugi strani imaginarno polje, ki je drugo ime za svobodo, srečo, iluzijo.

Mihletić: Kadar govorimo o filmu, ki se ukvarja z vprašanjem bega, je jasno, da na eni strani stoji zakon, ki je opredmeten v detektivih, policiji. Gre torej za institucije, ki ščitijo vprašanje splošne morale. Že v samem začetku smo se odločili da bomo vprašanje splošne morale zanemarili. To je tudi pomenilo, da se ne bomo ukvarjali z žanrskim obrazcem načina bega iz zapor, ter da se ne bomo ukvarjali s tistimi, ki preganjajo. Po drugi strani pa je beg svojevrstno filozofsko vprašanje. Zdi se mi, da je za naše junake beg hkrati danost in poskus pobega v »obljubljeno deželo«. Kot si omenil, ima film na nek način optimističen konec, to pa zato, ker so naši junaki prepričani, da je beg njihova večna življenjska orientacija. Dejstvo, da so ponovno v zaporu, vsekakor ni izničilo ideje o begu.

Krencer: Film je strukturno tako zastavljen, da predstavlja epizodo iz življenja, tako, da ne prikazujemo celotne junakove kriminalne skušnje. Jasno pa je, da je izbrani del takšen, skozi katerega seva njegovo življenje. In čeprav se njihova tokratna epizoda konča v zaporu, pa imajo dovolj energije in nov načrt za pobeg, tokrat v še bolj nedoločeno in fantastično mesto.

Mitrović: Zanimivo je tudi to, kako se v tem filmu beg obravnava skozi prizmo mentalitete. Tudi tu gre za nekaj posebnega. V prvi zgodbi hoče Combe pobegniti v Hamburg, čeprav ima nek drug cilj. Res, da hoče bežati, vendar to ni njegov primarni cilj. Menso je že zdavnaj pobegnil, ampak k soncu. Njegov pobeg je tista bosanska verzija

bega. Za Menso Hamburg ni prevladujoč, prav gotovo je zanj slišal od ostalih dveh, kajti Menso ni tako izobražen. Ta beg se mu zdi kot beg k soncu, ki je v tem primeru nek abstraktni pojem, nekaj k čemur zapornik ali sanjač vedno teži. Bogartov beg je še najbolj realen. Ima prave načrte, ideje, kaj bi delal in zato smo si z begom samo pomagali začrtati miselnost teh ljudi, zakaj nekdo beži in kako beži.

Filmi, ki obravnavajo kriminal, še posebej tisti iz socialističnih držav, hočejo za vsako ceno biti tudi družbenokritični, kar velikokrat preraste v pedagoško moraliziranje. Vaš film ni kritičen na prvo žogo, pa čeprav se »preriva« skozi množico družbenih problemov.

Mihletić: Vzhodno-evropska kinematografija in njeno pojmovanje zaporniškega filma temelji kar a priori na političnem kriminalu; torej na enem načinu didaktičnosti in političnosti.

Na drugi strani pa je zahodna kinematografija, predvsem ameriški film, ki temelji na tem, da je zaporniški film konvencija ali pa žanr. Evropski film pa nekako tretira zapor kot možnost za »psihologizacijo«; tu mislim predvsem na Bressona. Predvsem gre za dva filma, s katerima smo se največ ukvarjali, okrog katerih smo si postavljali največ vprašanj. Upam, da ni občutiti neposrednega vpliva. Torej gre za Jarmuschev film *Down by Law*, ki v celoti abstrahira didaktiko, pa vendar ni klasični žanrski film. Še bolj inspirativen pa je film *Yol*, ki ima kar pravšnjo dozo spolitiziranosti; film govori o političnih zapornikih, vendar v prvi plan vseeno postavi karakterje, s pomočjo katerih govori o splošni morali.

Mitrović: Če smo že omenili Ameriko, moram reči še to, da se mi zdi, da je še nekaj zelo pomembno in to je, da smo se poskušali izogniti dejstvu biti moderen; pomeni, da smo se želeli izogniti modnemu kritiziranju te države in te družbe, kar je v zadnjem času v naših filmih pogost pojav.

Mihletić: Glede filma *Hamburg Altona* se mi zdi, da se v njem čuti, da gre za delo treh avtorjev, ki so zaljubljeni v različne filmske režiserje, ki pa vseeno odgovarjajo ideji, da je film predvsem zgodba, pripoved, torej umetnost, ki odpira možnosti, ne pa da je to umetnost, ki uči. Zdi se mi, da je to skupni element in znotraj tega ima vsak režiser svoje ljubljence in to nas navdušuje. Nikakor pa ne morem govoriti o tem, da bi nas didaktičnost motivirala.

Krencer: No, tudi politika nas ni motivirala. V socialističnih družbah vzhodne Evrope, pa tudi v Jugoslaviji se v zadnjem času pojavljajo te »glasnosti«, demokracija. Torej je tudi možnost, da se ljudje izražajo svobodneje in da bolj svobodno povedo tisto kar mislijo. Zdi se mi preveč enostavno preko filma, preko umetnosti, »obtoževati« sistem, kot da je edini krivec za vse težave, ki jih ljudje, filmski junaki, preživljajo. Zdi se mi, da je za umetnost, dosti bolj zahtevno, zahtevnejša naloga iskati omejitve v likih samih.

Mihletić: To velja tudi za občo moralo, ne glede na sistem. Bressonov begunec bi bil lahko tudi begunec iz zapor, iz najbolj temačnega obdobja socrealizma, ali pa iz McCartyevega ameriškega sistema. Lahko je kriminallec, politični zapornik, lahko je žepar, kot je žepar tudi pri Bressonu. To so junaki, ki nosijo v sebi osnovna vprašanja o morali. Seveda je ob tem treba te junake tudi



Hamburg Altona

postaviti na pravo mesto, v pravo sredino, ki nam je znana in v okviru katere želimo delati filme. Da pa je to Jugoslavija leta 1989 je zgolj slučaj. In kar je že Krenčer omenil, preenostavno se je ukvarjati samo s sistemom, pri tem gre za kratko-ročen poseg.

Mitrović: Ne glede na vse to, pa vseeno nismo pobegnili od sistema. Nismo posneli filma, ki bi bil izvenzemeljski, ki bi bil le stilizacija nekega dogajanja.

Vaš film je zanimiv tudi po tem, da so v njem zasedli glavne vloge trije izjemno različni in hkrati tudi vsak po svoje formirani igralci. Željko Vukmirica kot »robusten« in agresiven dedec odlično obvlada filmski prostor (kar je seveda tudi zasluga režije), Mirsad Zulić je naravno »odmerjen« za varianto poetično-eksotičnega, deloma »omejenega« žeparja, Filip Šovagović pa nastopa s tisto avro, ki je značilna za velike filmske kriminalce.

Mihletić: Osnovne kvalitete Željkovih vloge so v tem, da je on gledališki igralec, in v Zagrebu si je tudi pridobil sloves takega igralca, zahvaljujoč predvsem določeni disciplini in določeni tehniki igre. Je popoln tehnik, ki je bil doslej zgolj slučajno izven filmskega dogajanja. Ko sva pričela pisati

zgodbo, čeprav še nisva vedela, kdo od naju jo bo režiral, obenem pa smo vedeli vsi, da bo sarajevsko zgodbo režiral Mitrović, sva se s Krenčerjem strinjala, da bo v prvi zgodbi glavno vlogo igral Vukmirica. Zakaj? Ker je, na eni strani to igralec izrednih tehničnih zmožnosti, ki doslej enostavno ni imel priložnosti, obenem pa mi je bilo lažje delati z debitantom, saj lahko z njim sodelujem v celoti in lažje kot z izkušenim igralcem, ki že ima neko svojo predstavo. Za oba je bilo izredno zahtevno iskati, odkrivati znotraj gros plana mikro igro. Morda imata moja in Mitrovićeva zgodba več dokumentarnosti kot pa Krenčerjeva. Osnovna teza, ki sva si jo Željko in jaz zastavila, je bila, da se držimo minimalizma; zdi se mi, da sem s tem uspel tudi pri drugih igralcih. Gre za zgodbo, ki zahteva zelo linearno strukturo detekcije, kjer ni ovir. Torej znotraj tridesetih minut je osnovni motiv detekcija. Emotivni odnosi so že v naprej neka danost, zato smo morali zelo natančno izdelati tehnične parametre te izvedbe, obenem pa je bilo treba angažirati igralca, ki je izredni tehnik.

Mitrović: Ker smo bili vsi debitanti, vključno z menoj, sem želel na začetku, morda celo podzavestno, angažirati profesionalnega igralca. Dolgo sem ga iskal, vendar zaman. In tako sem spoznal, da nimam dovolj časa in ker v BiH ni profesional-

nega igralca teh let. Nima nobenega smisla za filmsko zgodbo dolgo 30 do 35 minut angažirati igralca iz Zagreba ali Beograda in zgubljeni čas v privajanju na bosansko mentaliteto, ampak je potrebno s samo pojavo glavnega junaka pričarati situacijo. Mirsad Zulić-Campa je naturščik, ki je doslej igral pri E. Kusturici, v filmih *Se spominjaš Dolly Bell* in v *Domu za obešanje*. Ko sem se odločil zanj, sem se znašel pred težavo, kako Mirsada Zulića oddaljiti od Kusturičinega Campe; ustrašil sem se, da bo prišlo do prevelike identifikacije. Celó s Kusturico sem se o tem pogovarjal. In dojel sem, da imam v filmu prav tako kot Kusturica družino, in da bo to veliko pomagalo glavnemu igralcu. In prav nobenih težav nisem imel, da je povedal, kar je moral. Težava je bila samo v tem, da sem mu moral pojasniti način, kako naj to pove oziroma odigra. Campa je, ne glede kakšen je, predvsem družinski človek. Ima ženo in dvoje otrok, ki ju ima zelo rad. Samo da omenim, da njegov starejši sin igra njegovega sina tudi v filmu. In v nekem trenutku je prišlo do povratne energije med Campo in njegovo družino. Razumevati sem pričel, da jim zares posveča ljubezen. In jaz sem bil tisti, ki sem moral čim več izvleči iz tega. Imel sem probleme, ko se je bilo treba naučiti tekst, moral sem ga spraviti na najmanjši možen obseg, saj sem vedel, da ga ne bo obvladal. Obenem pa so mu izkušnje, ki jih je pridobil v prejšnjih snemanjih, omogočile, da je do popolnosti obvladal igro, brez nepotrebnih gest. Zdi se mi, da so tudi te okoliščine pomagale k dokumentarnosti moje zgodbe.

Krencer: Odločil sem se za Filipa Šovagovića, da bo igral Bogarta, predvsem zaradi njegove pojave, ki se na nek način približuje obrazcu takega tipa junaka. V beograjski zgodbi se življenje junaka odvija v nekakšni filmski fantaziji. Zgled za svoje obnašanje je iskal v likih Humphrya Bogarta, Jamesa Cagneya. Že njegova postava in zunanji videz nas spominjata na te like, obenem pa deluje na platnu izredno funkcionalno. In zakaj sem se še odločil za Šovagovića. Že prej sem z njim sodeloval v nekaj projektih, tako da sem vedel kako reagira. Edini problem, ki smo ga morali rešiti, bil pa je predvsem tehnične narave, je bil ta, da igra beograjskega kriminalca. Šlo je predvsem za vprašanje jezika in akcenta v jeziku samem. In še nekaj je bilo, morda še pomembnejše od tega tehničnega problema. Kako se bo vživel v atmosfero beograjskega podzemlja? To smo reševali z nekaterimi znanimi obrazci in ob domnevi, da je atmosfera podzemlja več ali manj povsod enaka, da ima neke skupne elemente. Kar pa se samega jezika in naglase tiče, so nam bili v pomoč ostali igralci, ki so vsi iz Beograda.

Zdi se mi, da je tudi v teh težkih ekonomskih časih, ki vladajo v Jugoslaviji, najlažje priti do prvega filma, in najteže do drugega. Kaj se vam kot posameznikom kaže v prihodnosti. Kaj nameravate?

