



Gorazd Trušnovc, foto: Domen Pal Kinodvor

»O čem govorimo, ko govorimo o slovenskem filmu?«

Pogovor z Zdenkom Vrdlovcem in Marcelom Štefančičem, jr.

Nedavno sta pri založbi UMCo izšli dve monumentalni, v vseh pogledih presežni deli domačih publicistov, ki se ukvarjata z zgodovino slovenskega filma. Zdenko Vrdlovec se je podpisal pod knjigo **Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011**, Marcel Štefančič, jr. pa je objavil študijo **Maškarada: Strašne fantazije slovenskega filma (1948–1990)**. Ob tej priložnosti objavljen dvojni intervju je razširjena in dopolnjena verzija pogovora, ki je potekal 23. aprila 2014 na Noč knjige v Kinodvoru.

Za končno sliko bo zagotovo potrebnih vsaj nekaj podvprašanj, a vseeno začnimo kar z uvodnim – o čem govorimo, ko govorimo o slovenskem filmu?

MARCEL: Tu imava midva različne odgovore. Sam govorim o slovenskem igranem filmu med letoma 1948 in 1990. Skratka, o dobi komunizma. Takrat je slovenski film obstajal. Prej ga tako rekoč ni bilo. Imeli smo le dva celovečerca, *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) in *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak) – in drugi je bil že rimejk prvega. Slovenskega filma torej ni bilo na radikalen način. Tako kot sveta ni bilo pred velikim pokom. Ko so prišli komunisti na oblast, je bil to za to deželo tak udarec, šok, big bang, da se je zgodil čudež in se je rodil slovenski film. Tudi sicer, ko se je film rojeval, je bilo to percipirano kot čudež, ampak da se je pri nas rodil, pa je potreboval res radikalen rez, pravi epistemološki prelom – komunizem. Za peloponeško vojno pravijo, da se je zgodila zato, da bi lahko Tukidid napisal Zgodovino peloponeške vojne. Za II. svetovno vojno pa bi lahko rekli, da se je zgodila zato, da bi

lahko nastal slovenski film. Boj za svobodo Slovenije je bil boj za slovenski film. Cinično rečeno: če bi Slovenci pred II. svetovno vojno razvili normalno kinematografijo, potem potrebe po komunizmu in partiji na Slovenskem ne bi bilo. Tako pa je bila partija prisiljena prevzeti oblast – da bi se lahko rodil slovenski film.

ZDENKO: Odgovor na to vprašanje, ime česa je slovenski film, je odvisen od zornega kota. S kinematografskega vidika je nedvomno obstajal, in to od samega začetka, čeprav tedaj le parcialno oziroma kot prikazovalna dejavnost – prva stalna kinematografska dvorana v lasti Slovencev je bila ustanovljena leta 1905. Bolj problematično pa je o tem govoriti z zunajfilmskega ali geopolitičnega vidika. V času rojevanja filma je ozemlje današnje Slovenija spadalo pod avstro-ogrsko monarhijo. Politične entitete so bile dežele Štajerska, Kranjska, Koroška, Goriška, in četudi bi se v teh deželah pojavila filmska produkcija, to uradno ne bi bil »slovenski film«, ampak v najboljšem primeru avstrijski. Po razpadu Avstro-Ogrske je nastala najprej Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev in potem Kraljevina Jugoslavija: v tej so se pojavila prva slovenska producerska podjetja (Beštrov Slovenija film, Badjurov Sava film), toda njihovi filmi se uradno niso mogli imenovati »slovenski« – pa naj v obeh alpskih celovečercih še tako opevajo »slovenske« gore – ko pa se je to, kar se danes imenuje Slovenija, tedaj imenovalo Dravska banovina. Slovenija je prvič postala politična entiteta šele po 2. svetovni vojni, ko je z nastankom FLRJ postala ena od šestih socialističnih republik federativne države. V vsaki od teh republik so bila ustanovljena producerska podjetja, pri nas Triglav film, a če je bil film v produkciji katerega od teh republiških producentov

prikazan v tujini, bodisi na festivalu ali v distribuciji, se je imenoval jugoslovanski. In celo v slovenskem filmskem zakonu iz srede 70. let se ni govorilo o slovenskem, temveč o »domačem filmu«. S tega zunanjega, geopolitičnega vidika je torej tako, da je slovenski film prišel do svojega legitimnega imena šele z osamosvojitvijo. Z vidika filmske zgodovine pa je veliko starejši.

