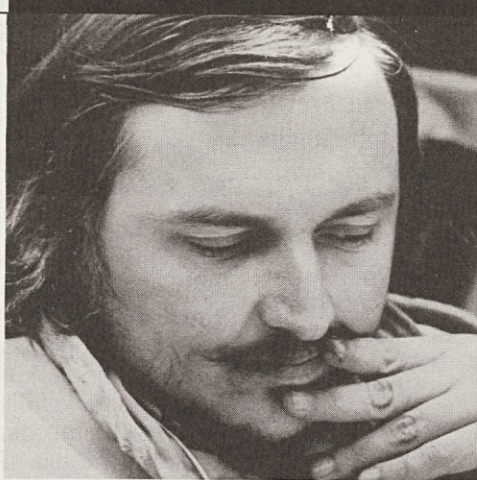




*Slobodan Šijan:
Maratonci tečejo
častni krog
Pulj, 1982*

Ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij?

*Kakšne so tvoje izkušnje pri vključevanju
v kinematografijo?*

Šijan: Moji filmski začetki so bili štiriletno delo na beograjski televiziji. V tem času sem se naučil osnovnih pravil profesionalnega obnašanja in izkusil prve dileme ustvarjanja v takšnih razmerah. Posnel sem pet enournih igranih filmov, številne dokumentarne in glasbene oddaje. Nekateri teh projektov so zbudili precejšnje zanimanje. Tako so ljudje nekega lepega dne izvedeli, da obstajam in da bi se rad s filmom ukvarjal tudi v prihodnje. Sledila so neizogibna srečanja s tistimi ljudmi, ki o takih stvareh odločajo. Vse to je nekaj časa trajalo, upi za uspeh so bili enkrat večji, drugič manjši. Sam sem še naprej gledal filme drugih, načrtoval in čakal. Končno so se pri »Centar-filmu« zainteresirali za komedijo Dušana Kovačevića **Kdo neki tam poje**. Začele so se priprave za koprodukcijo s televizijo. Kasneje se je producent odločil za samostojen projekt. Tako sem startal s svojim »prvim pravim« filmom. Vendar se nisem počutil kot debitant. Mogoče sem imel pri svojih televizijskih filmih celo boljše delovne razmere.

Vendar je šlo za »pravi« film, ki ga je proizvedla filmska hiša. Ti pa si gotovo človek, ki je v kinematografijo stopil z znanjem, z lastnimi stališči in natančno določenim projektom.

Šijan: Na televiziji sem si pridobil številne izkušnje in vse, kar sem tam počel, sem delal z očmi filmarja, ki si prizadeva, da bo nekega dne začel z delom tudi v kinematografiji. Nikoli nisem maral, da bi me ljudje imeli le za cinefilskega režiserja s precejšnjim znanjem, ki neutrudno čaka na pravo priložnost. Za takšno priložnost se je treba boriti, čeprav je možnosti malo, ker velika večina odgovornih ljudi ali ne vidi ali pa ne začuti vzne-

mirljivih stvari. Toda vedno se najde kdo, ki vam vsaj verjame, če že ni podobno »usekan«. Gre za iskanje, tveganje in zaupanje. V tem ključu morate razumeti moje delo na televiziji, čeprav sami dobro veste, da gre za specifičen medij in za drugače »narejeno« hišo.

Mislim, da sem človek, ki ga zanimajo mnoge stvari. Zelo važno je, da imate svoj odnos do posameznih stvari. Če je tako, potem je neprimer- no, da skrbite za svoj avtorski opus, ker bo sleherna stvarčica, ki jo boste ustvarili, nosila pečat vaše osebnosti.

Dokler sem bil na akademiji (zdajšnji »Fakultet dramskih umetnosti« v Beogradu), sem se držal načela, da moram delati različne projekte, če se hočem otresti skrbi o avtorstvu. Ko sem posnel **Kdo neki tam poje**, sem ugotovil, da je komedija žanr, ki se je otresel številnih »neumnosti doma- čega filma«. Komedija je prostor, kjer si lažje izboriš pravo delovno atmosfero in kjer stalno preverjaš neko govorico: govorico telesa filma, antropološko ali pa ideološko govorico... ipd.

