

SKUPLJACI PERJA

GRAN PRIX SPECIAL
1. NAGRADA INTERNACIONALNE KRITIKE
KAN 1967



Glavne uloge
BEKIM FEHMU **BATA ŽIVOJINOVIĆ**
OLIVERA VUČO **GORDANA JOVANOVIĆ**
Scenarij i režija
ALEKSANDAR PETROVIĆ
PROIZVODNJA **AVALA FILM** DISTRIBUCIJA **MORAVA FILM**

Ivan Velisavljević
filmska produkcija

prevod Ana Jovanović

Avala film: Vzroka privatizacije ne omenjati¹

Avala film, nekoč največji jugoslovanski filmski studio, zdaj dolga leta v dolgovi, potem pred bankrotom, pa v stečaju, je bil konec aprila 2015 prodan zasebnemu podjetju Film Way, edinemu ponudniku na dražbi, po izklicni ceni 980 milijonov dinarjev (nekaj več od 8 milijonov evrov). Zastopnik ni želel razkrivati podrobnosti o lastnikih, a se je kmalu izkazalo, da gre za družbo, ustanovljeno z majhnim osnovnim kapitalom ter registrirano na ime, ki v javnosti ni bilo znano. Mediji so medtem špekulirali, češ da je posel vnaprej prirejen, da gre za kapital ameriško-švicarskega porekla, da so posredi celo hollywoodski producenti, lačni cenениh storitev in davčnih olajšav. Poleg tega je bilo slišati, da za vsem skupaj stojijo domači tajkuni, direktorji tujih investicijskih skladov, zainteresirani za filmsko in televizijsko produkcijo, ali pa povsem običajni poslovneži, »biznismeni« s pokvarjenimi nameni in s slabo poslovno prakso, ki bodo na lokacijah filmskega studia sezidali stanovanjske zgradbe.

Dosedanje izkušnje s privatizacijo v Srbiji in trenutno stanje v filmski panogi gospodarstva na Balkanu nakazuje, da gre verjetno za kombinacijo vsega omenjenega. Državne institucije (Ministrstvo za kulturo in informiranje, Filmski center Srbije, Ministrstvo za gospodarstvo, Agencija za privatizacijo), ki so imele možnost vplivanja na potek dogodkov, se pri tem niso ravno izkazale, čeprav bi iz stečajne mase lahko izvzele okrog 200 igranih in 400 dokumentarnih filmov (nekateri veljajo za remek dela), sklicujoč se na varovanje »kulturnih dobrin«, ali

pa postavile takšne razpisne pogoje, ki bi bi Avala filmu zagotavljali nadaljevanje dejavnosti, distribucije in upravljanja z avtorskimi pravicami v skladu z javnim interesom. Protesti filmskih umetnikov in delavcev ter pritožbe Jugoslovanske kinoteke v Beogradu niso imeli nobenega učinka in Avala film je bil nazadnje prodan po bagatelni ceni. Trajne pravice filmskih producentov so bile v povprečju prodane za okrog 700 evrov na film, kar je v času, ko televizijsko prikazovanje filma dosega ceno 2 do 3 tisoč evrov na leto, zares prepoceni (vključno z vsemi zemljišči in nepremičninami).

V tej kriminalki ni ničesar originalnega niti nepričakovanega. Na podobno sumljiv način je bila privatizirana večina družbenih podjetij na področju bivše Jugoslavije (Jadran film na Hrvaškem, če naj ostanemo v domeni filmske produkcije, je bil na primer privatiziran podobno kot Avala, z veliko afero). V Srbiji so roparsko pretvorbo družbene lastnine v zasebno doživele tudi pomembnejše stvari: tovarne zdravil in medicinskih pripomočkov, tovarne mesa, žita in sladkorja, prometna in gradbena podjetja, banke ... Dejansko so kultura in mediji zgolj zadnji prišli na vrsto, čeprav tudi na tem področju že poznamo primere spornih privatizacij časopisov, televizije, knjižnic in založniških hiš (vsekakor je dvignila največ prahu privatizacija založniške hiše Prosveta). Primer Beograd filma, nekoč osrednjega beograjskega kinopodjetja, je prav tako paradigmatičen. Leta 2007 je država prepoceni prodala vseh 14 kinodvoran v njegovi lasti, dvorane pa so bile kmalu zatem razprodane po ustaljenem scenariju: za začetek fingiranje nadaljevanja dejavnosti, dokler ne pride do izteka pogodbenih obveznosti, zatem razvrednotenje podjetja

