

'črni' film v jugoslaviji



Tri
Aleksandar Petrović

Več dogodkov zadnjih let me je spodbudilo, da uredim arhiv, dešifriram beležke in oživim spomin na obdobje, ki v zgodovini nekdanje države predstavlja eno najpomembnejših intelektualnih, umetniških (estetskih) in idejno političnih avantur generacije, ki je v javno življenje vstopila v začetku šestdesetih let. V produkciji, režiji, kritiki in teoriji. Rekli bi ji lahko iskanje in oblikovanje modernega jugoslovanskega filma različnih poetik. Črni film je bil najpomembnejši med vsemi zaradi daru njegovih avtorjev, pa tudi zaradi estetskega radikalizma, socialnega naboja in političnih implikacij, ki jih je sprožal. Velika avantura modernega, novega, jugoslovanskega filma je trajala dvanajst let, od leta 1960 do leta 1972, ko se je nekajletno politično obračunavanje s filmi in njihovimi avtorji končalo s prepovedjo oziroma "bunkeriranjem" nekaterih filmov in začasno emigracijo protagonistov črnega vala Dušana Makavejeva, Alkesandra Petrovića, Želimirja Žilnika in drugih. Živojin Pavlović, tudi ugleden srbski prozaist, je ostal v državi, vendar mu je bila odvzeta profesura na Fakulteti dramskih umetnosti, debutant Lazar Stojanović pa se je po procesu proti njegovemu diplomskemu filmu *Plastični Jezus* znašel v zaporu. Začelo se je z nasmehom (*Osmeh 61* Dušana Makavejeva) in *Parado* (prvi prepovedani film nove struje) istega avtorja, z dokumentarcema, ki sta postala paradigmatična za družbeno angažirani del novega jugoslovanskega filma, z današnje perspektive pa ju je mogoče šteti za metaforo hotenj, ki so zaznamovala šestdeseta leta pri nas: na eni strani sproščenost generacije, ki je naivno verjela, da družbeni razvoj neustavljivo pelje naprej k večji svobodi (in da so konflikti zgolj rezultat dogmatizma birokratskih struktur) ter na drugi strani rušenje tabujev, ki jih je izoblikovala revolucionarna generacija pod sovjetskim vplivom (in ki so doživeli dramatično streznitev na beograjskem "podvožnjaku" v spopadu stavkajočih študentov in policije). Pojav Dušana Makavejeva je nakazal eno smer razvoja novega filma, toda že pred tem, v drugi polovici petdesetih let, sta pozornost vzbudili poetki Boštjana Hladnika v filmu *Fantastična balada* (1957) in Aleksandra Petrovića v dokumentarcu *Let na močvirjem* (1957). Modernizmu so utirali pot številni kino klubi, od Beograda, Zagreba in Splita do Ljubljane. Posebej pomemben je bil zagrebški z zdravnikom Dr. Mihovilom Pansinijem, Vladimirjem Petkom in Tomom Gotovcem z njihovo avantgardistično teorijo antifilma. Najznamenitejša med njimi sta Pansinijev *S'guza, signorina* (1963) – naslov je besedna igra, skovanka, ki kombinira italijansko in srbohrvaško frazo –, kjer si je Pansini obesil kamero na hrbet in snemal brez zavestne intervencije režiserja, ter *Kariokineza* Zlatka Hajdlerja (1965), v katerem se med projekcijo film prične topiti in ustvarja na platnu posebno "konceptualistično" formo. Hotenja eksperimentalnega filma so bila predstavljena na štirih bienalnih festivalih Geff v Zagrebu (1962 z glavno temo srečanja *Anti film in mi*). Že leta 1954 pa sta se v Sloveniji zgodila Čap in Vesna.

SOCIALNO OKOLJE IN PRODUKCIJSKI OKVIRI

Povojna organizacija kinematografije v Jugoslaviji se je zgledovala v sovjetskih vzorih. Utemeljeval jo je petletni plan razvoja narodnega gospodarstva v letih 1947-1951, obveza, da vsaka republika ustanovi svoje proizvodno podjetje in vključi v svoj okvir podjetja za uvoz, izvoz in razdeljevanje filmov. Kinematografija je bila torej močno centralizirana (in nadzorovana). Dnevni in periodični tisk je pogosto objavljala stališča najvišjih funkcionarjev partije, od šefa Agitpropa Djilasa, do samega Josipa Broza. Njihova sicer prijazna in filmu naklonjena stališča so na nižjih ravneh odločanja predstavljala namige oziroma direktivo, kakšne filme pravzaprav država hoče. "Film mora biti eden od zelo pomembnih faktorjev pri vzgoji naše mladine," je zapisal Josip Broz Tito (*Filmska kultura*, Zagreb, julij 1957). In še: "Čeprav naši filmi pogosto nimajo visoke umetniške vrednosti, pa lahko rečemo, da so vzgojni. Malo jih je, ki to niso. Rečem lahko, da je smer razvoja domače filmske produkcije dobra."