Mihletić: Ta film je v vsakem pogledu predstavljal tako kreativni kot tudi kadrovski preizkus. Samo dejstvo, da smo v kinematografijo vstopili s pomočjo omnibusa še ne pomeni, da bomo tudi naslednji film oblikovali kot omnibus. Menim, da bo vsak od nas stopil na neko lastno avtorsko pot. Dosti bolj pomembno kot to, se mi zdi, morda malo sebično razmišljanje, kako postaviti pokonci kinematografijo, da bo s svojimi produkcijskimi parametri delovala in reagirala kvalitetneje. Trenutno smo v neki zelo lažni situaciji, ob tem pa mislim samo na produkcijske okvire znotraj

neke kinematografije in ne tudi na družbene in ekonomske razmere. Jasno je, da je kinematografija umeščena med dva znana absurda. Glede na svoje ekonomske, družbene in politične elemente se Jugoslavija vedno znajde na nekakšni tehtnici, med dvema principoma. Eden je ekonomski, ki nam je tudi na razpolago, drugega pa imenujmo kapitalističnega. Torej, film je že 40 let, potem ko je umrla državna kinematografija, na podobni tehtnici. In zdi se mi, da je naloga naše generacije, da vzpostavimo jasne produkcijske parametre. Takemu sistemu se skušajo »veliki«
producenti, ne glede na republiko ali pokrajino, izogniti; in prav zato je ta princip v celoti zanemarjen in naša naloga je, da ga oživimo. Producent ni nič drugega kot formalna kategorija; v principu so to direktorji delovnih organizacij za filmsko proizvodnjo. Po svoji moralni danosti mora direktor štiti interese svoje delovne organizacije – pomeni višine OD svojih delavcev, pa akumulativnosti, šele na drugem mestu je izdelek, s pomočjo katerega bi vse to moral ustvarjati. Torej producenti pri nas niso tisti pravi, oni predstavljajo samo sistem – znotraj družbe imajo enak položaj kot delovne organizacije.

Naša generacija je v Zagrebu ustanovila lastno produkcijsko enoto *Kult film*. Glavna naloga te producentske hiše ni priskrbeti nam naslednji film, ampak, da vzpostavi nov model, ki se počasi že oblikuje.

Mihletić: Menimo, da je naša glavna naloga, da filmu vrnemo tisti element, ki bo privabljal gledalce v kinodvorane, in to je element spektakla. Menim, da so si v tem trenutku vsi jugoslovanski filmi podobni, ne glede na to ali je to *Remington*, alternativni produkcijski izdelek, ali pa *Donator*, predstavnik etablirane produkcije, kajti vsi izgledajo zelo revno. V trenutku, ko bo jugoslovanska kinematografija sposobna ustvariti pogoje za A produkcijo, se bodo odprle tudi možnosti za underground in B produkcijo. A produkcijo pa bomo lahko ustvarili samo v primeru, če bomo filmu ponovno dali veljavo, spektakularnost in sijaj. Menim, da za to niso potrebni samo ekonomski elementi, ampak predvsem vsebinsko kreiranje filmskega miljeja in jasne produkcijske zahteve in smernice.

Krencer: Kot avtor ne vidim neke posebne možnosti. Morda je sedaj priložnost za vse tiste filmske delavce, ki imajo dobre ideje, da prevzamejo iniciativo. Menim, da so nam vse negativne izkušnje neke vrste opozorilo, kaj je narobe v kinematografiji. Sam se s filmom ukvarjam že 10 let in reči moram, da imam kar precej slabih izkušenj. Končno smo spoznali, da je problem naše kinematografije v tem, da produkcijo vodijo neprimerni ljudje. Zato smo se na zagrebški akademiji odločili ustanoviti oddelek filmske produkcije. Tu bi študentje dobili osnovne podatke o filmu, o zakonitostih filmske produkcije, in v zvezi s tem tudi spoštovanje do tega poklica. Kajti v tem trenutku se v teh strukturah nahajajo ljudje, ki so v to zašli povsem slučajno.

Obenem mislim, in sedaj govorim kot eden od ustanoviteljev *Kult filma*, da obstajajo možnosti sodelovanja med jugoslovanskimi producenti. Še posebno zanimiv se nam zdi E-Motion film, pohvalimo pa se lahko tudi s sodelovanjem z Avalo filmom, ki nam je doslej nudila svoje tehnične in laboratorijske usluge.

Mihletić: Razmišljam o tem kako priti do kvalitetne kinematografije, do kvalitetnih produkcijskih zakonitosti znotraj posameznih jugoslovanskih

filmskih centrov, pa naj bo to zagrebški, beograjski ali pa ljubljanski. Trdim, da gre pri zdajšnjih producentih za neverjetno produkcijsko revščino, in prav v tem vidim obenem tudi možnost za tiste producente, ki imajo film radi in ki poznajo vse potrebne parametre za izdelavo dobrega filma. In prav take producente je potrebno uveljaviti. Po drugi strani pa nam država, na vso srečo, omogoča dinamične integracijske procese, ki preprečujejo statičnost – dosedanjo mastodontsko produkcijsko realnost. Vladali so »močni« producenti, ki pa se niso dovolj povezovali z Evropo. Če pa je do sodelovanja že prišlo, je to temeljilo na zastarelih ekonomskih interesih, ki niso predstavljali nikakršnega tveganja, niso zahtevali nikakršnih kreativnih uslug, ampak zgolj tehnične. To

kar je znala izkoristiti češka kinematografija ob nujenju tehničnih uslug v studiu Barandov, ali kar je izkoristila italijanska filmska industrija v 60-ih letih s prihodom ameriških filmskih skupin, tega jugoslovanska produkcija ni znala ali hotela. Zato o kakršnikoli primerjavi češke in jugoslovanske kinematografije ne moremo govoriti, kajti češka kinematografija je izvažala »know how« produkcijo, mi pa samo tehnične usluge. Da Italije sploh ne omenim, kajti z izvozom svoje pameti so pravzaprav izvažali tudi svojo kulturo in svoj način filmskega razmišljanja, zato je tudi prišlo do integracije kapitala, znanja in materialnih sredstev. Zato menim, da moramo vztrajati prav na takšnih oblikah povezovanja. Doslej smo bili samo servis za »posojanje« pokrajine, ljudi in konjev.

Dragutin Krencer

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen v Zagrebu 18. 12. 1952. Diplomiral iz filmske in TV režije v Zagrebu 1983. Kot asistent režije je delal pri več kot dvajsetih domačih in

tujih filmih. Piše scenarije in režira TV dokumentarne in igrane filme **Vatrogasci/Gasilci**, 1983). Prejel bronasto areno ex equo na FIJF v Pulju 1989 za omnibus **Hamburg Altona**.

Vedran Mihletić

Režiser, scenarist in filmski kritik. Rojen v Zagrebu 9. 7. 1959. Diplomiral iz filmske režije na AGRFT v Zagrebu 1983. Za scenarij in režijo diplomskega filma **Neobični sako/Nenavadni sako** (1983) je prejel nagrado **7 sekretara SKOJ-a** (1984). Od študentskih let dalje piše filmske kritike (Filmska kultura, Polet, Studio, Večernji list, Vjesnik) urejuje filmske rubrike (Polet, 1987/88) in filmske programe (Omladinski radio, 1984).

Režira in piše scenarije za TV filme (**Najlepši dani u životu Ivana Kiseka/ Najlepši dnevi v življenju Ivana Kiseka**, 1986, **Ciao, Ciao Bambina**, 1988), TV drame (**Miševi vole šečerne štapiće/Miši imajo rade sladkorne paličice**, 1986), video spote in dokumentarce. Za filmski prvenec **Hamburg Altona** prejel na FIJF v Pulju (1989) bronasto areno (ex equo).

Mladen Mitrović

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen v Sarajevu 24. 10. 1960. Študiral režijo na AGRFT v Zagrebu, kjer je diplomiral l. 1984. Kot asistent režije je delal pri filmu **Se spominjaš Dolly Bell** in kot pomočnik režiserja pri filmu **Življenje delavca**. Za kratki film **Moji vršnjaci/Moji vrstniki** (1982) je prejel prvo nagrado na festivalu študentskih filmov v Münchnu. Režira video spote, naročene filme, TV filme (**Haustorče/Haustorček**, 1987), TV drame (**Budite isti za**

dvadeset godina/Takšni ostanite še dvajset let, 1985) dokumentarne filme (**Priča o mom gradu/Zgodba o mojem mestu**, 1988). Za mladinsko oddajo **Dobre vibracije** (1986) je na festivalu v Bratislavi prejel nagrado Prix danube, oddaja pa je bila nominirana tudi za študentskega Oskarja. Za filmski prvenec **Hamburg Altona** prejel bronasto areno ex equo na FIJF v Pulju 1989.

Hamburg Altona, 1989

s – Vedran Mihletić, Dragutin Krencer, (Miroslav Pendelj), r – Vedran Mihletić, Mladen Mitrović, Dragutin Krencer, f – Tihomir

Beritić, Željko Šarić, Goran Mečava, sc – Mario Ivezić, g – Brane Živković, i – Željko Vukmirica, Mirsad Zulić, Filip Šovagović, Jelena Čović, Sena Mustajbašić, Vesna Turalić, p – Urania film, Avala film, 35 mm, barvni, 2668 m

Trudim
se, da same



Ademir Kenović:
To malo duše
Pulj, 1990

forme filma, njegove konstrukcije, ni opaziti

*Poskusimo za začetek pojasniti svojevrstno sprejnitev naravnega reda stvari, zaradi katere je tvoje prvo filmsko delo, *To malo duše*, pravzaprav predstavljeno kot tvoj drugi film, torej po tem ko smo lani že videli film *Kuduz*.*

Kenović: Gre za splet okoliščin, na katere gledam s prijetnim razburjenjem. Res je, *To malo duše* je bil narejen pred štirimi, petimi leti – in tedaj tudi predvajan na televiziji. Nato sem se spraval delati film *Kuduz*, ljudje s televizije Sarajevo so se medtem spomnili, da bi lahko bilo zelo koristno narahlo se dotakniti nekaterih tv-filmov in jih prestaviti na veliki ekran. Izkazalo se je, da so imeli še kako prav: to je lani pokazala *Ženska s pokrajino*, letos je poleg mojega filma v Pulju še *Postaja navadnih vlakov*, podobno pa nameravajo v kratkem storiti še z dvema Kusturičinih filmoma. *Neveste Prihajajo* in *Bife Titanik*. Po eni strani je to način ohranjanja del pred televizijskim propadom in izginotjem, po drugi strani pa sleherni tak poskus pomaga pri navezavi novih koproducentovskih vezi med televizijo in kinematografijo.

Moram pa čisto iskreno priznati, da sem bil presenečen nad sprejemom filma *To malo duše*, saj je le-ta zame kljub vsemu vendarle pomalem že zgodovina. Televizija divja s hitrostjo deset let na leto, zato se mi zdi, kot bi ga naredil pred štiridesetimi leti.

Preseneča dejstvo, da je tvoj film, četudi po definiciji televizijski, prav po specifično filmskih elementih daleč pred velikim delom letošnje »filmske« produkcije.

Kenović: Nisem preveč naklonjen postavljanju čvrstih teoretskih ograd med mediji oziroma med igranimi formami enega in istega medija.

Težko bi sploh rekel, da sem razmišljal o načinu prikazovanja tega filma. Upal bi si celo trditi, da medijsko ni nobene razlike med igranimi programi, ki se delajo za televizijo, in med filmi. Seveda, je zagotovo mogoče narediti teorijo, ki bi se mojemu mnenju zoperstavila in mnogi ljudje bi celo zelo zgovorno znali pojasniti uporabo velikih planov, dramaturgije, členjenja itd. Mislim pa, da *To malo duše* vse te argumente pobija z najbolj preprostim dejstvom, da je bil prikazan v Areni – in da je to preizkušnjo dobro prestal! Rekel bi, da gre preprosto za stvari, ki so ali pa niso dobre – če pa so televizijske ali filmske ali celo ne vem kakšne, to niti ni tako zelo pomembno.

*Ob prepričljivosti uprizoritve ambienta v filmu *To malo duše* se kar sama po sebi vsiljuje primerjava z drugim sarajevskim avtorjem, z Miroslavom Mandićem, predvsem z njegovim kratkim filmom *Zakon delavca*, pa tudi z njegovim celovečernim prvencem *Življenje delavca*. Je mar zgolj naključje, da so vsi ti projekti nastali po vajinem študijskem bivanju v Združenih državah, v nekem zares drugačnem okolju torej?*

Kenović: Ne gre zgolj za moje bivanje v Ameriki. V toku dolgotrajnega dela slejkoprej dojameš, da si sposoben pozitivno energijo emocij vdihniti samo znotraj tistega, kar sam zares čutiš kot avtentično – in da se zmoreš zgolj znotraj tega zares izraziti s pravim, avtentičnim občutkom. To seveda še zdaleč ne pomeni, da bo tudi moj naslednji film umeščen v enega od obeh okolij, tistega iz *Kuduza* oziroma tistega iz *To malo duše*. Nasprotno, dogajal se bo v meščanskem okolju – ki pa bo ravno tako »domače«! Ko rečem »domače«, mislim pri tem na Balkan. To je namreč tisti prostor, ki ga imam za svojega, od Avstrije in Madžarske pa vse tja do Grčije. Mislim, da je vračanje k določenim predpostavlj-

nim koreninam edino normalno. Naj rečem nekaj čisto desetega: sinoči sem gledal **Umetni raj** Karpa Godine. Za razliko od mnogih drugih sem sam naravnost navdušen nad tem filmom. Tega se na prvi pogled sicer ne da zvezati z mojimi trditvami, a sem prepričan, da je tudi to lahko eden od segmentov našega »domačega« občutka. Občutka, ki preprosto nastane v nekih določenih pogojih.

