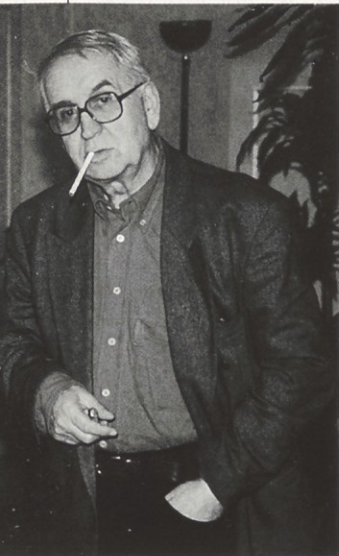


# puriša đorđević, bato čengić, dušan makavejev, živojin pavlović, lazar stojanović, želimir žilnik – 7 vprašanj, 38 odgovorov



Puriša Đorđević

1. Kaj je za vas definicija 'črnega' filma; kaj mora film imeti – oziroma kaj je moral vsebovati –, da bi ga okarakterizirali kot 'črnega', glede na to, da smo v Trstu gledali nek širši izbor 'novega' filma?

**Puriša Đorđević:** Klasični odgovor bi bil, da ta film ni dober, prav tako kot če bi bil rožnat. Kaj torej mora vsebovati? Bistvo filma, eventualno zgodbo, eventualno vsebino, idejo. Film je v osnovi film, toda imamo skupino ljudi, ki niso filmski delavci kot npr. scenaristi in režiserji – obstaja torej ta velik krog krasnih ljudi, ki se ukvarjajo s filmsko teorijo; danes je to tako daleč, da obstaja semiologija filma, ki ne preučuje le tistega, kar film prikazuje preko podob, temveč tudi tisto, kar je v notranjosti, skrito. In če analiziramo ta zanimiv pojav, lahko rečemo, da se je 'črni' film, ki je obstajal in imel določen pomen v prejšnji Jugoslaviji, nanašal na filme izrazito političnega karakterja, ki so na nek način opozarjali na družbena stanja, v mnogih primerih pa celo predvideli tisto, kar se je zgodilo kasneje.

Prvih dvajset let sem potreboval, da se "poslovim" od socialističnega realizma; moj prvi pravi film za kritike je bil šele leta 1965 *Deklica*, dvajset let od mojih začetkov. Tedaj sem se prvič malce zavedel in pod vplivom novega vala, ki je v meni ostal dominanten še danes, sem se boril proti zgodbi, fabuli, poskušal sem govoriti o psihologiji ljudi, pejsažev, ali dežja, če pada, pri tem pa uporabljal veliko glasbe. Zadnjih deset ali petnajst let pa je moj ideal povsem drug; to ni več novi val ali film, ki želi nekaj povedati, demantirati ali potrditi; sedaj je za mene film misel, ki bi jo rad naslikal. Če sta bila nekdaj moja ideala Orson Welles ali Jean Renoir, je to danes *Paradžanov*. S svojim zadnjim filmom, *Tango je žalostna misel* (*Tango je tužna misao*) sem v posameznih elementih skušal parafrazirati *Paradžanova*. Treba je še dodati, da vsi delamo za producenta, situacija za snemanje filmov je težka, pogoji so siromašni, a ne glede na vse – sam sem vedno delal pod bednimi pogoji, *Deklico* v okviru Kino-kluba, *Jutro* za Dunav film, vse v okviru 25. do 27. snemalnih dni – sem bil vedno mnenja, da se v najslabših pogojih počutim najbolje. Ko sem pod

sijajnimi pogoji delal *Trenerja*, film o nogometu, je izpadel grozen; kasneje tudi *Srbska ruleta* (*Srbski rulet*), v času, ko je bil Žilnik umetniški direktor na novosadski televiziji. Še en grozen film. Torej, med svojimi groznimi filmi se ne počutim kot človek, ki bi naredil kaj slabega, temveč kot posameznik, ki je hotel delati v nasprotju s svojim prepričanjem. To je bil zame zakon; ko sem delal s srcem, sem bil deležen dobrega sprejema tako pri občinstvu kot kritiki. Če zaključim: moje "bivanje" v 'črnem' filmu so našli drugi, jaz nisem imel tega namena, in v kolikor je to kompliment za vas, bo tudi zame. Morda bo treba še malo počakati, sam sem velik jugonostalgik, ne le zaradi filma; pomislite samo, kakšno nogometno reprezentanco bi imeli, če bi Jugoslavija ostala skupaj (smeh). Za tem mi je žal in žal mi je za Pulo, kjer smo se srečevali in diskutirali.

**Bato Čengić:** Postavlja se tudi vprašanje, kaj bodo mladi ljudje, ki gledajo moje filme in nimajo tovrstnih življenjskih izkušenj, rekli o teh filmih, ki so bili predelani, prepovedani in vpredalčkani pod sintagmo 'črni' film. 'Črni' film je angažirano delo, ki – poleg tega, da se ukvarja s politiko – postavlja socialna vprašanja. Sam sem človek, ki je skozi svoje delo na ta način razmišljal o tem, kaj je moja ustvarjalna pravica kot scenarista ali režiserja. Tako sem delal filme, ne zavedajoč se in brez namena, da bi pripadal komur koli. Želel sem narediti filme, ki bodo referenčni za čas, v katerem živim. K vašemu vprašanju je treba dodati še ljudi: kdo so ustvarjalci, ki so delali referenčna dela, ki reflektirajo stvarnost in ki se poživljajo na državo, v kateri živijo – vse na nivoju nekega hipokritskega odnos do oblasti – in izkoristijo priliko, da napravijo svoj film? Sedaj smo tu, nekaterih kolegov nisem videl devet let, predvsem tistih iz Srbije; nisem vedel, kako se bodo obnašali do mene, vedel pa sem, kako se bom sam do njih. Številna dela, ki so jih delali tedaj predvsem v Srbiji, ne bi mogli uvrščati med 'črne' filme, in go koste kot filmski kritik vse te filme videli, boste ugotovili, da so številni naslovi, ki kandidirajo za uvrstitev pod sintagmo 'črnega' filma, zelo povprečna dela. Sam sem delal filme, ki so imeli v tem ustvarjanju nek moralni princip.

**Dušan Makavejev:** Tega termina se nismo izmislili mi; gre za izmišljeni termin, saj je oblast hotela zaustaviti niz filmov, ki naj bi jo ogrožal. Po drugi strani smo se zavedali, da so vsi prepoznali, da prinašamo nekaj novega. Kar smo prinašali, nismo imenovali 'črni' val; šlo je za kamero na ulici, za mešanje profesionalnih in amaterskih igralcev, snemanje na avtentičnih lokacijah, velik vpliv dokumentarnega filma, za drugačne zgodbe od klasičnih, posladkanih – kakršne so prinašali npr. filmi *Mesto*, *Osamljeni ljudje* (*Usamljeni ljudi*). Dobršen del naših filmov je nosil nek urbani "štih" in avtentičnost. To je bila prva skupna točka, druga je bila ta, da smo vsi v glavnem izhajali iz Kino-kluba. Bilo nas je veliko, ne le par avtorjev, tudi snemalci, scenografi, scenaristi. Začenjali smo obdobje avtentične kinematografije, ki se je sprva nismo povsem zavedali. V kinematografijo smo vstopili kot dvajsetletniki – zanimivo pa je to, da so kinematografijo takrat držali ljudje, od nas starejši le pet, šest let, ki pa so prišli iz vojske in zato dobivali projekte, kljub temu, da niso bili izobraženi. Puriša je bil od mene morda starejši pet let, vsi pa smo bili prepričani, da so "uradni" režiserji že nekje v petdesetih letih, da gre za akademike in da do

"pravega" filma preprosto ni moč priti. To je to, mislim, da ste dobili odgovor.