Komedija je zato zame pravi izziv in počutim se dobro, ko pomislim, da ob vsem tem ljudem lahko tudi ugodim. Zato sem svoje delo nadaljeval z **Maratonci...** S komedijo se bom ukvarjal še toliko časa, dokler bom ob tem razmišljal in se zabaval. Trenutno je pač komedija skorajda edini prostor, ki se je otresel mnogih »neumnosti domačega filma«. Kakšen drugi prostor je treba šele izboriti, čeprav bo po naravi stvari to veliko težje.

Kaj nam lahko poveš o tvoji režiserski formaciji?

Šijan: Odraščal sem z gledanjem filmov. Veliko mojih prvih zapažanj o svetu, v katerem živim, je povezano s stanji stvari, ki so sevale s platna. Čeprav so konfiguracije teh stanj različne od struktur vsakdanjih bivanjskih izkušenj, so učinko- vale močnejše in bolj magično. Vse informacije, ki so prihajale s platna, so mi bile v neverjeten užitek

in v tem je prav gotovo jedro njihovega neizbrisljivega pečata.

Gledanje filmov je v mnogočem vplivalo tudi na izoblikovanje tiste lastne vokacije, ki me je pripeljala do tega, da sem pričel režirati tudi sam. Ne rečem, da filmska šola ni potrebna, toda študij filma je smiseln samo takrat, ko obstaja že primarna ljubezen do filma in enkratno veselje pri gledanju, uživanju in učenju ob filmih, ki so jih naredili drugi.

Čeprav najdem vire uživanja v gledanju vseh vrst filma, moram priznati, da najbolj uživam v monumentalnem telesu ameriškega igranega filma. Pri nas smo imeli priložnost videti velikansko število ameriških filmov in mogoče je to edino področje kulture, kjer smo imeli prave informacije v pravem času. Mislim na Forda, Hawksa, Hitchcocka... Veliko sem se naučil tudi pri nekaterih izrednih evropskih ali japonskih filmih, vendar so ti filmi sistem zase, specifična in vredna marginalnost, ki je vedno obstajala v kreativni opoziciji z matičnim telesom ameriškega filma. Gre za dejstvo, pred katerim je nemogoče zapirati oči. Poznati je treba obe strani. Kdorkoli se odloči samo za eno, si zapre osnovni pretok filma in bo vedno izgubljal film in morda celo sebe.

Kaj je takšnega v velikanskem korpusu ameriškega filma, ki človeka tako navduši?

Šijan: To je predvsem fantastična inteligenca režiserjev in ljudi, ki so v filmski proizvodnji. Ko gledam kakšen Hawksov film, se mi zdi, kakor da komuniciram z vrhunskimi možgani tega planeta, in to je doživljaj, ki si ga je vredno privoščiti. Ameriški režiserji tako popolno obvladajo medij, da to postaja že oblika razmišljanja, inteligentnost, ki se kaže skoz filmske postopke. Hawks nam ne posreduje nekih globokih spoznanj ali genialnih misli, marveč svoje gledanje in analiziranje sveta vpenja v kadriranje in oblikovanje filma kot takega. To je lucidnost, ki je hkrati estetski doživljaj in intelektualna izkušnja. Pomembna dimenzija ameriškega filma pa je tudi nekaj, kar bi imenoval »imitacija življenja«. Malokdo bi zanikal, da je v ameriških filmih »spoznal« džunglo, kriminal, vlemesta, čudne svetove..., da je skorajda pol njegove izkušnje sveta zaznamovane s filmom. Vsaj za sebe lahko rečem, čeprav sem videl veliko sveta, da so doživetja s potovanj blede sence v primerjavi s tistim, kar človek večinoma izkusi ob gledanju filmov. V tem je moč filma kot »imitacije življenja«, moč, ki izhaja iz podoživljanja avantur, velikih čustev, dramatičnih prizorov, nepoznanih pokrajin,...

Kakšen je po tvojem mišljenju delež režije kot motorja, ki žene to imaginarno podobo sveta pri oblikovanju fascinirajoče dimenzije ameriških filmov?