¹ Parafraza naslova jugoslovanskega filma slov. Vzroka smrti ne omenjati (Uzrok smrti ne pominjati, 1968, Živanović). Op. prev.

skozi zadolževanje (pogosto pri podjetjih z istim lastnikom), nato siljenje delavca-delnika v prodajo razvrednotenih delnic in, slednjič, razprodaja kinematografov kot običajnih nepremičnin, v katerih se zdaj porajajo supermarketi, restavracije, igralnice ... Kupec Beograd filma je bil, spriču davčne utaje in zlorabe službenega položaja, na koncu obsojen na tri leta zapora, toda kinematografov mu zaradi tega niso odvzeli. (Enega izmed njih, kino Zvezda, so mlajši filmarji in aktivisti nedavno protestno »okupirali«.)

Po prodaji Avala filma je ostalo odprto vprašanje, kdo in na kakšen način bo razpolagal s filmsko dediščino, nastalo v času Jugoslavije in socializma, zlasti v 60-ih letih 20. stoletja, ki velja za njen najpomembnejši del.

Kmalu bo konec socializma²: Avala film 60-ih let

Avgusta leta 1969 sta v beograjskem glasilu *Borba* izšli dve razpravi, napisal ju je Vladimir Jovičić*, ki obravnavata nekatere ključne točke zgodovine jugoslovanskega filma, pravzaprav pa govorita o Avala filmu.

Prva razprava z naslovom »Črni val v našem filmu« je polemični tekst, ki kritizira pesimistično-defetistične tokove jugoslovanskega filma, ilustrira jih s pomočjo izčrpnih analiz filmov **Vzroka smrti ne omenjati** (Uzrok smrti ne pominjati, 1968) Jovana Živanovića in **Kmalu bo konec sveta** Aleksandra Saše Petrovića (Biće skoro propast sveta, 1968) ter sprotnih omemb Žilnikovih **Zgodnjih del** (Rani radovi, 1969).

Druga razprava, naslovljena »Učinek črnega vala«, je v *Borbo* pravzaprav prenesena iz časopisa *Ekonomika politika*, kar je v našem kontekstu indikativno. *Ekonomika politika* je časopis, ki danes slovi kot glasilo »srbskih liberalcev«, torej tiste vodstvene garniture tedanje Zveze komunistov Srbije, ki se je v obdobju 60-ih let zavzemala za reformo gospodarstva, kakršno so sprejemali povsod po Jugoslaviji. Reforma je temeljila na uvajanju tržnega gospodarstva po načelu svobodne konkurence, z manj centralnega planiranja in državnega intervencionizma.

Jovičić v omenjenih razpravah postavlja tri trditve: (1) da filmi črnega vala prikazujejo lažno podobo jugoslovanske družbe, tako gledalcem iz tujine kot (domačim) gledalcem prihodnjih generacij, in da bo ta lažna podoba črnine socializma posledično tudi pri zgodovinarjih izpodrinila kompleksnejšo podobo družbe; (2) da filmarji, s tem ko ustvarjajo tako enostransko in mračno verzijo socializma, polnega revščine in nasilja, v resnici zlorabljajo svobodo ustvarjanja, da pod masko demokracije dejansko promovirajo retrogradne ideje (religiozni mysticism v duhu pravoslavlja pri Živanoviću, nihilizem pri Petroviću) in da, ker je to pač v modi, eksperimentirajo s formo, brez pravega umetniškega učinka, le zato, da bi se bolje prodali v tujini; (3) da s tem odbijajo gledalce od domačega filma in nepreudarno trošijo državni denar. S tem povzročajo nerentabilnost kinematografske proizvodnje

ter njeno »črno bilanco«, kar se kaže v zmanjšanem izvozu filmov, manjšem bruto dobičku na film ter v upadu števila gledalcev.