V postinformibiroskem obdobju so se začele razmere konceptualno spreminjati. Aprila 1956 je bil sprejet Temeljni zakon o filmu, ki v svojem prvem členu zapiše: "S tem zakonom se urejajo razmerja na področju proizvodnje, prometa in predvajanja filmov kot

gospodarske dejavnosti posebnega kulturnega in prosvetnega pomena." Oblikovalec zakona je bilo Poverjeništvo za trgovino in industrijo in ne kakšna kulturna instanca. Čeprav sta bila zakon in status filma, ki ga je določal, splošno napadana, pa bi z današnje perspektive lahko tvegali tezo, da je prav definicija filma kot gospodarske dejavnosti (s posebnim kulturnim in pozneje družbenim pomenom) omogočala večjo decentralizacijo proizvodnje in postopno izvijanje nadzoru, kakršnega so imela osrednja republiška podjetja. Tako v *Filmografiji jugoslovanskega filma* zasledimo, da je v Beogradu že leta 1954 nastal UFUS, podjetje, ki so ga osnovali filmski delavci in ki je s svojo prvo produkcijo, filmom *Ešalon dr. M* režiserja Žike Mitrovića, nakazal žanrske možnosti tematike NOB. Kot podružnica UFUS-a pa se pozneje, v prvi polovici šestdesetih let, ustanovi tudi podjetje slovenskih filmskih delavcev, poznejša Viba. Produkcija v posameznih republikah je naraščala in leta 1959 že dosegla 15 celovečernih filmov in nekaj koprodukcij. Čeprav so bili med njimi pomembni filmi, nastali pod vplivom sočasnih evropskih filmskih struj (Bulajićev *Vlak brez voznega reda* in Babićev film *Tri četrtine sonca* pod vplivom neorealizma), bi rad posebej poudaril pomen Vladimirja Pogačiča, direktorja Jugoslovanske kinoteke, ki je s svojim filmom, omnibusom *V soboto zvečer* opozoril mlade filmske entuziaste na pomen filmske erudicije. Mala dvorana beograjske kinoteke je postala zbirališče generacije, ki se je pripravljala, da vstopi v filmsko življenje. Kinotečno "življenje" je seveda postavljalo nove, drugačne kriterije, referenčni okvir ni bila več domača produkcija, hotelo se je več in videli so širše. Najbolj inspirativna je bila poljska črna serija, predvsem s filmi Andrzeja Munka (*Eroica*, 1958) in Andrzeja Wajde (*Pepel in diamant*, *Popiol i diament*, 1958), Eisenstein in Dziga Vertov ter ruski formalisti v celoti, ob njih pa še angleški *free cinema* in predvsem novi val. Godard na prvem mestu, toda tudi Jacques Rivette, Chabrol, Resnais, Truffaut in drugi. Posebno mesto imata Chris Marker s svojimi dokumentarci (cinéma direct) in Jean Rouch, ki je s svojimi etnografskimi filmi pripeljal do "cinéma vérité" in vsakršnih razumevanj metode, ki je v veliki meri vplivala na razvoj dokumentarnega filma v državah socialističnega bloka, posebej v Jugoslaviji – najpogosteje v povezavi s teoretičnimi dognanji Andrea Bazina (zlasti o ontologiji fotografske slike in prepovedani montaži, prav tako pa tudi njegova avtorska politika). Preučevanje kinotečnega fonda je odkrilo subjektivni kader, montažo v kadru (kader sekvenca) in montažne postopke, ki so bili imanentni filmskemu tipu naracije, integralni kader *cinéma vérité* (ko avtentični "junak" govori v kamero brez reza) pa je pokazal, da je klasični dokumentarec z off tekstom lahko tudi prostor (ideološke, propagandne, politične) manipulacije. Gre torej za avdiovizuelni izrez iz življenja, ki prenaša na gledalca svojo "resnico" in ne za resnico, ki jo prinaša avtor v glavi in jo inputira materialu v postopkih montaže, pisanja komentarja itn. Vsa ta spoznanja, slutnje morda, ne bodo mogla biti realizirana v okvirih okorne, zbirokratirane in strogo nadzorovane organizacije produkcije. Prvi prostor bega so postali kino klubi. V nekaterih sredinah so pomenili zametek drugačne, bolj elastične in predvsem nebirokratske ter cenejše produkcije, ki se je pozneje z ustanovitvijo številnih "filmskih radnih zajednica" najbolj uveljavila v Beogradu, pa tudi v Zagrebu in Sarajevu. Izkušnja beograjskih filmskih ustvarjalcev je za neorealizmom in novim valom tretja izkušnja v Evropi, ki potrjuje tezo, da oblika produkcije, njena organizacija torej, v veliki meri definira tematske usmeritve in estetsko artikulacijo filma (kinematografije). Vrenje, ki ga je bilo čutiti v začetku šestdesetih let v vseh republiških centrih nekdanje države, je nakazovalo vstop neke nove generacije, hkrati pa spopad med tradicionalnim narativnim filmom in modernim jugoslovanskim filmom, pač tako, kakor so posamezni avtorji in sredine razumeli in artikulirali pripadnost modernizmu. Spopad je bil silovit. Obračun s črnim filmom koncem šestdesetih in v začetku sedemdesetih ima svoje korenine v trčenju tradicionalizma in modernizma, seveda pa je to latentno napetost znotraj umetniških in filmskih tokov (kot vselej) funkcionalizirala politika za obračun, ki naj bi vrhovnemu voditelju pričaral iluzijo o tem, da bo z odstranitvijo črnega filma spet vzpostavljen red, film pa bo zopet vzgajal našo mladino.

Z Neretvami in Sutjeskami in "belim filmom", ki je nasledil izkoreninjenega črnega.

MODERNI FILM, NOVI FILM, AVTORSKI FILM, DRUŽBENO KRITIČNI FILM, ČRNI FILM

V publicistiki je moč zaslediti še vrsto drugih poimenovanj. Beograjski teoretik, doktor Dušan Stojanović, je dosledno uporabljal sintagmo "film s sodobnimi estetskimi težnjami." Četudi so bila poimenovanja različna, pa se je večina pristašev novih tendenc (predvsem mlada kritika in prvi teoretiki) strinjala, da je novi film takorekoč uzakonil zamenjavo kolektivne mitologije (socializma) z brezštevilnimi osebnimi mitologijami. Dušan Makavejev je razmišljal takole: "*Zakaj imenujemo tisto, kar nam je v jugoslovanski kinematografiji danes tako všeč, s tako nedoločenim izrazom, kot je: novi jugoslovanski film? Jasno naj nam bo, da pojau, ki ga imenujemo novi jugoslovanski film, ne moremo začrtati jasnejših meja in točnejše karakteristike – in to je dobro. Vsi poskusi, da bi definirali novi jugoslovanski film, se bodo srečali z dejstvom, da filmov, na katere mislimo, ni mogoče razvrstiti v nikakršen sistem. Ni jim lahko določiti žanra in jim predvideti usode, izmikajo se in so zelo osebni. Zelo so osebni, kar pomeni, da niso podobni ničemu drugemu, razen samim sebi. Zelo so osebni,*