Šijan: To ni odvisno samo od režije, ampak od koncepcije filma v celoti, predvsem pa od producerske politike. Tu pa ni razlike med tem, kar Hawks ljubi v filmu, in tistim, kar ljubi publika. V dobrih ameriških filmih si režiserji ne prizadevajo, da bi ugodili publiki, marveč je njihov pristop k filmu prav to, kar si publika želi. Ameriški film ima tako strahovito zdrav koncept, saj »podzavestno« izhaja iz vprašanja, zakaj ljudje hodijo v kino, ali zato, da gledajo, kar vsak dan vidijo v življenju, ali pa da doživijo nekaj novega. Na to temo krožijo številne anekdote, med njimi tudi Hitchcockova,

ki govori o ženi, ki ves dan gospodinji in jo zato mož povabi zvečer v kino, film pa prikazuje ženo, ki ves dan gospodinji. To je hkrati tudi njegovo ironično videnje modernega filma. Rad imam tudi takšne filme, vendar zdaj govorim o ameriškem filmu. Ta je vedno želel, da gledalcu prikaže nekaj fenomenalnega, kar se v vsakdanjem življenju le malokdaj dogodi, da mu pove nenavadno, napeto zgodbo, polno izjemnih značajev. Medtem ko so režiserji evropskega filma večinoma intelektualci in razmišljajo o »doživetih stvareh«, ustvarjajo eseje o stvarnosti, ki so nekaterim blizu, drugim pa ne, pa so ameriški režiserji lucidni mojstri, ki proizvajajo nov svet, ki pa se bistveno ne razlikuje od vsakdanjega življenja, le bolj »zgoščen« je.

Za ameriški film ugotavljajo, da je v njem na delu predvsem »fizično oko« in z njim povezan užitek v gledanju ter da je šele v drugem planu veriga pomenov, ki v evropskem filmu zavzema vodilno mesto, najprej in najbolj izrazito pri Eisensteinu, ki je vsebino svojega »intelektualnega očesa« definiral tudi s formalnimi postopki.

Šijan: Za ameriški film prav gotovo velja, da nas na svoje podobe najprej prilepi s »fizično« neposrednostjo in tako zapelje naš pogled. Vendar ima ameriški film tudi vse drugo, le da nam to posreduje izredno skromno in neopazno. Režiser George Sidney v spisu Umetnost filmske režije našteva postopke modernega filma in jih označuje kot sijajne prijeme, toda obenem tudi ugotavlja, da je vse to v taki ali drugačni obliki Hollywood že zdavnaj »odkril«. Nadalje piše, da režiser ne sme biti opazen v vsakem kadru, marveč mora gledalcu posredovati zgodbo z emocionalnim potencialom tako, da bo ta pozabil, da je vse skupaj stvar režije in igre. To je tisto, kar omogoča fascinacijo, ki jo nudijo ameriški filmi. Vendar zaradi te dimenzije ne smemo spregledati, da imajo ameriški filmi tudi vse ostalo. Ko si tak film večkrat ogledamo in preneha delovati prej omenjena »primarna« fascinacija, bomo odkrili, da so filmi velikih hollywoodskih režiserjev genialni zato, ker je v njih vse na svojem mestu, ker je vse hkrati funkcionalno v narativnem pogledu in pomenljivo na simbolnem planu. In če poenostavim, medtem ko se evropski režiserji velikokrat že skorajda narcisoidno ukvarjajo sami s seboj in so zato monotoni, pa se ameriški režiserji ukvarjajo s svetom okrog sebe in to tako, da pri tem sami uživajo in obenem posredujejo užitek tudi gledalcem.

Kakšne pa so po tvojem razlike in podobnosti med klasičnim hollywoodskim filmom in »novim Hollywoodom«, kot se je izoblikoval s San Francisco Film Group in kasneje z »imperijem« Coppole?

Šijan: Nova generacija ameriških režiserjev se zaveda, da je pionirsko obdobje kinematografije mimo in da mora vsakdo, ki se želi ukvarjati s filmom, poznati njegovo preteklost. Danes pri filmu skorajda ni prostora za »samorastnike«, saj mora biti filmar tako kot sodoben pisatelj načitan oziroma nagledan. Do te filmske zavesti je najprej prišla Evropa z novim valom, kjer so ljudje, ki so veliko vedeli, pričeli delati pomembne filme (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette...). To se je dogajalo v Ameriki že v prejšnjem desetletju, dogaja pa se tudi danes. Posebej zanimiv primer

