

SOCIALISTIČNI KRIMINALEC

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

MIHLETIČ: Glavni vzrok, da smo se odločili za omnibus, je ekonomska in produkcijska danost na filmskem področju. Vsako leto na zagrebški filmski šoli diplomira 5 oziroma 6 režiserjev. Zato je razmerje med „povpraševanjem“ in „ponudbo“ takšno, da ima mlad režiser zelo malo možnosti, da bi prišel do celovečernega projekta. Tako smo ponudbo, da zrežiramo omnibus takoj sprejeli, vendar pa smo strukturo omnibusa že v sami osnovi skušali čim bolj „oplemeniti“, se pravi ga narediti bolj gledljivega in to tako, da se tri različne zgodbe sprožijo in iztečejo kot celota. Pri tem pa smo film koncipirali tako, da se kljub „trdnejši“ dramaturgiji izoblikujejo trije različni filmi, s tremi različnimi liki in tremi različnimi rokopiši oziroma poetikami.

KRENCER: Scenarij sva zastavila z Vedranom Mihletičem, kasneje se nama je pridružil še Miroslav Pendelj. Razumljivo je, da je določene stvari v tretji zgodbi kasneje Mladen Mitrović prilagodil svojim režijskim prijemom. Že od samega začetka pa nas je fascinirala predstava, kako bo „realno“ deloval film, ki ima sicer skupno scenarijsko podlago, ki pa bo realiziran skozi tri režijske optike in ki bo s to dinamiko odločilno vplival tudi na percepcijo filma kot celote. Film kot celoto pa smo si ogledali tako kot vsi gledalci in reči moram, da smo se za ta eksperiment odločili namenoma.

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

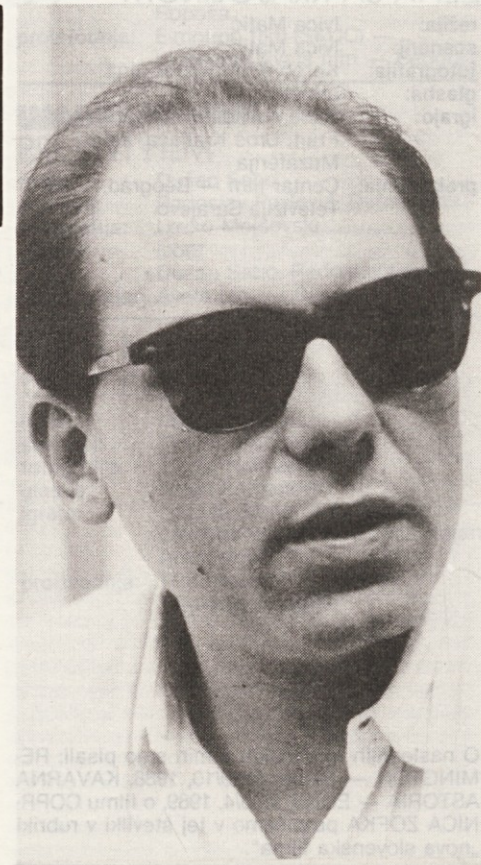
EKRAN: Scenarij kot „živ organizem“, potem ko je bil posnet, pravzaprav prične odmirati, izginjati. In vrednost scenarija je praviloma v tem, če film uspe. Toda kot izhodišče je scenarij prav gotovo projekcija, določeno avtorsko videnje, še posebej ko gre za film, kjer sta scenarist in režiser združena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

MITROVIĆ: Vedran je že omenil, da smo bili neke vrste generacijski kolegi. Končali smo isto šolo; jaz sem nekaj mlajši od njiju dveh. Bila sta marlivejša, pisala sta ogromno, medtem ko sam tega nisem počel. Ko sta mi ponudila tekst, da bi ga skupaj delali, sta se že sama odločila, da bo ena od zgodb „sarajevska“. Vzrok take odločitve je razviden v končnem izdelku, saj film tako postaja na nek način jugoslovanski, saj nam predstavi tri popolnoma različne miselnosti te države. Kar pa se tiče predloge, ki sta mi jo dala, lahko povem, da je dramaturški okvir ostal tak kot je bil, ker mi je bil všeč. Problem, ki se je pojavil je bil v tem, da sta to pisala