MARCEL: Slovenska nacionalna ideja se ni nikoli prevajala skozi film. Medij slovenske nacionalne ideje je bila literatura. Zato tudi igranega filma pri nas na začetku ni bilo, ker je bil nem in gluhi slovenski besedo. Slovenskega »tisočletnega« sna ne bi mogel promovirati. Film je bil mutec, ki slovenske besede ni hotel slišati. Slovencem ni pustil do besede – Slovenci mu niso pustili do slike. Niso pač hoteli, da bi jim ob vseh drugih usta zaprl še film. Film pa tudi sicer ni bil prevajalec nacionalne ideje. Ob nastanku leta 1895 in potem prva leta je bil film mednarodni, globalni, transnacionalni. In pri tem svojem globalnem imidžu je na začetku tudi vztrajal, toda ne iz kakih altruističnih ali idealističnih razlogov – motivi za globalni imidž so bili povsem komercialni. Tak produkt je bilo namreč lažje prodati. Nacionalna določenost bi filmu in njegovi prodaji le škodila. Brata Lumière sta svoje filme najprej prikazovala po evropskih prestolnicah in šele potem tudi po francoskih mestih. Najprej sta jih ponudila tujim trgov in šele potem domačemu. Najprej sta jih internacionalizirala in šele potem nacionalizirala. Če so hoteli prvi filmi potovati in profitirati, niso smeli biti nacionalni, še manj pa so smeli delovati kot izraz nacionalne identitete ali nacionalne pripadnosti, ampak nevtralnno. Nacionalnost tega, ki je film posnel, je bila na začetku nebitvena, tako kot je bila nebitvena sama nacionalnost tega filma. Nacionalnost bi le okrepila nativistično tesnobo, ljudi pa odvrnila od filma. Prvi filmi niso skrivali ali pa lagali – zmagal je kapitalizem! To je bilo sporočilo prvih filmov. Prvi filmi so bili reklama za kapitalizem, za moč kapitalizma, saj so bolj ko ne promovirali prav idejo globalnosti: kazali so neznane svetove, oddaljene kraje, tuja ljudstva, svetovne znamenitosti, kulturne klišeje, globalno vsakdanost. Bili so geografske, etnološke, folklorne lekcije, enciklopedije globalnega, globaliziranega sveta. Katalogizirali in kartografirali so kapitalizem – in njegov zadnji stadij: imperializem. Tuji, oddaljeni, eksotični svetovi, ki so jih prikazovali, so bili le periferija imperija. Prizori z ulic svetovnih mest, ki so jih tako radi snemali filmski pionirji, so bili afirmacije kapitalizma, množičnosti, prometa, gibanja. Film je nastal iz kapitalizma, ne pa iz nacije. Toda film so potem prve nacionalizirale prav imperalistične velesile, ki so ugotovile, da lahko svoje nacionalne ideje po svetu najlažje prodajajo s filmom. Film je edina umetnost, ki se je zares rodila v kapitalizmu. Vse druge, od slikarstva do literature, so se rodile davno prej.

ZDENKO: Film je tudi edina umetnost, ki se je rodila iz industrije. V tem bi lahko bil tudi del odgovora na vprašanje, zakaj nismo imeli filma že med vojnami, v Kraljevini Jugoslaviji, ki je poznala nekaj kapitalizma. Ampak vse preubornega. O tem, da je v tedanji kraljevini obstajal kapitalizem, priča tudi to, da država ni subvencionirala filmske produkcije, ker jo je imela za gospodarsko dejavnost. Tisti, ki so ustanavljali filmska podjetja, kot sta bila Veličan Bešter in Metod Badjura, so sami financirali vso dejavnost. Prav zato so bile to le obrtne delavnice – in tudi po zakonu je bilo tako, da so morali za filmsko produkcijo dobiti obrtna dovoljenja – ne pa podjetja,

kakršna so v svetu postala nosilke filmske industrije. Vseeno se je nacionalna ideja zelo hitro pritihotapila v »slovenski film«, in to že v obih alpskih filmih, kjer je slovensko občestvo konstituirano tako na družinski kot družbeni ravni.

MARCEL: Drži, ampak to so bili slovenski norci, ekstremisti, fanatiki. Tako kot so bili partizani norci. Za slovenski film si potreboval norce – edino ekscentriki in outsiderji so se spustili v kaj takega. A po drugi strani, imeli smo zelo močne avantgardiste, ki pa niso producirali niti enega filma.

ZDENKO: Gledališki režiser Ferdo Delak je bil avantgardist.