**Živojin Pavlović:** Če povem po resnici, ne vem, ne vem niti točno, kaj tukaj prikazujejo. Drugače pa je ta etiketa zame izmišljena; če vzamemo, da mora biti film resničen z gledišča režiserjevega odnosa do tega, kar hoče povedati, potem ta film avtomatično predstavlja svobodno osebno izkaznico. Svetlejša ali temnejša obarvanost tematike pa je odvisna od samega avtorja. To grupacijo, etiketiranje avtorjev pa v tistem času niso izvršili filmski delavci, estetiki ali kritiki, temveč politiki. Oni so določeno število filmov in avtorjev uvrstili pod to sintagmo iz enostavnega razloga, ker so se ti filmi drastično razlikovali od ideoloških šablon, ki so jih taisti ljudje pričakovali in – kakor so poudarjali – potrebovali. Tovrstni filmi za oblast in ideologe niso bili ne zaželeni ne potrebni, njihova reakcija pa je bila povsem podobna reakciji kraljice v bajki o Pepelki, ko se je prva vsako jutro pogledala v ogledalo in ga vprašala kdo je najlepši; odgovor je seveda znan, toda ko nekega dne ogledalo ni odgovorilo "pravilno", ga je v besu razbila. Oblast je želela razbiti ogledalo prav s to sintagmo.

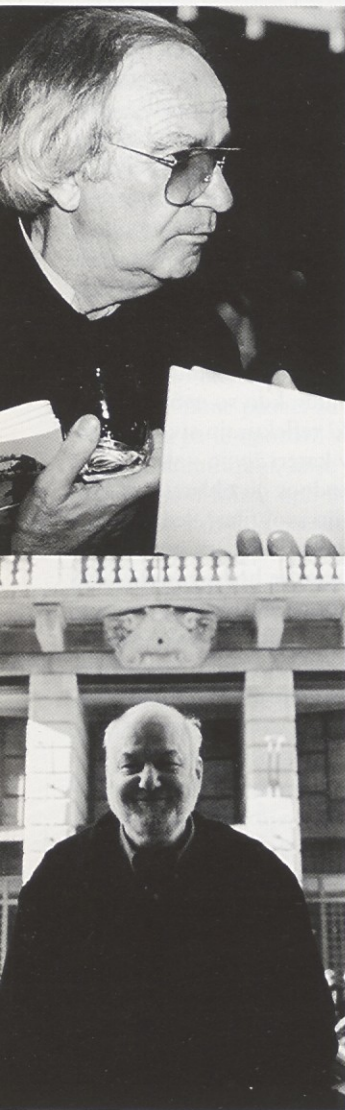
**Lazar Stojanović:** Mislim, da je to v redu vprašanje, ker izraz 'črni' film ni nastal med ljudmi, ki so te filme ustvarjali, temveč ga je skovala država, ljudje, ki niso vedeli, da je denimo tudi v ameriškem filmu obstajal izraz 'črni' film, ki niso vedeli nič o italijanskem neorealizmu. Izraz 'črni' se je pojavljal predvsem v političnih tekstih, v partijskih tekstih, ki so krožili o teh filmih. Hoteli so povedati, da obstaja predstava jugoslovanskih družbeno-političnih dejstev na negativen način; to je bil njihov kriterij, hkrati pa partijski in pravni, ki z umetnostjo nima veliko skupnega. Moji starejši kolegi – sam sem vstopil bolj proti koncu – so se prilagajali postopoma in skušali vstopiti v mračna brezna človeške duše preko italijanskega neorealizma in ruske klasične literature – vsaj jaz tako mislim – ali pa odsliskavati življenje takšno, kot je. Potem se je razvila precej bolj osebna forma, s središčem okrog Kino-kluba Beograd; tam so poučevali film kot umetnost, ki pa ga je bilo treba "preoblikovati" na poseben, ne vedno realističen način. Tam je nastalo veliko večje število eksperimentalnih filmov. Preko pogosto naivnih sižejev so tako nastajali filmi, ki so bili nemalokrat bolj podobni delom kakšne Maye Deren kot pa Eisensteinu. V profesionalni kinematografiji pa so v nekaterih podjetjih, npr. v Dunav ali Sutjeska filmu, kmalu ugotovili, da v tujini največji uspeh žanjejo filmi, ki za temo vzamejo problem iz življenja, ta problem pa potem kritično obravnavajo, predvsem do političnih faktorjev, z drugimi besedami – hrabri filmi, za partijske standarde seveda. Mislim, da sta se oba problema kmalu artikulirala kot kriterija za skupino ljudi, ki je ustvarjala dela, povečini politično ocenjena. Ne bi rekel, da je to kinematografija, ki bi pred letom 1968 vstopala v kakršnokoli politično borbo, bolj je šlo za male provokacije ali "anti-birokratski stil". Po drugi strani pa spet niso bili vsi na liniji komunistične partije. Živojin Pavlović nikoli ni bil član partije, njegovi filmi pa so vedno raziskovali temne strani duše, kot bi rekel Dostojevski. Nekateri drugi so bili člani, po letu 1968 pa so na valu celega paketa novih idej in odprte kritike režima, ki jih je prineslo študentsko gibanje, tudi nekateri izmed njih prešli v bolj neposredno

kritiko. Za odprto kritične lahko torej štejemo filme med leti 1968 in 1972, ko so bili vodilni Pavlović, Žilnik in Makavejev, medtem ko so bili Petrovićevi filmi kritični na nek povsem drug način in jih ravno zaradi tega redkeje uvrščamo med 'črne'. Torej, če bi moral selekcionirati te filme, bi kirurško verjetno izpostavil le to povsem artikulirano fazo ter izdvojil dela, ne avtorje, tako da bi nazadnje verjetno dobil spisek kakšnih dvajsetih filmov, ki so nastali med letoma 1968 in 1972. Če pa raziskujemo korenine družbene kritike, je to povsem druga stvar, saj so bile vseskozi prisotne, toda potem lahko pod 'črni' film uvrstimo tudi dela Džige Vertova.

Ljudje, ki so naredili glavna dela znotraj 'črnega' filma – če ta naziv seveda sprejmemo, saj je bil podobno kot naziv impresionizem v slikarstvu najprej negativno sprejet, nakar so ga avtorji vzeli za svojega – danes tudi sami nekako sprejemajo ta naziv. Stili pa so zelo raznoliki: obstajajo predvsem nekatere bolj konzervativne oblike izražanja, ki so ostajale v okvirih neorealizma, s sledmi nemškega ekspresionizma; obstajajo druge, ki veliko dolgujejo Eisensteinu; obstajajo izrazito dokumentaristični pristopi, kjer je kamera aktivni soudeleženec dogajanja in kar bi jaz prvenstveno vezal na dela Jeana Roucha iz sredine pedesetih let ali na D.A. Pennebakerja in Chrisa Markerja. Nekateri so vsrkavali vplive iz ameriškega neodvisnega filma, čeprav redko, v ospredju je bila vendarle Evropa. In ker se je francoski novi val prav tako spogledoval s cenzuro, še posebej Godard s svojimi visoko politiziranimi filmi in temami iz filmov *Karabinierji (Les carabiniers, 1963)* in *Mali vojak (Le petit soldat, 1960)*, se spomnim, da je to impresioniralo tudi mojo generacijo. To so ti raznoliki pristopi. Če bi "družbena kritika" delala bolje – umetnost pa običajno ni ravno močan faktor v preobrazanju družbe in političnih odnosov –, bi se mi danes tega obdobja verjetno manj spominjali. Vse pa se je končalo s široko represijo. Ljudi spreminja v heroje prav represija, ne pa kvaliteta njihovih del – to je žalostno dejstvo in mislim, da se je 'črnemu' filmu zgodilo prav to.