dva Zagrebčana, ki tega nista napisala na podlagi „bosanske“ miselnosti ampak iz projekcije te miselnosti. Tako sem se lotil tega teksta še z nekaj prijatelji in vsi skupaj smo skušali temu dramaturškemu okviru, ki je konec koncev ostal v bistvu isti, dati vsebinsko oplemeniteno z bosansko miselnostjo. Na njun predlog sem odgovoril z bosansko reakcijo. Obenem pa moram povedati, da cenim njuno sodelovanje in pa to, da se nista vmešavala v to kar sem naredil, saj sem do neke mere vseeno spremenil zgodbo.

EKRAN: Vemo, da so bili ekstremi, marginalni družbeni fenomeni, vedno zanimive teme za film. Vaš film obravnava kriminalce, žeparje, švercerje... To niso morilci, kot v Tomičevem filmu **Diploma za smrt**, pa vendar so lopovi, ki delujejo kot posamezniki v posebnih okoliščinah. Recimo, v reškem „undergroundu“ imamo napadalnega Čombeja, v bosanski sceni se predstavi lik žeparja, ki je skoraj že del neke folklore, v tretji zgodbi pa srečamo „sophisticiranega“ Bogarta, ki bi ga lahko imeli tudi za metaforo oziroma povezovalno med kriminalom in filmom, med kriminalno in filmsko sceno. V principu so vsi ti junaki moralni liki. Kakšna je ta morala v odnosu na socialne in ekstenzialne situacije, v katerih se znajdejo?

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



VEDRAN MIHLETIČ

POGOVOR Z VEDRANOM MIHLETIČEM, DRAGUTINOM KRENCERJEM IN MLADENOM MITRIVČEM, REŽISERJI OMNIBUSA **HAMBURG ALTONA**

valstva. Govorimo torej o marginalcih kot ljudeh, ki se iščejo, ki se še niso našli, ki tavajo ...

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

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

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

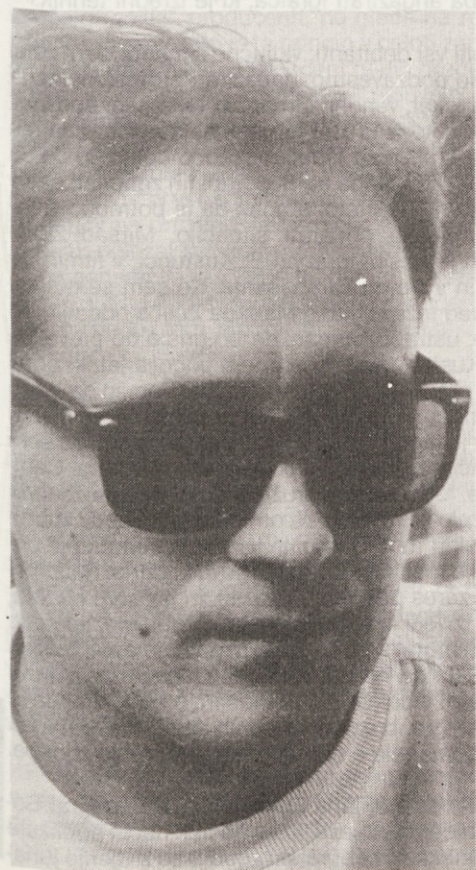
MITROVIČ: Natančneje bi rad predstavil svojo zgodbo. Gre za človeka, ki želi čez mejo peljati ženo in štiri otroke in zdi se mi, da je za tako potezo že treba imeti neke vrste moralo. Pa še sosedovega gluhonemega sina naj bi vzel s seboj. Ko recimo moj junak krade, tu ne gre za milijarde, ampak vzame le toliko, kolikor potrebuje, da bo prišel do določenega kraja. In tudi vse njegove težave izhajajo iz nekakšne njemu svojstvene morale. Ko sem pripravljal sceno, ko okradejo peke, sem se znašel pred veliko dilemo: nisem

se mogel odločiti ali naj denar ukrade moj glavni junak ali njegov sin. Spoznal sem, da bo vse skupaj izgledalo dosti bolje, če bo denar ukradel otrok, ki naj bi počasi prevzemal psihologijo kriminalca in bo prav gotovo nadaljeval to tradicijo.