Danes Jovičićevi teksti veljajo za začetek obračuna trde partijske linije (»partijskih konservativcev«) z liberalistično strujo v politiki in umetnosti, ki pa je hkrati vključeval tudi nacionalistične težnje. Spopad, ki je del širšega jugoslovanskega obračunavanja z liberalizmom, je dosegel vrhunec v letih 1971–1972, ko so bili odstavljeni številni partijski funkcionarji, umetniki in intelektualci pa so bili žrtve medijskih napadov, nekateri so bili celo aretirani. Toda zadeva je v resnici nekoliko bolj zapletena in se tiče specifično Avala filma. Producent vseh treh zgoraj omenjenih filmov, s katerimi je polemizirala Jovičićeva kritika, je bila ravno Avala, takrat največje kinematografsko podjetje, ustanovljeno leta 1946, s tehniko, studii in laboratoriji na beograjskem Košutnjaku.

Od leta 1962 je Avalo vodil Ratko Dražević, med vojno znan partizan, po vojni najprej oficir UDBE, nato GENEX-ov predstavnik v New Yorku (GENEX je bilo eno večjih jugoslovanskih izvoznih podjetij). Kot direktor Avale si je Dražević prizadeval zgraditi hollywoodski studio in uveljaviti sodelovanje s filmskimi zvezdami in producenti iz tujine, v istem zamahu pa je poskušal zbrati predstavnike novega avtorskega filma, s katerimi bi dosegal uspehe na festivalih. Dražević – in deloma tudi Dragiša Đurić – Gile, njegov naslednik od leta 1968, ki je le nadaljeval Draževićevo producersko politiko – sta dejansko uspela realizirati obe ideji: v Avalo so prihajali Orson Welles, Antony Quinn, Nicholas Ray, Clint Eastwood, Burt Lancaster, Sydney Pollack; filma **Tri** (1965) in **Zbiralci perja** (1967) Aleksandra Saše Petrovića sta bila nominirana za oskarja, kar je pred tem uspelo le Jadran filmu iz Zagreba (**Cesta, dolga leto dni**, De Santis, 1958, in **Deveti krug**, Štiglic, 1960); *Zgodnja dela* so si prislužila zlatega medveda v Berlinu, Žilnik pa je film, za katerega so zahtevali prepoved predvajanja, uspel ubraniti na sodišču.

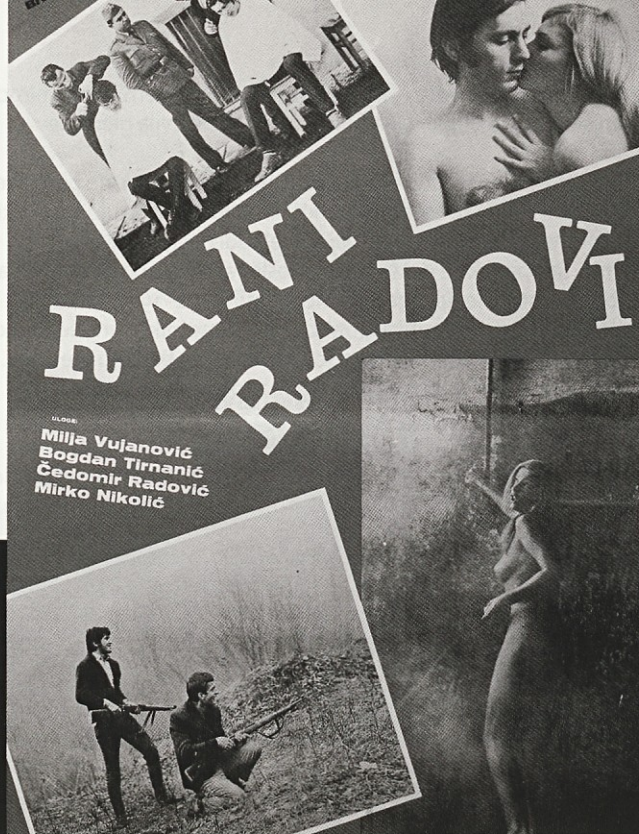
Kljub temu so se v Avala filmu na koncu, ob Draževićevem odhodu (kmalu so ga tudi upokojili) nakopičili ogromni finančni dolgovi, kar je nazadnje privedlo do dvoletne prekinitve v produkciji igranega filma, in to ravno v letih 1971–1972, v času ideoloških spopadov znotraj Zveze komunistov.