Prav v zvezi z uprizoritvijo okolja se zastavlja vprašanje filmske artikulacije prostora in časa. Znano je, da se veliko ukvarjaš tudi s snemanjem glasbenih in reklamnih spotov. V kolikšni meri izkušnje, pridobljene v tej »drobni formi«, lahko pomagajo pri ustvarjanju celovečerca?

Kenović: Poleg cele vrste drugih reči, ki sem jih delal za televizijo, namreč poleg stotine televizijskih oddaj, sem dejansko naredil kakšnih sedemsto, osemsto, če ne celo tisoč spotov in reklamnih sporočil. Uživam početi te stvari. V prvi vrsti zato, ker ti to ponuja možnost, da skoraj ves čas, dobesedno vsakodnevno, udejanjaš svoje sanje, svojo domišljijo, določene predpostavke, citate, parafraze – vse tisto, kar imaš rad in kar poskušaš na ta način razumeti. Sam bi temu rekel piljenje rokopisa. Ne glede na to, za kakšno formo gre, je to vselej znova svojevrsten droben poizkus, to so študije. Sam jih razumem natanko tako – kot študije. Sicer pa je za moje spote značilno, da so si med seboj diametralno različni. Če bi vam zdajle pokazal deset mojih spotov, bi mislili, da jih je delalo deset različnih ljudi. Prav v tem najbolj uživam: da neprestano poskušam, da se preizkušam – in da ves čas delam! To je približno tako, kot če bi te nekoč ves čas financiral zato, da sploh imaš možnosti, da nekoč prideš do nečesa velikega.

Zame so tudi spoti veliki. Predvsem zame presega raven čistega propagandnega sporočila, so obenem izjemno primeren medij za svojevrstno izžarevanje duha in okolja, iz katerega izhajajo; so način, kako občutke ljudi potegniti na eno ali drugo stran. Prav patološko sam zavezan tisti televizijski razsežnosti, zaradi katere v določenem trenutku deset milijonov ljudi gleda moj program. Tedaj mi je super, da lahko množico ljudi ozračim z nečim in da oni nato mislijo na tak ali drugačen način – četudi se še kako zavedam, da je to isto misel v sprevrnjenem pomenu mogoče interpretirati kot čisti fašizem! Sam seveda, kot sleherni drugi, mislim, da delam prave in pozitivne stvari – in da se bo zato tudi vse skupaj obrnilo na pozitivno.

Po drugi strani pa preprosto rad delam. Poslušal sem nekoč Steva Tesicha, saj veste, scenarista. Pojasnil je, kako zadnjih petnajst let dela v Ameriki. Takole pravi: vsako jutro se zbudim ob pol osmih, okrog pol devetih pričnem tipkati – in tipkam tja do pol enajstih ali enajstih. In, pravi, tako natipkam dve, tri kartice teksta. Nato počivam, sem z družino, skratka, ničesar ne delam do spanja. Zjutraj pa spet znova – in tako vsak dan v letu. No, Steve Tesich ima, kot sami dobro veste, štiri igrane filme, od tega dva z oskarjem, deset dram, dva romana – normalno, če napišeš 750 strani vsako leto!

Vidite, to je tisto, kar mi je všeč. Televizija je svojevrstna uspela mešanica šolanja in učenja profesionalizma. Če jo razumeš tako... Seveda je obenem tudi stroj za mletje mesa in totalno neprofesionalna organizacija, vsaj v večini prime-

rov – toda nikoli nihče nikomur ničesar ne prinese na pladnju. Človek si mora vselej vzeti sam. Kolikor si vzel, toliko si dobil!

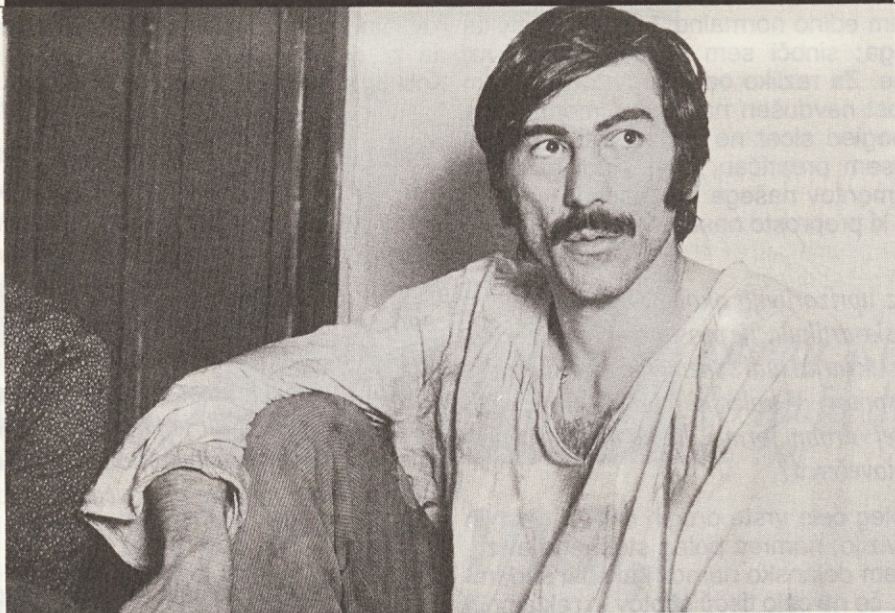
*Poglejmo zdaj nekoliko podrobneje film **To malo duše**. Kar pade v oči že ob prvem gledanju tega filma, je preprosto dejstvo, da v njem enostavno ni negativcev. Seveda je ves čar filma natanko v tem, da samo življenje igra vlogo negativca, toliko bolj zoprno, kolikor je človeku dodan še tisti »drobec duše«, kakor nam navsezadnje tudi pove eden od junakov filma, ki je s tem filmu dal tudi ime. Zanima nas nekaj drugega: ali je ta popolna odsotnost utelešenih negativcev kakorkoli oteževala samo gradnjo filma, njegove pripovedne strukture in dramaturgije.*

Kenović: Najbolj splošno rečeno, govori **To malo duše** o zorenju – vsaj sam ga tako doživljam. Govori o neki nostalgiji, o neki žalosti in o neki neuresničenosti v življenju. Po mojem občutku in prepričanju je življenje tako zapleteno, tako nabito z najrazličnejšimi nesrečnimi spleti okoliščin, da je že to več kot dovolj, da je človeku zares težko. Prav imate, v tem filmu je negativni lik res prekletstvo življenja samega. In ti ljudje preprosto... lahko bi sicer bil še nekdo znotraj... toda tedaj bi bilo le še huje. Mislim, da je že zgolj ta negativna energija v filmu več kot dovolj prisotna. Po drugi strani pa – in to prav v zvezi s pravkar omenjenim – je zame **To malo duše** izrazito političen film, natanko tako kot je to tudi **Kuduz**. Če **To malo duše** spremlja zorenje mladega fanta, tedaj je to obenem tudi spremljanje zorenja nekega sistema, celotnega okolja, če naj ne rečem »družbenih okoliščin« – in še kako je videti, da tudi to zorenje spremlja prava muka, nekakšno nelagodje. Ne vem, kako naj rečem: tu ni ničesar drastičnega, je pa nekaj, kar vse te ljudi navdaja z globoko žalostjo in nesrečo.

*Sistem seveda v filmu vselej nastopa kot specifičen socialni kodeks, ki je v tem konkretnem primeru več kot očitno zavezan patriarhalnemu redu. Zato je zanimivo opazovati, kako v takšnem kontekstu funkcionira družina, še toliko bolj, kolikor prav družina predstavlja tisti melodramatski okvir, ki zveže vse fragmente tega sicer po osnovnem principu gradnje fragmentarnega filma. Sprašujemo torej po vlogi družine v tem strogo patriarhalnem redu, oziroma še natančneje, po vlogi matere – saj je mati enkrat v njem zgolj senca (**To malo duše**), drugič pa je vsa tragedija filma natanko v tem, da se mati kot ženska ne more do konca realizirati (**Kuduz**)...*

Kenović: Kadar primerjam oba filma, tedaj rad rečem, da je **To malo duše** film o zorenju, **Kuduz** pa že film o zrelosti. Zaradi tega je v **Kuduzu** vse ostrejšo, bolj agresivno, bolj čustveno in strastno. Med dvema mladima človekoma, starima štirinajst let, preprosto niti ne morete pričakovati prave melodramatičnosti in agresivnosti, medtem ko gre v **Kuduzu** za zrelost tako človeka kot družbe, ki navsezadnje tudi povzroči vso tragedijo. Družino sem torej v obeh filmih poskušal opazovati prav skozi odnos teh dveh razsežnosti, zorenja in zrelosti.

Sicer pa... težko mi je govoriti o lastnem filmu.



To malo duše

Film je vedno skupek tisoč različnih okoliščin, med katerimi je ena od bistvenih nedvomno ta, da mora biti v določenem trenutku zanimiv določenemu občinstvu. Če naj v tem uspe, tedaj mora imeti nekaj posebnega, pa vendar obenem tudi nekaj, kar je mogoče identificirati kot jasno vsem. To so vsi tisti primarni odnosi med materjo, očetom in sinom, pa bolezen, ljubosumje, konflikt, otrok... Družino torej razumem kot naravno izhodišče pri poskusu, kako formirati film, ki bo vznemirljiv, zanimiv za gledanje, pa vendarle obenem tudi že več kot to. Ne zanima me film na način površne televizijske serije o družini, brez sleherne ideje ali občutka, ki bi se globlje dotikal ljudi, vsakič na dotlej še neizrečen način. Obenem pa se ves čas trudim, da same forme filma, njegove konstrukcije, ni opaziti – da se vse zdi nekako normalno, kot da je preprosto samo po sebi tako. Zaradi tega je morebiti zanimiva kamera v filmu **To malo duše**. Zakaj uporabljam toliko totalov? Nisem želel kamere, ki bi vstopala med ljudi, temveč sem hotel, da ostane nekako ob strani, da opazuje z distance – kot bi vse dogajanje oprezoval skozi okno! Na snemanju se je zgodilo nekaj zelo zanimivega. Ko smo snemali prizor »toka časa« – saj veste, ko Davor dobi sina... on je, žena pa stoji in gleda... – sem s strani opazoval snemalca, ki je pripravljal kader. Gledal sem s strani, a sem seveda videl, kaj vidi on skozi objektiv. Rečem mu: poslušaj, tako ne bo šlo. Zakaj, vpraša on. Zato, mu pravim, ker ne delamo **Zdravih ljudi za razvedrilo!** Videl sem vrata, pa okno, skratka fenomenalen kader – toda sam nisem hotel s tovrstno agresijo forme »**to disturb**« ljudi. Zato smo vse skupaj malo razširili, tako da je bil kader še vedno estetski, prav idealen, a vendarle tiste želje po estetizaciji ni bilo več opaziti. Skratka, tako tu kot tudi v **Kuduzu** sem se poskušal vztrajno izogibati temu, da bi bilo opaziti zgolj željo po formiranju lepih stvari.

»Tipičnost« okolja v celi vrsti bosansko-hercegovskih filmov meji že skorajda na stereotip. Še posebej to

velja za vrsto simbolnih obredov, kakršna sta na primer poroka in pogreb, ki sta vztrajno uporabljana, celo zlorabljana, v funkciji globalne metafore. Kar pritegne v filmu **To malo duše**, pa je prav uporaba drobnih, komaj opaznih detajlov (stiski rok na poroki zgolj med moškimi; popolna odsotnost žensk na pogrebu), ki okolje zarišejo veliko pretresljivejše od sleherne velike metafore.

Kenović: Iskreno povedano, do tega okolja imam celo svojevrsten droben odpor. To navsezadnje niti v enem niti v drugem filmu ni **moje** okolje. Z njim se preprosto ne morem identificirati: nisem z vasi, nisem živel v petdesetih letih, tudi iz predmestja nisem, da bi lahko bil vsaj v **Kuduzu!** Tisti ljudje, ki ste jih videli v **To malo duše**, ne obstajajo! Tista vas je izmišljena, je narejena! Je torej plod mojega raziskovanja in proučevanja. Toda, ker je zgodba po svoji mentaliteti umeščena v tovrstno tradicijo, sem pač moral, četudi nerad in v velikem strahu pred stereotipi, pristati na to, da delam znotraj teh okoliščin. Ne zato, ker bi morda hotel to okolje promovirati na nekakšen folkloren način, temveč preprosto zato, da znotraj tega konteksta uprizorim, kar se je zgodilo. Morda prav zaradi tega velikega strahu, te »**uneasiness**«, tega nelagodja, toliko večjo pozornost posvečam formiranju ambienta in ljudi. Osredotočam se torej na to, kako te ljudi narediti na videz kar najbolj življenjske, resda rahlo poetizirane, pa vendarle dovolj življenjske, da bi nikoli ne padli v tisti folklorni ekshibicionizem, ki nujno potegne za sabo osladen patetični sentiment, ki se mi gnusi. Zato sem bil recimo navdušen nad kostumi v **Gluhem smodniku**. Vedno sem v partizanskem filmu le s težavo prenašal urejene oficirje in polikane partizane, tokrat pa so nasprotno kot nekakšni samuraji, kot bi jih oblekel sam Kurosava. No, približno tako želim tudi sam pokazati in obleči svoje ambiente. Nikoli drastično, saj ni v tem zares ničesar drastičnega, temveč preprosto,



Kuduz

»onako«. Osnovna estetska kategorija filma *To malo duše* je ravno 'nako. V *Kuduzu* je na steni gostilne napis... – v tisti tretji gostilni, kamor pridejo, ko se hoče ona zaposliti... – na katerem piše: »Zabranjeno sjedit nako!«. To sicer pomeni, da je prepovedano sedeti, ne da bi se naročilo pijačo, misli pa se na to, da je preprosto prepovedano sedeti kar tako, brez veze, »onako«. To je seveda narejeno tako, da se zdi povsem naključno, bolj po nemarnosti... Če s tem pretiravate, lahko zelo hitro pride do izraza izumetničenost, nenaravnost – in to potem ni tako, kot bi moralo biti. Če pa poskušate poiskati nekakšno pravo mero... no, to je tisto, kar sam poskušam najti, pravo mero!