**Želimir Žilnik:** Dva pojma sta: prvi je 'novi' jugoslovanski film, drugi pa 'črni' film, ki predstavlja tiste vrste filmov, ki so politično diskvalificirani. Mladi jugoslovanski film se je pričel artikulirati v začetku šestdesetih, predvsem kot neke vrste alternativna produkcija v okviru državne kinematografije. Po drugi svetovni vojni je država ustanovila državna filmska podjetja in po Leninovem modelu je film proglašen za najpomembnejšo umetnost socializma; filme je delala partizanska generacija, služili so konstituiranju države in ideologije, v velikem številu pa tudi propagandi. V začetku šestdesetih se je potem pojavila prva generacija, ki ni izhajala iz vojne in ni imela oficirskih činov; takrat je obstajal neke vrste hibridni sistem, šlo je za odprto državo, ta odprtost se je v filmskem svetu kazala v poskusih sodelovanja s tujino, s koprodukcijami, tako da se je državna energija koncentrirala okrog partizanskih spektaklov in velikih komercialnih projektov. Avala film je v tistem času vodil Ratko Dražović, polkovnik v UDBI, koprodukcijski filmi tipa *Vinetou* ali *Nibelungi* pa so se snemali predvsem z Nemci. Nakar se je pojavil sicer zelo ozek, a svoboden prostor, s produkcijo povsem na meji: mali proračun, malo snemalnih dni, kar je bilo za državno produkcijo nepredstavljivo, saj

Bato Čengić



Dušan Makavejev

so snemali tudi po pol leta, leto dni. Torej, ko so prišli Petrović, Makavejev in Pavlović, ki so film posneli v dvajsetih ali tridesetih dneh, na realnih lokacijah in brez kulis, je to s strani obstoječega filmskega in političnega establišmenta pomenilo nadaljevanje aktivnosti znotraj Kino-klubov. Na začetku je celo obstajal nek šarmantni okras tega odprtega ali kvazi-odprtega sistema; zelo hitro pa je ta trend postal nalezljiv in tovrstni filmi so nastajali po celo državi, hkrati pa pridobivali občinstvo; imeli so podporo filmske kritike, predvsem v Zagrebu in Ljubljani, s *Filmsko kulturo* in *Ekranom*. Če strnem, ti filmi so bili primeren material za politično manipulacijo.

**2. Ste na začetku kariere pričakovali, da boste postali del tega, kar se je kasneje zgodilo, del renesanse v jugoslovanskem filmu?**

**Puriša Đorđević:** Dogaja se tudi nekaj drugega: da nekateri filmi dobijo z določene časovne distance emblem 'črnega' filma. V čem je stvar? Ko se oziram nazaj na te filme, sedaj nekatera dela, za katera smo v času nastanka menili, da so brez vrednosti, v hierarhiji vrednosti naenkrat pridobivajo na časovnem pomenu. Film je po svoji naravi zelo kratkotrajen, minljiv, obstajajo pa izjeme; ne morem sedaj govoriti o filmih drugih, samo o svojih, o teh pa nikoli nisem razmišljal kot o 'črnih', še posebej ne takrat, ko sem jih delal. Delal sem filme z družbeno kritiko, npr. *Jutro*, ki so ga napadali, ali pa drugi film, *Pavle Pavlović*. Moja ideja okrog filma se je močno razlikovala od tiste, recimo, Žike Pavlovića, Makavejeva ali Žilnika. Sam sem želel dokazati nekaj drugega: povedati, da v deželi, kjer živim, v tisti bivši Jugoslaviji, obstaja svoboda veroizpovedi v filmu; hotel sem dokazati, da je tam vse dovoljeno. Kar pa so v filmih našli – in še več kot le to – tako domači kot tuji kritiki, temu ne morem dodati ničesar, iz preprostega razloga, ker na svoje nekdanje filme gledam z veliko skepso, ker vem, kaj vse sem izpustil; lahko bi bili boljši.

**Bato Čengić:** Predvsem sem dokumentarist. Tistemu, kar je bil jugoslovanski dokumentarni film, nisem pripadal pod vplivom sovjetskega dokumentarca. Vedel sem, kaj dela Dziga Vertov, kateri so njegovi temeljni principi manifesta, da je kamera človeško oko. A bliže sem bil dokumentarnemu filmu Griersona, Flahertyja, Cavalcantiya in celo ljudem iz italijanskega prostora, ki so delali filme kot nekakšne male postaje na čustvih. S temi filmi, ki so imeli svoje težave, nisem razmišljal o nobeni obliki pripadništva ali intelektualnega programa, kot se je recimo za časa fašizma z zahtevo po ukvarjanju s socialnimi problemi pojavljal med italijanskimi filmskimi delavci in okrog časopisa *Cinema*. Sam sem se že ukvarjal s socialnimi problemi. Delo, ki sem ga skupaj s scenaristom Mirkom Kovačem poskušal ponuditi znotraj igranega celovečerca, pa je bil film, ki absolutno demantira kult neke družbe, v kateri so obstajali heroji, pripadniki skorajda idealne skupnosti, brez razvada in napak. Takšni ljudje seveda ne morejo obstajati, celo v socialističnem konceptu nad-ljudi ne. S Kovačem sva v *Malih vojakih* skušala narediti povsem preprosto zgodbo o otrocih, ki so postavljeni v situacijo, ko morajo odgovarjati za napake svojih očetov, učiteljev. To je odgovor na nekaj, kar imenujemo revolucija, s čimer sem sprožil igrani film in vprašanja znotraj le-tega, ki je reflektiral preteklo jugoslovansko kinematografijo.



**Dušan Makavejev:** Ne, sam sem bil član Kino-kluba v Novem Sadu in Beogradu že leta 1946. Najprej je bil Foto-kino klub, pa smo kasneje odcepili kino-sekcijo. Filmskega materiala ni bilo, našli smo le stare kopije klasičnih filmov in prirejali projekcije Murnaua, Chaplina, Stana in Olia ter ostale neme klasike. Včasih smo pobirali vstopnino, da bi kupili filmski trak, toda traku nikjer ni bilo; šele ko so nam ga dali preko Zveze kino-amaterjev, malo, par sto metrov, smo lahko posneli prve, zelo naivne filme. Nato smo začeli hoditi v Kinoteko in odkrili avantgardo, francosko zgodnjo avantgardo, pa drugi val mlade realistične avantgarde, pa ameriško, Mayo Deren ipd. Naenkrat smo odkrili, kako se dela poetičen film. S *Pečatom* iz leta 1955 sem imitiral Vorkapičev film *Življenje in smrt hollywoodskega statista*. Gre za čudovit eksperimentalni ekspresionistični film o človeku, ki je umrl in še ni pokopan; umre šele takrat, ko pride uradna komisija, ga pogleda in ga proglašajo za mrtvega. V tem času, med življenjem in prihodom birokracije, pripoveduje svoje življenje – v mrtvašnici, pa pridejo zdravniki, si ga ogledujejo, vsi pa so brez obrazov – na glavah imajo nogavice –, ker so anonimni. Ves film je delan v nekakšnem primitivnem, simboličnem in ekspresionističnem stilu, teksti pa so bili napisani v esperantu, v univerzalnem jeziku torej. To so bili študentski eksperimenti, šole nismo imeli, in ker smo vsi eden drugemu pomagali, statorali, smo od Zastava filma dobivali ostanke njihovih 16 mm filmov; tako smo od teh "odpadkov" lepili skupaj par sto metrov filma. To so bili začetki.

**Živojin Pavlović:** Moj prvi profesionalni film je bil leta 1962 omnibus *Kaplje, vode, vojaki*; prej smo se vsi trije ukvarjali z amaterskim filmom in seveda nismo imeli nikakršnega programa, ideologije, le veliko željo, da tisto, kar želimo povedati, tudi povemo. Ne Aleksander Petrović, ne Puriša Đorđević, Makavejev, Žilnik in jaz se nikoli nismo dobili, niti si nismo bili blizu. Poznali smo se, nekateri bolje, drugi slabše, a to se je enostavno zgodilo. Namreč, zgodilo se je to, da je veliko število filmov, ustvarjenih za časa moje generacije, danes veliko bolj zanimivih od ostalih, ki jih je čas pojedel, anuliral. Danes, s časovne distance, se morda res zdi, da je šlo tedaj za nek program, toda ni ga bilo. Enaka nam je bila le želja, da se nič ne "frizira".