Grenki del Avale: boj za interpretacijo

Z današnjega vidika se zdi, da je imel Jovičić v marsičem prav. Nekateri filmi črnega vala res vsebujejo zametek retrogradnih idej in reakcionarnega mračnjštva, njihovi avtorji pa so kasneje, v teku 80-ih in času vojnega razpada Jugoslavije v 90-ih, dejansko postali antikomunisti, nacionalisti in desničarji. Čeprav je vprašljivo, ali je ravno produkcija takšnih filmov botrovala upadu prihodka in zmanjšanju števila gledalcev (in ne npr. širša ekonomska gibanja, nerentabilne koprodukcije, vloga televizije itd.), je vendar nesporno, da radikalni avtorski filmi – morda z izjemo *Zbiralcev perja* – res niso beležili visoke gledanosti; četudi so se z vidika izvoza v tujino izplačali, je celokupni učinek govoril o padcu gledanosti, ne o rasti. Poleg tega so po razpadu Jugoslavije, v času, ko so revizionizem, površni antikomunizem in totalitarna verzija Jugoslavije po popularnosti prekašali celo Tita, filme črnega vala res uporabljali kot dokaz, da je bil socializem v

* Vladimir Jovičić je sicer tudi avtor oznake »črni val«.

² Gre za parafrazo filmskega naslova *Kmalu bo konec sveta* (Biće skoro propast sveta, 1968, Aleksandar Saša Petrović). Op. prev.



Zelimir Žilnik med snemanjem

Jugoslaviji »mračno obdobje«. Vprašanje o estetski vrednosti filmov, ki je pogosto odvisna od pogleda ocenjevalca, je seveda težje rešljivo, toda nekateri izmed teh filmov so, Jovičičevim trditvam navkljub, dejanske mojstrovine, ne glede na njihovo politično sporočilo. No, vsa ostala vprašanja iz tistega obdobja, povezana z Jovičičevimi teksti in Avala filmom, so danes predmet nasprotujočih si interpretacij.

Tako v medijih, v kavarniških zgodbah, pa tudi v nekaterih filmih, direktor Avale Ratko Dražević velja za zakrknjenega srbskega udbaša, nepopoljšljivega ženskarja in lahkoživca, ki mu je pomembno tekrovati s Hrvati in Jadran filmom v zaslužku in v prestižnih nagradah (glej film **Doktor Ray i đavoli**, 2012, Dinka Tucakovića). Njegova zamenjava se pri teoretičnih zarote, naklonjenih nacionalističnemu pogledu na zgodovino, razlaga kot del obračuna hrvaškega krila državne varnosti s »trdim srbskim jedrom«, Slobodanom Penezićem Krcunom (umrl leta 1964 v prometni nesreči, ki po teh razlagah nikakor ni mogla biti naključna), in Aleksandrom Rankovićem, ki so ga na mestu šefa UDBE zamenjali leta 1966 (zmedena zgodba o nacionalnem konfliktu služb je prikazana v filmu **Balkanska pravila**, 1997, Darka Bajića).

Levica »črni val«, tržno reformo in sredino 60-ih let tolmači na zelo različne načine, tako rekoč vse razlage pa se lomijo na Jovičičevem simptomatičnem tekstu. Prvo prelomno vprašanje zadeva vrednotenje »črnovalovskega« obdobja: je bil »črni val« umetniški odgovor na tržno reformo v Jugoslaviji, s tem ko je prikazoval napačno stran potrošništva in kapitalističnih elementov, ki naj bi vodili do rešitve krize, racionalnejšega gospodarstva in na sploh do srečnega konca, a so v obstoječih razmerah, nasprotno, proizvajali brezposelnost, vse večje

razredne razlike in izgubo vpliva delavskega razreda, in to v državi, v kateri je bil delavski razred uradno na oblasti (kar je porajalo revolt in nezadovoljstvo – študentske proteste 1968, stavke)? Ali pa je tržna reforma v času decentralizacije v resnici nehote sama netila nacionalistične težnje s tem, ko so se jugoslovanske republike pričele obnašati kot gospodarske konkurentke, dokler tiste, ki so bile uspešnejše, niso hotele več »financirati« nerazvitih, nezadovoljstvo pa se je kanaliziralo v nacionalizem? Ali je črni val v resnici zlorabil demokratičnost jugoslovanskega socializma 60-ih let, da bi po tej poti zanetil nacionalistične in desničarske odklone, ki so naposled privedli do razpada države in vojne? Ali je mogoče, da se vzrok za propad Avala filma skriva ravno v tem obdobju, v »zlati dobi« jugoslovanske kinematografije? Vprašljivo je tudi, na čigavi strani je stal Vladimir Jovičić: četudi njegov tekst iz *Borbe* tako rekoč enoglasno štejejo za izraz dominantne partijske linije, tekst iz *Ekonomске politike* v resnici navaja tržne argumente, kot so rentabilnost, rast, zaslužek od izvoza in uspeha pri občinstvu, po drugi strani pa se zoperstavlja porabi državnega denarja za estetsko radikalne filme, ki ne privlačijo publike.