je francoski režiser Melville, saj je kot izrazil filmofil in ljubitelj ameriškega filma prenesel to nagnjenje prek francoskega novega vala ponovno v Hollywood. Tako je Evropa pravzaprav oblikovala zavest, da je korpus ameriškega filma pomembna kulturna dediščina in obenem odličen prostor za »šolanje«, kot so dokazali Milius, Kaufman, Coppola, Lucas... Menim pa tudi, da je ta »zavest« v nekaterih trenutkih delovala negativno, večinoma takrat, ko se je ameriški film zaradi pretirane kritičnosti do lastne preteklosti spogledoval z evropskim filmom »duha«, ali pa ko je osnovnošolsko prepisoval modele iz otroštva filma. V tem zarisu se je najbolj obnesla hollywoodska B-produkcija, ki se je dokaj »naivno« kritično naravnala na svojo preteklost in z malim denarjem proizvajala filme, ki ohranjajo stari hollywoodski užitek v gledanju.

Kje pa je prostor malih kinematografij glede na hollywoodski »imperij«?

Šijan: Male nacionalne kinematografije so velik problem, ki sem ga najbolj občutil, ko sem obiskoval različne mednarodne filmske festivale. Svetovna kulturna javnost je nekako sprejela dejstvo, da obstaja ameriški film, ki nima samo komercialnih, ampak tudi neke kulturno-antropološke vrednosti. Vendar to velja samo za ameriški film, kadar pa se postavlja vprašanje malih nacionalnih kinematografij, komercialno dimenzijo filma enačijo s »sranjem«. Zato se od malih kinematografij zahteva, da proizvajajo genialne, originalne in sploh pomembne stvaritve, ki večinoma prikazujejo kmete ali pa govorijo o primitivnosti svojega okolja. Prav tako pa velja tudi v okviru nacionalne kinematografije, da si uspešen, ko uspeš v tujini. Svetovna filmska situacija nas sili, da se obrachamo k folklori, ob tem pa se v svetu nihče ne zanima za tisto, kar je v neki nacionalni kinematografiji komercialno in komunikativno. Na festivalu v Kairu sem gledal program egipčanske glasbene komedije in skorajda vsi so se mi smejali, čeprav so tudi oni vedeli, da teh filmov nikjer več ne bodo videli. Ob gledanju egipčanske variante tega žanra pa sem razmišljal, kako je sploh mogoče pisati zgodovino glasbenega filma, če pri tem ne upoštevamo tudi, recimo, egipčanske in indijske glasbene komedije. Na tem področju v svetu vlada še popolna tema, povezana z ignoranco. Velike države namreč nočejo brskati po »šundu« malih kinematografij, male pa je sram, da nekdo brska po tem njihovem »sranju«, ker pač želijo dokazati, da so »kulturne«. Mislim, da bi bilo genialno, čeprav je to tudi smešno, če bi se organiziral festival komercialnih filmov iz malih kinematografij. Menim, da ti filmi najbolj izrazito kažejo procese, ki se dogajajo v zavesti »navadnih« ljudi.

Ali lahko imenuješ kakšnega našega režiserja, ki je bil oziroma je v taki »neljubi« situaciji?

Šijan: Tipičen primer je František Čap, edini, ki je znal režirati do leta 1960. Če ne bi bilo njega, bi mislil, da je bilo iz objektivnih razlogov nemogoče delati komunikativne, popularne in vendar dobre filme. Pri nas pa so takrat Čapa obravnavali in ga tudi še danes obravnavajo kot izrazitega komercialnega režiserja, ki je kot tak neresen pojav v naši kinematografiji. Današnja situacija ni kaj bistveno boljša, saj izdelujemo večinoma napihnjene umetniške filme, filme, ki polnijo kino

dvorane, pa večinoma gledamo s prezirom. Ne rečem, da so vsi ti filmi dobri, vendar velikokrat niso dosti slabši od privilegiranih umetniških filmov. Za naše malo okolje pa je značilno tudi to, da je zelo odvisno od filmske javnosti, katere precejšen del so filmski novinarji, ki le malokdaj zaidejo v kino in filme več ali manj gledajo na beograjskem Festu. Ta manifestacija pa jim je iz leta v leto trn v peti, češ da prikazuje samo komercialne filme, čeprav se je kasneje pokazalo, da gre za izredno pomembne stvaritve. Mirno lahko rečem, da je filmsko stanje pri nas zelo kritično, da ni pravih kriterijev, da ni pravega interesa za film, še zlasti ne za domači. Lep primer za vse to je festival jugoslovanskega filma v Pulju, kjer se pač teden dni »živi« za našo kinematografijo, kasneje pa nikomur ni več mar za jugoslovanski film, niti za njegove avtorje, še manj pa za njihove filme.