**Želimir Žilnik:** Prvi profesionalni film sem posnel leta 1966; imel sem nekaj filmov, ki so izzvali buren sprejem, tako pozitiven kot negativen. Delal sem filme o otroški prostituciji in delikvenciji, o

San  
Puriša Đorđević

Živojin Pavlović



Lazar Stojanović

študentskih demonstracijah ali tabu temi nezaposlenosti v socializmu. Že s temi filmi sem videl, kam "vleče veter". To smo delali v sredini šestdesetih, ko je bila Titova Jugoslavija v zenitu svoje identitete, ko je pričela komunicirati tako z Zahodom kot Vzhodom, ko je bila zanimiva kot novi model socializma, ko so se meje pričele odpirati, kar je pomenilo, da režim ima "hrabrost" in se ne boji, da se bo dežela v trenutku izpraznila. Živeli smo torej v hibridni državi, ki je bila po eni strani odprta, po drugi pa jo je vlekle k stalinističnemu sistemu kadrovske promocije in hierarhije. Mislili smo, da živimo v državi, kjer je dialog mogoč – in s prvimi filmi je dejansko prišlo do dialoga. V tej atmosferi sem naredil **Zgodnja dela**, in to v najdramatičnejšem letu Titove Jugoslavije, jeseni 1968. Dramatično pa je zaradi dveh ključnih dogodkov: po eni strani je šlo za levičarski val nasprotovanja, za študentska gibanja, ki so zajela celo Evropo. In kaj smo imeli v Jugoslaviji? Krik proti parazitizmu nove družbe, te nove rdeče buržoazije, na drugi strani pa generacijo, ki na levičarskih parolah zahteva svoje mesto pod soncem. Oblast je bila od teh dogodkov veliko bolj vznemirjena, kot se to danes tolmači, ker danes vidimo le eno posledico teh dogodkov: da je oblast zmanipulirala gibanje na ta način, da je rekla: "*Hočete reformirati socializem? Gremo torej v restabilizacijo!*" Kar se je res zgodilo, toda to je, veste, kot bi hoteli reformirati Cerkev, ona pa na to odgovori z inkvizicijo.

### 3. Kakšne konkretne probleme ste imeli s cenzuro?

**Puriša Đorđević:** Nikoli nobenih; leta 1941. sem šel v partizane, bil ujet, preživel nekaj časa v taborišču itd., tako da so bili vsi nasprotniki mojih filmov nemočni, ker sem imel nekakšen "imidž" zapornika.

**Dušan Makavejev:** Na mojem začetku cenzura sploh ni gledala amaterskih filmov, samo tisto, kar je šlo v kinodvorane. Okrog leta 1956 pa so rekli, da gre skozi cenzuro vse. Videli so moj film **Spomenikom ni treba verjeti** (*Spomenicima ne treba verovati*) in ga takoj za pet let prepovedali. Šlo je za petminutni film, oni pa so rekli, da žali NOB, ker so bili mnenja, da je spomenik v filmu posvečen padlemu partizanu, v resnici pa ga je izdelal Toma Rosandić okrog leta 1930 – stoji pred umetniškim paviljonom na Kalemegdanu –, imenoval pa se je "Pomlad". Cenzura je bila vedno neka umetna institucija, ki sprva ni izhajala iz filmskih krogov. Z modernizacijo in liberalizacijo je bilo v cenzuri vse več filmskih delavcev in postajala je vse bolj liberalna. Pet, šest let smo delali amaterske filme, nato šest let kratke in šele nato celovečerne. Danes jih gledamo vse v parih dneh in izgleda, kot da gre za isto obdobje, kar pa seveda ne drži. V času, ko je nastal **WR**, smo že imeli potne liste, lahko smo potovali po svetu, pred letom 1957 pa ga nihče ni mogel dobiti; prej so moji kolegi morali bežati v tujino, prišli so do Jesenic ali Sežane, si malo odpočili in ilegalno prestopili mejo. Nato sem leta 1956 posnel film **Antonijevo razbito ogledalo** (*Antonijevo razbijeno ogledalo*) in v Italiji je bil nek festival, štirje veslači iz beogradske Zvezde, reprezentanti v četvercu, so skušali bežati kar v četvercu (smeh); ko pa so jih nekje pri Reki ujeli, so rekli, da so malo vadili in se verjetno izgubili. Patrola jih je seveda vrnila, vsi pa so se vpisali v Kino-klub, in ko je šel moj film na festival, so šli tudi oni (jaz sem ostal doma) in se niso vrnili. Preteklo je petnajst let, postali smo profesionalci na Avala filmu,

obiskovali festivale, veliki režiserji in to, in eden izmed njih se je vrnil; nazadnje je končal kot sobopleskar v Parizu. Naš prijatelj, prvak, športnik, ni mogel verjeti našemu napredku. Bila je res čudna situacija: če si bil dovolj uporen, si rasel in se širil. Novih ljudi ni bilo, mi smo bili "novi". Danes je drugače, in če si talentiran *outsider*, lahko ostaneš *outsider* celo življenje. Šole namreč proizvajajo profesionalce, ki niso nujno tudi nadarjeni, toda oni avtomatično pridejo na televizijo... V tistem času smo bili mi avtentični *outsiderji*, in ker drugih ni bilo, smo šli avtomatično naprej. Na nočnih snemanjih smo gledali profesionalce, takrat nas nihče ni mogel videti, in dobili pravo življenjsko šolo.

Dunav film v Beogradu je imel zelo močno skupino dokumentaristov, ki je bila kombinirana z naše strani, s strani Kino-kluba; na festivalih smo videli poljski dokumentarni črni film, vsrkávali nove smernice, spoznavali avtentični dokumentarec s kamero iz roke, *cinéma vérité* itd., poleg amaterskega filma je bila druga pomembna postaja kratki igrani film, dolga leta sem hodil v Oberhausen in Mannheim. Ko sem 1958 predstavil svoj prvi profesionalni film **Prekleti praznik** (*Prokleti praznik*), v Beogradu nisem mogel več delati, zato sem nekaj časa delal v Sarajevu in Zagrebu. Tudi tekste sem najprej objavljaval v Sloveniji in zagrebški Kulturi, ker je bil v Beogradu prisoten "bunker-sistem". Potem pa je veliki Grierson, patriarh dokumentarnega filma, vodil škotsko televizijo in redno prikazoval filme mladih avtorjev, ki jih je sam odkrival. V nekem programu je brez moje vednosti prikazoval neke moje filme, in ko sem potoval po festivalih, so me nekateri ljudje že poznali. Z Žilnikom sva bila tedaj precej prisotna v Nemčiji, ker so kino-prikazovalci plačevali manjše davke, če so kot predfilme vrteli kvalitetna dela, medtem ko v Jugoslaviji skorajda niso bili prikazovani; dvakrat ali trikrat, potem pa čao. Lahko rečem, da nam je v formiranju v veliki meri pomagal tujina.

**Živojin Pavlović:** Imel sem zelo burno krivuljo: ali so mi filme napadali in jih jemali iz distribucije ali pa so jih slavili in nagrajevali. Edini film, ki je bil uradno sodno prepovedan, je bil **Mesto**. Drugi, ki je bil dvajset let izven obtoka, pa je bil **Zaseda**; ni bil prepovedan, je pa bilo z visokih ideoloških pozicij producentu dano vedeti, naj film umakne. Po premieri v Knjaževcu, kjer smo film posneli, in projekciji v Ljubljani, so film umaknili. Tretji poskus onemogočenja je bil okrog filma **Rdeče klasje** s strani združenja borcev iz Maribora, toda Ivan Potrč, po katerega romanu *Na kmetih* je bil napisan scenarij, je videl film, se navdušil zanj in nazadnje izbral normalno distribucijo. Podobno je bilo s filmom **Nasvidenje v naslednji vojni**, ki s strani politične javnosti v Sloveniji ni bil dobro sprejet, deloma zato, ker tudi roman *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana ni bil deležen navdušenja, čeprav mu niso odrekli visoke književne vrednosti. Šele dve leti kasneje so dovolili, da so ga predvajali izven Slovenije. Film je bil povabljen v uradno selekcijo berlinskega festivala, na letališču pa so človeka, ki je nosil kolute na festival, ustavili in mu onemogočili odhod. Vzporedno pa so mnoge moje filme nagrajevali, tako da ne mislim, da je moja krivulja filmskega režiserja posuta s trnjem.

