Marcel Štefančič, jr.

MAŠKARADA

Strašne fantazije slovenskega filma

(1948–1990)

Marcel Štefančič, jr.

MAŠKARADA

Strašne fantazije slovenskega filma (1948–1990)

UMco

UMco, Ljubljana, 2013

Marcel Štefančič, jr.

MAŠKARADA

Strašne fantazije slovenskega filma (1948–1990)

**© za besedilo: Marcel Štefančič, jr.
in UMco d. d., 2013**

Izdajatelj in založnik:
UMco d. d.

Urednik: Samo Rugelj
Pomočnica urednika: Renate Rugelj
Oblikovanje ovitka: Žiga Valetič
Fotografija avtorja na ovitku: Borut Krajnc
Postavitev: Tina Šebenik
Tisk: NTD d. o. o.
Naklada: 400 izvodov, 1. natis
Ljubljana, 2013

Fotografija na naslovnici: iz filma *Maškarada* (Boštjan Hladnik, 1971)

Vse fotografije so uporabljene z dovoljenjem Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije.

Knjižno delo je izšlo v okviru programa, ki ga sofinancira Javna agencija za knjigo Republike Slovenije.

Brez pisnega dovoljenja založbe je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, javna priobčitev, predelava ali druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v kakršnem koli obsegu ali postopku, skupaj s fotokopiranjem, tiskanjem ali shranitvijo v elektronski obliki, v okviru določil Zakona o avtorski in sorodnih pravicah.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791(497.4)"1948/1990"

ŠTEFANČIČ, Marcel, jr.
Maškarada : strašne fantazije slovenskega filma : 1948-1990 / Marcel Štefančič, jr. - 1. natis. - Ljubljana : UMco, 2013

ISBN 978-961-6803-82-3

269003776

UMco d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana
tel.: 01/520 18 39, e-pošta: bukla-urednistvo@umco.si, www.bukla.si

Timoteju
fan fanu

»Take the ashes from the floor,
Bury them to just make sure
That nothing more is left of me.
Just bittersweet memories.«
Bittersweet Memories, Bullet For My Valentine, 2010

»Des années ont passé,
avec des dimanches tristes comme des lundis.«
Izlet, Jean Renoir, 1936

KAZALO

UVOD 9

PROBLEM DRUGEGA SLOVENSKEGA HOLLYWOODA 17

PROBLEM PRVEGA SLOVENSKEGA HOLLYWOODA 109

PROBLEM CINEFILIJE SLOVENSKIH FILMOV 207

PROBLEM ZGODOVINE SLOVENSKEGA FILMA 253

PROBLEM SLOVENSKEGA AVTORJA 369

PROBLEM SLOVENSKEGA JUNAKA 399

PROBLEM SLOVENSKIH NOVIH VALOV 489

PROBLEM SLOVENSKE ČISTOSTI 559

PROBLEM SLOVENSKEGA ZVEZDNIŠTVA 631

KONEC 671

KAZALO SLOVENSKIH FILMOV PO ABECEDI (1948–1990) 679

UVOD

Za peleponeško vojno pravijo, da se je zgodila zato, da bi lahko Tukidid napisal Zgodovino peleponeške vojne. In to, kar velja za peleponeško vojno, velja tudi za II. svetovno vojno: zgodila se je zato, da bi lahko Slovenci dobili film. Da bi lahko torej Slovenci o njej snemali filme. Da bi lahko nastal slovenski film.

Potrebovali smo vojno, da smo dobili film. Slovenski film je bil otrok vojne. Prišel je s koncem II. svetovne vojne. S komunistično partijo. Bil je njen projekt. Prej ga ni bilo. Tisto prej – pred vojno – je bil le predfilm. Le napovednik. Pred vojno sta namreč na Slovenskem nastala le dva igrana filma, V kraljestvu Zlatoroga in Triglavske strmine. Nema. In drugi je bil le rimejk prvega. Slovenski film je prišel s štiriletno vojno in ustanovitvijo socialistične Jugoslavije – in se končal z desetdnevno vojno in ustanovitvijo kapitalistične Slovenije.

Pri Slovencih odkritje filma ni bilo neizogibno. Film – spočetka itak nem, molčeč, ne ravno pojoč, gluh za slovensko besedo – je pač preslabo prevajal slovenski »tisočletni« sen. Bil je nadarjen, a neotesan. Nesprejemljiv. Predvojni stebri slovenske družbe so delali vse, da ga ne bi bilo. Ta vsevidni, vsevedni in vsemogočni mutec zagotovo ne bi hotel biti služabnik, ampak bi stalno, če naj parafraziram Michela Chiona, le dvomil, očital in vznemirjal, obenem pa bi hotel vedno imeti tudi zadnjo besedo, no, zadnjo tišino. Film je bil tujec z vlaka. Stebri Slovenstva so bili do njega tako vzvišeni in prezirljivi, kot so drugod po svetu vzvišeni in prezirljivi do reklam.