Dievojka
Puriša Đorđević



Breza
Ante Babaja

to pa pomeni, da pristopajo h gledalcu kot osebnosti. Drugi naziv za avtorski film bi lahko bil: film, namenjen vsakemu gledalcu posebej." (Okrogla miza v Pulju z naslovom *Novi jugoslovanski film*, *Ekran '67*, št. 47). Sam Makavejev kot eden najbriljantnejših intelektualcev v najširšem okviru torej v isti sapi uporablja dva izraza. Kot psihologu, navdušencu Eisensteinove montaže atrakcij, skojevcu in hkrati duhovitemu ter lucidnemu kritiku partijskega dogmatizma je seveda ljubši izraz avtorski film, saj pokriva njegovo tezo, da "avtorja, ki je osebnost, in gledalca, ki je osebnost, ni mogoče nadzorovati in usmerjati od zunaj". Toda pogledimo še nekatere poudarke z okrogle mize, ki so jo organizirali revija *Gledišta* (Beograd), *Telegram* (Zagreb) in *Tretji program* Radia Beograd, ter pomeni prvi poskus tematizacije fenomena modernega

jugoslovanskega filma. Ekran je na tem posvetovanju sodeloval z močno interdisciplinarno ekipo (Toni Tršar, Branko Šomen, Ingo Paš, Lado Kralj in Vojko Duletič).

Dr. Dušan Stojanović (tudi voditelj posvetovanja): *"Prva karakteristika z estetskega stališča je prav gotovo to, da se je tradicionalni izraz, kjer je filmska slika določen znak z določenim fiksiranim in jasnim pomenom, spremenil v neke vrste sintetičen, povsem nedoločljiv in razblinjen znak. V bistvu je ves film ali prizor ustvarjanje vzdušja, ki prinaša pomen. To je tisto, boljši filmi letošnje proizvodnje (Zbiralci perja) izpovejo vrsto stvari, ki jih avtor ni vedno zavestno nosil v sebi, vendar je sebe v njih odkrilo občinstvo."*

Lado Kralj je razmišljal o novem filmu kot o skupku med seboj kar najbolj raznorodnih teženj in načinov realizacije, ki je zaživel mimo formalnih filmskih institucij, že po sedmih letih pa je postal tako eminenten, da je dobil svoje generično ime. Lado Kralj vidi v novem filmu tri poglobitve usmeritve:

1. estetizem, to je estetizem v oblikovanju celotne strukture filma, ne le v formi (Hladnik itd.),
2. intimizem, ukvarjanje z eksistencialnimi življenjskimi situacijami, na dnu katerih sta ali eros ali smrt ali oboje (A. Petrović, Mimica itd.),
3. eksistencialni vitalizem, razbijanje tradicionalne humanistične strukture dobrega in zla, lepega in grdega (Makavejev, Pavlović itd.).

Tudi prispevek k razpravi avtorja pričujočega teksta je izhajal iz fenomenoloških izhodišč. Razmišljal je o tem, da tradicionalni film ne kaže resnice sveta, ki ga prikazuje, marveč neko drugo, ki je zunaj njega, in to resnico junakom imputira. Novi film pa je *"ko je afirmiral človeka kot eksistenco brez določenega projekta, ki ga osmišlja, pričel lomiti še druge spone, v katerih je dotlej živel: estetska in dramaturška pravila na eni strani, na drugi pa tudi iluzije o socialni in moralni funkciji filma, katerih se počasi otresa."*

Se pravi: novi jugoslovanski film je res eksistenca za sebe, brez



Lisice
Krsto Papić

namenov zunaj sebe, nepredvidljiv vnaprej, film, ki lahko živi in učinkuje samo v komunikaciji in nikakor ne zunaj nje."

Številne refleksije na tej in drugih okroglih mizah so seveda poskušale afirmirati nek obrat k modernemu filmu, mislile pa so seveda na zelo ozek krog avtorjev. Teh pa je bilo malo: Makavejev, Pavlović, Aleksandar Petrović, Kokan Rakonjac, Marko Babac in Puriša Đorđević (s trilogijo Djevojka, San, Jutro) iz beogradskega kroga, malo pozneje pa še Želimir Žilnik z Zgodnjimi deli. Hrvaški moderni film definira zagrebška šola risanege filma, v igranem filmu pa opozarjajo nase Zvonimir Berković (Rondo), Ante Babaja (Breza) in Krešo Golik (Djevojka i hrast), najuspešnejši avtor šestdesetih pa ostaja Vatroslav Mimica – kljub uspelemu debiju Krsta Papića (debitira leta 1965 v omnibusu Ključ), ki leta 1969 posname odlične Lisice. V BiH je najpomembnejši opus Bate Čengića (ob Hajrudinu Krvavcu, ki je partizanski film pripeljal do zavidanja vredne žanrske čistosti). Za Slovence vemo: začelo se je s Hladnikom in takoj za tem z Matjažem Klopčičem.