**Lazar Stojanović:** Plastični Jezus nikoli ni bil prikazan v javnosti. Zaplenili so ga še preden smo ga odnesli v cenzuro; bil sem v vojski in nisem priznaval, da je

film sploh dokončan. Čeprav je bil film devetnajst let zaplenjen, sem se spomnil vsakega kadra, nisem pa vedel, kako izgleda. Ko so ga nazadnje "osvobodili", sem mislil, da bo bolj dokument o času, v katerem je bil posnet, kot pa da bo funkcioniral pri gledalcih. Na moje presenečenje je bil dobro sprejet tudi v Jugoslaviji, v Beogradu je imel veliko gledalcev. Mislim sem, da film vleče v Jugoslaviji predvsem zato, ker ljudje poznajo Tita, zgodbe o ustaših in četnikih, da ga pa normalen tujec ne bo razumel. Pa sem se zmotil.

**Želimir Žilnik:** Po dogodkih v začetku sedemdesetih sem bil, skupaj z Makavejevem in Petrovičem, na "top črni listi"; spomnim se, da sem snemal film o vojvodinskih kmetih, nakar so ga cenzurirali, toda po uporu taistih kmetov so film "osvobodili", a o njem ni nihče pisal, tudi prikazoval sem ga težko. Nato so se pričeli sodni procesi, mi pa smo bežali v tujino. Leta 1973 sem odšel v Nemčijo – v teh časih dialog ni bil več mogoč.

**4. Kako ste doživljali obdobje okrog leta '71, '72, ko se je pričela vsa ta hajka proti 'črnovalovcem', kako ste gledali na prihodnost jugoslovanskega filma?**

**Puriša Đorđević:** Ta hajka je res obstajala, toda mnogi mislijo, da je izhajala iz agitpropa ali centralnega komiteja, kar ni res. V filmskih podjetjih so bili ljudje, ki so zganjali ves cirkus, recimo v Centar filmu so prepovedali predvajanje nekega mojega filma po Aleksandru Popoviću. Tam so bili ljudje, ki so uničevali avtorje in jim onemogočali ustvarjanje; zato so šli Makavejev in ostali v svet in zgodila se je tragična stvar, da vsi ti "disidenti" niso več delali tako dobrih filmov kot nekoč. Tudi to je en aspekt razmišljanja.

**Bato Čengić:** Takrat sem v štirih letih posnel tri filme, vse uvrščene v uradni spored bodisi canneskega bodisi beneškega festivala. Dober ritem, kajne? Ko bi nam bilo omogočeno nadaljevati s podobnim ritmom – tu mislim tudi na vse ostale – bi verjetno naredili obsežne opuse. S tem, ko so mi odvzeli ta ritem in pravico do dela, sem bil človek, ki je ponižan, na različne načine. V družbi, ki je želela biti demokratična, z odprtimi humanistično-socialnimi aspekti, sem bil posameznik, ki mu je bilo v obraz rečeno, da mu je prepovedano ustvarjati v kinematografiji Bosne in Hercegovine oziroma Jugoslavije. To je bilo prvo; drugo, da se moje ime ne bo pojavljalo v nobenem časopisu, tisku in medijih nasploh; tretjič, da oni ne morejo narediti ničesar drugega, kot da delujejo represivno na ta način, ne pa z drugimi sredstvi, denimo z zaporom. Nihče od nas tega ni sprejel kot katastrofo. Če pogledamo Živojina Pavlovića: on je šel filme delat v Slovenijo, Saša Petrović v Francijo; Karpo Godina, ki je z mano posnel tri filme, je prav tako nadaljeval. Makavejev je odšel v tujino in ustvarjal na podlagi reputacije, ki si jo je ustvaril, ne samo on, marveč vsi skupaj. Žilnik je odšel in delal v Nemčiji itd. Raztepli smo se naokrog, a nismo izginili. Bili smo ponižani, vedeli smo, v kakšnem sistemu živimo, toda vedeli smo, da bomo še delali. Sam sem čakal na naslednji film zelo dolgo, 12 let, toda naredil sem ga in čakali so drugi, ne le jaz. Čas je bil podrejen določenemu konceptu totalitarnega razumevanja družbe, jemanju pravic posamezniku. Sam sem nato iskal možnosti in priložnosti, delal kot novinar v kmetijskem glasniku, pisal o kooperantih, proizvajalcih mleka, o ljudeh, ki

sadijo krompir in pri tem uporabljajo agrotehnične pripomočke. Šlo je za premostitev grdega obdobja, ki se je za nas imenovalo "obračun z nadarjenimi režiserji, ki so pripadali sintagmi 'črnega' vala".

**Dušan Makavejev:** S cenzuro smo imeli vseskozi prepričanje, da je za časa kratkih dokumentarcev, a smo se nekako prebili, predvsem zaradi mednarodnih nagrad, pa tistih – nagrada delovne brigade ali CK mladine. Potem so prišli k meni in me vprašali, kaj bi delal; potožil sem, da mi nihče ne nudi dela, in ko so rekli, naj si sam izberem temo, sem rekel "dobro, posnel bom nekaj o prvem maju". Nastala je *Parada*, ki je bila leta 1962 senzacija na festivalih; cel prvi maj sem posnel le v fazi priprave, kako pleskajo in sestavljajo stvari, ko pa se parada prične, je filma konec. Do tedaj so tovrstne filme vedno snemali takole: najprej gredo delavci, pa vojska, mladina in sranje, kajne? Pri meni se ljudje vzpenjajo na drevesa, strehe, prihajajo cigani, športnike zebe in se zavijajo v zastave ipd. Film smo posneli v tednu dni, ga zmontirali in takoj so ga prepovedali. Šel sem k šefu cenzure in ga vprašal za razlog; izkazalo se je, da zaradi Rankovića, ki se pojavi kot tedanji notranji minister. Snemal sem ravno v trenutku, ko so na likovni akademiji pripravljali portrete vodij in risali Rankovića. Narisan je bil do polovice, ko sem rekel "stoj, hočem te posneti, kako mu rišeš oko". To potezo sem cenzuri razlagal, češ, kot notranji minister nas mora Ranković gledati, zato je oko pomemben detajl. Resda je šlo za ironični moment, toda ne agresiven, za trenutek rušenja države; vprašal sem se, ali je država lahko bolj humana – kot npr. v prizorih, ko oficir vojakom popravlja opremo kot otrokom. To nevarno, zastrašujočo državo smo hoteli ujeti v njenih človeških dimenzijah. Ali film *Ljubezenski slučaj*, ki sem ga naredil kot dosje iz policijskih arhivov; mi smo bili ta vrsta dokumentaristov, ki si niso bali potrskati na vrata in vprašati, če je kak problem. Šel sem na policijo in na oddelku na krvne delikte vprašal, če bi mi pomagali, kateri da so njihovi najslavnejši slučajji. Takrat je bila policija strah in trepet, ljudje so izginjali; tetka je izginila, čez dva tedna pa so javili, da je bila aretirana, ker je govorila neumnosti na tržnici. Tedaj še ni bilo državljskih pravic, civilne družbe, v časopis nisi mogel dati npr. oglasa o izginuli osebi. Odpirali smo strani, ki so v demokraciji normalne. Po drugi strani pa policija ni povsem normalna družba, temveč mala alternativa, marginalna družba. Menili smo, da govorimo o družbi takšni, kot je. Oni pa so paničarili; moja reakcija je bila, da gre za ideološko paniko – bodisi s strani nerazgledanih, neobveščenih ljudi bodisi tistih, ki želijo na naših plečih graditi lastno kariero. Če je bil tip v cenzuri mlajši, smo ga poslali v pizdo materino, pri starejših pa smo se delali "dobre dečke". Moji filmi, konkretno, so bili vedno najprej nagajevani v tujini, in ko si se vrnil domov, si se malo umiril, malo si se opravičil in šele takrat se je začela naša kritika. Nas so podpirali *Ekran* v Ljubljani, pa *Filmska kultura* v Zagrebu; v teh malo elitnejših revijah so se mladi pisci učili svojega posla, na naših filmih. In ko so prišli tujci v Pulo, so o njih najprej pisali oni, predvsem v Italiji, naši časopisi – *Politika*, *Borba* – so potem objavljali prevode. Tu ni bilo frontalne bitke; vseskozi smo bili nekje na robu družbe, imeli dvojni status.