MARCEL: Poglej, kaj je režiral – *Triglavske strmine*. Ne omenjaj ga! Zakaj ni bilo slovenskega igranega filma med obema vojnami? O tem imam ločeno mnenje. Slovenci smo igrane filme gledali, imeli smo vso infrastrukturo, dvorane, delali jih pa nismo. Predstavljajte si ameriški jug s čistimi, snažnimi belci – potem pa pridejo temnopoliti. In kaj se zgodi? Belci jih le gledajo, nočejo se pa z njimi mešati. In natanko ta rasni, atavistični, nativistični refleks je preprečil slovenskemu igranemu filmu, da bi se rodil. Slovenci so ga gledali, mešati se pa z njim – seksualno! – niso hoteli. Drugo, na kar ne smemo pozabiti, je, da je bila Slovenija med obema vojnami prav tako neverjetno in hudo polarizirana, kot je danes. Ta dva bloka, liberalni in konservativni, sta imela Slovenijo razdeljeno kot plen. V to enačbo je nenadoma prišel film. Vsakemu, ki je spremljal, kaj se dogaja, je bilo jasno, da ima film strašno moč. Kot pozneje atomska bomba. Kdor ga bo posedoval, bo imel veliko prednost, tudi v politiki. In prišlo je do prerivanja, čigav bo film, ga bo imela levica ali desnica, kdo bo gospodar slovenskega filma. In na koncu je prišlo do odločitve, da je bolje, da ni od nikogar kot pa zgolj od ene strani. Bolje, da ne obstaja, kot pa da bi se ga polastila nasprotna stran. Tretjič: film je od Slovencev zahteval preveč. Zahteval je identifikacijo. Zahteval je asimilacijo. Od Slovencev je zahteval, da se odrečejo domu, družini, jeziku, identiteti. Film je totalni asimilator. Njegova asimilacijska moč je neizmerna. Vse ameriške priseljence je prelevil v Američane. Vprašanje je, v kaj bi se prelevili Slovenci, če bi mu pustili, da jih asimilira. A ne pozabite – ko je to enkrat storil (po II. svetovni vojni), jih je prelevil v komuniste.

ZDENKO: Naj slovensko kinematografijo malo obranim z »objektivno situacijo« ali vsaj z dvema »faktorjema«. Prvi in najmočnejši je nedvomno ekonomski, ki ni omogočil filmske produkcije, in to ne le na Slovenskem, saj tedaj v kinematografskem pogledu ni bilo dosti boljše niti na Hrvaškem in v Srbiji. Film prav tako ni imel institucionalne oziroma zakonske podpore. Na začetku 30. let je bil sicer sprejet protekcionistični zakon, ki je od kinematografov zahteval, da morajo na toliko in toliko metrov uvoženega filma prikazati določeno kvoto domačega filma. A zakona ni niti najmanj skrbelo, kako naj kinematografi pridejo do tistih metrov »domačega« filma. Nič drugače kot tako, da so morali sami vlagati v produkcijo. Nič čudnega, da je ta zakon veljal le tri ali štiri leta. Drugi faktor, ki pa je že bolj slovenski, je kulturni prezir do filma. Tega so razširjali tako časopisi kot kulturniki, še posebej gledališki direktorji, ki so trdili, da kino konkurira teatru. Materialni dokaz tega prezira je obstajal v obliki t. i. gledališkega dinarja, ki so ga kinematografi morali plačevati gledališčem, tako rekoč zgolj ali prav za kazni,

ker jim konkurirajo. O »kulturnem nelagodju« glade filma pričata tudi obe resni kulturni reviji, *Dom in svet* in *Ljubljanski zvon*. Franjo Čibej je napisal sicer odličen članek o filmu, a se je moral najprej na dolgo opravičevati, da v »takšni« reviji, kot je *Dom in svet*, o filmu sploh piše. V *Ljubljanskem zvonu* so se za film prvič zmenili enkrat v 30. letih, ko sta ga Ivo Brnčič in Bratko Kreft imela za »kapitalistično propagando«. Edina »tehtnejša« publikacija o filmu je bila brošura Ignacija Lenčka, ki je komentiral papeževo encikliko o filmu.

MARCEL: Kjer so film odsvetovali.

ZDENKO: Ker konkurira cerkvi. Tisti »slovenski dvoboju«, ki si ga omenjal, je nedvomno obstajal, ampak kdo ga je na kinematografskem »polju« dobil? Prosvetna zveza, katoliška ustanova, ki je ustanovila Emona film.

MARCEL: Ne zanikam, da so obstajali entuziasti, ki so snemali »kulturne filme«. Govorim o tem, da igranih filmov ni bilo. France Brenk vse življenje ni mogel verjeti, da Slovenci tako dolgo niso posneli igranega filma, vso svojo filozofijo je zgradil na tem, dokler se mu ni slovenski film res prikazal kot čudež – z odkritjem Grossmannovih filmov! Brenk je imel leta 1948 probleme z oblastjo, ker so ga pri filmski industriji zasačili z nekimi poneverbami, podkupninami. Znašel se je na sodišču. Ker je potreboval odvetnika, je šel k odvetniški pisarni Grosman, kjer so mu rekli, o, vi ste pa filmar, veste, naš oče je pa tudi filme snemal. Ja, kdaj pa? Leta 1905, 1906. In tako se je Brenku prikazal prvi slovenski film – čudež. Če verjameš, se film prikaže. *If you build it, he will come!* Film terja vero, fanatično vero.

ZDENKO: Ampak je potem tiste Grossmannove filmčke skril na Akademiji. Ti filmčki so obveljali za »prve slovenske« in Karol Grossmann za »slovenskega filmskega pionirja« šele leta 1968, ko je Marjan Cilar iz kinokluba Unikal Grossmannove filme presnel in jih pokazal na festivalu amaterskega filma v Ljubljani.