V dokumentarnem in kratkem filmu sta nastopila Jože Pogačnik in Mako Sajko, pozneje pa Karpo Godina, ki snema za Neoplanto. Tu je bila še vrsta pomembnih režiserjev, od Štiglica in Babiča (Veselica) do Janeta Kavčiča (Flosarji iz omnibusa Tri zgodbe, in Akcija), Franceta Kosmača (druga zgodba iz omnibusa Tri zgodbe – Koplji pod brezo) in Pretnarja (Pet minut raja). Za vse, kakor se je takrat razmišljalo in pisalo, velja na nek način tisto, kar je zapisal dr. Janko Kos: *"Hladnik je s svojimi malimi in velikimi filmi prvi prinesel na slovenska tla ambicije, ki s takšno silo razgibavajo svetovni film. Pa ne samo to ali ono, ampak kar vse ambicije, ki so v tem svetu sploh mogoče in jim lahko film uspešno ustreže. Za trenutek je v svoji osebi združil vse mogoče filmske ambicije na Slovenskem. Pravzaprav je postal z njimi eno, spremenil se je v ambicijo slovenskega filma."* (Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma, Ekran '68, št. 51-52).

LIKVIDACIJA ČRNEGA FILMA (1969-1972)

Čeprav je socrealistična doktrina v postinformbirojevskem obdobju v veliki meri izgubila svojo moč, zlasti po ljubljanskem kongresu književnikov (z referatom Miroslava Krleža in Josipa Vidmarja), pa je radikalni prehod od kolektivnega k posamičnemu deloval šokantno tako na partijsko oblast kot na vrsto dogmatskih (stalinističnih) dušebrižnikov v kulturniških vrstah. Oblast je zagotavljala velika sredstva za kinematografijo in pričakovala, da bo film afirmiral novi družbeni red, njegov sistem vrednot in na koncu novega socialističnega človeka. Novi film je vse to ogrožal. Svojo budnost so dokazovali na razne načine, včasih naravnost neverjetne. Žilniku, denimo, so na novosadski televiziji očitali, da na avdicijah za igralce – naturščike ne izbira članov Zveze komunistov! Prvi prepovedani film novih iskanj je bila Parada Dušana Makavejeva. Namesto slikanja povorke itd. njegova kamera stika po ozadju in odkriva ljudi, ki se pripravljajo na praznik. Film odlikuje odlična atmosfera, zgovorni bližnji posnetki obrazov, detajli, sijajna zvočna kulisa in seveda blaga ironija. Makavejev je izrezal nekaj kadrov in film je dobil dovoljenje za javno predvajanje. Na festivalu kratkometražnega filma v Beogradu je dobil nagrado kritike (podpisanemu je v posebno zadovoljstvo, da je bil član te žirije). Ni pa smel v tujino. Nastopi v tujini so bili nasploh pod posebnim režimom. Vsak uspeh nekega filma v tujini je sprožal dileme in vprašanja, kaj je zadaj.

Največji in najbolj odmeven je bil sodni proces omnibusu Mesto, ki so ga režirali trije mladi avtorji – Babac, Rakonjac in Pavlović. Proces se je začel 7. avgusta 1963. Zgodba sodne prepovedi filma je znana. Manj znano je dejstvo, da je ostal v bunkerju 27 let, popolnoma zunaj vedenja širše javnosti pa so ozadja, ki so pripeljala do sarajevskega procesa. Isti trije avtorji so leta 1961 debitirali z omnibusom Kaplje, vode, vojaki v produkciji sarajevskega Sutjeska filma, novega producenta, ki so ga ob osrednjem republiškem producentu Bosna filmu ustanovili filmski delavci. Vsi trije mladi ustvarjalci, člani kino kluba Beograd, so v Sarajevu našli nišo za realizacijo projekta, za katerega v Beogradu niso mogli dobiti



Pet minut raja
Igor Pretnar

Zaseda
Živojin Pavlović



denarja. Ta sistem krojenja po posameznih republikah je postal v šestdesetih sistem, ki je zaznamoval celotno kulturno produkcijo, od literature in filozofije do gledališča in filma. Izbira določene sredine je bila pogojevana na eni strani z liberalnejšo klimo te sredine, največkrat pa so bili odločilni posamezniki, osebnosti, ki so imele pogum, da spustijo v realizacijo tudi "problematične" projekte. Debi mlade beogradske trojke je bil vezan na okoliščino, da je Sutjesko vodil liberalen, ambiciozen in izobražen direktor Danko Samokovlija, umetniški direktor pa je bil pesnik in esejist Vuk Krnjević. Zgodilo se je tisto, česar ni nihče pričakoval. Republiška komisija za pregled filmov (cenzura), ki so jo sestavljali izključno sarajevski filmski avtorji, je film prepovedala. Avtorji so film odnesli v Beograd in ga ponudili v pregled zvezni cenzuri. Ta je film odobrila. Predvajanje je bilo v Puli in dobili so nagrado za režijo. Te podatke navajam zato, da bi bil razvoj dogodkov ob drugem filmu razumljivejši. Nasprotniki novega filma v Sarajevu so se dobro pripravili in poiskali sodno pot kot zanesljivejšo obliko za doseg željenega cilja. Sarajevski konflikt ob filmu *Mesto* odpira še eno dilemo, značilno za obdobje novega jugoslovanskega filma: z rušenjem modernega, novega ali avtorskega filma so se delale kariere. V temelju so bili motivi ideološki, torej budnost, očitno pa je, da so številni akterji to svojo budnost dobro vnovčili. "Pazite, ne gre zgolj za to, da je film politično škodljiv, marveč tudi za to, da jim skupina mladih ljudi jemlje kruh," pravi Marko Babac, ki po dogodkih ob filmu *Grad* ni več režiral igranega filma. Nenazadnje je proces in obsodbe doživljal – tako kot Kokan Rakonjac – v JLA. Posvetil se je pedagoškemu delu kot profesor montaže in TV. "Bili so preprosto ljubosumni, hkrati pa niso mogli prenesti poraza starega pristopa k produkciji, stilistiki in filmskemu jeziku." (Milan Nikodijević: *Zabranjeni bez zabrane*, Jugoslavenska kinoteka 1995) Drugi avtor omnibusa, Živojin Pavlović, ni odstopal, čeprav je imel praktično z vsemi filmi, ki jih je podpisal, hude težave. Ne more biti dvoma, da je politika, ki je pozneje, leta 1969, novi jugoslovanski film označila za črni, imela v mislih večino njegovih filmov. "Neverjetno je pravzaprav, da smo prikazali *Grad* na eni sami projekciji, kontrolki za ekipo, igralce in prijatelje, v dvorani kinoteke. Dva tedna pozneje je prišla policija in zaradi prijave producenta zaplenila film. Producent je torej sam sebi zaplenil film!" (Milan Nikodijević: *Zabranjeni bez zabrane*, Jugoslavenska kinoteka 1995)