Po obdobju »novega jugoslovanskega filma« se je naša kinematografija zaradi različnih razlogov znašla v močvirju, kjer so, če poenostavimo, na eni strani cveteli spektakli (Bulajić), na drugi strani pa z muko poganjali eksperimentalni projekti (Radivojević). Šele v drugi polovici sedemdesetih let se je izoblikoval »standard« jugoslovanskega filma, tako s filmskega, producentkega kot tudi ekonomskega vidika. Nastali so solidni filmi, ki so imeli uspeh tako pri kritiki kot tudi pri publiki (Karanović, Marković, Paskaljević, Grlić...). In če to usmeritev v jugoslovanskem filmu z rezervo poimenujemo žanrsko, potem sta v začetku osemdesetih let ti in Zoran Tadić (kot najbolj izrazita predstavnika) to orientacijo podkrepila s »filmskim spominom«, ki odseva tudi v proizvodnem postopku.

Šijan: Menim, da je v jugoslovanski filmski kritiki in med ustvarjalci čutili težnjo po obnovitvi popularnega žanrskega filma. Toda zdi se mi, da bo ta poskus ostal le marginalna zadeva, tako kot Zoran Tadić (čeprav upam, da ne), ki pravi, da je marginalen pojav v jugoslovanski kinematografiji. In ker v jugoslovanski kinematografiji vlada precejšen kaos, saj ni pravih kriterijev in osmišljene producentke politike, z izgovorom, da je film »visoka« umetnost, pa lovijo denar, sem prišel do sklepa, da je najbolje, če znotraj omenjene konstelacije poiščem tiste elemente, ki lahko funkcionirajo v naši kinematografiji in ki mi omogočajo, da delam filme približno tako, kot sem si jih zamislil oziroma sem si zamislil posel filmskega režiserja. Nadaljnje spoznanje je bilo, da si moram izdelati svoj miniaturni Hollywood. Konkretno to pomeni, da sem povabil k sodelovanju scenarista Dušana Kovačevića, ki piše tekste, ki ustrezajo mojemu konceptu filmske komedije, da sem v Ateljeju 212 poiskal igralce, za katere mislim, da jim komika ne dela težav... Ta način oblikovanja filmskega »aparata« me je sicer zapeljal v zaprti krog, vendar mislim, da je to edina pot, da se v naši razrahljani kinematografiji ustvari neko trdno, delovno in funkcionalno jedro. Približno tako kot Mack Sennett, čeprav ne v smislu njegovega koncepta komedije, ampak filmskega sistema, ki je deloval na podlagi piscev dobrih zgodb in serije tipičnih igralcev.

Vsak sistem pa je odvisen od ljudi, ki ga tvorijo, in od okolja, v katerem deluje, se pravi, da mora sestavljati trikotnik, kjer koti (avtorji, publika in



Maratonci tečejo častni krog

»mentalna mašinerija«) med seboj korespondirajo. V okviru teh dejavnikov so najbrž zarisane tudi možnosti posameznih žanrov.

Šijan: V naši mali kinematografiji vsekakor ne obstajajo možnosti za izdelovanje vseh vrst filmov. Povsem nora je misel, da bi pri nas delali filme, kot je *Vojna zvezd*. Kot paradoks pa se v jugoslovanski kinematografiji dogaja to, da nekateri hočejo izdelovati satelite, pri tem pa sploh ne pomislijo, da je zato potreben mehanizem, ki se imenuje NASSA. V tem pogledu pa je naša kinematografija še v marsičem na nivoju rokodelskih delavnic, in razumljivo je, da tako izdelani sateliti ne morejo poleteti. Avtorjeva hotenja morajo biti vedno v realnem dialogu z obstoječimi možnostmi, na katere vpliva okolje v nekem trenutku, preprosto rečeno, politična in ekonomska situacija. V tem trenutku je po moji meri, in videti je, da tudi po meri okolja, komedija.