MARCEL: Podobno, kot je Ocvirk skril Kosovela. Ampak Slovenci so se vsega učili preko literature. Zahodne nacije so se modernosti učile preko filma, mi pa preko literature. Zato tudi razmišljamo in čustvujemo tako nefilmsko, da ne rečem antifilmsko. Slovenski film se literaturi ni nikoli uprl. Sploh se nikoli ni uprl. Prišel je, ko je upor – NOB – že uspel. Kot Minervina sova.

Kakšno je pravzaprav razmerje med ljubiteljstvom in profesionalizmom v slovenskem filmu? Gre za nekaj fiksnega, ločljivega – torej, lahko rečemo, da je bila slovenska profesionalna kinematografija z dekretom ustanovljena šele po II. svetovni vojni in je bilo vse pred tem zgolj domena amaterizma? Ali pa je šlo prej in pozneje za dinamično razmerje in je vendarle dobršen del zgodovine slovenskega filma utemeljen prav na zanesenjakih, kakršen je bil tudi Grossmann?

MARCEL: Vsa zgodovina tega, kar se je v Sloveniji dogajalo do II. svetovne vojne, je bila popolnoma ljubiteljska. Klubska. Še huje, niti en od tistih filmov ni bil narejen za trg. Grossmann je filme snemal za družinske ogleda, oba alpinistična filma, *Zlatorog* in *Strmine*, sta bila narejena za članstvo alpinističnih klubov. Vse je temeljilo na ozkem krožku, podobno kot danes, ko se čez dan snema

s pametnimi telefoni, potem pa se to zvečer kaže družini. Nekoč je bil proces malce daljši, šlo je pa za točno ta princip. Slovenski film je bil strukturiran kot kulturni film – narejen je bil za posebne priložitosti, praznike, svečanosti, društvenike, prijatelje.

ZDENKO: Nekaj časa je bil ta veliki Drugi partija, ki je sicer dovolila nekaj avtorskih potez.

MARCEL: Partija je funkcionirala tako kot studijski Holivud. Povedala je, do kod lahko gredo. Filmi so bili sicer vedno in vsepovsod po svetu omejeni, cenzurirani, regulirani. Razlika med literaturo in filmom je v tem, da je imela literatura vedno več pravic kot film. Literaturi je bilo vedno dovoljeno bistveno več kot filmu. Vedno je smela povedati več, kot je smel film pokazati. Odtod znana Bazinova dilema: da romanu pustiš, da pove vse, in da filmu, ki mu je tako blizu, odrečeš pravico, da vse pokaže, je kritično protislovje. Bazin ni točno vedel, kako naj ga preseže. Pa ga je preseгла pornografija. Pri nas ga je kakopak presegl Boštjan Hladnik – z *Maškarado* (1971), v kateri je šel z erekcijo in penetracijo »do konca«.

ZDENKO: Vprašanje je bilo o amaterskem momentu. V 60. letih je obstajal močan slovenski amaterski film, in ta je bil povezan s kinoklubi. Ti so bili takrat evropski fenomen, iz njih je izšel tudi francoski novi val, le da se ti niso imeli za amaterje, ampak za cinefile. Za amaterje so jih imenovali profesionalci francoske filmske industrije. Ta je bila studijska in je v studiih tudi vzpostavila »standarde in normative« filmske govornice in tehnike (sistem trojne luči, pravila kadriranja in montaže itn.). Novovalovski filmi pa so bili posneti zunaj studia, na realnih lokacijah in pri naravni luči. V očeh filmskih profesionalcev so Godard in družina kršili vsa pravila, zato je bil ta pojem amaterskega filma pravzaprav slabšalen. Obstajal pa je tudi v pozitivnem pomenu, v katerem so tako pri nas kot v tujini cveteli amaterski kinoklubi in festivali amaterskega filma. V tem pozitivnem obstoju je pomenil nasprotje profesionalne kinematografije – tako dejansko, statusno nasprotje kot tudi nasprotje v estetskih pogledih. Prav zaradi teh nekateri filmarji tudi niso hoteli prestopiti med profesionalce, nekateri so, kot npr. Karpo Godina, ki pa mu je to v Sloveniji uspelo šele po dolgem času, ker je bila slovenska profesionalna kinematografija zelo neprepustna.

»Slovenski film, kapitalistični otrok socializma, je bil vedno pogojen z režiserjevim strahom, da ne more in ne sme povedati vsega, da ne sme biti preveč kritičen, da ne sme biti pred svojim časom, da ne bo mogel nikoli posneti tistega, kar hoče, da ne bo več prišel na vrsto. Toda to so bili le tipično holivudski strahovi, tipično holivudske frustracije, tipično holivudske geste,« pravi v svoji knjigi Marcel. V vidu »pretekle« produkcije, pa tudi poosamosvojitvene, bi vaju vprašal o cenzuri, saj je imel Hladnik edini resne težave z njo.