Poleg tega je veljal tudi za nekaj plebejskega, za plebejsko verzijo gledališča, slovensko meščanstvo pa se ni hotelo mešati s plebejci, še manj s filmskim »infantilizmom delavskega

razreda,« kot bi rekel Noel Burch. Meščanstvo je imelo kapital. Plebejci ga niso imeli. Za film pa potrebuješ kapital. In partija, ki je prišla po vojni, ga je imela.

Slovenske elite so se pred II. svetovno vojno bale tega, ki je vsakemu Slovencu obljubljal slavo. Film je zato izgledal kot prikriti komunist, kot komunistični agitator. Slovenske elite so se bale, da bodo mali ljudje s filmom dobili preveliko moč, da bodo stare elite in stare družbene avtoritete izgubile vlogo kulturnega razsodnika, da bodo filmi postali zabavnejši in senzacionalnejši od religije ter teatralnejši od teatra, da se bo poudarek z branja premaknil na gledanje, da bo torej film ustvaril povsem novo in nepredvidljivo socialno okolje, onstran razuma, dobrega okusa in ustaljenih hierarhij.

Bale so se, da bo slovensko življenje postalo le šov, da bo film postal novi zemljevid Slovenije, da bodo Slovenci izgledali fiktivno, postrealno, nezgodovinsko, da bo film, kot bi rekel Dwight McDonald, nastopil kot revolucionarna sila, ki bo razbila vse kulturne razlike ter razredne in socialne bariere, da bo okrepil razredno zavest, navsezadnje, zgodnji filmi so bogataše, elito, oblast, javne institucije in druge stebre družbe stalno smešili, krcali in brcali, ne pa glorificirali ali heroizirali. Spomnite se le Chaplina.

Slovenske elite so se bale, da bo film preveč transgresiven, da bodo ljudje uživali v teh transgresijah, da bodo memorirali replike in dialoge, da bodo posnemali geste, da se bodo kostumirali, da bodo vse te transgresije ritualizirali, da bo torej po novem film ta, ki bo ukazoval želji in obenem konstruiral svoj svet, svojo družbo, svojo publiko in svoje ljudstvo – po svoji podobi. Bale so se, da bodo začeli Slovenci rasti iz filmov – in da bo filmom preprosto prelahko slediti. V vseh smislih. In Slovenci so zelo sledljivi. Vedno so bili.

Slovenske elite niso hotele, da bi film postal metafora Slovenije, ker niso hotele, da bi Slovenija postala le metafora filma.

Vprašanje odsotnosti slovenskega filma – in izvirnega filmskega greha – zato ni bilo le kulturno, ampak tudi razredno. O filmski viziji družbe – o tem, kako naj izgledajo filmi in kako naj predstavljajo družbo – so odločali vladajoči razredi, razredi kapitala. Na Slovenskem so vladajoči razredi odločili, da filmske vizije družbe ne bo. Bali so se, da je film videl to, česar ne bi smel videti. In da je vedel to, česar ne bi smel vedeti. Da je videl in vedel preveč. Bali so se, da bo vse pokazal. Da bo dal vse videti. In vse vedeti. Kot porno.

Ko so Slovenci videli film, so si rekli: če junaki že v vidnem polju počnejo to, kar počnejo, kaj potem počnejo šele v offu, zunaj vidnega polja, v tistem »zunanjem mraku«, ko jih torej ne vidimo! Pri porniču te dileme ni – off ne obstaja. Vse je v vidnem polju. In Slovenci niso hoteli živeti v strahu pred tem, kar naj bi se dogajalo v offu. Film se jim je izvirno prikazal in razodel kot pornič. In zato so se filmu – svojemu igranemu filmu – odpovedali na način, kot so drugod prepovedovali porniče.

Slovenski film je bil pred II. svetovno vojno tako rekoč tabu. In Slovenci so delovali kot primitivna družba tabuja, ki – tako kot ona dva vojaka v Godardovih Karabinjerjih,* ki svojima puncama prineseta razglednice Taj Mahala, Bazilike sv. Petra in Eifflovega stolpa, misleč, da sta jim prinesla pravi Taj Mahal, pravo Baziliko sv. Petra in pravi Eifflov stolp – verjame, da je reprezentacija oz. slika isto kot realnost, da imajo nekateri objekti skrito, nepredvidljivo, neobvladljivo, »magično« moč in da so zato kužni, tvegani, smrtno nevarni. In slovenski strah pred okužbo, pred skušnjavo in pred nečistostjo je bil preprosto prevelik, da bi smel propasti.