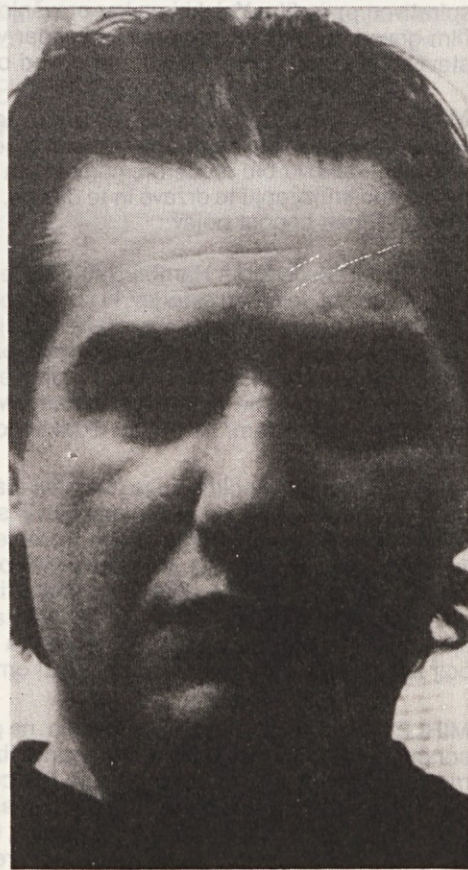
MIHLETIČ: Še enkrat bi se vrnil k morali, kajti zdi se mi, da je to glavno vprašanje tega filma. Kriminal v tem filmu ne predstavlja žanrske danosti, znotraj katere bi se morali gibati in se primerjati z žanrskim obrazcem kriminalnega filma. V našem filmu se kriminal pojavlja kot poklic, in ta poklic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

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

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



MLADEN MITROVIČ



DRAGUTIN KRENCER

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

MITROVIČ: Zanimivo je tudi to, kako se v tem filmu beg obravnava skozi prizmo mentalitete. Tudi tu gre za nekaj posebnega. V prvi zgodbi hoče Čombe pobegniti v Hamburg, čeprav ima nek drug cilj. Res, da hoče bežati, vendar to ni njegov primarni cilj. Menso je že zdavnaj pobegnil, ampak k soncu. Njegov pobeg je tista bosanska verzija bega. Za Menso Hamburg ni prevladujoč, prav gotovo je zanj slišal od ostalih dveh, kajti Menso ni tako izobražen. Ta beg se mu zdi kot beg k soncu, ki je v tem primeru nek abstraktni pojem, nekaj k čemur zapornik ali sanjač vedno teži. Bogartov beg je še najbolj realen. Ima prave načrte, ideje, kaj naj bi delal in zato smo si z begom samo pomagali začrtati miselnost teh ljudi, zakaj nekdo beži in kako beži.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MIHLETIČ: Osnovne kvalitete Željkovih vlog so v tem, da je on gledališki igralec, in v Zagrebu si je tudi pridobil sloves takega igralca, zahvaljujoč predvsem določeni disciplini in določeni tehniki igre. Je popoln tehnik, ki je bil doslej zgolj slučajno izven filmskega dogajanja. Ko sva pričela pisati zgodbo, čeprav še nisva vedela, kdo od naju jo bo režiral, obenem pa smo vedeli vsi, da bo sarajevsko zgodbo režiral Mitrovič, sva se s Krcerjem strinjala, da bo v prvi zgodbi glavno vlogo igral Vukmirica. Zakaj? Ker je, na eni strani to igralec izrednih tehničnih zmognosti, ki doslej enostavno ni imel priložnosti, obenem pa mi je bilo lažje delati z debitantom, saj lahko z njim sodelujem v celoti in lažje kot z izkušenim igralcem, ki že ima neko svojo predstavo. Za oba je bilo izredno zahtevno iskati, odkrivati znotraj gros plana mikro igro. Morda imata moja in Mitrovičeva zgodba več dokumentarnosti kot pa Krcerjeva. Osnovna teza, ki sva si jo Željko in jaz zastavila je bila, da se držimo minimalizma; zdi se mi, da sem s tem uspel tudi pri drugih igralcih. Gre za zgodbo, ki zahteva zelo linearno strukturo detekcije, kjer ni ovir. Torej znotraj tridesetih minut je osnovni motiv detekcije. Motivni odnosi so že v naprej neka danost, zato smo morali zelo natančno izdelati tehnične parametre te izvedbe, obenem pa je bilo treba angažirati igralca, ki je izredni tehnik.