*Glede na skorajda etnološko raziskovanje uprizorjenega ambienta, pa tudi v zvezi s skrajno preudarno uporabo filmskega jezika, se vsiljuje neka morda na prvi pogled nenavadna primerjava med filmom *To malo duše* in med filmskim opusom Erica Rohmerja. Znano je, da se Rohmer praviloma tem loteva v serijah, najsi gre za *Zgodbe in pripovedke*, za *Moralne zgodbe* ali navsezadnje za *Zgodbe letnih časov*. Ali je morda na osnovi te dovolj drzne primerjave mogoče sklepati, da se nam obeta tudi z vaše strani cela serija podobnih filmov?*

Kenović: Če se *To malo duše* dogaja na vasi, *Kuduz* pa sem že nekoliko pomaknil proti mestu, namreč v predmestje (četudi se je v resnici njegova zgodba zgodila prav v neki taki vasi), tedaj moram priznati, da si zdaj strašno želim vstopiti v mestni prostor, v meščansko družino, v nekakšen naš *upper middle class* – kar bom navsezadnje v svojem novem filmu tudi storil. Zanimal me bo razvoj dveh poudarjeno meščanskih družin skozi generacije zadnjih šestdesetih let. Tako da se mi zdi, da bom pobegnil z vasi. Tudi sicer si vedno želim početi nekaj novega – zato tudi delam vse tiste spote. Nikoli bi se ne želel zapreti v nekakšno serijo.

V zvezi z vašo primerjavo pa je morda zanimivo, da sem se ravno včeraj pogovarjal z direktorjem festivala v Strasbourgu in da je on prav tako omenjal Rohmerja. Sam bi sicer veliko raje videl, če bi v mojih filmih odkrili kakšne konotacije recimo z Jarmuschem, z zgodnjim Žiko Pavlovičem ali pa če bi se kdo, v zvezi z vasjo, spomnil recimo bratov Šengelaja – pa četudi vse to na prvi pogled morda nima kakšne pretirane zveze. Nisem čisto prepričan... Mislim, da mora človek vsakič znova poskusiti raziskati nov del svoje zavesti. Seveda se ne da zanemariti, da je osnova vselej enaka, jo je pa lepo tu in tam osvetliti z novo lučjo, z novimi izkušnjami, z novimi filmi in knjigami. Vse to še kako vpliva na ustvarjanje.

Morda še eno čisto formalno vprašanje...

Kenović: Tu sem pa šibak!

*Najbrž se boš strinjal, da je filmska scena nekako po definiciji bliže urbani sceni, da ima kamera raje mestne ulice, da je urbana geometrija prostora že sama po sebi svojevrsten master shot. Precej težje pa je razvidno geometrijo prostora ustvariti v nekem »naravnem« okolju, kar pa je tebi v filmu *To malo duše* brez dvoma uspelo. Še kako dobro namreč vemo, katera hiša je katera in katera pot vodi kam.*

Kenović: O tem sam razmišljam nekoliko drugače, moj pristop je drugačen. Upam si trditi, da je pri nas, v naših filmih, razen zelo redkih izjem, mesto in mestno okolje videti prav obupno, izumetničeno, skratka slabo – pa ne vizualno, temveč preprosto neprepričljivo. To je ena plat. Druga je ta, da so ljudje znotraj tega okolja praviloma uprizorjeni tako, kot da sploh nimajo svojega normalnega, običajnega življenja, kot da sploh nimajo normalne in naravne emocije. Natanko to dvoje hočem spodnesti. Poskusiti hočem nekaj novega, kar je nedvomno dovolj težko. Navsezadnje sem zato delal že ta dva filma: ker so me prepričali, da ju je nemogoče narediti! Kaj bi torej

rad? Rad bi, da je mestni ambient videti atraktiven in zanimiv – ne glede na to, da je on po svoji formalni plati brez dvoma zanimivejši za sliko. A kaj, ko ni nikoli dovolj prepričljiv! Veš, nekomu se pojavi mesto v filmu in on že vzdihuje: joj, mesto, to mi ni všeč! Jaz pa si zares želim vse to – avstroogrsko arhitekturo Sarajeva, ki je taka kot v Ljubljani; hiše s hodniki, visokimi stropi in klavirji: kadilo v pravoslavni hišah; pa tisti dve odprti sobi, ki ju deli škrlatna zavesa... – vse to torej narediti tako, da bodo v tem okolju živeči ljudje oddajali natanko toliko energije, strasti, emocij in ostrih občutkov, kot se je to dogajalo s tistimi delavci v **Kuduzu**.

Že ob **Kuduzu** sem omenjal, da sem se vedno spraševal, zakaj mi te ljudi opazujemo kot nekakšne lutke. Voziš avto, vidiš, kako neki delavci popravljajo cesto – toda nikoli ne pomisliš, da so tisto ljudje. So nekakšni delavci, ki kopljejo kanale, vidiš jih, vidiš njihove modre kombinezone, nikoli pa jim ne vidiš glave! Mislim sem si: rad bi vstopil v te ljudi, pokazal vse tisto, kar imajo... in izkazalo se je, da so vitalnejši, da imajo več emocij, več vsega od nas navadnih ljudi, kakršni smo. Strašno željo imam to isto storiti s tem, domnevno meščanskim miljejem.

Vrnimo se vseeno še za hip k tisti vaški hiši, ki ostaja razpoznavna. Kako torej orientirati gledalca na vasi? Kako doseči, da navzlic vsej fragmentarnosti »geografska« zgradba filma ne izgubi koherentnosti?

Kenović: Prvič, priznati moram, da sem vselej z grozo gledal zelenje na filmu. Saj veste, tisto: poletje, trava... Vselej se mi je to v naših filmih zdelo grozno. Preprosto nisem mogel verjeti, da mora narava poleti zares zgledati tako slabo. Zato sem se skupaj s snemalcem preprosto trudil ta vtis popraviti.

Drugič, tu gre za del mojih ameriških izkušenj. Prva beseda, ki me jo je naučil moj ameriški profesor, davno je že tega, je bila »**to establish**«, vzpostaviti, ustanoviti. Se pravi, razumeti kje, kdo, kaj – in s tem vnaprej preprečiti vsa morebitna dodatna moteča vprašanja v zvezi s tem, s katere strani kdo prihaja, kje je sploh bil itd. Zato vedno narišem geografijo svojih filmov. Tako za **Kuduzu** kot za **To malo duše** sem imel narisano shemo: vas, steza prihaja z one strani, pride do vode, druga spet vodi na železniško postajo itd. Seveda je popolnoma samoumevno, da sem posamezne kraje snemal na čisto desetih mestih – a sem vendarle ves čas upošteval to svojevrstno imaginarno mapo. Tudi pri **Kuduzu** sem imel zelo natančno strategijo njihove poti: vrača se iz zavora, pride sem, gre prvič v gostilno, pa spet na pot... (*Kenović pri tem riše s prstom po mizi*)... nato ga preganjajo itd. Vse smo vedeli: kje, kako, kdaj. Navsezadnje pa, saj se vendar moram znajti v geografiji! Če se ne najdem sam, le kako se bo tedaj šele gledalec? To pa je bistveno!

*Vzrok dveh verjetno najbolj pretresljivih prizorov filma **To malo duše** je mati, ta skoraj povsem nevidna, odsotna figura. Obakrat ukaže: prvič, da je treba pustiti živeti psa; drugič, da je treba oženiti sina. Prav ta drugi prizor je še posebej vznemirljiv, kolikor si dal njene besede izgovoriti očetu. Tako pravzaprav spregovori nek drug sistem znotraj strogega patriarhalnega reda...*

Kenović: Nisem bil posebej pozoren na to. Prej

bi rekel, da je to posledica spleta okoliščin. V vaških družinah, ne samo muslimanskih, so pač moški praviloma močnejši, za razliko od feminizma, ki se veže bolj na sodobno družbo...

*... ki pa ga je junakinja **Kuduz** vendarle krvavo plačala.*

Kenović: Prej kot posledica stroge patriarhalne morale je njena tragedija posledica nesrečno dozorele družbe, socialnega in političnega okolja. **Kuduz** nima zveze s patriarhalno moralo, temveč s preprostim dejstvom, da v krogu petdesetih kilometrov naokrog ni bilo v zadnjih petdesetih letih niti ene nove osnovne šole, da vlada siromaštvo, da je bilo treba iti v tujino, če si hotel delati – da so preprosto zmešane vse človeka dostojne okoliščine, vse normalne človeške koordinate. To je največji problem.

Glede matere v **To malo duše** pa bi rad povedal naslednje: nisem je hotel veliko kazati. Veš, nekoč davno sem tu v Pulju gledal Babajin film **Vonjave, zlato in kadilo**. Spominjam se, da v njem bolna ženska leži na podstrešju praktično cel film. Tedaj mi je bilo tako hudo... Naredim lahko samo tisto, kar zmorem tudi sam gledati. Ne morem posneti poroda sredi filma. To me ne zanima, kakor tudi ne umirajoča mati. Ona preprosto ni predmet dogajanja, pa tudi zgolj kot predmet prenosa močnejših emocij je nočem izrabiti. To se mi zdi zares izraba človeka, nekaj, česar ne maram. Zato je on tisti, ki izreka njene besede. Njemu pa sem jih dal – pravzaprav jih je dal scenarist, sam pa sem še kako strinjal – prav zato, ker je on v tistem trenutku vse prej kot patriarhalno močan: je povsem izgubljen, je šibak, je neposredno in absolutno pretresen. Pretresen do te mere, da počne nekaj povsem bizarnega: da ženi fanta, ki še nima štirinajst let, otroka pravzaprav.

Veš, v **Kuduzu** je stavek, ki je morda edina filozofija, v katero bi bil jaz sam sposoben verjeti. Mislim na stavek, ki je zapisan na koncu filma: »Človek se ne more boriti proti sili, ki je ne pozna in ne vidi.« To je tista, kako naj rečem, usoda, tisti nepredvidljivi fatum, tisti splet nenavadnih okoliščin, ki ga ves čas omenjam.

Kako izbiraš igralce?

Kenović: Naj poudarim, da imam poleg same osnovne opredelitve za scenarij prav izbor igralcev za najvažnejši del celega projekta. Ne delam prevelikih razlik med naturščiki in profesionalci. Sploh ne maram tako deliti igralcev. Vsakič imam pač v glavi neko vodilno zamisel: pri **Kuduzu** mi je šlo za njihovo svežino, pri filmu **To malo duše** za prepričljivost. Prepričan sem, da mora biti človeku, ko gleda film in ljudi v njem, predvsem prijetno. Nočem grbavih ljudi in grdih fantov. Saj ne da bi cenil stvari na videz, daleč od tega, a to je ena od prvin mojega izbora. Najpogosteje moram najti eno izhodiščno figuro, nato pa okrog nje zgradim vse druge igralce. Sicer pa jih vedno, vse po vrsti, preizkušam na avdicijah. Pripravim resne avdicije, ki mi pomagajo pri tem, da jih na kar najbolj oster način preizkusim. Seveda nikoli nihče ne ve, kaj se bo na koncu zgodilo, vendarle pa poskušam storiti vse, da bi nekako prehitel morebitne napake. Včasih se zmotim – a tedaj pač zamenjam igralca ali celo izločim to vlogo. Glede tega res nisem sentimentalen! Navsezadnje tu ni več pomemben niti igralec, niti scenarij,

niti jaz sam – pomemben je film. Ta preprosto ne sme biti imbecilen, ne sme biti neprepičljiv, slab in pretiran.

Človek po svoje poskuša vse to ves čas kanalizirati. Zdaj, ko to pripovedujem, se morda vse skupaj dozdeva enostavno – toda to je vojna, vztrajna in neposredna vojna s časom in denarjem. Bolje ko se nanjo pripraviš, večje so tvoje možnosti za zmago, čeprav vsega seveda nikoli ni mogoče pripraviti. Vojna pač!

Morda za konec še zgolj nekaj osnovnih informacij o novem projektu, ki si ga mimogrede že omenil.