Slovenski film, ta mož, ki je preveč vedel (in preveč videl), je bil nekaj začasnega. Trajal je le od leta 1945 do leta 1990. Potemtakem le 45 let. In ker je bil otrok socializma, je bil

* Zaradi velikega števila omenjenih filmov, naslovov knjig itn. smo se pri tej knjigi odločili, da jih tokrat ne dajemo v kurzivo (op. ur.).

preveč specifičen, da bi lahko svojo začasno identiteto ohranil tudi v novih, postsocialističnih, kapitalističnih časih. Slovenski film v tem smislu ne obstaja več. Tako kot država, v kateri je nastal, ne obstaja več. In tako kot ideološki okvir, ki ga je pogojeval in omogočil, ne obstaja več.

Prvi slovenski film, ki je nastal v samostojni Sloveniji, Babica gre na jug, je nastal z japonskim denarjem – drugi, Srčna dama, se je dogajal na Korziki. Ko se je Slovenija osamosvojila, se je skušal samostojni film – lahko mu rečete tudi »slovenski film 1.0«, »slovenski film redux«, »postsocialistični film«, vseeno – osvoboditi in internacionalizirati. Problem je le v tem, da je samostojni film deloval kot samostojna Slovenija: ni vedel, kaj naj počne z vso to svojo svobodo. Ali je ni opazil ali pa se je je ustrašil. Ničesar si ni upal.

Več kot ironija je namreč v tem, da med vsemi temi samostojnimi, postsocialističnimi filmi, ki so nastali v svobodi, ne najdete filma, ki ne bi mogel nastati tudi v dobi socializma. V resnici so tako nekontroverzni, da bi lahko večino vrteli v Savdski Arabiji. Babica bi lahko nastala v socializmu. Srčna dama tudi. Pa Triangel, Ko zaprem oči, Zrakoplov, Morana, Halgato, Rabljeva freska in Carmen, ki je imela v svobodi zaradi tiste »pizde«, izrečene v cerkvi, večje težave z zeleno lučjo, kot bi jih imela v socializmu.

In lahko greste še naprej: Ekspres, ekspres, Outsider, Herzog, Stereotip in Brezno bi lahko nastali v socializmu, kakor tudi Socializacija bika, prva slovenska celovečerna risanka, ki je začela nastajati še v socializmu. In tako dalje – do Petelinjega zajtrka, Kajmaka in marmelade, Slovenke in Gremo mi po svoje.

V samostojnih filmih ni bilo nič takega, česar socializem in partija ne bi tolerirala. Nič transgresivnega ali pa heretičnega se ni zgodilo v njih. Vse slovenske filme, ki so nastali v času večpartijske samostojnosti, bi bilo mogoče posneti v času enopartijskega socializma.

Slovenski film je izčrpal svojo formo, ne pa tudi svoje vsebine. Slovenci v kapitalizmu snemajo le filme, ki so jih v socializmu pozabili posneti. In to niso ravno Sirene, ki vabijo v pogubo. Slovenski filmi so tedaj, v socializmu, in zdaj, v kapitalizmu, zamudili priložnost, da bi bili strašnejši od strašnega pogleda prihodnosti – da bi bili strašnejši od tega, kar bi si lahko o njih mislila prihodnost.

Tako kot so Slovenci v času samostojnosti zamudili priložnost, da bi posneli filme, ki jih v času socializma niso mogli (ali pa smeli), so pred II. svetovno vojno zamudili priložnost, da bi posneli filme, v katerih bi vsi »okupatorji« čudežno izginili in v katerih bi slovenski narod živel samostojno, rajsko in utopično, v krasni novi filmski geopolitiki. To »vizijo« – to željo, ta futuristični sen, to distopično fantazijo – bi bilo tedaj mogoče pričarati prav s pomočjo filma. In le s pomočjo filma. Slovenci raje niso videli slik svojega sna, kot pa da bi imeli film.

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

Slovenci so se pred vojno bali, da bi film pogubil slovenski sen. Zato so raje pustili, da je slovenski sen pogubil film. Film je bil vseviden. Slovenci niso hoteli videti vsega. Hoteli so videti le to, kar je bilo mogoče izreči. Neizrekljivega so se bali. Če česa ne moreš izreči, pomeni, da tvoj jezik ni popoln in samozadosten, slovenska ideologija pa je temeljila prav na mitu o popolnosti slovenskega jezika, o zveličavnosti, osvobodilnosti in odrešilnosti slovenske besede, o popolni in absolutni izrekljivosti vsega, kompletne slovenske samobitnosti.