MARCEL: Tu je ogromno misterijev po vsem svetu. Filmi so krožili v vseh mogočih verzijah. Vprašanje, kaj je v svojem času letelo ven iz teh drznih, kontroverznih filmov. Ne vemo, kakšne verzije so kje prikazovali. V Sloveniji so prikazovali cenzurirano verzijo *Maškarade* do leta 1982, a če vprašaš pokojnega Petra Zobca, naj bi Makavejev leta 1972 na Festu zahteval integralno verzijo, tako da naj bi jo potem po daljšem pričkanju tudi prikazali. Jasno, vsi zgroženi, ker

ni bilo notri nič posebnega. Hladnik je vse napihnil. Bil je mojster marketinga in nekateri – recimo Jure Pervanje, njegov snemalec – celo pravijo, da *Maškarada* ne bi bila nikoli cenzurirana, če ne bi Hladnik sam zagnal takega cirkusa, če ne bi vseh tako podpihoval, če ne bi naokrog razlagal: Joj, ne boste verjeli, kaj vse smo si upali!

Že, a če pogledamo sočasno vzhodnoevropsko produkcijo, so na Češkem pošiljali dela v bunker, na Poljskem so bili filmi prepovedani, avtorjem so bile kariere onemogočene, srbski režiser Lazar Stojanović je bil zaradi Plastičnega Jezusa (*Plastični Isus, 1971*) zaprt, v slovenski kinematografiji pa takih primerov ni. Je bila torej cenzura pri nas toliko bolj perfidna, da ni nikoli prišlo do odmevnejših škandalov, kar se tiče filma, ali pa lahko govorimo o vnaprejšnji samoomejitvi avtorjev v odnosu do investitorja, torej države?

ZDENKO: Seveda je bila cenzura, tako v obliki Komisije za pregledovanje filmov kot Triglavovih in Vibinih programskih svetov in partijskih celic. In še na vrsto drugih načinov. Pri Kavčičevi *Akciji* (1960) denimo tako, da vodstvo Triglav filma ni bilo zadovoljno z zadnjo sekvenco, kjer je skupina partizanov, preoblečenih v nemške uniforme, osvobajala ilegalce iz zapora. Ilegalci jim niso zaupali in niso hoteli iz zapora oziroma jih je s partizani odšlo le nekaj. Premalo. Jane Kavčič in scenarist Marjan Rožanc sta privolila, da bi jih par dodala, toda vodstvo je zahtevalo, da gredo vsi. Ali pa filma ne bo. Kavčič se je vdal in dodatno posnel prizor, v katerem se vsi zaporniki pridružijo partizanom. In ta prizor v sicer precej mračnem filmu res deluje kot dodatek, če ne celo kot arhivski posnetek, pobran iz bolj »ortodoksnega« partizanskega filma. Neki bolj prikrit način cenzure pa je bil ta, da so »nevšečen« film hitro umaknili s kinematografskega sporeda. To se je najprej zgodilo Babičevemu filmu *Po isti poti se ne vračaj* (1965).

Ostanimo pri Kavčiču, mojstru žanrskega, B-filma. Zakaj je v slovenski kinematografiji tako malo žanra? Pred kratkim je bila v neki sicer literarni debati izrečena teza, da zato, ker smo v prejšnjem sistemu vsaj na deklarativni ravni stremeli k brezrazrednosti, žanr je pa izrazito stimuliran z razrednimi razlikami. Glede na to, da se kot družba zadnje desetletje, dve intenzivno razslojujemo, lahko v prihodnosti torej pričakujemo tudi več žanrskih del?

ZDENKO: Nerodno je, da je sama slovenska realnost v zadnjih dveh desetletjih v žanrskem pogledu prehitela slovenski film. Glede na aktualne, tj. predvsem finančne, razmere v slovenskem filmu bi to slovensko »žanrsko pestrost« verjetno lažje ujela televizija.

MARCEL: Pri tem razmišljanju moramo najprej ugotoviti, da je bil slovenski film vedno čist in snažen. Rasel je iz samega sebe, iz naroda in slovenske zemlje, iz Triglava, če hočete. Tako rekoč brezmadežen. Tudi noben drug film naj ne bi vplival nanj. Slovenski film je rasel brez tujih zgledov. Ni rasel iz filmov – tako kot drugi filmi. In vsi – tudi kritiki in zgodovinarji – so se potem pretvarjali, da je to res. Da torej slovenski filmi rastejo iz samih sebe. Da so samostojni. Osvobojeni kužne tujine in tujosti. Naši. Samorasli. Avtohtoni. Pristni. Čisti. Brez tujih primesi. Brez zveze z zgodovi-

no filma. Plod avtorjev, ki črpajo iz sebe in ki govorijo iz trebuha Naroda, njegovega golega sebstva. Slovenski film je bil tako čist kot slovenska nacionalna ideja. Slovenska nacionalna ideja je bila brez madeža. Žanr pa pomeni pravila. In v tem je trik, tu je mentalno jedro slovenske filmske filozofije: mi smo tako pošteni in neoporečni, da ne potrebujemo pravil! Mi smo tako čisti, da ne potrebujemo žanra! To je to. Zato žanrskega filma pri nas ni bilo. In ga še vedno ni. Ne potrebujemo ga, ker smo preveč pošteni.