Kenović: Produkcija Forum in TV-Sarajevo, simultano bosta nastala film in serija. Po ideji Šibe Krvavca in Abdulaha Sidrana pišem scenarij že nekaj časa. Neposredno po vrnitvi v Sarajevo, greva z Rankom Božićem, scenaristom **To malo duše**, na planino, da končava finalno verzijo. Snemanje bi morali začeti konec decembra leto-

šnjega leta (1990). To so vsi osnovni podatki, nekakšen skelet. Kako pa bo vse to videti? Normalno je, da zadnje leto živim pod močnim vtisom vsega tega, kar se pri nas dogaja, obenem pa pod nič manj močnim pritiskom potrebe po tem, da razumem, kakšne sledi in brazgotine bo ta čas zapustil v mojem tretjem filmu. Gotovo jih bo, pa vendar je bolj bistveno to, da bom poskušal uprizoriti šestdeset ključnih let tega stoletja, kakor so se prelomila skozi nekaj družin, ki živijo nekje v Evropi. Nikoli nisem bil posebej navdušen nad dnevno-političnim preslikavanjem. Veliko bolj me zanima tisti splošni občutek kaosa, ki sem ga npr. poskusil vsaj zarisati s prizorom večkratnega menjanja zastav na strehi železniške postaje v **Kuduzu**. Zame je bil to način ostrega političnega premisleka neke konfuzije, ki se dogaja – in ki se je navezadnje tudi res zgodila tri mesece pozneje. Le tako se lahko izražam. Če bi hotel resneje razpravljati o dnevno-političnih dogodkih, tedaj bi pisal eseje!

Ademir Kenović

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen v Sarajevu 14.9.1950. Po končanem študiju angleškega jezika in književnosti je odšel študirat filmsko režijo na Denison College v Ohio, ZDA (1972–73), diplomiral je v Sarajevu 1976. Od 1976 dela na TV Sarajevo, kjer je režiral reklame, video spote, TV drame (**Njen prijatelj Filip**, 1978, **Ovo malo duše/To malo duše**, 1986) in druge oddaje (**Djevojčica u zemlji čipova/De-klica v deželi čipov**, **Dejan svemirac/Dejan astronom**, **Snovi jednog pesnika/Sanje nekega pesnika**). Filmski prvenec **Kuduz** je prejel na FIJF v Pulju 1989 srebrno areno in specialno nagrado FELIX v Berlinu (1989).

Kuduz, 1989

s – Abdulah Sidran, Ademir Kenović, r – Ademir Kenović, f – Mustafa Mustafić, sc – Kemal Hrustanović, Milenko Simić, g – Goran Bregović, i – Slobodan Čustić, Snežana Bogdanović, Ivan Legin, Branko Đurić, Božo Bunjevac, Mustafa Nadarević, Saša Petrović, Radmila Živković, p – Avala film, TV Sarajevo, Raka Marić, 35 mm, barvni, 3065 m

Ovo malo duše/To malo duše, 1990

s – Ranko Božić, r – Ademir Kenović, f – Mustafa Mustafić, sc – Kemal Hrustanović, g – Esad Arnautović, i – Branko Đurić, Davor Janjić, Boro Stjepanović, Zaim Muzafertija, Saša Petrović, p – Centar film, TV Sarajevo, 35 mm, barvni, 2348 m (povečava)

Film mora



Karpo Godina:
Umetni raj
Ljubljana, 1990

nadgraditi dejstva

*Vaše vstopanje v celovečerno slovensko produkcijo je bilo precej dolgo trajno. Že v sedemdesetih letih ste sodelovali na javnih in anonimnih natečajih z nekaj projekti (Julij-Avgust, Adam), toda šele leta 1980 ste debutirali kot režiser celovečerca **Splav meduze**. Kako bi razložili ta pojav?*

Godina: Ob koncu šestdesetih let in v sedemdesetih letih je bilo še precej monopolizma v slovenskem filmskem prostoru. Generacija, ki je zavzela pozicije, jih je tudi dokaj trdno držala. Z normalnimi postopki in pristopom je bilo nemogoče prodreti v slovensko kinematografijo. Kadar sem predložil scenarij za celovečerni film na anonimnem natečaju, je lahko tudi zmagal; kar se je tudi zgodilo. Ko pa je bil znan avtor, so se pojavili različni odpori, tako da sem bil vedno izigran.

Na svojo srečo sem precej delal kot direktor fotografije in snemalec. Ker so bile v Sloveniji vse trenutne kapacitete zasedene, sem moral iti na gasarbeitsersko delo na jug.

Na kratko, v sedemdesetih letih sem vztrajno ponujal scenarije, dela pa nisem dobil. Iz moje filmografije je razvidno, da sem v teh letih veliko delal kot direktor fotografije v Beogradu, Vojvodini, Bosni in na Hrvaškem.

***Splav Meduze** je bila koprodukcija med Viba filmom in beograjsko televizijo. Vem, da ste že v sedemdesetih letih, ko ste snemali **Okupacijo** v 26 slikah, hodili po Ljubljani s šopom fotografij, na katerih so bila vojvodinska prizorišča za vaš projekt...*

Godina: Scenarij je res krožil po Jugoslaviji. Predložil sem ga tudi Viba filmu, vendar ni bil sprejet. Ideja za **Splav Meduze** se je rodila, mislim, leta 1977. Najprej sem projekt ponudil Vibi, potem Jadran filmu... Pisatelj in dramaturg na beograjski TV Filip David je sprožil akcijo za

realizacijo projekta. Bil je precej ambiciozen in tudi drag, tako da takega, kot je nastal pozneje, z denarjem samo beograjske televizije, ne bi mogel posneti. Na srečo je tedaj prišla nova garnitura na čelo Viba filma. Direktor je bil Radovan Teslić, dramaturga pa Goran Schmidt in Sanja Zorn, ki se jima je pozneje pridružil še Drago Jančar. Sprejeli so projekt **Splav Meduze** in realizacije filma sem se lotil 1980. Tako sem po srečnem naključju dobil režijo prvega celovečerca.

*Zanimivo je, da ste v karieri kakšen ponujeni projekt tudi zavrnil, na primer projekt **Zlatolasje**, ki je pozneje postal film Krč. Najbrž imate natančno izoblikovane kriterije, po katerih se navdušite za določeno temo ali pa ponudbo zavrnete, kajne?*

Godina: Nikoli nisem mogel delati ponujenega projekta, če v njem nisem našel odzivnega prostora zase. Tuje mi je, da bi snemal film samo za to, da bi snemal. Zato je tudi vsak projekt, ki sem se ga lotil, nastal iz porojene ideje; potem sem jo nadgrajeval s sodelavci. Hotel sem preprosto delati samo tiste stvari, ki so se rodile v meni. Tako je bilo pri vseh treh projektih... Mogoče to izvira iz tega, ker sem odraščal v družini, v kateri je bila mati igralka, oče pa novinar, cineast in še marsikaj. Tako sem se oblikoval, saj so se pri materi zbirali različni umetniki. Ni dvoma, da je to narekovalo mojo afiniteto do sveta in problematike umetnikov, kar se navsezadnje kaže v mojih filmih.

Zato ni čudno, da vsi trije vaši celovečerci pomenijo celoto; skupna jim je relacija med politiko in posameznikom-umetnikom.

Godina: Drži, da moji trije filmi pomenijo trilogijo in so tematsko povezani. Obravnavajo odnos umetnosti do družbe in vso fenomenologijo umet-

nosti. V **Splavu Meduze** se srečujemo z avangardo v slikastvu in poeziji, v **Rdečem boogieju** s fenomenom glasbe, konkretno jazza in v **Umetnem raju** s fenomenom filma.

Ob nastanku je Splav Meduze izzval precejšnje vznemirjenje. Draško Redžep je kot predsednik puljske žirije torpediral film, tako da ni prišel v tekmovalni spored. To Meduzi ni moglo do živega, kajti dobila je nagrado jugoslovanske filmske kritike Milton Manaki in sodelovala na številnih festivalih v tujini. Kaj, mislite, je pogojevalo tak odnos do vas oziroma vašega filma? Vi kot avtor in diskrepantna osebnost ali film kot tak, v katerem so se nekateri prepoznali?

Godina: Večkrat sem se vprašal, kaj se dogaja z menoj. Kadarkoli posnamem film, najprej doživim strahoten afrónt. Sčasoma se zadeve umirijo in nato se položaj spremeni celo za 180 stopinj. To se je dogajalo z vsemi tremi celovečerci. Sprašujem se, zakaj, vendar pravega odgovora ne najdem. Mogoče so moji filmi malo bolj hermetični. Povedal sem že, da pri snemanju filmov izhajam iz sebe, zato je razumljivo, da želim potrditev. Kakršnokoli že, da vidim, ali sem na pravi poti ali nisem.

Večinoma se pozneje izkaže, da imajo moji filmi trajnejšo vrednost. **Splav Meduze** je kljub zapletom postal kulturni film. Podobno se dogaja z **Rdečim boogiejem**. Ne vem, kakšna bo usoda **Umetnega raja**, ker je distanca še premajhna.

Potem ste sorazmerno hitro posneli svoj drugi celovečerec Kaj ti je, deklica oziroma Rdeči boogie. Samo dobri dve leti sta minili od ene premiere do druge.

Godina: Bila je pač srečna okoliščina. Tedanji direktor Viba filma Bojan Štih mi je bil – ne vem, zaradi česa – zelo naklonjen. Pomagal mi je, da sem po čudežu hitro dobil nov projekt... Ogromno je odvisno, ali ti je vodstvo naklonjeno ali ni. Pa tudi od tega, ali poznaš zaledje in koliko si pri tem agresiven. Po naravi nisem agresiven, tako da zame drži: tako kot so mi naklonjene zvezde, teče tudi moja filmska kariera.

Rdeči boogie je imel delovni naslov Kamen spotike, Med snemanjem filma so vam stali v napoto kamni spotike, saj ste menda zaradi ustvarjalnih in dramaturških zapletov obupali in se začasno odrekli režije? Kaj, konkretno, je bil vzrok?

Godina: Na producentovo zahtevo smo prezgodaj začeli snemati, kajti scenarij še ni bil izbrusen. Zaradi določenih razlogov scenarist Branko Šomen ni z menoj dodelal in dokončal projekta... Na vrat na nos sem poiskal pomoč pri Marjanu Rožancu, ki pa je, žal, zaradi časovne stiske samo delno uspel preoblikovati tekst. Med snemanjem sem kolebal, ali naj se spoprimem z zelo političnim tekstom, v katerem je bilo marsikaj napisano preveč direktno, s premalo poetike in skoraj na agitpropovski način. Moja senzibilnost pa je čisto drugačna. Če je že treba kaj povedati, se velja poskusiti izpovedati s poetično nadgradnjo, nikakor pa na banalen in prizemen način, sem si mislil. Po drugem snemalnem dnevu sem spoznal, da tako ne gre več naprej... Na srečo

sem se povezal z Igorjem Koršičem, ki je prišel na teren. Podnevi sem snemal, zvečer pa sva s Koršičem sedla za mizo in predelovala scenarij, pilila. Sploh ne vem, kako sem vse to zdržal. Nikoli se vnaprej ni vedelo, kaj in kako se bo snemalo. Vsak večer sem sicer ekipi dajal navodila za naslednji dan, kaj je treba pripraviti. Ponoči sem skušal tisto, kar sem ekipi že naročil, naj pripravi za naslednji dan, preleti v snemalno knjigo oziroma v dnevno dispozicijo. Ekipe namreč nisem želel obremenjevati, da ne bi izgubila volje do dela in se počutila izgubljeno. **Rdeči boogie** je praktično nastajal v strašnem krču na terenu, zato je rezultat tak, kakršen pač je.

Koliko let ste pripravljali Umetni raj?

Godina: Praktično od leta 1985. Prvotni naslov je bil **Halleyev komet**, toda ker je Halleyev komet odletel, smo spremenili naslov v **Umetni raj**.

Najbrž sta nastanek Umetnega raja spodbudila izida dveh monografij v Sloveniji, o pionirju jugoslovanskega filma dr. Karolu Grossmannu in režiserju Fritzju Langu?

Godina: Res je, čeprav sem intenzivno razmišljal o dr. Grossmannu že med študijem režije v šestdesetih letih na Akademiji za film, gledališče, radio in televizijo v Ljubljani. V arhivu smo imeli namreč spravljen originalne filme dr. Grossmanna. Prinesel jih je prof. Francè Brenk, naš profesor zgodovine filma. Grossmannovi filmi so bili posneti na 17,5 mm trak in ker nismo imeli projektorja za tak film, smo si film ogledovali s pomočjo lupe, od sličice do sličice. Vedeli smo, da so to prvi filmski dokumenti, ki so bili kdajkoli posneti na ozemlju Slovenije oziroma Jugoslavije, verjetno celo na ozemlju takratne Avstro-Ogrske monarhije in da jih je posnel domorodec dr. Karol Grossmann. Natančno pa sem lahko videl, kaj je dr. Grossmann posnel, ko je Marjan Cilar v dokumentarcu **Prvi metri slovenskega filma** (1968) pokazal Grossmannove filme presnete na 16 mm trak. Očaral me je film **Na domačem vrtu**. V njem sem začutil strašne emocije in nostalgijo. Ko deklici tekata po vrtu, potem pa se pojavi še mati z otrokom v naročju... Ta film sem večkrat podživljal. Vselej, ko sem kot oče fotografiral svoje otroke, sem se spomnil na ta Grossmannov film.