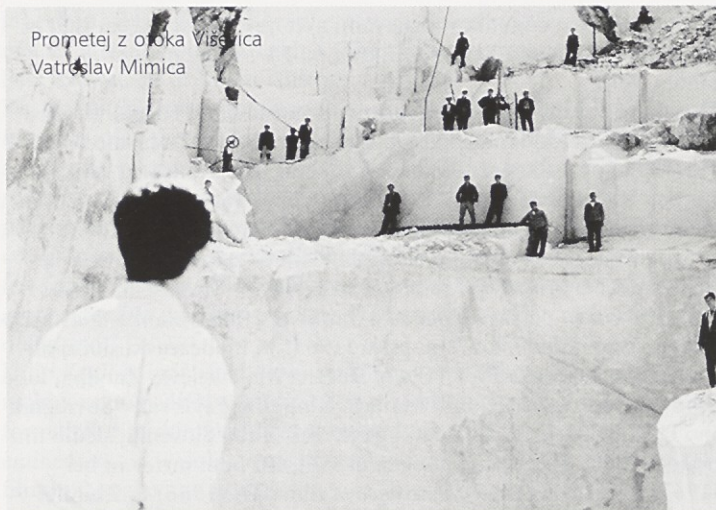
V obrazložitvi prepovedi je med drugim zapisano, da "ne izpunjava osnovne uslove u pogledu društvenih zadataka, izvrće našu stvarnost i širi ideje protivne našem kretanju". Precej let pozneje se je izvedelo, da so se ob prepovedi filma sestajale tudi partijske organizacije po filmskih podjetjih. Najbolj nevtralne oznake filma so bile heremetično, agresivno... Marko Babac navaja primer kolega, ki je z njimi drugoval in delal v kino klubu. Pozneje so izvedeli, da je bil med najagilnejšimi pri obsodbi filma, že naslednje leto pa je pri Avala filmu debitiral s svojim prvim igranim filmom. Slovenski tisk je o sojenju poročal, pri *Ekranu* pa smo se z Vitomilom Zupanom dogovorili, da je napisal pismo uredništvu. Ob njem smo objavili povzetke iz jugoslovanskega tiska ter

podroben dosje dogodkov z izjavami avtorjev in jasnimi stališči, ki jih je zapisal Živojin Pavlović (*Ekran* št. 13-14, december '63 – januar '64).

Dogajanje v Sarajevu novih tendenc ni zaustavilo. Prihajali so novi mladi režiserji – dokumentaristi: Dragoslav Lazić (*Zadušnice*, *Parničenje*), Jože Pogačnik (*Strogo zaupno*, *Na stranskem tiru*), Lordan Zafranović (*Dnevnik*), Želimir Žilnik (*Srbske freske*, *Borba crnaca u tunelu*). Žilnikovi prvi amaterski filmi so bili duhovite provokacije, danes bi lahko rekli, da je bil to začetek alternativne kulture. Tema *Srbskih fresk* so grafiti na javnih straniščih, v *Borbi crncev v tunelu* pa zavrti gledalcu 3 minute črnega blanka. Nastajajo odlični igrani filmi *Človek ni ptica* (1965) in *Ljubezenski slučaj ali tragedija uslužbenke PTT* (1967) Dušana Makavejeva, *Zgodba*, ki je ni in *Na papirnatih avionih* Matjaža Klopčiča, Pavlovićev *Sovražnik* (po Dostojevskem; prvi film, ki ga je realiziral v Sloveniji, sledili mu bodo še trije), *Prebujanje podgan* (1966), *Ko bom mrtev in bel* (1967) in *Zaseda* (1969), Petrovićeva filma *Tri* (1966) in *Zbiralci perja* (1967), *Prometej z otoka Viševica* (1963) in *Ponedeljek ali torek* (1966) Vatroslava Mimice (ob njegovih risanih filmih, s katerimi je žel nedeljeno priznanje vsepovsod po svetu: *Strašilo*, *Jajce*, *Inspektor se je vrnil domov*, *Muha*), Krsto Papić z Lisicami (1969), Bato Čengić z *Malimi vojaki* (1967, ter s filmoma *Vloga moje družine v svetovni revoluciji* (1971) in *Slike iz življenja udarnikov* (1972) ter Želimir Žilnik z *Zgodnjimi deli*, ki dobi Zlatega medveda za najboljši film na festivalu v Berlinu. V Neoplanti debitira tudi pesnik Miroslav Antić, ki se celovečernim filmom *Sveti pesek* (1968) prvi načne temo Golega otoka, povezanega z Informbirojem. Po uspehih filma *Tri* (nominacija za oskarja), *Zbiralci perja* (Prix special na festivalu v Cannesu), prvi nagradi Pavloviću za najboljši film festivala v Karlovih Varyh filmu *Ko bom mrtev in bel*, po nagradi *Zasedi* v Benetkah in vrsti drugih nagrad, predvsem pa po Zlatem medvedu Žilnikovem filmu, ki je tako rekoč iz sodne dvorane odšel v Berlin, se je začel tudi uspeh v tujini obračati proti filmom, njihovim avtorjem in producentom.