Norma Desmond, nekdanja zvezda nemega filma, je v Bulvarju somraka dahnila: »Nismo potrebovali dialogov – imeli smo obraze.« Slovenci te filozofije filma ne bi kupili.

Ustvarjeni so bili za filozofijo filma, ki je ni bilo – in za film, ki ga ni bilo. Potrebovali so dialoge. Potrebovali so Besedo. Svoje Usode niso mogli prepustiti obrazom in pantomimi. Film pa je bil le flirtanje s skrivalnico in pantomimo neizrekljivega. In za nameček je bil še nem. In gluh.

Film je bil mutec, ki slovenske besede ni hotel slišati. Slovencem ni pustil do besede – Slovenci mu niso pustili do slike. Ne, niso hoteli, da bi jim ob vseh drugih usta zaprl še film. Slovenski film ni bil nikoli nedolžen. Zato ni imel česa izgubiti.

Kar pa ne pomeni, da bi bili lahko filmi, ki so bili posneti v času socializma, posneti danes. Mogoči so bili le tedaj, v socializmu, ko je vsak slovenski film ustvarjal vtis, da je zrasel iz samega sebe – iz Naroda. Moral je biti pač »naš« – slovenski in socialističen, brez tujih primesi in brez tujih vzorov. In vsi – tudi kritiki in zgodovinarji – so se potem pretvarjali, da je to res. Da torej slovenski filmi rastejo iz samih sebe. Da so samostojni. Osvobojeni kužne tujine in tujosti. Naši. Samorasli. Avtohtoni. Pristni. Čisti. Brez tujih primesi. Brez zveze z zgodovino filma. Plod avtorjev, ki črpajo iz sebe in ki govorijo iz trebuha Naroda, njegovega golega sebstva.

Kar seveda ni res. Slovenski socialistični filmi so rasli iz filmov – tujih filmov, zahodnih filmov, vzhodnih filmov, južnih filmov, severnih filmov, kapitalističnih filmov, holivudskih filmov. Niso padali z neba, ampak iz filmov. Še več, slovenski filmi so bili pravi Babilon tujih, zahodnih, vzhodnih, južnih, severnih, kapitalističnih, holivudskih filmov. In tale knjiga skuša pokazati prav to – kako se je v slovenskih socialističnih filmih zrcalila svetovna zgodovina filma in kako je svetovna zgodovina filma podžigala strašne fantazije slovenskega filma.

In fantazije slovenskega filma so bile res strašne. Pomislite le na ostarelega Temnikarja, ki si v Baladi o trobenti in oblaku umišlja, da mu bodo Nemci pobili družino, če bo pobil belogardiste, a natanko to potem stori, da bi lahko Nemci

dobili razlog, da mu pobijejo družino. Ali pa na Anuško, ki v Dobrem starem pianinu na pianino igra toliko časa, dokler je ne raznese, in ki umre zato, da bi ugajala moškim. Ali pa na Meto, ki v Cvetju v jeseni umre zato, ker ženska ve, kdaj mora umreti. Ali pa na Vesno, ki ni smela biti od nikogar, da bi lahko bila od vseh, in na faustovskega Sama, ki mu Mefisto v Vesni dodeli najboljšo bejbo na svetu, a je potem ne sme pofukati. Oh, ali pa na film Na svoji zemlji, ki se konča s happy endom (Trst je naš!), za katerega je bilo že tedaj jasno, da je le fantazija, skoraj tako strašna kot najstrašnejša fantazija: da je slovenski film rasel iz samega sebe.

Ko je André Bazin leta 1948 Rossellinijev slog v filmu Paisa opisal s skoraj enakimi besedami kot Wellesov slog v Državljanu Kanu, so bili mnogi presenečeni, celo šokirani. Toda: ste kdaj pomislili, da bi lahko Kosmačev Dobri stari pianino opisali s skoraj enakimi besedami kot Hitchcockovo Sabotažo? Ali pa da bi lahko Štigličevo Balado o trobenti in oblaku opisali s skoraj enakimi besedami kot Fordovega Moža, ki je ubil Libertyja Valanca ali Scorsesejevega Taksista ali Fordove Iskalce, Klopčičev Strah pa s skoraj enakimi besedami kot Altmanov vestern Kvartopirec in prostitutka? In Bertoluccijev Zadnji tango v Parizu s skoraj enakimi besedami kot Hladnikovo Maškarado?

Slovenskih filmov si ne bomo zapomnili po tem, kar so bili, ampak po tem, kar so hoteli biti.