Leta 1985 je bila v Moderni galeriji v Ljubljani razstava Langovih poprsij, ornamentalnih vaz in fotografij dr. Karola Grossmanna. Kakšen vpliv je imela ta razstava na nastanek Umetnega raja?

Godina: Precejšen, kajti istočasno je izšla študija dr. Mikuža o Langovem umetniškem formiranju. V njej je dr. Mikuž zapisal, da je v Vojnem muzeju na Dunaju odkril, da je Lang vstopil v vojsko 12. januarja 1915 kot prostovoljec in da je bival tudi v Ljutomeru. Bil je topničar in je napredoval do rezervnega poročnika. Odkril je še več drugih podrobnosti, ki dotlej niso bile znane svetovni javnosti.

Oprostite, kdaj pa ste se vi prvič srečali s Fritzom Langom?

Godina: Moje srečanje z njim je bilo precej



Splav Meduze

prozaično. Prvič sem ga spoznal v začetku šestdesetih let, ko sem si kot dijak v Mariboru ogledal njegov film **Ešnapurski tiger**. Pravega Langa sem potem spoznaval med študijem na akademiji. Njegov opus me je presenetil in prevzel. Ko sem razmišljal o srečanju med Langom in Grossmannom kot o temi za celovečerec, sem vedel, da scenarij, ki bi mi ustrezal, lahko napiše edinole Branko Vučićević, sicer scenarist mojega prvenca **Splav Meduze**.

Zakaj?

Godina: V konkretnem primeru za film **Umetni raj** sem natančno vedel, kaj lahko dobim od scenarista Vučićevića: predvsem nadgradnjo dejstev, nadgradnjo samega srečanja med Fritzom Langom in dr. Grossmannom, ki ga dokumentirajo do danes ohranjene Langove skulpture in fotografije z Langovim posvetilom. Že v **Splavu Meduze** sva uprizorila beg v tako imenovano laž, fikcijo. To fikcijo zna Vučićević tako prekrojiti, da postane meja med resnico in fikcijo nevidna. S simbiozo dejstev in fikcije sva prišla do rezultatov, ki so vidni v **Splavu Meduze** in **Umetnem raj**. Vsak moj – še tako majhen – namig, željo je oplemenitil in nadgradil.

Vendar scenaristu ni bilo lahko, kajti Lang je precej stvari iz svojega življenja zamolčal. Ko sem režiserju Petru Bogdanovichu, tudi avtorju knjige o Langu, omenil Langovo medvojno bivanje v Ljutomeru, zanj ni vedel. Zakaj, mislite, je Lang prekrival to epizodo iz življenja, okrog katere je zgrajen Umetni raj?

Godina: Drži, da je Lang zamolčal v svojih

številnih biografijah dejstvo, da se je med prvo svetovno vojno v starem avstroogrskem cesarstvu srečal z nekim odvetnikom dr. Grossmannom iz Ljutomera, filmskim amaterjem, pri katerem je stanoval.

Znano je, da je imel Lang o vsaki stvari več resnic. Njegove biografije se precej razlikujejo med seboj. Rad je svoje življenje spreminjal, tako da ne veš, kaj je resnica. Enkrat je bil slep, drugič ni bil; enkrat je slabo videl na levo oko, drugič na desno. Prav tako je bilo z njegovim vojskovanjem. Udeležbo v prvi svetovni vojni je razlagal kot mladostno zablodo. V Ameriki se je deklariral za pacifista in to izražal tudi v filmih. Po nekaterih podatkih pa je bil zelo pogumen, večkrat ranjen in tudi večkrat odlikovan v prvi svetovni vojni. To nama je s scenaristom Vučićevićem koristilo in omogočilo več svobode, s katero sva gradila fikcijo.

Po strukturi sta si vaša filma Splav Meduze in Umetni raj precej podobna. Prvi je sicer nekakšen road movie: Iz Balkana v Evropo, v Trst potujejo umetniki, medtem ko v drugem iz Hollywooda, s pomočjo flashbackov, potujete v Evropo...

Godina: Točno. Skorajda vsak evropski režiser, vključno z Langom, ki je odšel v Ameriko, se je tam izgubil. Vsaj v nekaterih elementih se je v svojih ameriških filmih vračal na domače ognjišče. Zato sem se zavestno, pri konstrukciji filma **Umetni raj** odločil za različne stile. Tudi Lang je menjaval svoje stile glede na čas in okolje. Hotel sem poudariti hollywoodski in ameriški stil, zaradi strukture filma pa sem se vrnil še dalj v zgodovino filma – k pra filmu. Skratka, če pogledate strukturo **Umetnega raja**, vidite, da gre retrospektiva iz leta 1935 v leto 1915, od leta 1915 v leto 1901 in se

temu primerno menjujejo filmski citati. Skratka, kar me je izzivalo pri tem filmu, je bila imitacija te forme, tega filmskega jezika. Končni rezultat je moja artikulacija filma, kot si ga jaz predstavljam.

Kako si ga predstavljate? Kako bi Umetni raj, denimo, razložili študentom na filmskem oddelku Columbia University, če bi vas povabil tja predavat Miloš Forman?

Godina: Filma ne bi razlagal, ker bi s tem gledalcem in kritikom vsilil svojo vizijo in svoje poglede. Prepričan sem, da je **Umetni raj** film, ki dopušča gledalcem videnja ad infinitum.

Prav. Vaš film se začne s srečanjem Langa in nadobudnega ameriškega novinarja Willyja v Los Angelesu. Lang mu pravi, da se vsega o Ameriki uči iz stripov. »Ulice in stripi so najboljši učitelji. Učiti pa se moram, če naj postanem ,ameriški režiser‘.« Po drugi strani pa Willy sanjari o Evropi. Pravi: »Sanjaril sem, da bi šel v Evropo in ko je bilo videti že brezupno, je prišla Evropa – v vaši podobi – k meni«. Skratka, oba hrepenita po tem, kar nista. Lang bi bil rad ameriški režiser...

Godina: Tudi sam sem se znašel v vrtincu izzivov kot onadva, vendar sem vedno iskal svoj lastni filmski izraz, svoj lastni jezik. Upam, da ne zveni preveč ambiciozno, če rečem, da nikoli nisem kot režiser hodil po uhojenih poteh, da nikoli nisem delal po preizkušenem modelu. V vseh svojih filmih sem bil iskalec. Zato sem se pri ustvarjanju soočal z dvomom. Zastavljal sem si vprašanje, ker natančnega rezultata ni bilo mogoče zanesljivo predvidevati, kaj bo nastalo. Toda iskanja in raziskovanja medija so mi bila vselej največji izziv.

Ostaniva še malo pri Willyju in Langu, kajti njun dialog je prekinjen s fiktivno zgodbo in citati iz Langovih filmov. Stiki fiktivnega in dokumentarnega (filmov) so neverjetni, naravni, logični in šokantni hkrati. Lahko bi citiral Langa, ki v filmu pravi: »Ostalo sodi v privatno življenje. In v digresije. Čeprav so digresije včasih lahko zanimivejše od glavnega zapleta«. Vaš komentar?

Godina: S scenaristom Vučićevićem sva v film želela vključiti čimveč digresij. S tem sva se izpostavila očitku, da se nisva držala klasične dramaturgije, ampak da sva stalno begala v digresijo. Iskala sva namreč posameznost iz Langovih filmov, ki nama je ugajala, in jo hotela približati detajlu filmske zgodbe. Če ta povezava funkcioniра, hvala bogu.

Znano je, da je bil Lang ženskar, prav tako se mu je zdela erotična odvisnost moškega od ženske eno pomembnih gibal življenja. Umetni raj pa ga ponuja tudi kot človeka, ki je hrepenel za nečim nedosegljivim. Gatnikova hči Julija je kot Dantejeva Beatrice? Se strinjate s to tezo?

Godina: Zaradi funkcioniranja filma smo Langu marsikaj obesili... To obdobje Langovega življenja ni dovolj raziskano, tako da so zadeve fiktivne,

izmišljene, toda z mogočo slutnjo, da se je res kaj takega dogajalo. Ko so v Parizu pokazali film, je neki proučevalec Langa vzkliknil: »To je pravi Lang!« V tem filmu je očitno nekaj, da se je fikcija strahotno približala realnosti. Seveda, realnost pa je čuden pojem.

Langovo dobrikanje Juliji, Gatnikovi hčerki, z verzi iz Göthejevega Trpljenja mladega Wertherja zveni malce čudno. Mislite, da verzi funkcionirajo v kontekstu leta 1915?

Godina: Absolutno. Pri tem citatu smo se malo igrali Burg Theater. Ko pa smo uprizorili **Sen kresne noči**, smo dali hommage Robertu Ciulliju, nemškemu gledališkemu režiserju. Z **Wertherjem** smo zavestno segli v neoromantiko, kar je Langu dalo novo razsežnost in koristilo tudi filmu.«

V Langovem losangeleškem apartmaju je videti njegove relikvije. Kakšne so vaše filmske relikvije?

Godina: Lang ima dve relikviji v svojem stanovanju, moji dve pa sta François Truffaut in Andrej Tarkovski.

Saj to sta dva povsem različna režiserja?!

Godina: »Da, pa tudi gruzinska šola je imela velik vpliv name, posebej film **Pirosmani** (1970) Georgija Šengelaje, čeprav je res, da sem podobno dihal, še preden sem videl ta film. V tem filmu sem našel sebe, tako da sem se z njim popolnoma identificiral. Tako, zdaj sem svoje filmske relikvije povečal na tri.

Vendar se mi zdi, da imate pravzaprav štiri filmske relikvije. K omenjenim bi prištel še pokojnega Sergeja Paradžanova. V nekaterih vaših filmih (Zdravi ljudje za razvedrilo, Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverek itd.) je zaslediti nekaj njegove orientalske poetike, počasnega ritma...

Godina: Mogoče je v meni res nekaj orientalske duše.

Poznavalcu vašega opusa je jasno – posebej, če je pred leti videl vaš kratkometražni opus v ljubljanski kinoteki – da ste bili sposobni režirati tudi drugačne, bolj temperamentne filme. Povsem drugačne kot so vaši celovečerci. To kaže na razvoj in neizpodbitno potrjuje, da se je le-ta zaustavil v umirjenem, dokaj statičnem izražanju, kamor se lepo vključujejo etnografske, ikonografske in filozofske premise vaših filmov. Zakaj je bil tak vaš razvoj?

Godina: Že zgodaj, v svojih prvih amaterskih filmih sem imel silovit ritem, ogromno kadrov, snemal sem iz roke. Praktično vse je bilo pretirano... Sreča ali pa nesreča je, da sem tudi direktor fotografije in da sem veliko delal z drugimi režiserji. Sprva sem še gojil ritmično, dinamično kamero. Le-ta je odvisna od želje vsakega režiserja. Režiser pač določi slog filma, ritem itd. v dogovoru z direktorjem fotografije. V glavnem sem se prilagajal režiserjem. Ob režiranju svojih prvih profesionalnih kratkometražnikov pa sem začutil, da diham v drugačnem ritmu. S filmi **Piknik v nedeljo**, **Zdravi ljudje za razvedrilo** in **Gratinirani mo-**



Rdeči boogie

žgani Pupilije Ferkeverk sem začel negovati – pogojno rečeno – estetiko statične kamere. Raziskoval sem, kar me je posebej privlačilo: kako doseči, kljub statični kameri, notranji ritem. Ta fenomen raziskujem še danes. To »estetiko« sem preskusil, sicer malce parazitsko, vendar s privilegijem režiserja Bate Čengića, v njegovem filmu **Slike iz življenja udarnika**, v katerem se kamera ni niti enkrat premaknila. Ta Čengićev film je bil zametek sloga, ki sem ga naprej razvijal v svojih celovečercih.

Umetni raj ni svetovljanski samo po svoji tematiki in intenciji, temveč tudi zaradi uporabe številnih jezikov v njem. Dogaja se v bivši avstroogrski monarhiji, ki je danes v Sloveniji, »otoku svobode«, kot je zapisal njega dni Newsweek. Zaznati je preplet slovanske in germanske kulture, prav tako slišimo številne jezike: slovenščino, nemščino, angleščino, srbščino in eno rusko besedo »pobjeda« – zmaga. Zakaj prav ta beseda, gotovo ni zgolj dekorativnega pomena?