**Živojin Pavlović:** To je bil dobesedni napad na eksistenco nekaterih posameznikov. V tej kampaniji,

Slike iz življenja udarnikov Bato Čengić



Zgodnja dela Želimir Žilnik

vodeni iz Beograda proti Saši Petroviću in meni, ki sva bila profesorja na Akademiji za film, je šlo za iracionalni obračun z obema, čeprav v tistem trenutku nisva imela novih filmov, ki bi razdražili vladajoči sistem. Saša Petrovića so napadli, ker je kot profesor Lazarju Stojanoviću omogočil, da za diplomsko delo posname *Plastičnega Jezusa*, ter ga nazadnje ocenil z najvišjo oceno. Disciplinsko so ga umaknili kot profesorja, jaz pa sem bil po ravno izglasovanem zakonu o "moralno politični spodobnosti" proglašen za "nespodobnega", nakar so mi odvzeli pravico do poučevanja mladih režiserjev in me prestavili na uradniško mesto na fakulteti, postal sem referent za učila. Kasneje sem se lahko vrnil k poučevanju, toda na katedro za dramaturgijo, kjer še danes poučujem scenaristiko.

**Lazar Stojanović:** Manjša skupina mladih ljudi – morda ne toliko filmarji kot predvsem novinariji, filozofi – nas je tedaj na režim štartala direktno; izkoriščali smo liberalno obdobje, ki je obstajalo med letoma 1968 in koncem 1971. Hoteli smo doseči skrajno mejo dovoljenega in dostikrat se je dogajalo, da so bili javni nastopi in knjige prepovedani. Dvakrat sem bil na sodišču tudi zaradi drugih stvari, npr. na podlagi mojega teksta, imenovanega "Izpraševanje Golega otoka", objavljenega jeseni 1968. Raziskoval sem ta fašizem, da bi definiral in ljudem pokazal poglobitve podobnosti, ki obstajajo med nacističnimi in partijskimi programi, pravosodjem in politiko v medijih. Nek hraber sodnik je takrat zavrnil tožilčev predlog, da gre moj primer pred obravnavo; sam sem bil osvobojen, sodnika pa so takoj poslali v penzijo. Zavedal sem se potencialnih posledic, a sem vseeno prestopil to mejo, da bi videl, kako to funkcioniira. Nato se je z likvidiranjem liberalne nacionalne opozicije na Hrvaškem vse začelo. V tem času sem ravno stopil v vojsko, nakar se je odnos do mene korenito spremenil. Leto dni se sicer ni nič dogajalo, le natančneje so me nadzorovali. Potem je prišlo znamenito Titovo pismo, moj producent pa je ocenil, da so razmere v državi zelo slabe in da je za film bolje, če ostane na policah, da ga ne nesemo pred cenzuro niti prijavimo v Pulo. Strinjal sem se, potem pa je prišlo slovito Titovo pismo in neke ljudi je bilo treba poloviti. Moj film je bil najprimernejši; mislim, da je razumljivo, da je bil "najprimernejši", trudil sem se le, da v to nisem vmešaval drugih. Ker sem bil v vojski, sem bil na nek način tako ali tako zaprt, drugi pa so po zmožnostih pobegnili v tujino in se vrnili šele leta 1976 ali še kasneje. Mene so iz zapora izpustili leta 1975, potni list pa sem dobil šele tri leta kasneje. Potem sem veliko časa preživel zunaj, drugo polovico osemdesetih pa sem delal predvsem v gledališču, potem se je sistem spet malo spremenil; dvignil sem roke od vsega, spakiral film in odšel v Ameriko.

**Želimir Žilnik:** Po tridesetih letih se mnoge stvari, razumljivo, precej neprecizno opazujejo in uvrščajo. Dejstva so povsem enostavna: proti avtorskemu in družbeno-kritičnemu filmu so sprožili ideološko mašinerijo, ki je sovražnika iskala v raznih segmentih, tako poljedelstva kot denimo tehnomenadžerstva. Relativno redko pa so se pojavljale velike kampanje, ki so popolno zamenjale sistem vrednot v oblasti kulture. Poleg kinematografije je ideološki valjar okrog leta 1963 zapeljal čez abstraktno slikarstvo – to je bila prva vsejugoslovanska in trdo konstituirana

kampanja, ki jo je odobril Tito; v kulturnih krogih pa se je govorilo, da je bil najglasnejši nasprotnik abstraktnega slikarstva Krleža. Ko se je koncem desetletja podobno zgodilo s kinematografijo, se večina teh režiserjev, ki so spadali v vrh evropske ustvarjalnosti, ni več pobralo. Ko se danes govori o teh časih, se pojavlja mnogo falsifikatov. Pozablja se, da je bil v splošnem segmentu pritisk na domači film dvakraten iz same stroke, ker je njen establishment v nekih parazitskih pogojih čudovito živel. Toda, ko so nekateri naših filmov – npr. moja *Zgodnja dela* ali Makavejevov *WR-Misterij organizma* – povrnili štirikratno vrednost vloženi sredstev, ko so se izkazali kot "bankabilni", so te parazite bolele oči, ker so sami lahko funkcionirali le na državni ravni. Sedaj sicer lahko tarnamo na temo, da ni bilo povoda za represijo, da je bila država neracionalna itd., druga stvar pa so dejstva, ki so se zgodila. Hajka na "črni" val je bila dobro izvedena ideološka čistka.

**5. Ste morda imeli, ko ste pričeli z ustvarjanjem, kakšne vzore znotraj skupine "partizanskih" režiserjev ali ste pričeli iz nekega revolta, oziroma kateri so vaši največji vplivi?**

**Puriša Đorđević:** Med jugoslovanskimi ne; moj ideal je bil sprva Dovženko, nato novi val in seveda okolica, v kateri sem živel. Vse moje teme so od tam, odkoder prihajam, iz Čačka. Tudi zadnji film. Druga stvar je seveda literatura, s katero se ukvarjam; objavil sem šest knjig in pripadam t.i. moderni literaturi; nisem odrasel ob Rusih, temveč ob Proustu, Joyceu. Moj nadrealni pristop k filmu torej ostaja precej nerazumljiv, toda nekaj se je v teh dvajsetih letih, ko so bili na televiziji prikazani filmi *Dekle* ali *Sanje*, zgodilo; to sta bila precej nerazumljena filma, sedaj pa ljudje pravijo "aha, v tem je stvar". Ne moti me, če jih ne razumejo; vedno citiram Paradžanova, katerega filme so redki videli. Rekel je: "Samo počasi, navadili se bodo."

**Bato Čengić:** Znotraj jugoslovanskega filma nikakršnih. Sem "potomec" anglikanske kulture, človek, ki je spoštoval dokumentarni film kanadskih avtorjev, Flahertyjevega *Nanooka s severa*, *Moano*, *Night Mail*, angleški film, v katerem je Benjamin Britten pisal glasbo in v katerem so uporabljeni Yeatsovi verzi. Ljubil sem obliko, ki je postavljala vprašanja, "housing problem" ipd. Tamkajšnja generacija je v nekem trenutku pripravljala prostor za zgodovinski tok britanskega filma, poznanega pod sintagmo *free cinema*, mi smo imeli "črni" film. V dokumentarnem filmu sem iskal možnosti na ta ali drugačen način približati se vsakodnevnemu življenju navadnih ljudi.