Kaj je v tekstih Dušana Kovačevića takega, kar ti je ponujalo material, da ustvariš dobro filmsko komedijo?

Šijan: V njih sem videl možnost, da realiziram svoj koncept filma. Ko sem bral že prvo predlogo za kasnejši film *Kdo neki tam poje*, se mi je pred očmi odrtel »road-movie«, kar mi je blizu in v kar lahko vključim niz stvari, ki jih je mogoče tudi žanrsko opredeliti. Dušan ima tudi to vrlino, da so njegovi scenariji napisani z zelo preciznimi dialogi, polni verbalnih gagov in znotraj duhovitih situacij. Režiserjeva naloga pa je, da z razdelitvijo vlog like natančneje določi. *Kdo neki tam poje* je bil najprej scenarij za televizijski film na sodobno temo o starcu, ki potuje v Beograd, da si kupi plašč. Stopi v avtobus in tam naleti na niz

likov, ki se med seboj prepirajo. Če sem iskren, sem se ob branju scenarija ujel tudi na nekolikanih nore in bizarne like, ki se peljejo v tem avtobusu. Sam imam precejšen čut za bizarno v filmu. Eden izmed mojih najbolj priljubljenih režiserjev je Tod Browning s filmom *Freaks*. Pritegnejo me z zanimivo zgodbo, ki jo velja še komu povedati in ki omogoča oblikovati serijo nenavadnih likov, potem pa še dozo bizarnega humorja, ki se, kot sem že rekel, nekako prilega moji naravi, česar me je sicer strah, da bi si priznal, toda videti je, da je to res, saj me taki teksti vse bolj in bolj privlačijo. Ta bizarnost pa se nanaša tudi na moje prejšnje besede o »mini« Hollywoodu. Kajti vsak režiser ima svojo zbirno točko, ki povezuje filmske elemente v enoten sistem. In če je pri meni ta zbirna točka bizarnost, potem je to tisto sredstvo, s katerim želim prestopiti robove vsakdanjega življenja in poskušam oblikovati »možno realnost«.

Med mnogimi žanri, na katere se kreativno opira tvoj drugi film Maratonci tečejo častni krog, so razvidni vsaj štirje: horror komedija, erotični film, burleska in gangsterski film. Tvoja kreativnost pa se ne kaže samo v tem, da si jih prepletel, kar »estetski purizem« skorajda ne dopušča, ampak najprej v bistrovidnosti, saj si zadel logiko njihovega delovanja. Od grozljivke in erotičnega filma si iztržil identifikacije s pogledom glavnih likov, ki se kot »subjektivni« kadri vpletajo v pripovedovanje z distance in tako s potencirano napetostjo ženejo zgodbo naprej; od gangsterskega filma in burleske pa realistično ali pa na glavo obrnjeno razmerje med vzrokom in posledico, ki gledalca v pričakovanju razrešitve neprestano drži v šahu.



Kdo neki tam poje

Šijan: Voyeurizem je značilna poteza ameriškega filma, postopek, ki je najbolj vplival na moj način delanja filma. V ameriškem filmu dogajanje spoznavamo skoz poglede glavnih junakov, vidimo to, kar oni vidijo, in obenem tudi to, kako oni reagirajo; iz te povezave tudi mi kot gledalci reagiramo podobno. Igra z identifikacijo pogleda krepi identifikacijo z glavnimi junaki, ki je tako tuja večini evropskih filmov. V njih je dogajanje predstavljeno z neke objektivne točke, z distanco, zato tudi junake večinoma opazujemo in kot priče sledimo njihovi usodi. V okviru naše kinematografije ta postopek, ki predvsem gradi na dolgih kadrih, uporablja Žika Pavlovič, avtor, ki ga med režiserji srednje generacije najbolj cenim in spoštujem. Sam sem vezan na narativno logiko ameriškega filma, ki jo je mogoče preprosto opisati takole: vidimo igralca, ki gleda, rez, vidimo to, kar on vidi, rez, vidimo njegovo reakcijo. Tako igra pogledov kamere in igralca vodi pripoved, pri čemer pa ni pogled igralca nikdar izenačen z eksplicitnim subjektivnim kadrom, saj že naslednji prehod na objektivno pozicijo kamere to gledališče zamaskira. In tako naprej.