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

KRENCER: Odločil sem se za Filipa Šovagovića, da bo igral Bogarta predsem zaradi njegove pojave, ki se na nek način približuje obrazcu takega tipa junaka. V beograjski zgodbi se življenje juna-

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

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

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

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

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

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

KRENCER: Kot avtor ne vidim neke posebne možnosti. Morda je sedaj priložnost za vse tiste filmske delavce, ki imajo dobre ideje, da prevzamejo iniciativo. Menim, da so nam vse negativne izkušnje neke vrste opozorilo, kaj je narobe v kinematografiji. Sam se s fil-

mom ukvarjam že 10 let in reči moram, da imam kar precej slabih izkušenj. Končno smo spoznali, da je problem naše kinematografije v tem, da produkcijo vodijo neprimerni ljudje. Zato smo se na zagrebški akademiji odločili ustanoviti oddelek filmske produkcije. Tu bi študentje dobili osnovne podatke o filmu, o zakonitostih filmske produkcije, in v zvezi s tem tudi spoštovanje do tega poklica. Kajti v tem trenutku se v teh strukturah nahajajo ljudje, ki so v to zašli povsem slučajno.

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

MIHLETIČ: Razmišljam o tem kako priti do kvalitetne kinematografije, do kvalitetnih produkcijskih zakonitosti znotraj posameznih jugoslovanskih filmskih centrov, pa naj bo to zagrebški, beograjski ali pa ljubljanski. Trdim, da gre pri zdajšnjih producentih za neverjetno produkcijsko revščino, in prav v tem vidim obenem tudi možnost za tiste producente, ki imajo film radi in ki poznajo vse potrebne parametre za izdelavo dobrega filma. In prav take producente je potrebno uveljaviti. Po drugi strani pa nam država, na vso srečo, omogoča dinamične integracijske procese, ki preprečujejo statičnost — dosedanje mastodontsko produkcijsko realnost. Vladali so „močni“ producenti, ki pa se niso dovolj povezovali z Evropo. Če pa je do sodelovanja že prišlo, je to temeljilo na zastarelih ekonomskih interesih, ki niso predstavljali nikakršnega tveganja, niso zahtevali nikakršnih kreativnih uslug, ampak zgolj tehnične. To kar je znala izkoristiti češka kinematografija ob nudenju tehničnih uslug v studiu Barandov, ali kar je izkoristila italijanska filmska industrija v 60-ih letih s prihodom ameriških filmskih skupin, tega jugoslovanska produkcija ni znala ali hotela. Zato o kakršnikoli primerjavi češke in jugoslovanske kinematografije ne moremo govoriti, kajti češka kinematografija je izvažala „know how“ produkcijo, mi pa samo tehnične usluge. Da Italije sploh ne omenim, kajti z izvozom svoje pameti so pravzaprav izvažali tudi svojo kulturo in svoj način filmskega razmišljanja, zato je tudi prišlo do integracije kapitala, znanja in materialnih sredstev. Zato menim, da moramo vztrajati prav na takšnih oblikah povezovanja. Doslej smo bili samo servis za „posojanje“ pokrajine, ljudi in konjev.

ZA EKRAN SE JE POGOVARJAL SILVAN FURLAN