ZDENKO: Saj zato tudi pridemo do neke druge teze, da se slovenski film začenja vedno znova, žanr pa potrebuje neko tradicijo. Ne more se žanr stalno začenjati znova.

MARCEL: Slovenski film se res vedno začenja znova – in to na radikalen način: vsak režiser ga izumlja na novo. Vsak slovenski film izgleda pionirsko. Vedno smo začudeni, da ga je komu sploh uspelo posneti. Nekdo pride na sveže in nekaj malega pokaže, pa se nam zdi, da ta pa zna delati filme.

ZDENKO: Ampak tega je tudi hitro konec.

MARCEL: To se vedno konča s propadom. In potem spet znova. In znova. Zgodovina slovenskega filma je zgodovina filmov, ki so slovenski film začenjali znova. V Sloveniji smo stalno leta 1895. Slovenskemu filmu pač film ne pride do živnega. Slovenski film spoštuje tradicijo in tisto slovensko izvirno averzijo do slovenskega filma – filmu ne pusti, da bi bil film. Da bi nas šokiral, da bi nas premaknil, da bi izgubili tla, da bi se asimilirali.

ZDENKO: Partizanski film je edini imel potencial, da postane resen žanr, vsaj v Jugoslaviji, pa še tu je hotel vsak izumiti »žanr« na novo in tako imamo Štigliccv, Čapov, Kavčičev, Duletičev partizanski film, vsak ga je moral na novo izumiti – in tudi vsak ga je moral posneti, še Hladnik!

MARCEL: A ko govorimo o žanru, pomislite na najslabše slovenske filme v zgodovini, recimo na Pretnarjevo *Lažnivko* (1965), resnično katastrofo, film o sodobni ženski, ki pa sodobno žensko neverjetno užali. In zdaj si predstavljajte – kaj če bi *Lažnivko* posneli kot romantično komedijo? Dobili bi *Rimske počitnice* (Roman Holidays, 1953, William Wyler), *Vesno* (1953, František Čap) za odrasle. Ali pa vzemite Križajev *Zaroto* (1964): to je dobra politična drama, a strahotno dolgočasna, Kozakov tekst je na odru morda funkcional, na filmu pa ne. A kaj če bi ga posneli kot triler?

ZDENKO: *Zarota* celo premore hitchcockovski MacGuffin, vendar na zgrešen način, ker tisti direktorjev dokument, zaradi katerega nastane ves zaplet, ni mogel biti zgolj pretvezni objekt, ker je imela v prejšnjem režimu ideologija tolikšno težo.

MARCEL: To je to. Samo deflorirati bi ga morali. Žanr bi mu dal življenje. Žanri so filmske banke, Big Data zgodovine filma, ultimativni cinefli.

Bi lahko morda rekli, da so se cinefilske v slovenski filmski zgodovini velikokrat obnašale tiste produkcije, ki so bile napol gverilske, skoraj spontane, in so jo pogosto celo »reševale«,

medtem ko so se tisti projekti, ki so bili dolgo planirani, snovani, načrtovani, pogosto scela ponesrečili?

MARCEL: Seveda, eklatanten primer je *Dražgoška bitka*.

ZDENKO: Na drugi strani so pa tisti, ki so bili vedno na robu nekih kršitev, recimo Cvitkovičev *Kruh in mleko* (2001), ki je bil zasnovan kot kratek televizijski film, pa je šel v vseh pogledih čez.

MARCEL: Dodaten problem je ta, da so slovenski filmi vedno že ob premieri videti kinotečni. Zastareli. Ker gre za neke fiksne ideje režiserjev, napisane leta 1955 in posnete leta 1972 – pa še takrat tako, kot da je leto 1955. Mi pa si potem razbijamo glavo. Film je treba posneti takrat, ko ga moraš posneti, stare scenarije – fiksne ideje! – pa moraš zmetati stran.

Zanimiv primer na to temo, ki ga v svoji knjigi omenja Zdenko, bi bil Pavlovičev film Rdeče klasje (1970), pri katerem naj bi bilo snemanje odobreno in napovedano 29. septembra, točno tri mesece pozneje, 29. decembra 1970, je bil pa film že premierno prikazan ...

ZDENKO: Če podatki držijo, je to osupljivo. Toda še bolj osupljivo je bil sam film. Ta je presenetil tako Ivana Potrča, avtorja romana Na kmetih, po katerem je film posnet, vodstvo Vibe, ki vendarle ni pričakovalo tako »drastične« predelave nekega »zanesljivega« romana, kot Tarasa Kermaunerja, ki kar ni mogel verjeti, da oblast tega filma ni prepovedala. A če bi to storila, bi samo ponovila gesto srbskih oblasti, ki so prepovedale Pavlovičevo *Zasedo* (1969), prav zaradi te prepovedi pa so mu pri Vibi tudi omogočili *Rdeče klasje*.