Sence spomina: kaj nam pomeni Avala film?

Izpostavljeni del zgodovine jugoslovanskega filma priča o številnih protislovjih jugoslovanskega socializma in kompleksnih razmerjih med umetnostjo, gospodarstvom in ideološkimi boji te dobe ter o dediščini pomembnih političnih vprašanj, ki so še danes pertinentna. Kljub temu nedavni filmski pristop k zgodovini obdobja ni bil najbolj obziren, niti ne najbolj luciden pri obravnavi izpostavljenih problemov in vprašanj. V srbskih dokumentarjih po letu 2000 je bil, denimo, pristop do zgodovine kulture SFR Jugoslavije zasnovan na zelo poenostavljenih in populističnih formulah o zlobni, tiranski

oblasti komunistov na eni strani in odporu kritičnih uporniških umetnikov na drugi, ali pa je temeljil na nostalgiji, depolitizirani zgodbi, ki se ne zmeni za družbene kompleksnosti ter ideološka vprašanja jugoslovanskega socializma, pač pa se raje ukvarja s tistim, kar je v času kapitalizma postalo zaželeno: potrošniški segment nekdanje družbe.

Tako smo dobili partikularne zgodovine o prepovedanih brez prepovedi (**Zabranjeni bez zabrane**, 2007, Tucaković in Nikodijević), o porsche-voznikih, ki spravljajo ob živce beograjske policiste (**Beogradski fantom**, 2009, Todorović), o rock and roll sceni (dvajset filmov), partizanskih filmih, megalomaniji in Titovih filmofilskih navadah (**Cinema komunisto**, 2010, Turajlić), polomih (**Jugoslavija ili: Kako je ideologija pomerila naše kolektivno telo**, 2013, Popivoda) in predvsem o tem, kaj smo v obdobju Brozove Jugoslavije pili, prilepili v album, mazali na kruh in pospravljali v omare (TV-serije **Robna kuća**, 2009, Stoimenov in **SFRJ za ponavljače**, 2012). Politiko in zgodovino Jugoslavije so v glavnem dojemali kot vir šaljivih anekdot iz obdobja diktatorske megalomanije in za današnji čas nerazumljivega zanesenjaštva.

Dejansko je primer Avala filma le del širših procesov, za katere sta politična ekonomija in zgodovina socialistične Jugoslavije še kako pomembni. »Družbene lastnine ni več, naše delo je opravljeno,« bi se glasilo sporočilo scenaristov in režiserjev dve desetletji dolge tranzicije od leta 1990 do danes. A s tem repertoarjem bi se morebitna analiza »krize kapitalizma« in »širših procesov«, ki so pripeljali do »plenilske privatizacije«, kaj kmalu izkazala za karikaturu.

