

intervju
s Francijem Slakom

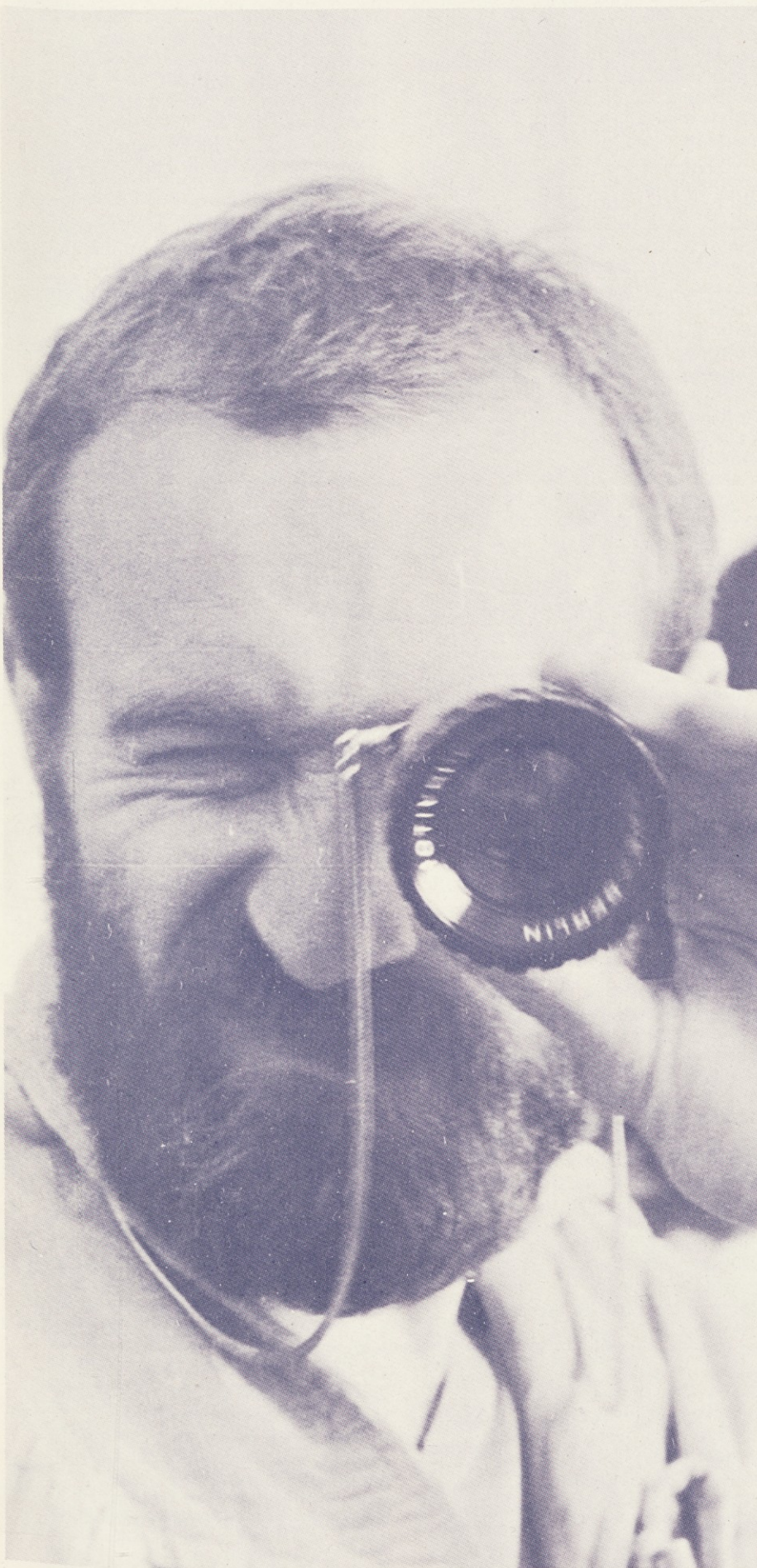
Za filmski kontekst

Ekran

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 producerske "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 trenutek 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 pravišno 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 Kulturno-umetniškega programa TV, konkretno Toniju Tršarju in Franciju Zajcu.

Ekran

Na prvi pogled je povsem razumljivo, da je televizija tudi v takih programih skušala 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 kvaliteto, če se jih pripelje v razpoloženje 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 "zmotenje" 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 VENEČ. 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.

Ekran

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 razčiščevati 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, opti 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 Žbontar in še kdo. Zanima nas, če lahko kaj rečeš o tem vedenju Vibe in tvoji izkušnji z Vibo?

Slak

Mislil, da so na televiziji končno uvideli, da so zmožni produkcije določenih filmov z vsakdanjo ikonografijo in nizkopračunskimi 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 celovečercov. 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 živga 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.

Ekran

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 16

mm traku, ki sem ga imel na razpolago 4500 m. Po definitivni montaži ga je ostalo 1200 m, 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 nizkoproročanskega 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.

Ekran

KRIZNO OBDOBJE se v slovensko filmsko produkcijo vpisuje precej smelo: naenkrat nekomu 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 Čop, 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 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.

Ekran

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.

Ekran

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 govorilnice 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 zgodbica s slikami, ki imajo več ali manj smislov, ampak tudi vizija, avtorski napor, da poustvarja delček novega sveta, 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 nepotrebnem na novo izumljali; 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 in ustvarjalno in medsebojno zaupanje svojih misli ter emocij.

Spraševali so:
Sašo Schrott, Zdenko Vrdlovec in Jože Dolmark,
 ki je pogovor pripravil za objavo.



Franci Slak
Filmografija

- 1970 IZIDOR, PREPOVEDANO (8 mm, č/b)
- 1971 PLES MASK (S 8 mm, barvni)
V SOBOTO ZVEČER,
V NEDELJO ZJUTRAJ (8 mm, č/b)
- 1972 OM (S 8 mm, barvni)
- 1973 BALUUN CANAAN (S 8 mm, barvni)
- 1974 ROMANJE (S 8 mm, barvni)
PRAZNIK (S 8 mm, barvni)
- 1975 SANJE (35 mm, č/b)
- 1976 LAKOTA (35 mm, č/b)
- 1978 NOČNO POTOVANJE (35 mm, barvni)
STANISLAV LEM (16 mm, barvni)
- 1979 VENEC (35 mm, barvni)
NABIRALNIŠTVO (16 mm, barvni)
DAILY NEWS (S 8 mm, barvni)
VAJE ZA KAMERO 1—3 (S 8 mm, barvni)
- 1980 KRIZNO OBDOBJE (16 mm, barvni)

KRIZNO OBDOBJE

proizvodnja: TV Ljubljana, 1980
 scenarij in režija: Franci Slak
 direktor fotografije: Radovan Čok
 ton: Hanna Preuss
 scenografija: Ranko Mascarell
 kostumi in maska: Daša Sem — Krnel
 montaža: Sonja Peklenk
 organizacija: Milan Blažin
 igrajo: Roberto Battelli,
 Dušanka Ristič,
 Ana Avbar, Peter Božič,
 Tanja Premk, Joži Prepeluh,
 Emil Filipčič, Marko Derganc,
 Anka Cerlini, Ivan Volarič-Feo
 in drugi
 število snemalnih dni: 23
 dolžina filma: 85 min.
 tehnika: 16 mm, barvni