Ob koncu petdesetih let so kritiki Cahiers du Cinéma trdili, da je v ameriških popularnih filmih več politike, ideologije in družbene kritike kot pa v filmih, ki želijo biti izrecno politični in družbeno-kritični. (To sta na svoj način zelo dobro razumela tudi Stalin in Goebbels.) Pri nas pa ta vidik narativnih in komunikativnih filmov večinoma zanemarjamo in take filme večinoma uvrščamo med »čisto« zabavo.

Šijan: Ta ugotovitev kritikov Cahiers du Cinéma najbrž drži samo za ameriški film, kajti ti kritiki si

v Jugoslaviji prav gotovo ne bi na omenjeni način ogledali filmov Františka Čapa. Zanimali bi jih predvsem naši »folklorni« ali pa izrazito politični filmi. Tuja kritika se podobno vede do jugoslovanskih filmov tudi danes. Od nas pričakujejo zgolj politično problematične filme, filmi, ki se s temi vprašanji ne ukvarjajo, pa jih kratko malo ne zanimajo.

Tvoja dva filma je mogoče primerjati z Wendersovimi filmi, ki so narejeni na »ameriški način«, obenem pa govorijo predvsem o Nemčiji, s prometom z mrtvimi telesi, na drugi strani pa z iluzijo življenja, s filmom, ki je, kot pravi Bazin, »mumija trajanja« in kot tak totalna časovno-prostorska iluzija realnosti, vendar vedno nekaj preteklega. Ti dve obliki poslovanja s smrtjo, pokopališka in filmska, sta sicer v sporu, ki ga končata takrat, ko nastopi kriterij realnega življenja, ki ga zastopa Seka, ljubica lastnika kinematografa in izvoljenka najmlajšega Topalovića. Ti idejni nastavki najbrž segajo čez umeščenost v čas pred II. svetovno vojno, ki jo najavljajo kot morečo slutnjo.

Šijan: V *Maratoncih* obstaja zaprt sistem sveta, ki dobičkonosno deluje na podlagi trgovine z mrtvimi telesi, kar naj bi bilo pravo življenje, pa spoznavamo samo prek filma, s platna in z dogajanjem pred platnom, v kino dvorani, kjer potekajo normalni človeški stiki. Film sam je koncipiran kot kino predstava, ki se prične z dokumentarnimi posnetki in konča s sežigom filma, fikcije, ki kot stilizacija življenja napolnjuje ta vmesni prostor. Za najmlajšega Topalovića je filmska iluzija tisti pravi svet, v katerega želi pobegniti iz družinskih grobarskih šten. Toda

stvari se obrnejo drugače. Pripoved o njegovem »naivnem«, »idealističnem« poskusu izhoda je prav gotovo mogoče prenesti tudi na nekatere aktualne pojave v našem okolju. Recimo, nobena skrivnost ni, da je pri nas zelo malo mladih ljudi na vodilnih položajih in da večinoma vse stvari, začeni s filmom, upravljajo »zreli, starejši in izkušeni ljudje«. Mladi tja do tridesetega leta mnogokrat živijo na račun svojih staršev in imajo zelo malo možnosti, da bi ustvarjalno delali. Zato se najmlajši Topalović takšni »politiki« upre, toda okoliščine ga uklenejo v obstoječo ureditev, in ko prevzame oblast, je še mnogo hujši od tistih, proti katerim se je upiral. To je eno izmed možnih ozadij **Maratoncev**. Vendar moram poudariti, da moj namen ni delati kakšne maskirane politične filme, moja želja je delati take filme, pri katerih gledalec uživa. Sicer ne na račun poceni zabavljaštva, ampak filme, pretkane s problemi, vprašanji in konflikti, ki pa naj ne izstopajo kot vodilo pripovedi.

Za konec zelo splošno vprašanje. Kaj meniš o jugoslovanskem filmu, ali bolje, povej nam tisto, kar

Slobodan Šijan

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen v Beogradu 16. 11. 1946. Diplomiral najprej slikarstvo (1970) in nato filmsko režijo na Akademiji dramskih umetnosti v Beogradu (1975). Od 1976 do 1979 je realiziral na TV Beograd 5 TV filmov (**Šta se dogodilo sa Filipom Preradovićem/Kaj se je zgodilo s Filipom Preradovićem, Sve što je bilo lepo/Kar je bilo lepega, Gradilište/Gradbišće, Najlepša soba/Najlepša soba, Kost od mamuta/Mamutova kost**). Od 1989 dalje direktor Jugoslovanske kinoteke v Beogradu. Za prvenec **Ko to tamo peva/Kdo neki tam poje** (1980) je prejel vrsto mednarodnih priznanj (specialni nagradi na festivalih v Montrealu in Veveyju, nagrado Georges Sadoul za najboljši debitantski film, prikazan v Franciji 1981).