MARCEL: Jaz tem podatkom ne verjamem, ker so podatki o filmih v slovenski arhivistiki resnično ubogi. Še naši ljudje, filmski zgodovinarji, publicisti, ki so bili nečemu priča – ne govorim o nečem, kar bi se zgodilo pred desetletji – še pri lastni sodobnosti zgrešijo celo leto.

Zgodovina institucionalnega slovenskega filma je »od ustanovitve z dekretom« sanjala o profesionalizmu, resni organizaciji, zmeraj poslušamo o tem, kateri poklici manjkajo, ampak Marcel v svoji knjigi pravi, da se je že leta 1951 prvič zgodilo nekaj zanimivega. In sicer da se je zvezna zakonodaja se spremenila v tem smislu, da so morali vsi filmski delavci dobesedno na trg, in prav tedaj, ko so šli vsi na trg, se je začel pri nas pravi filmski boom.

MARCEL: V tistem hipu, ko so morali vsi v svoboden poklic, so morali denar poiskati na trgu, in to je sovpadlo s tem, da je direktor Triglav filma postal Branimir Tuma, ki je bil neke vrste genij. Sam stalno navijam, da bi mu postavili spomenik, bil je eden največjih slovenskih filmskih delavcev, vizionar, ki je vedel, za kaj gre. Je pa sovpadlo še z nečim drugim – da je slovenski film prvič skrahiral. Slovenski film je imel začetniško srečo – film *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic) je bil začetniška sreča. Amatersko, gverilsko delo začetnikov brez izkušenj, fantov iz hoste. Da je bil začetniška sreča, potrjujejo naslednja Štigličeva filma, *Trst* (1951) in *Svet na Kajžarju* (1952). Polomiji! Pozabite nanju. In to je sovpadlo s prihodom Tume, ki mu ni preostalo drugega, kot da začne slovenski film znova. In

začel ga je tako, da je po eni strani pripeljal Františka Čapa, Čeha, in da je začel po drugi strani filme koproducirati s tujimi partnerji, s čimer se je razbohotil slovenski Holivud. Pojavili so se vsi filmski poklici, od statistov do tesarjev, Piran pa je zaračunaval, koliko stane kak posnetek. In prav na začetku 60. let, na vrhuncu teh »holivudskih« koprodukcij, je nastala tudi serija desetih slovenskih klasik – od *Veselice* (1960, Jože Babič) do *Balade o trobenti in oblaku* (1961, France Štiglic) in *Plesa v dežju* (1961, Boštjan Hladnik). Naši tedanji režiserji so bili motivirani. Sem so prišli tujci, ki so znali, in v očeh sodelavcev niso smeli biti slabši od tujcev. Dejansko so slovenski filmi tedaj tudi res bili boljši, saj so tujci pri nas razen redkih izjem snemali v glavnem trash.

ZDENKO: »Founding fathers« slovenskega filma, torej Štiglic, Kavčič, Gale, Kosmač, so bili vsi ljubitelji, »nekdanji partizani, ki so imeli radi film«, kot jih imenuje Brenk. Do tistega zakona so bili vsi filmski delavci zaposleni na Triglav filmu in Gale v nekem članku tudi pove, kako so bili plačani: po metrih posnetega filma. Zakon pa je nastal kot posledica Informbiroja, torej izobčenja Jugoslavije iz komunističnega bloka, ki se je morala odpreti na zahod in spremeniti zakonodajo. Pred tem zakonom je bil slovenski film popolnoma subvencioniran, ker je spadal pod agitprop. Zato sta tudi drugi in tretji Štigličev film takšni katastrofi, ker sta to filma »z mandatom«. Kar je bilo povsem zgrešeno – narediti film o osvoboditvi Trsta v času, ko je že obstajalo Svobodno tržaško ozemlje; in *Svet na kajžarju* kot propaganda za kolhoze v letih, ko smo prekinili s Sovjetsko zvezo. Po tem prvem povojnem filmskem zakonu slovenski film ni bil popolnoma subvencioniran, ker je Triglav film moral postati gospodarsko podjetje, ki živi od trženja svojih proizvodov, torej filmov. Od tod ta potreba najti nekoga, ki zna delati filme, ki jih bodo lahko prodajali. In filmi, kot sta *Kekec* (1951, Jože Gale) in *Vesna*, so res šli dobro v promet, tudi po svetu.

MARCEL: In tudi še kasneje – *Srečo na vrvcici* (1977, Jane Kavčič) so v Sovjetski zvezi vrteli na osemsto platnih.