**Živojin Pavlović:** Res je, šlo je za neko mero revolta, toda ne proti partizanskemu filmu kot partizanskemu filmu, temveč proti laži, ki je bila sestavni del tako rekoč vseh filmov, vezanih za NOB. Nismo nasprotovali partizanskemu filmu, nismo se le strinjali s prikazovanjem resničnosti. Na fotografijah iz vojne smo videli suhljate, iztrošene in razcapane vojake, dostikrat v nikakršni uniformi, bilo je veliko zatiranja, mučenja. Frontalnih bojov tako rekoč ni bilo, šlo je tako rekoč za gverilo, ki se je prestavljala sem ter tja, v partizanskih filmih, teh "friziranih", podrejenih mitu, pa vidimo elegantno vojsko, ki komunicira z "druže komandante"... V vojni se niso tako obkladali, temveč z "zdravo Pero, Miko, poslušaj, nekaj se dogaja..." To nas je nerviralo.



Želimir Žilnik

**Lazar Stojanović:** Sam sem se trudil, da sem se izobrazil karseda široko, tako da je name najbolj vplivala teorija ritmične montaže Sergeja Eisensteina. Sicer pa sem bil močno vezan na ameriški neodvisni in eksperimentalni film, predvsem na dela Brucea Connerja, ki je delal filme iz arhivskih materialov, nikoli ni posnel niti enega kadra; tretji vpliv pa je, razumljivo, Godard, ta leta sem bil velik godardovec. Ne-filmski vpliv je bil študij psihologije, nekatere metode improvizacije v delu z igralci sem razvil sam, drugače sem postopal v delu z naturščiki kot moji kolegi. Gre za nekaj psiholoških teorij in tehnik "izvabljanja". Razložil vam bom trivialen primer, "tehniko nedokončanega stavka", ki sem jo uporabljal že v kratkem igranem filmu *Ona ljubi* (*Ona voli*); delovalo je, nakar sem metodo prenesel v *Plastičnega Jezusa* in še vedno jo uporabljam. Igralcu sem dal en stavek, iztočnico, ki jo je ponovil, zaključil pa jo je sam, karkoli mu je padlo na pamet. Vsebina njegovega "odgovora" niti ni tako pomembna, pomembna je avtentična drama, ki se odvije pred kamero; ta emocija ne more biti lažna, imitirana. Na ta način lahko iz igralca, ki je zelo zaprt, ali pa iz naturščika, ki ni igralec, dobim avtentično reakcijo, ki jo kamera zabeleži.

**Želimir Žilnik:** Mi filmarji smo imeli ta privilegij, da je bil tedanji kinematografski repertoar zelo odprto koncipiran; vrteli so madžarske, češke, ruske, poljske nove filme, ameriški neodvisni film, in prav zaradi odprtosti kulturnega prostora smo lahko videli, kaj se dogaja v svetu. Zgodnji sovjetski film sem spoznal razmeroma pozno, še posebej filme Medvedkina, in mislim sem, da so njegovi filmi, morda še nekateri Eisensteinovi, dober odgovor na družbo, državni mehanizem, ki je narejen kot stroj za mletje mesa. Druga produkcijska in urbana stran, ki je bila zame inspirativna teorija, je bil novi ameriški film, Jonas Mekas, pa francoski in češki novi val, Forman, Kadar, Klos, ter Jancso iz Madžarske. Mislim, da so ti vplivi v filmih vidni, pri meni denimo Medvedkinova *Sreča* (*Sčast'e*, 1934), tako kot je Žika Pavlovič govoril, da je nanj vplival Buñuel.

**6. Kako ste pa gledali na "bele", režimske režiserje, ki so za velike denarje snemali spektakle?**

**Puriša Đorđević:** Bilo je nekaj teh barab, Bulajić in kompanija. Mar veste, da je *Bitka na Neretvi* leta 1970 stala več kot dvajset milijonov dolarjev, medtem ko smo mi snemali filme za sto tisoč dolarjev? To je 'črni' film, teh nekaj direktorjev in producentov, njih bi morali povprašati. Pa Duška Perkova, govno od človeka – to so ljudje, ki so te "zašpecali", Lazarja Stojanovića pa celo zaprli. Njegovega filma sploh nisem hotel gledati, toliko so ga napadali.

**Bato Čengić:** Vem, da je vsaka družba hipokritska in da bo med posamezniki našla ljudi, ki bodo predstavljali njihovo ideologijo. Seveda so bili ljudje, ki so to počeli; to je stvar njihove zavesti, njihov odnos do nas. Vem samo, da v Bosni moja "cehovska" kinematografska zveza ni protestirala zaradi odnosa družbe do mene; oni so sprejeli dejstvo, da ne obstajam več, jaz pa sem vedel, da so delali kompromisarske filme, ki niso inovativni v formi, ki hipertrofirajo nek sistem v fabuliranju, tipa "obstajajo pozitivni junaki in nihče drug".

**Dušan Makavejev:** Bulajić je bil ta pijavka, ki je manipuliral filmske fonde, bil je precej odvraten tip,



po drugi strani pa je študiral v Italiji in od tam prinesel nekaj zelo zanimivega. Tam so jih v *Centro sperimentale* učili, da delajo filme kot Zavatini, Tonino Guerra in ostali. Oni so delali iz dokumentacije in spomnim se, ko je Bulajić na Avali delal *Vrelo mesto* (*Uzavreli grad*). Šel sem tja in prosil za dosje, kako je pripravljal film: to je bilo petsto strani dokumentov, intervjujev, časopisnih izrezkov, in ko sem prebiral njegov scenarij, sem videl, kako je avtentične stvari, ki so obstajale, predelal v svoje like, karakterje in odnose. Spomnim se prizora, ko se junak ljubi z žensko v skladišču na kupu zastav; to mi je bilo všeč in ko sem pogledal zmontirani film, sta se sicer ljubila v skladišču, toda zastave so bile nekje v kotu. Skozi to malo špijonažo smo torej videli, kako so tudi oni poskušali odpreti par stvari. Žika Mitrović je delal tiste NOB-stripe in o njih sem lepo pisal kot o primeru film-strip. Sicer pa smo se trudili, da bi bili kolegi, saj smo imeli do njih nekakšen odnos, kot da so neobrezani; nekateri so jih seveda tudi napadali. Voja Nanović, ne vem, če ga poznate, je bil fenomenalen, interesanten tip; bil je v partizanih, nikoli dokončal gimnazijo, njegovi filmi pa so govorili o železničarjih, mornarjih na Donavi, delal je precej lepe stvari. Pa Joca Živanović, ki je delal filme o Zenici; bili so tudi zanimivi ljudje, ne samo "beli" film. Več je bilo državnega, tega nespretnega filma, ki se je trudil, da bi bil avtonomen, avtorski, a mu ni uspelo. Ko smo prišli mi, so vzeli naše snemalce, tudi Karpo Godina je denimo postal profesionalce zelo zgodaj. Mi smo imeli veliko progresivnejši odnos do Kodaka, do materiala in *chiaroscuro*; vedeli smo, kaj je cinestetični efekt, kaj montažni *jump-cut*, bilo smo veliko bolj izobraženi. Vedeli smo, da dovršen del napadov na nas obstaja le zaradi naše izobraženosti.

**Živojin Pavlović:** Ne vem, kako naj rečem, toda do življenja imam določen filozofski pogled, namreč, da ima življenje v umetnosti podobno vlogo kot v politiki, življenje v politiki pa je v umetnosti podobno meteorološkemu pojavu. Imate sonce, mirno vreme, nato pa priče pihati veter, kot tule v Trstu; pridejo oblaki in deževje, hladno je, nato pa spet posije sonce. Tako je tudi tu, naenkrat je prisotna moda v umetnosti, ne rečem, da je vse dirigirano; menjajo se razumevanja, nekateri ljudje favorizirajo neko vizuro, ki je bližja njihovi naravi – v tistem trenutku je morda celo bolj ustrezna od one, ki je bliže meni. Sam nimam pravice, da presojam, če so njihovi filmi manj vredni od tistih, ki jih imam sam rad. Menim, da je ni težje stvari kot narediti uspešno komedijo; komur to uspe, ga občudujem, in če ta film gledalca nasmeje tudi še

Ljubezenski primer ali tragedija uslužbenke PTT  
Dušan Makavejev

po petnajstih letih, imama to za ogromen uspeh. Sam tega ne znam.