Godina: Večjezičnost zame ni novost. Vključil sem jo že v film **Splav Meduze**. Ker dogajanje v **Umetnem raju** poteka praktično v Srednji Evropi – mislim kot geografski center – je pretakanje jezikov naša vsakdanjost. Seveda je z jezikom povezana tudi kultura. Zato smo tudi izbrali igralce iz okolij, v katerih govore omenjene jezike, da ni potvorb. Jezik je pomembna vrednota, ki smo jo poskušali ohraniti v filmu. Zato mislim, da **Umetnega raja**, ne bi smeli sinhronizirati. Moja želja je, če bi ga vrteli v Nemčiji, denimo, da bi ga predvajali s podnaslovi, tako da se ohrani ves Babilon jezikov, običajev in kultur. Glede ruske

besede pa tole: v nekaterih prizorih Vlado Novak, igralec, ki igra dr. Gatnika, spominja na Lenina. Zato ima v tem prizoru karakteristično Leninovo pozo in možnost, da v bitki na jezercu vzklika Zmaga! Zmaga! Tako se pojavljajo trije jeziki – nemški, angleški in ruski – ki so tudi sicer imeli največjo besedo v vojnah.

Igralci z različnih koncev sveta pa ne nosijo s seboj samo bogastvo jezikov, marveč tudi različnih konceptov. Interpret Langa, Jürgen Morche nosi nemško strogost in preciznost. Willyja igra Željko Ivanek, ameriški igralec, ki je sicer rojen v Ljubljani, v Sloveniji. On prinaša ameriško zaigrano ležernost, medtem ko je Vlado Novak (dr. Gatnik) reprezentant slovenske gledališke šole. Se vam igralska različnost zdi koristna ali jo obžalujete?

Godina: Zdi se mi koristna. Vsak igralec je na snemanje prinesel svojo šolo. Minimalno sem vplival nanje, ker jih nisem želel spraviti na isti imenovalce, temveč so se imeli priložnost razigrati.

Glasbeni citati v filmu so znani, toda opazno je tudi citiranje melodije iz Splava Meduze, katere avtorja sta brata Vranešević, sicer avtorja glasbe Umetnega raja. Kaj ste hoteli s tem doseči?

Godina: »Z bratoma Vranešević sodelujem že dvajset let, od dokumentarca **Zdravi ljudje za razvedrilo**. V **Umetnem raju** sem želel tako glasbo, ki spominja na glasbo za podlaganje scen



Umetni raj

v nemih filmih, torej glasbo, ki poudari določen element, na primer sentiment, dramatičnost ali kaj podobnega. Seveda je ta glasba z današnje perspektive slišati staromodna, vendar je uporabljena zavestno. Prepričan sem, da je po drugi strani mogoče zaznati tudi distanco do te glasbe. Kar zadeva pa melodijo iz **Splava Meduze**, naj povem, da sem z njo hotel poudariti kontinuiteto, saj se časovno obe obdobji pokrivata, in namenil svojevrsten hommage svojemu celovečernemu prvencu.

*Za scenografijo v vašem filmu bi lahko dejali, da je v slogu Gatnikovega čudeža »Hokus-pokus – presenečenje!« Posebej, če pomislimo na rekonstrukcijo scene iz Langovega filma **Ženska na mesecu**, kjer se v sanjah srečata Lang in Gatnik. Znano je, kako je Lang pripravljal to sceno, kako ste jo pa vi?*

Godina: Pri scenografiji je bila potrebna izredna natančnost, vsak detalj je bil pomemben. Ob detajlu se lahko vsa zadeva zruši. Najbolj zahtevna – scenografsko – je bila rekonstrukcija objekta iz filma Fritza Langa **Ženska na mesecu** (1929). Lang je snemal v največjem studiu UFA. Tja so pripeljali ogromno peska in naredili mesečevo površino...

Langu se je barva peska zdela malo pretemna; želel je svetlejšo, skoraj belo. Zato so morali tone in tone peska prekuhavati, da bi bil svetlejši. To je samo detalj, ki pove, kaj vse je Lang počel, da je dosegel, kar je hotel.

Jaz sem imel več sreče. Pri ogledu terena smo naleteli v Portorožu na ogromno skladišče soli iz

Tunizije. Ta sol je videti kot puščavski pesek. Zato, da smo dosegli podoben scenografski učinek kot Lang, smo sol iz Tunizije prekrili z našo belo soljo. V Portorožu so namreč znane soline. Torej, isti učinek smo dosegli brez prekuhavanja.

Direktor fotografije v vašem zadnjem filmu je bil Tom Pinter. Tudi sami ste direktor fotografije. Kako ste sodelovali s kolegom Pintarjem?

Godina: Pinter je najboljši, najbolj izkušen jugoslovanski direktor fotografije, čigar delo sem občudoval že kot najstnik, teenager. Posnel je več kot 70 celovečercercev, v Jugoslaviji in tujini.

Ker je **Umetni raj** tudi vizualno konstruiran tako, da so po stilu fotografije prepoznavne tudi dobe (obdobja) je bil Pinter, ki je snemal že vse žanre, najbolj primeren za direktorja fotografije. Nasploh sem vselej želel sodelovati z njim, videti njegov način dela. Zato je bila moja radovednost, kako Pinter dela, še toliko večja. Najino sodelovanje je bilo izredno. Včasih sem ga posilil s svojimi željami, vendar mu nikakor nisem ukazoval in zahteval, da mora biti prizor natančno posnet tako in tako. Vedno sem prepuščal Pinterju iniciativo in kreacijo. Tako da je vedno nadgradil idejo, ki sem mu jo zastavil. Rezultat najine simbioze je, mislim, očiten.

Bi lahko nekaj več povedali, kako ustvarjate? Kakšen je vaš režijski pristop?

Godina: Kakor sem že povedal, se mi najprej rodi ideja, kakšen film bi rad snemal. Ko je ideja zapisana in ko je napisan scenarij, si ponavadi s scenaristom ogledam lokacije, na katerih (bo)

poteka(la) zgodba. Ambienti in atmosfera na terenu narekujejo nadaljnje oblikovanje zgodbe. V snemalno knjigo vnašam videno in razmišljam o tem, kateri igralci bi bili primerni za posamezne vloge. S temi posameznostmi v zavesti napišem snemalno knjigo. Ritem in način snemanja mojih filmov koreninista v moji predstavi, kako naj bo film videti. Vedno vnaprej film zelo točno vidim.

Kako delate z igralci?

Godina: Kdor pazljivo gleda moje filme, lahko vidi, da nočem posredovati emocij. Igralcev nikoli ne pripeljem do tega, da bi morali – po Stanislavskem – podoživljati, se jokati in strastno reagirati, kar še vedno goji Actor's Studio. Predvsem poskušam priti do efekta. Morda izraz efekt ni najbolj primeren. Hočem dobiti razpoloženje, ki ga skušam ustvariti s filmom. Igralce vodim tako, da opravijo funkcijo, ki sem jim jo namenil. Porežem jim vse visoke in nizke tone, če se smem tako izraziti. Poskušam jih integrirati v strukturo kadra, sekvence in končno vsega filma, in sicer tako, da ne podoživljajo, to je ne potvarjajo emocij. Vodim jih skrajno linearno, da opravijo funkcijo, ki sem jim jo določil. In lik pripeljejo do končnega cilja, ki sem si ga zamislil.

Kritiki so vas ostro napadli tudi zaradi počasnega ritma Umetnega raja. Glede na povedano, sem se prepričal, da v oblikovnem smislu ne morete spremeniti svojih filmov. Bi formo spremenili, če bi morali režirati razburljivo pustolovsko zgodbo?

Godina: Tudi razburljivo pustolovsko zgodbo bi povedal po svoje. Verjetno bi se mi jo posrečilo oblikovati tako, da bi bila razburljiva tudi za gledalce.

Drugače je pri soočanju s komercialnim filmom, ki ima klasična izrazna sredstva. V časih, ko sem potreboval denar, sem kot direktor fotografije snemal tudi take filme, v katerih se nisem razdajal. Pred tremi leti sem za Franka De Palmo snemal akcijski film (z delovni naslovom) **Paratrooper**. Snemal sem s petimi kamerami hkrati. Po strogo hollywoodskih pravilih, z nešteti kadri. Vendar ne pride v poštev, da bi sam režiral take filme.

Film Umetni raj začenja obdobje devetdesetih let v slovenski kinematografiji, ko se srečuje z nezavidljivo prihodnostjo, se zdi. Kako kot filmski avtor vidite trenutni položaj slovenske kinematografije in kakšna je njena perspektiva?

Karpo Godina

Filmski režiser, snemalec in montažer. Rojen 26. 6. 1943 v Skopju. Študiral na AGRFT v Ljubljani (1962–1966), od 1990 izredni profesor za režijo in kamero v Ljubljani. Svojo filmsko pot začel v začetku 60 let z amaterskimi filmi (*Divjad*, *Anno pasato*, *Topana*, *Vprašaj*, *Blues No. 7*) in mednarodno uspešnimi kratkimi igranimi in dokumentarnimi filmi (*Piknik v nedeljo*, Srebrni zmaj Krakow 1969, *Sonce*, *vsesplošno sonce*, 1967, *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, Grand Prix GEFF, Zagreb, 1970, *Zdravi ljudje za razvedrilo*, Grand Prix Oberhausen, 1971, *Pogrešam Sonjo Henie*, 1972). Kot direktor fotografije je posnel dvajset celovečernih igranih filmov (*Zgodnja dela*, 1968, *Vloga moje družine v svetovni revoluciji*, 1971, *Silke iz življenja udarnika*, 1972, *Matejev pasion*, 1975, *Žena s pokrajino*, 1975, *Okupacija v 26 slikah*, 1977, *Draga moja Iza*, 1978, *Doktor* 1985, *Lumi ukko*, 1987, *Pot na jug*, 1988, *Padalci*, 1988). Za TV Beograd je napisal scenarij, režiral in posnel vrsto novoletnih

Godina: Zaskrbljujoče je, kar se trenutno dogaja v slovenski kinematografiji. Skrbi me, da se po naključju ne bi zgodilo, da bi ostali brez kinematografije.

Bojim se, da je bilo prenačljeno rušenje distribucije in produkcije brez vnaprej precizno pripravljene programa, kako bo v prihodnje s slovensko kinematografijo.

Absolutno sem za prenovitev slovenske kinematografije, ker v prejšnji obliki ni bila primerna.

Kaj se dogaja? Praktično zadnje desetletje, ali pa morda še več, nismo vzgajali novih kadrov v kinematografiji. V mislim imam tehnične kadre. Ostali smo tako rekoč brez njih. To so ključni ljudje, ki film soustvarjajo.

Teh tehničnih kadrov nismo vzgajali, tako da se bojim, da bomo s propadom Viba filma ostali še brez preostalih, ker se bojo razbežali. Tako kot se je del tehničnega osebja ob krizi v začetku osemdesetih.

Za majhen narod, kakršen je slovenski, je film umetniška dejavnost, s katero se najlažje plasira v svet. Nič ni bolj preprostega kot posneti film, ki, če je uspešen, lahko spravljen v škatli obkroži vso zemeljsko oblo. Če pa film zavrtijo na televiziji, je zadeva še toliko bolj preprosta in učinkovitejša. Kot primer vzemimo Avstralijo. Pred dobrim desetletjem je spoznala, kakšna je moč filma. Njihovo ministrstvo za kulturo je namenilo filmu posebno mesto. V film so vlagali ogromna sredstva, da je avstralski film danes to, kar je: kadarkoli vključimo televizijo, lahko gledamo dobre avstralske nadaljevanke. Če gremo v kino, gledamo kvaliteten avstralski film. Ta oddaljeni in rako rekoč izolirani otok je našel pravo rešitev za to, kako plasirati svojo umetnost – pa ne samo umetnost – v svet: skozi film.

Danes podobno razmišljajo v Avstriji. Kolikor sem seznanjen, vlaga ta naša soseda neverjetna sredstva v kinematografijo s parolo: kar je bila včasih glasba – praktično je Avstrija znana v svetu zaradi glasbe – naj bi bil danes film! Enormna sredstva vlagajo v scenaristiko in produkcijo. Zdi se mi, da letno posnamejo okrog 10 celovečernih filmov in še več deset drugih programov. Tudi podpora avtorjem je izredna.

Z vsemi mogočimi sredstvi poskušajo dvigniti raven avstrijskega filma, da bi lahko Avstrijo uspešno predstavil v svetu. Mislim, da je tudi šansa Slovenije lahko zelo podobna. Ker smo v marsičem podobni tej deželi, mislim, da bi bilo tudi za Slovenijo zdravo tako razmišljanje o kinematografiji kot sredstvu za nacionalno afirmacijo.

oddaj (*Imam jednu kuču/Imam hišo*, 1972, *Šta je to med/Kaj je to med?*, 1972) in tv nadaljevanke (*Nedostaje mi Sonja Henie/Pogrešam Sonjo Henie*, 1972, *Ram za nekoliko poza/Okvir za nekaj poz*, 1976). Od l. 1973 dalje je sodeloval pri realizaciji preko 200 propagandnih in reklamnih filmov. Za celovečerne igrane filme je prejel nagrado jugoslovanske filmske kritike (1980, 1983), Badjurovo nagrado (1980, 1982), nagrado kraljevskega filmskega arhiva Belgije (1980) in nagrado žirije francoskih filmskih medijev, Strassburg 1984.