Očitno je bil film mali vložek v veliki igri ideoloških in političnih obračunov v Jugoslaviji. Propadla je reforma Borisa Kraigherja, v partiji je prevladala trda linija, praška pomlad in vdor sovjetskih tankov v Češkoslovaško je nakazal, da nove liberalne sile nimajo velikih možnosti. Decembra 1971 je bila znamenita seja vrha partije v Karadordevu, kjer so obračunali s hrvaškim nacionalizmom, septembra 1972 pa je znamenito Titovo pismo vsem partijskim organizacijam naložilo diferenciacijo. Padel je Stane Kavčič, padla pa je tudi liberalna struja v Srbiji (Marko Nikezić, Latinka Perović). V takšnih razmerah ni bilo nobene transparentnosti več. Žilnikov film je vojvodinska cenzura odobrila, imel je nekaj projekcij pred mladim občinstvom, toda v trenutku, ko ga je selekcijska komisija izbrala kot predstavnika države na festivalu v Berlinu, so film sodno prepovedali. Film je tematiziral izkušnjo študentskega revolta 1968. leta v Evropi, hkrati pa bil neusmiljena kritika gerontološkega dogmatizma. Žilnik je s svojo izjemno energijo in politično spretnostjo film obranil na sodišču ter zmagal v Berlinu. Toda že



Prometej z oroka Visarica
Vatroslav Mimica



Ponedeljek ali torek
Vatroslav Mimica



Malí vojáci
Bato Čengić



Begunec
Jane Kavčič

naslednji spopad je bil dokončen: **W.R. - Misterij organizma**. Enopartijski sistem s samoupravljanjem je deloval po sistemu vezanih posod. Nekaj začneš na enem koncu in prične se pojavljati vsepovsod. Novosadski publicist Petar Ljubojev razvija tezo, da je bila prepoved Hladnikove **Maškarade** samo uvod v obračun z Makavejevim v Novem Sadu (producent filma **W.R. - Misterij organizma** je bila Neoplatna). (Petar Ljubojev: *Evropski film in družbeno nasilje*, Matica srpska, Yu film, Prosveta, 1995)

WR je bil praktično prepovedan že pred koncem snemanja, toda kljub temu je prišel na festival v Cannes. Bil je dogodek festivala, imel je sedem projekcij, odlično se je prodajal. Filmu niso sodili, v Jugoslaviji pa je bil prvič javno prikazan šele po 18 letih.

Vsekakor leto 1969 pomeni tudi "institucionalizacijo" termina črni film ali črni val. Pripravljen je bil v internem glasilu strokovnih služb partijskega vrha. Decembra 1969 je potekalo partijsko posvetovanje o stanju in problemih v jugoslovanski kinematografiji. Novembra 1971 (nepomemben) pisatelj-ideolog Vladimir Jovičić objavi v časopisu *Književne novine* razmišljanje o filmu Aleksandra Petrovića **Kmalu bo konec sveta** (po Bulgakovu) in ga naslovi **Črni talas u jugoslavenskom filmu**. Dušan Makavejev pravi, da je popolnoma evidentno, da so z rušenjem liberalizma odpravili tudi protagoniste novega filma, obenem pa so onemogočili tudi nekatere študentske voditelje, nekatere umetnike, skratka, delovalo se je na več nivojih. V nekdanji državi Jugoslaviji je bilo od osvoboditve do leta 1972 posnetih okoli 400 filmov. Približno 40 jih je bilo na tak ali drugačen način prepovedanih brez prepovedi (sintagma je izum Radoslava Zelenovića, nekdanjega filmskega urednika beogradske televizije in poznejšega direktorja Jugoslovanske kinoteke.) Uradno – sodno je bil prepovedan en sam: *Mesto*.

Leta 1969 je bila premiera Bulajičevega filma **Neretva** z velikimi mednarodnimi zvezdami, veliko publiciteto okoli Titove podpore in spektakularno premiero v Sarajevu (producent filma je bila Bosna film). Po ocenah poznavalcev je film stal 25 milijonov dolarjev. Po premieri so TV dnevnikarji posredovali Titovo superlativno izjavo o filmu. Podobno pozitivne kritike so bile pozneje tudi v večini časopisov. Sam kritike *Neretve* nisem nikoli napisal. Pri ljubljanskem *Dnevniku*, kjer sem 12 let pisal filmske kritike, sem urednikom sarkastično pojasnjeval, da z maršalom pač ne želim polemizirati. To je potekalo vzporedno z začetkom sistematične gonje proti novemu, 'črnemu' filmu, ki je pomenila konec neke ustvarjalne avanture. Protagonisti so bili onemogočeni. Toda, kot je običajno v življenju, prišli so novi. Skupni imenovalec so imeli že v štartu – češki šoli: Goran Paskaljević, Lordan Zafranović, Rajko Grlić, Srđan Karanović in Emir Kusturica.

ČRNI FILM IN SLOVENCİ

Sinonim za moderni film pri nas je bil (tako kot v Jugoslaviji) Boštjan Hladnik. Matjaž Klopčič je bil splošno priznan (tudi v Franciji, kjer so mu posvetili številko *Posittifa*). Štiglic kot izrazit avtor se je z **Balado o trobenti in oblaku** (1961) in **Devetim krogom** (1960, nominacija za oskarja) pridružil novim tendencam. V dokumentarnem filmu ne smemo mimo Dušana Povha in Franceta Kosmača iz partizanske generacije ter Jožeta Pogačnika in Maka Sajka. Prav slovenski avtorji so bili pobudniki pomembnih tematskih in problemskih prodorov. Tak je bil nedvomno Jože Babič z **Veselico** (1960). Tudi pozneje so ga zanimala kritične teme in vselej individualni junak, poraženec v neusmiljenem spopadu s komformizmom in institucijami: **Po isti poti se ne vračaj**, **Poslednja postaja**. Vsi so bili odmevni s svojo kritičnostjo, toda njihova dela bi težko uvrstili med tista, ki so predmet tega teksta.