**Lazar Stojanović:** Odnos je bil dober, poleg tega so mnogi tisti 'beli' kasneje postali 'črni'. Dosti sem komuniciral s študenti iz Češke, kjer so se šolali kasnejši veliki režiserji, Rajko Grlić, Goran Marković, Srđan Karanović in še nekateri. Poznali smo se in se družili, in ker generacije okrog leta 1968 državna televizija ni hotela več, so se nas znebili in najeli njih; nekdo je pač moral delati, s tem, da oni niso delali nič slabega. Po štirih ali petih letih so stopili v isto logiko mišljenja kot mi, in tu je tisto, kar me pri tem zdi čudno, morda je to celo primeren trenutek, da se pove, namreč, zakaj filmi kot *Samo enkrat se ljubi* (*Samo jednom se ljubi*), *Vonj po poljskem cvetju* (*Miris poljskog cveča*) ali *Brez dobrega naslova* (*Bez dobrog naslova*), ki so zame pravi 'črni' filmi – in to so ti režiserji hoteli – niso prikazani tukaj? Čeprav je val 'črnega' filma presahnil leta 1972, so se mnogi vrnili v to estetiko; celo prva dva Kusturičeva filma, *Se spominjaš, Dolly Bell?* (*Sečaš li se, Dolly Bell?*) in *Oče na službeni poti* (*Otac na službenom putu*), sta kazala močan vpliv denimo Žike Pavlovića, kar je priznaval sam avtor.

**Želimir Žilnik:** O teh stvarih smo govorili in pisali zelo odprto; z Bulajićem in ostalimi sem imel odprte dvoboje, celo sodne procese, proglasili so me za sovražnika, vohuna, celo za norca. Ko so me proglasili za norca, sem se pritožil, češ, da je to izvzeto dejstvo iz mojega zasebnega življenja, da se javno govori o moji bolezni (smeh).

7. In kako danes, s historične distance, gledate na to obdobje; kaj se vam zdi, da se je obdržalo in kaj ne, oziroma kateri filmi so še danes močni?

**Bato Čengić:** Moramo ostati racionalni in mirni; ko pridete v šestdeseta leta življenja, ste človek, ki ima svoje principe, zaradi katerih je pripravljen tudi umreti. Sami smo svoje opravili in povsem prepričani smo, da smo zaradi etičnih principov, ki obstajajo in ki so bili prisotni v naših filmih, naredili dela, ki bodo ostala za prostor cele nekdanje Jugoslavije – z ljudmi, ki bodo pripadali svojim državam vred. Zavedamo se, da male države nimajo te ekonomske moči, ki bi podpirala nacionalno kinematografijo. Morda bodo ti naši filmi postali primer, kako so bile male skupnosti sposobne narediti to, kar so.

**Dušan Makavejev:** To je bilo obdobje, ki se je ujemalo z liberalnimi skupinami v večini republik nekdanje Jugoslavije; mlajši politiki, ki so se pojavili, so bili prav tako bolj izobraženi, končali so fakultete in čitali tudi zgodnejša Marxova dela, ne le ona shematska; verjeli so v kritiko vsega, kar obstaja – kar bi lahko poimenovali tudi "kreativni marksizem". To je bilo povezano z dejstvom, da smo nazadnje dobili potne liste in pričeli potovati, bilo je nekaj paralelnih odpiranj in mislim, da Jugoslavija nikoli ni bila tako liberalna in "dobra" kot prav v šestdesetih, ko so se pojavile tudi prve ekonomske reforme, bujenje tržiščne ekonomije ipd. Glede filmov pa tole: že trideset let nisem videl filma *Mesto*, ki je bil prepovedan. Mislim, da se filmi Žike Pavlovića dobro držijo, tudi Žilnikova *Zgodnja dela*. Morda se ti filmi ne držijo na istem, kar so bili. Zgodbe so danes naivne, tu ni nič več strašnega, dialogi so malo nespretni, zato pa ostaja odlična fotografija, ta fascinantni chiaroscuro, ambient,

izbira ambientov, igralcev, se pravi neka količina profesionalnega materiala in vsebine. Ti filmi bodo kmalu postali dokumenti tega obdobja, ali pa vsaj dokumenti tega, kako se je tedaj živelo.

**Živojin Pavlović:** Da bi lahko korektno odgovoril na to vprašanje, bi moral vse te filme tule v Trstu ponovno videti, kar pa nisem naredil, zato nimam pravice, da presojam dela, ki sem jih nazadnje videl pred petnajst in več leti. Morda kot soustvarjalec tega "gibanja" niti nisem poklican, da bi jih ocenjeval na podlagi lastnih afinitet. Morda lahko kot še vedno močne filme omenim Petrovićeve *Zbiralce perja*, *Človek ni ptica* Makavejeva, *Sanje* Puriše Đorđevića, Kadijevićev *Praznik*, to so še vedno izredni filmi.

**Lazar Stojanović:** Nekateri izgublajo, nekateri pridobivajo; sam sem se ukvarjal s filmsko kritiko tri ali štiri leta, preden sem pričel delati filme; bilo mi je žal, da sem prenehal s tem, toda mislim, da človek ne more – mislim, da celo ni etično – snemati filme in jih istočasno kritizirati. Iz istega razloga ne morem ocenjevati avtorjev, niti tujih niti svojih, ker to ni moje delo. Lahko pa rečem eno stvar: pomembno je razlikovati preteklost od sedanjosti, vedno in v vsem. Če so nekateri filmi ostali pomembni, bodo kot pomembni funkcionirali v kinotekah, ne pa v navadnih kinodvoranah. To kar danes gledamo – kar bom povedal, je trivialno, toda na to moramo misliti –, to je preteklost. Danes delamo drugačne filme, ki so odgovor na današnji čas, drugačne so metode in tehnika, tudi sovražnik. Določena atraktivnost teh filmov za občinstvo je bilo zavedanje, da so govorili o prepovedanih stvareh, in če je nekaj prepovedano, potem to občinstvo dodatno vzburja. Danes te stvari niso prepovedane. Sam se še vedno skušam držati tem kot so recimo človeške pravice; moj zadnji film, ki je ravno v postprodukciji, govori o ciganih in se imenuje *Približno Srbi*. Film je seveda angažiran, toda ne gre za isti tip angažmaja kot nekoč. Neko obdobje je preteklo in zelo lepo je, če se ga nekemu ni treba sramovati. Večina ljudi, ki so soustvarjali 'črni' film, nima razloga za sramovanje, kar je dobro. Ko človek stopi v peto desetletje, je pomembno, da ne postane zloben; ko vidite, da nekatere ideje, plani in koncepti ne izpadejo tako, kot ste planirali, pričnete sovražiti sami sebe in ljudi okrog sebe, postanete egocentrični in zli. Mislim, da je uspeh nekaterih filmov in avtorjev tega obdobja priskrbel "pozicijo", da večina teh ljudi ni zlobnih. To je to.

**Želimir Žilnik:** Film je poleg analize in refleksije obenem tudi stvar stila in mode. Filmski jezik se spreminja, tako da isti film v različnih časovnih periodah vidite v drugačni luči. Včeraj je bila projekcija Jovanovićevega filma *Vzrok smrti ne omenjati* razprodana; to je film, ki smo ga ob nastanku ocenili kot stilistično povsem anahronistično delo. Zakaj? Ker smo menili, da čas fašizma ne more ponovno preleteti Balkana. Toda danes se ta film – videli ste, kako občinstvo reagira – bere povsem drugače. Tudi za moja *Zgodnja dela* je v tem trenutku precej zanimanja, vrtijo ga v Nemčiji, Franciji in na Nizozemskem. Zanimivo se je tudi vprašati, koliko izmed filmov, ki se danes proizvajajo v republikah nekdanje Jugoslavije, odpira dialog o času, v katerem živimo. •

Portreti režiserjev: Karpo Godina



Prebujanje podgan  
Živojin Pavlović