Glede na to, da je država sama, jasno in glasno, za dominantno razglasila politiko prioritete privatizacije, pri čemer so vse sile novega političnega sveta poenotene v njeni obrambi, je govoriti, znova in na široko, o umiku države iz zdravstva, izobraževanja, kulture in celo sodstva, resnično karikaturno. Krik za državo v tem karikaturnem krevsanju spominja na dvojni mit srednjega razreda, o katerem sta govorila in pisala G.M. Tamás in Primož Krašovec. Provincialni obup zmedenih malomeščanov, ki načeloma nimajo posebnih težav s socialnimi razlikami, niti ne kažejo solidarnosti z delavskim razredom in novim proletariatom, si pa močno želijo, da jim država zagotovi službo v javnem sektorju, da onemogoči klientelizem pri zaposlovanju in, seveda, izkorenini korupcijo. Veliko filmarjev se je tako znašlo v popolni zmedi. Samoumevno je, da tistega, kar je v javnem interesu, ni mogoče prodajati na podlagi upanja v dobre namene lastnika (ne nazadnje poznamo primer ljubljanskega Triglava/Viba filma), toda če nas leta 2015 čustveno prizadene privatizacija ali smo presenečeni, ker se privatizira tudi v kulturi, potem smo pretekli dve desetletji verjetno preživeli v nekem avtističnem filmu, ki smo ga bodisi gledali bodisi snemali. Poleg tega: kaj če se izkaže, da ima lastnik »poštene namere«? V kolikšni meri bi tedaj pristali na politiko privatizacije? Kljub tistemu, kar je očitno – da bi namreč vsakega razumnega kapitalista v primeru Avala filma zanimalo predvsem zemljišče in možnost investicij, donosnejših od filma –, bi torej lastnik s svojim razsvetljenim odnosom do filma utegnil zamegliti oči kulturne javnosti. Neki lastnik, ki bi bil zelo pozoren do Kinoteke in bi s kopijami ravnal previdno, ki bi avtorjem prijazno izplačeval njihov delež, ki bi pri prodaji televizijskih pravic raje izbral javni servis in v tej transakciji ne bi računal na

velik dobiček, ki bi vlagal tudi v filmsko proizvodnjo in k temu privabil še druge tuje investitorje, ki bi odpiral nova delovna mesta in sodeloval z obstoječimi malimi in srednjimi podjetji za filmske storitve (četudi bi prodal del zemljišča za elitne stanovanjske bloke), da bi skratka spodbujal ekonomijo in s kulturnimi dobrinami ravnal kakor pravi čuvár javnega interesa, torej lastnik kapitala, kakršnega si je mogoče samo želeli. Bi bili tudi v tem primeru proti prodaji? Kaj razumemo kot alternativo in s kakšnim razlogom? Še pomembneje: kaj razumemo z javnim interesom – neke načelne scenarije za vse primerje ali le takrat, ko gredo v korist našemu razredu?

Na žalost takšnih načelnih razprav ni med najglasnejšimi predstavniki »kreativnega razreda«. Namesto tega smo lahko slišali, kako zahtevajo nacionalizacijo filmskega sklada, a hkrati podpirajo vrnitev zemljišča. Omenjajo vzhodnoevropske modele odnosa do državnih filmskih studiev, a pri tem pozabljajo, da so ti studii, na primer Bojana v Bolgariji, že zdavnaj prodani Hollywoodu. Razglašajo se za filmske delavce, v lasti pa imajo produkcijske hiše s solidnim kapitalom. Svojim producerskim pravicam, pridobljenim s filmi, ki so prav tako snemani z denarjem iz državnega proračuna, se ne bi radi odrekli ter jih dali državni instituciji, toda prav to zahtevajo za jugoslovanske filme. Ob tem so snemali filme o socialistični Jugoslaviji, v katerih izkrivljajo njeno zgodovino. Če je bila kariera malega umetniškega gospodarstvenika, z močno željo po državnem sponzorstvu, edina težnja filmarjev, in če so v tem prisrčanem Mestu izgubljenih filmov³ novi stanovanjski bloki sezidani iz dokumentarcev mlajše generacije režiserjev o socializmu in Jugoslaviji, potem je dejansko vprašanje, s čim točno smo si mi iz filmske branže, tako stari kot mladi, zaslužili Avala film.

Vprašanje je tudi, s čim smo si zaslužili solidarnost drugih »žrtev tranzicije«. Redki filmi, posneti v zadnjem času, so imeli kakšno zvezo z analizo vzrokov privatizacije in posledic ideologije, ki jo promovira. Redki so se resno soočili s stvarnostjo sodobnega kapitalizma, s konflikti med interesi delavcev in interesi lastnikov kapitala, poskušali analizirati življenja in dela novih gospodarjev ter pokazati delavski upor, iskanje alternative in boj za delavsko družbo.

Če je ta trenutek smiselna kakšna akcija glede privatizacije Avala filma, potem je to akcija, kjer se filmarji resnično pridružijo temu boju. In to točno tako, kot najbolje znajo: z delanjem filmov.



3 Grad izgubljenih filmova / City of Lost Films je naziv kampanje filmskih delavcev proti privatizaciji Avala filma. (Op. a.)