Če parafraziram fenomenološki pristop tistega časa, v filmih ni zaživela resnica junakov in sveta, ki ga prikazujejo, ampak resnica, ki jo avtorji opredelijo vnaprej in jo v svet svojih junakov vnašajo. Odtod so junaki največkrat pasivni, svetobolni, brez fizičnih akcij in konfliktov, prizori so informativni, situacije poljubne, brez dramskega naboja, osnovno orodje junakov (in igralcev) je dialog. Zaradi tega se sama od sebe ponuja razlika med slovenskimi "črnimi" filmi in Pavlovičevim **Rdečim klasjem** (1970), nastalim po romanu *Na kmetih* Ivana Potrča, kjer spremljamo dramo v vsej njeni fizični (naturalistični) surovosti.

Gre seveda za pomembne kulturne razlike. Slovenski film je nastal iz literarne tradicije. Literatura mu je zagotovila prve (in največje) uspehe, žal pa mu je dala tudi varljiv občutek varnosti, ki je omogočal vsakršne konformizme. Potemtakem je logično, da je imel izbor literarne predloge, teme, problema, prednost pred filmsko artikulacijo. Izjema je bil Hladnik in, seveda, prekaljeni mojster češkega filma František Čap (to pa je že druga zgodba, ki bi ji kazalo posvetiti posebno raziskavo z morebitnim naslovom Tuma, Čap, koprodukcije in slovenska ksenofobija). V šestdesetih letih slovenski film ni zmogel radikalnejšega preloma z literaturo.

Intelektualni potencial okoli filma je bil preskromen, predvsem pa neenoten v percepciji problemov. Tu neke tičijo vzroki, da ni bilo alternativne produkcije, ki je v drugih sredinah postala iniciator sprememb. Slovenski filmski delavci so resda sredi petdesetih ustanovili svoje podjetje (najprej podružnico beograjskega UFUS-a in od leta 1956 dalje Viba film; prvi film *Kala* v režiji Kreša Golika in Andreja Hienga, 1958), ki pa je sčasoma zgolj nadomestilo propadli Triglav film (katerega pomen bi prav tako kazalo na novo ovrednotiti).

Tako ostaja edini pravi predstavnik tendenc črnega filma pri nas Jože Pogačnik. Govorim seveda zgolj o njegovem filmskem opusu in predvsem o dokumentarističnem delu, ki obsega okoli 60 naslovov. Začel je s portretom igralca Janeza Cesarja leta 1959. Pogačnik ima izostren občutek za človeka v njegovem ambientu. Njegovi dokumentaristi niso deklarativni. V sozvočju z izkušnjami direktnega filma in *cinéma vérité* njegovi junaki živijo pred kamero v popolni avidio vizualni podobi brez reza in komentiranja. Kompletna struktura teh malih mojstrov in ustvarja s fotografijo, montažo, zvočno kuliso in glasbenimi vstopi avtentičen izsek iz življenja, hkrati pa v smislu Stojanovičeve in Novakovičeve terminologije tistega časa prerašča v globalno metaforo sveta nasploh. Najboljše Pogačnikovi filmi so tako kot najboljši filmi Dušana Povha (*Trije spomeniki*) in Marka Sajka (*Strupi*) klasika na tem področju. Mednje sodi tudi film *Zdravi ljudje za razvedrilo* Karpa Godine, ki je nastal v Vojvodini za producenta Neoplanta film (vodil ga je Svetozar Udovički, ki je po obračunu s črnim filmom komaj dobil službo v beograjskem komunalnem podjetju kot šef zloglasnih lisic). Sredi šestdesetih slovensko kulturno življenje zaznamuje skupina OHO, oživijo pa tudi kino klubi. V Kranju v okviru skupine OHO, toda za kino klub Janez Puhar snemata Naško Križnar (*Nadstavba*, 1964) in Marjan Ciglič, v Ljubljani snema v kino klubu Odsev Jure Pervanje (*Blues No.7*, 1965) in Karpo Ačimović Godina (*Divjad*, *Fobija*, 1965), v kino klubu Ljubljana pa Vasko Pregelj (*Fantazija*, *Nokturno*, 1965) in Vinko Rozman, ki ob vrsti pomembnih eksperimentalnih filmov leta 1965 posname *Odmev in odziv* (zaporedje zoomov na cerkvene zvonike po Sloveniji, spremljano z odmevi cerkvenih zvonov), eno najčistejših in najlepših filmskih sekvenc, ki je kdajkoli nastala na Slovenskem. Ustvarjalni potencial, ki ga je napovedovala ta skupina nadarjenih avtorjev, ni bil izrabljen, čeprav je večina mnogo pozneje vstopila v profesionalni film. Razen deloma pri Karpu Godini, ki se ustali v Novem Sadu in po sodelovanju z Žilnikom (kot direktor fotografije pri kratkih filmih in tudi pri *Zgodnjih delih*) in Batom Čegićem (v *Vlogi moje družine v svetovni revoluciji* in *Slikah iz življenja udarnikov*) posname svoj antologijski film *Zdravi ljudi za razonodu*. Prvi celovečerni film (*Splav meduze*) dobi šele leta 1980.