Splav Meduze, 1980

s – Branko Vučićević, r – Karpo Godina, f – Karpo Godina, sc – Ranko Mascarell, g – Predrag in Mladen Vranešević, i – Olga Kacjan-Srdić, Vladica Milosavljević, Boris Komnenić, Frano Lasić, Erol Kadić, Miloš Battelino, Radmila Živković, p – Viba film, TV Beograd, 35 mm, barvni, 2764 m.

Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica, 1982

s – Branko Šömen, r – Karpo Godina, f – Karpo Godina, Vilko Filač, sc – Belica Luxa-Škerlak, g – Janez Gregorc, i – Boris Cavazza, Ivo Ban, Jožef Ropoša, Peter Mlakar, Marko Der-ganc, Zvonko Čoh, Zoran Predin, Edi Štefančič, Uršula Rebek, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2320 m.

Umetni raj, 1990

s – Branko Vučičević, r – Karpo Godina, f – Tomislav Pinter, sc – Janez Kovič, g – Predrag in Mladen Vranešević, i – Jürgen Morche, Vlado Novak, Dragana Mrkić, Željko Ivanek, Maruša Oblak, Gudrun Gabriel, Nerine Kidd, Macus Zbonek, Tonca Rožanc, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2806 m.

REVIJA ZA FILM IN TELEVIDEO

9. TO
1990
VOL. 15
LETNIK XXVI
CENA 100 DIN

Uredništvo in odgovorni urednik
Zvonko Čoh
Glavni urednik
Edi Štefančič
Uredništvo
Uršula Rebek, Zoran Predin, Peter Mlakar, Ivo Ban, Jožef Ropoša, Boris Cavazza, Vilko Filač, Branko Šömen, Karpo Godina, Tomislav Pinter, Janez Kovič, Mladen Vranešević, Jürgen Morche, Vlado Novak, Dragana Mrkić, Željko Ivanek, Maruša Oblak, Gudrun Gabriel, Nerine Kidd, Macus Zbonek, Tonca Rožanc
Izdavač
Mladost
Uredništvo
Peter Zlobin
Tiskar
Peter Zlobin
Nakl.
Umetni raj, Ljubljana
Uredništvo
Osveta
Uredništvo
Umetni raj
D. p. 4.31104 Ljubljana
Izdavač
Mladost
Uredništvo
Umetni raj
D. p. 4.31104 Ljubljana
Izdavač
Mladost
Uredništvo
Umetni raj
D. p. 4.31104 Ljubljana
Izdavač
Mladost

Novinski Glasnik EKRANOVİ POGOVORI

Uredništvo
Zvonko Čoh
Glavni urednik
Edi Štefančič
Uredništvo
Uršula Rebek, Zoran Predin, Peter Mlakar, Ivo Ban, Jožef Ropoša, Boris Cavazza, Vilko Filač, Branko Šömen, Karpo Godina, Tomislav Pinter, Janez Kovič, Mladen Vranešević, Jürgen Morche, Vlado Novak, Dragana Mrkić, Željko Ivanek, Maruša Oblak, Gudrun Gabriel, Nerine Kidd, Macus Zbonek, Tonca Rožanc
Izdavač
Mladost
Uredništvo
Peter Zlobin
Tiskar
Peter Zlobin
Nakl.
Umetni raj, Ljubljana
Uredništvo
Osveta
Uredništvo
Umetni raj
D. p. 4.31104 Ljubljana
Izdavač
Mladost
Uredništvo
Umetni raj
D. p. 4.31104 Ljubljana
Izdavač
Mladost



položaja) zgodba. Ambicija in sila, da bi bil filmski režiser. Vsi, ki imajo željo, da bi se ukvarjali s kinematografijo, morajo biti pripravljeni na težave. Prva leta mojega režiserstva so bila zelo težka. Vsi, ki imajo željo, da bi se ukvarjali s kinematografijo, morajo biti pripravljeni na težave. Prva leta mojega režiserstva so bila zelo težka. Vsi, ki imajo željo, da bi se ukvarjali s kinematografijo, morajo biti pripravljeni na težave. Prva leta mojega režiserstva so bila zelo težka.

Kako delate z igralci?

Godina: Kdor pazljivo gleda moje filme, lahko vidi, da nočem predrežovati emocij. Igralci nikoli ne pripeljem do tega, da bi morali – po Stanislavskem – podživljati, se jokati in strastno reagirati, kar še vedno govori Atoz's Studio. Predvsem poskušam priti do afekta. Morda izraz afekt ni najbolj primeren. Hočem dobiti razpoloženje, ki ga skušam ustvariti s filmom. Igralce vodim tako, da opravijo funkcijo, ki sem jim jo nameril. Porušam jim vse visoke in nizke tone, če so smem tako izraziti. Poskušam jih integrirati v strukturo kadra, sekvence in končno vsega filma, in sicer tako, da ne podživljajo, to je ne potvarjajo emocij. Vodim jih strogo linearno, da opravijo funkcijo, ki sem jim jo določil. In lik pripeljejo do končnega cilja, ki sem si ga zamislil.

Knjaki so vas ostro napadli tudi zaradi počasnega ritma Umetnega raja. Glede na povedano, sem se prepričal, da v oblikovnem smislu ne morete spremeniti svojih filmov. Bi formalno spreminili, če bi morali režirati razburljivo pustolevsko zgodbo?

Godina: Tudi razburljivo pustolevsko zgodbo bi povedal po svoji. Verjetno bi se mi je posrežilo oblikovati tako, da bi bila razburljiva tudi za gledalca.

Drugeče je pri soočenju s komercialnim filmom, ki ima klasična izrazna sredstva. V časih, ko sem potreboval denar, sem kot direktor fotografije snemal tudi take filme, v katerih se nisem razvijal. Pred tremi leti sem za Franka De Palmo snemal akcijski film (z delovni naslovom) Parasitoper. Snemal sem s petimi kamerami hkrat. Po strogo hollywoodskih pravilih, z nabrati kadri. Vendar ne pride v poštev, da bi sam režiral taky filme.

Film Umetni raj zajema obdobje devetdesetih let v slovenski kinematografiji, ko se srečuje z nezavidično prihodnostjo, se zdi. Kako kot filmski avtor vidite trenutni položaj slovenske kinematografije in kakšno je njena perspektiva?

Karpo Godina

Filmski režiser, scenarist in montažer. Rojen 28. 6. 1943 v Sloveni. Študij na AGRF v Ljubljani (1962-1966), od 1966 tedaj profesor za sceno in kinematografijo v Ljubljani. Snemal je tudi začetki in začetki 60 let z amaterskimi snemalnicami (Dolga Anna povsod, Topena, Vprašaj Žilve No. 7) in mednarodno uspešni kratkimi igrami in dokumentarni film (Planca v nedeljo, Srdčni črni Krakov 1969, Sonca, vstopnišna avenca, 1969, Glasnikarji moljčari Pupače Fokovec, Grand Prix GEF, Zagreb, 1970, Zdravi ljudi so nemi, Grand Prix Obelisk, 1971, Pogledati Sonce Neke, 1972). Kot direktor fotografije je posnel dveletni celovečerni igrani film (Zgodnja leta, 1968). Vloga moje družine v zvezi s svetovni vojnami, 1971, Slike iz avlijske utrinjane, 1972, Memoirje pisanja, 1973, Črna s polkratva, 1973, Glasnjakje v 20 stoletju, 1977, Družje moje let, 1973, Doktor, 1980, Lami vltava, 1987, Par na log, 1988, Padajo, 1990, Za Ty. Snemal je nastopil avtor, režiser in posnil vsa delovna mesta.

1981, Zgodnja leta, 1968, Srdčni črni Krakov, 1969, Sonca, vstopnišna avenca, 1969, Glasnikarji moljčari Pupače Fokovec, Grand Prix GEF, Zagreb, 1970, Zdravi ljudi so nemi, Grand Prix Obelisk, 1971, Pogledati Sonce Neke, 1972). Kot direktor fotografije je posnel dveletni celovečerni igrani film (Zgodnja leta, 1968). Vloga moje družine v zvezi s svetovni vojnami, 1971, Slike iz avlijske utrinjane, 1972, Memoirje pisanja, 1973, Črna s polkratva, 1973, Glasnjakje v 20 stoletju, 1977, Družje moje let, 1973, Doktor, 1980, Lami vltava, 1987, Par na log, 1988, Padajo, 1990, Za Ty. Snemal je nastopil avtor, režiser in posnil vsa delovna mesta.

Absolutno sem za preročilev slovenske kinematografije, ker v prejšnji obliki ni bila primarna.

Kaj se dogaja? Praktično zaurje desetletje, ali pa morda še več, nisimo vzgajali novih kadrov v kinematografiji. V mislim imam tehnične kadre. Ostali smo tako rekoč brez njih. To so ključni ljudje, ki film soustvarjajo.

Teh tehničnih kadrov nisimo vzgajali, tako da se bojim, da bomo s propadom Viba filma ostali še brez profesorov, ker se bojo razbežali. Tako kot se je del tehničnega osebja ob krizi v začetku osemdesetih.

Za majhen narod, kakršen je slovenski, v film umetniška dejavnost, s katero se najraje igra v svet. Nič ni bolj preprosta kot posneti film, ki, če je uspešen, lahko spravljen v široki obkrog vsaj zemajske obli. Če pa film zavrtijo na televiziji, je zadeva še toliko bolj preprosta in učinkovitejša. Kot primer vzemimo Avstralijo. Pred dobrim desetletjem je spoznala, kakšna je moč filma. Njihovo ministarstvo za kulturo je namenilo filmu posebno mesto. V film so vlagali ogromna sredstva, da je avstralski film danes to, kar je: kadarkoli vključimo televizijo, lahko gledamo dobre avstralske nadaljevanke. Če gremo v kino, gledamo kvaliteten avstralski film. Ta oddaljeni in tako rekoč izolirani otok je našel pravo rešitev za to, kako plasirati svojo umetnost – pa ne samo umetnost – v svet: skozi film.

Danes običajno razmišljajo v Avstriji. Kolikor sem seznanjen, vlaga ta naša soseda neverjetna sredstva v kinematografijo s parolo: kar je bila včasih glasba – pravični je Avstrija znana v svetu zaradi glasbe – naj bi bil danes filmi. Enormna sredstva vlagajo v scenarijstvo in produkcijo. Zbi se mi, da leto posnamejo okrog 10 celovečernih filmov in še več deset drugih programov. Tudi podpora avtorjem je izredna.

Z vsami mogočimi sredstvi poskušajo dvigniti raven avstralskega filma, da bi lahko Avstrijo uspešno predstavljali v svetu. Mislim, da je tudi šansa Slovenije lahko zelo podobna. Ker smo v marsičem podobni tej deželi, mislim, da bi bilo tudi za Slovenijo zdravo tako razmišljanje o kinematografiji kot sredstvu za nacionalno afirmacijo.

olja (imen jevo kudu/mam hiše, 1972, što je to medžija je to medžija, 1972) in v nadaljevanju (Nostalgija mi Sonce Nostalgija/Pogledati Sonce Neke, 1972, film, za nekotično ponašanje za nekaj let, 1974) Oči 1973 dekla je zgodovinski priložnosti preko 200 propagandnih in reklamnih filmov. Za celovečerni igrani film je prejel nagrado jugoslovanske filmske kritike (1980, 1983) Sedemdeset let, 1980, 1983, nagrado kraljeviške filmske kritike iz Srbije (1983) in nagrado žirije francoskih filmskih medijev, Strasbourg 1984.



EKRAN

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

9, 10
1990
VOL. 15
LETNIK XXVII

CENA 100 DIN

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik
Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

uredništvo
Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Brane Kovič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Stojan Pelko,
Marcel Štefančič, jr., Zdenko
Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije
Mirjana Borčič (DSFD), Igor Koršič
(AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS),
Jože Osterman (RK SZDL),
predsednik, Stojan Pelko (RK
ZSMS), Iztok Saksida (FF), Marjan
Strojan (RTV), Jože Vogrinc (CIDM),
Zdenko Vrdlovec (SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

tisk
Učne delavnice, Ljubljana

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061-318-353)

stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina
vplačana do 1. 7. 1990
200 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
415-23/90, z dne 29. 1. 1990

Slovenski film 9 EKRAKNOVI POGOVORI

Zbirka
Slovenski film

Urednik
Silvan Furlan

Uredniški odbor
Jože Dolmark
Matjaž Klopčič
Lilijana Nedič
Stojan Pelko
Zdenko Vrdlovec

Izdal
Slovenski gledališki in filmski muzej

Predstavniki
Bojan Kavčič

Bio-filmografije režiserjev je zbrala
Lilijana Nedič

Oblikovanje
Peter Žebre

Natisnila
Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana 1990

Naklada
1000 izvodov