ZDENKO: Takrat, v 60. letih, je še obstajal jugoslovanski kinematografski trg, kjer so nekateri slovenski filmi dosegali neverjetne številke: Čapov film *X-25 javlja* (1960) na primer je imel milijon tristo tisoč gledalcev. Celo *Samorastniki* (1963) so jih imeli šeststo tisoč. Kar nekaj filmov so prodali tudi v tujino, a kljub temu so pri Triglav filmu tarnali, da imajo izgubo. In da slovenski film na trgu ne more preživeti. Obstaja lahko samo s subvencijo. Tako je bil na začetku 60. let ustanovljen Sklad za pospeševanje filmske proizvodnje, ki pa se ni napajal iz proračunskih sredstev, kot se danes Filmski center, marveč iz obdavčenja kinematografske vstopnice. Takrat je bilo v Sloveniji še veliko kinematografov in imeli so dober obisk. Dokler ni na začetku 70. let Slovenije zavzela televizija. Kinematografe so začeli zapirati in tudi tisti sklad je propadel.

MARCEL: Omenjene številke so nepojmljive še za kakšno večjo kinematografijo. Ampak trg obstaja. Kot vidimo, jugoslovanski film spet obstaja, *born again: Atomski z desne* (Atomski zdesna, 2014, Srđan Dragojević), *Montevideo, se vidimo!* (Montevideo, vidimo se!, 2014, Dragan Bjelogrić) in tako dalje. Ti filmi so narejeni tako, da lahko letijo na nekdanjem jugoslovanskem trgu, zajamejo igralce z vseh področij, so projugoslovanski, kar je zdaj trend. Da to počnejo

prav Srbi, ne preseneča: Srbi so bili vedno bolj rojeni za film, bolj cinefilski kot Slovenci.

ZDENKO: Marcel je prej omenil moment čistosti slovenskega filma in da so morali režiserji hkrati tekmovati s tujci. Walter Benjamin je že zdavnaj pisal o tem, da film, ne le da ni čist, ampak da je dezavratičen, nespoštljiv do vsakršne, tudi kulturne tradicije. »Nečistost«, kakorkoli jo že pojmuje, je filmu imanentna. Tudi tistemu, ki se je imel za »čistega«, *cinéma pur*, in je videl svojo »čistost« v podaljški likovnih ambicij. Filmska »nečistost« je lahko prav raznovrstna: tu je nacionalna »nečistost« (slovenski film tujih režiserjev), ekonomska (koprodukcije), poleg teh pa še vrsta filmu bolj notranjih »nečistosti«, kot so absorbiranje snovi, motivov, stilov z vseh koncev in strani, vse do tako »fizične nečistosti«, kot je nadomeščanje igralca z dvojnikom ali celo sestavljanje njegovega telesa iz telesnih delov drugih, zamenjava njegovega glasu z glasom drugega, posojanja človeških glasov živalim itn. Skratka, film živi od »nečistosti«.

MARCEL: Saj zato je pa Slovenija zavzela do filma avtonomističen, nacionalističen odnos. Če je namreč nacionalizem način, kako narod v času ogroženosti afirmira svojo identiteto, potem so Slovenci do filma zavzeli prav nacionalistično, avtonomistično pozicijo, saj je v vlogi grožnje nastopil sam film. Film je pač Slovincem grozil z asimilacijo. Vsi so se vsaj v prvi fazi združili proti njemu. In če pomislite: v prvi dekadi samostojnosti smo imeli tudi leta brez enega samega slovenskega igranega filma. Česa takega v Iranu ni bilo. Še celo v Severni Koreji ne. Pri nas je prva ženska režirala film šele leta 2000.

Danes imamo implementirano zakonodajo EU, ki v smislu koprodukcij prav neposredno podpira vse, kar je izvajal Branimir Tuma v 60. letih, ampak nam tu – čeprav Marcel govori o novem jugoslovanskem filmu – nekako oziroma nikakor ne gre ...

MARCEL: Moramo vedeti, da se je takrat zlata doba zaključila s tragedijo. Tiste koprodukcije so bile zelo slabe. Mnogih ni najti dobesedno nikjer, še v filmografijah teh, ki so jih delali, ne. In ta prvi slovenski Holivud se je končal s katastrofo. Istega dne, ko je v *Poročevalcu* pisalo, da so zaslužili prvo milijardo dinarjev od koprodukcij, so aretirali šefe Filmservis in jih nekaj tudi obsodili na zaporne kazni. Potem je šlo s tudi Triglavom navzdol, na koncu je delal le še manjše koprodukcije z Nemci, serije in TV-filme. Wolfgang Petersen je tu posnel svoj prvi film, če vam to kaj pomeni.

Se lahko slovenski film kaj nauči iz svoje zgodovine?

MARCEL: Saj stalno govorimo, da se slovenski film začenja vedno znova iz nule. Tega ne moreš potegniti iz nas. Ni mogoče. Pri slovenskem filmu je tako, da en zares slab film ubije vse ostale in za lep čas tudi domačo kinematografijo. Ljudje ne pridejo nazaj, vse izgine, vse se ustavi. Ko nekdo posname težko polomijo, frustrira vse, kompletno verigo.

ZDENKO: Ne preostane drugega kot še en začetek.

MARCEL: Govoriš kot Orlič.