Pomembno mesto v zgodovini modernega, novega in črnega filma v Jugoslaviji ima nedvomno tudi *Ekran*. Njegova prva številka je umeščena v čas prve eksplozije nove senzibilitete v jugoslovanskem filmu. Čeprav je bilo uredništvo generacijsko heterogeno, je bilo v osnovnih opredelitvah enotno. Najstarejši med nami, prvi glavni urednik revije Vitko Musek (zaposlen na Vesna filmu in eden od urednikov revije *Film*, predhodnika *Ekрана*), nas je navduševal za nove filmske tokove v svetu, ki jih je kot eden redkih Slovencev spoznaval na filmskem festivalu v Cannesu. Novi film in *Ekran* sta odraščala drug ob drugem. Novi film smo spremljali redno, kratkometražnega v Beogradu in igranega v Puli. K sodelovanju smo pritegnili sodelavce iz cele Jugoslavije, pristaše novega gibanja, seveda. Ustanovili smo *Ekranovo* nagrado *Žaromet* in s posebno *Ekranovo* žirijo skušali korigirati učinek uradnih žirij. Naše prve

nagrade so dobili Makavejev za *Parado*, Dragoslav Lazić za *Zadušnice*, Žilnik idr. V začetku šestdesetih let je bilo malo literature o filmu, zaradi tega je *Ekran* posvečal veliko pozornosti prevodom teoretičnih tekstov – od Bazina in Aristarca, do Martina, Mitryja in drugih publicistov o modernem filmu, posebej tekstov mlajših avtorjev. Poleg teh je objavljala intervjuje z nosilci modernih teženj – z Godardom, Truffautom, Loseyem, s Poljaki. Novemu filmu je bilo posvečenih več števil, najprej leta 1964, ko smo med festivalom kratkometražnega filma v Beogradu organizirali okroglo mizo o filmski kritiki in jo v redakciji dopolnili s prispevki iz tujine (*Ekran* 64, št. 19-20). Slovenskemu filmu je bil posvečen pogovor z naslovom *Položaj slovenskega filma v družbi in njegovo ustvarjalno okolje*. (*Ekran* 64, št. 16-17) V pogovoru je sodeloval tudi Stane Kavčič, takratni predsednik ideološke komisije CK ZKS. Danes ne morem rekonstruirati, ali je prišla pobuda od zgoraj, ali pa od nekoga iz uredništva. O novem filmu smo najbolj popolno spregovorili februarja 1968 (št. 51-52), ko smo pripravili študije, intervjuje in filmografije malone vseh protagonistov novega filma. Do tradicionalnih oblik filmske pripovedi smo bili neusmiljeni, posebej do filma iz NOB. Očitali smo mu konformizem in špekulativnost.

Ekran je postal znan v vsej Jugoslaviji, imel je naročnike od vsepovsod, prodajali so ga v dveh knjigarnah v Beogradu in Zagrebu, izmenjavali smo ga s 40 uredništvimi filmskih revij, naročale pa so ga tudi nekatere slavne nacionalne knjižnice. Med vsemi filmskimi revijami v Jugoslaviji je veljal za najbolj doslednega zagovornika novega filma.

Ko so se začeli obračuni z novim filmom na insitucionalnem (partijskem) nivoju v stolpnici na beograjskem "ušču" je bil *Ekran* označen za "leglo črnega filma". Ko je informacija prišla do Ljubljane, se je ustanovitelj odločil zamenjati glavnega urednika. Kaznovati me niso mogli, ker nisem bil član partije.

S skupino sodelavcev iz uredništva – Matjažem Zajcem, Brankom Šömnom in Bogdanom Gjedom ter še z nekaterimi – sem ustanovil produkcijsko skupino *Ekran*. Povezali smo se z beograjskim FRZ Centar film in Vibo. V tej navezi smo posneli nekaj filmov, ki naj bi afirmirali črni film v Sloveniji. Branko Šömen je napisal scenarij za *Poslednjo postajo* (1971). Režijo smo zaupali Jožetu Babiču, tandem Rožanc-Kavčič je posnel film *Begunec* (1973), ki je prvič pri nas načel temo belogardizma. Na kratkometražnem področju smo seveda pritegnili Jožeta Pogačnika. Matjaž Zajec je napisal scenarij in dobili smo pravi črni dokumentarec. Najpomembnejši projekt te kratke avanture je *Let mrtve ptice* (1973). Po Šömnovem scenariju ga je režiral Žika Pavlovič. Veliko je razlogov za to, da producentska skupina *Ekran* ni vztrajala. Najpomembnejši je bil odhod Dušana Povha, takratnega direktorja Viba filma, ki se je upokojil. Ostali ljudje na Vibi nas niso zanimali. Drugi razlog, najbrž poglavitni, pa je bil v tem, da so nam ponujali projekte vsi, tudi tisti, s katerimi se v vseh desetih letih *Ekranove* uredniške politike nismo strinjali. Ta zapis ima en sam namen. Producentska skupina *Ekran*, ki je izšla iz uredništva revije, je bila edina alternativna produkcija v socialistični Sloveniji, ki je realizirala nacionalni program (s sredstvi pridobljenimi na takratnem skladu). Zavzemala se je za zelo določen tip filma. Po naši samoukinitvi se v katalogih vsi filmi naše produkcije navajajo kot Vibini filmi. •

Viri:

- *Filmografija jugoslavenskog igranog filma 1945-1980*, Insitut za film, Časopis Filmograf, Beograd, 1981
- Petar Volk, *Savremeni jugoslavenski film*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1983
- *Dokumentacija Neoplanta filma za internu upotrebu*, priredio Svetozar Udovički, 1971
- Petar Ljubojev, *Evropski film i društveno nasilje*, Matica srpska, Yu film in Prosveta, 1994
- *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*; Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Liljana Nedić, Zdenko Vrdlovec, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994
- Aleksandar Petrović, *Novi film*, Insitut za film, Beograd, 1971
- Milan Nikodijević, *Zabranjeni bez zabrane*, Jugoslavenska kinoteka, 1995
- *Filmska kultura*, Zagreb, št.1-12, 1957-59
- *Ekran*, št. 1-62, od leta 1962 do 1969, posebej številke *Ekran* '67, št. 47 in *Ekran* '68, št. 51-52