Ko to tamo peva/Kdo neki tam poje, 1980

s – Dušan Kovačević, r – Slobodan Šijan, f – Božidar Nikolić, sc – Veljko Despotović, g – Vojislav Kostić, i – Pavle Vuisić, Dragan Nikolić, Danilo Stojković, Aleksandar Berček, Neda Arnerić, Taško Načić, Slavko Štimac, Bora Stjepanović, p – Centar film, 35 mm, barvni, 2360 m

Maratonci trče počasni krug/Maratonci tečejo častni krug, 1982

s – Dušan Kovačević, r – Slobodan Šijan, f – Božidar Nikolić, sc – Milenko Jeremić, g – Zoran Simjanović, i – Bogdan Diklić, Danilo Stojković, Pavle Vuisić, Mija Aleksić, Milivoje (Miča) Tomić, Jelisaveta Sablić, Zoran Radmilović, Melita Bihalji,

smo te pozabili oziroma te nismo vprašali in te srbi na jeziku.

Šijan: Kar zadeva jugoslovansko kinematografijo kot celoto, sem precejšen pesimist. Zdi se mi, da je misel Boška Tokina, enega najbolj genialnih jugoslovanskih filmskih kritikov, ki se sprašuje, ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij, in ugotavlja, da imata ta dva elementa zelo malo skupnega, še danes aktualna. Povojni jugoslovanski film je imel in ima niz avtentičnih in originalnih avtorjev, če omenim samo Pavlovića, Makavejeva, Žilnika..., vendar si je naša kinematografija vedno prizadevala, da jim čim bolj onemogoči normalno delo. Zato so, kot nekoč Čap in danes Tadić, predvsem marginalni pojavi znotraj naše kinematografije. Model našega filma so filmi z visokimi umetniškimi pretenzijami, ki so v resnici večinoma najbolj črn kič. Vsakdo, ki želi delati filme drugače, si mora poiskati svoj prostor v amorfnem jugoslovanskem kinematografskem prostoru in skuša film izviti iz folklornega in epsko-lirskega plašča, v katerega ga objema naš filmu »neprilagodljiv« kulturni prostor.

Fahro Konjhodžić, Bora Todorović, p – Centar film, 35 mm, barvni, 2626 m

Kako sam sistematski uništen od idiota/Kako so me idioti sistematično uničili, 1983

s – Moma Dimić, Slobodan Šijan, r – Slobodan Šijan, f – Milorad Glušica, sc – Miljen Kljaković, i – Danilo Stojković, Jelisaveta Sablić, Rade Marković, Stevo Žigon, Desa Muck, Svetozar Cvetković, Žika Milenković, Dorica Jovanović, Svetislav Gončić, p – CFS Košutnjak, Avala film, Union film, Branko Vučkajlović, 35 mm, barvni, 2677 m

Davitelj protiv davitelja/Davitelj proti davitelju, 1984

s – Slobodan Šijan, Nebojša Pajkić, r – Slobodan Šijan, f – Milorad Glušica, sc – Veljko Despotović, g – Vuk Kulenović, i – Taško Načić, Nikola Simić, Srđan Šaper, Rahela Ferari, Sonja Savić, Marija Baxa, Pavle Minčić, Jelisaveta Sablić, Žika Milenković, Milutin Karadžić, p – Center film, 35 mm, barvni, 2540 m

Tajna manastirske rakije/Skrivnost samostanskega žganja, 1988

s – Chris Longshadow, r – Slobodan Šijan, f – Živko Zalar, Predrag Popović, sc – Miodrag Nikolić, g – Zoran Simjanović, i – Rick Rossovich, Catherine Hicks, Gary Roeger, Bata Živojinović, Dara Čalenić, Nikola Simić, p – Avala film, 35 mm, barvni, 2400 m