

Ciril Oberstar

Maj '68 po bratih Marx

Pesem *The Revolution Will Not Be Televised* je leta 1970, na vrhuncu študentskih protestov v ZDA, sredi Harlema ob zvoku bobnov recitiral Gill Scott-Heron. V njej pripoveduje, da med revolucijo ne bo mogoče ostati doma, ne bo se mogoče »vklopiti« ali »srkati piva med reklamami«, ker revolucije pač »ne bodo prenašali po televiziji!« In ker je bil to le odgovor na neko drugo pesem, ki se, nasprotno od te, začinja s stavkom, »ko pride revolucija, jo bomo nekateri morda ujeli na TV, s piščancem, ki nam bo visel iz ust« (*The Last Poets*) ..., se dejansko postavlja vprašanje, kako je s televizijskimi in filmskimi podobami uporov, ki jim s skupnim imenom na kratko pravimo maj '68 ali študentski upori leta '68.

Vprašanje filma in televizije v odnosu do posredovanja podob uporov je v resnici seveda veliko starejše. Eden izmed akterjev ameriškega obzorniškega gibanja iz tridesetih let, ki je nastalo kot odgovor na veliko gospodarsko krizo v ZDA, Sam Brody, je manipuliranje oblasti s filmskim prikazovanjem družbe že takrat opisal takole: »Oblast uporablja filme proti delavcem podobno kot pendreke, le da bolj subtilno.« Zato je zagovarjal produkcijo lastnih, neodvisnih filmskih novic, s katerimi bi v javnosti dosegel večjo vidnost upora in ustrežnejšo reprezentacijo delavskih upornikov.

Podobna vprašanja pa si zastavlja tudi letošnja Jesenska filmska šola (JFŠ), posvečena maju '68. Francoski kritik Serge Daney je prepričan, da je film večinoma »spregledal dogajanje tistega leta«, v nasprotju z njim pa Nace Zavrl v kinotečnem uvodniku v JFŠ ugotavlja, da je danes, »petdeset let po izteku majskih revolucijskih gibanj«, morda »napočil čas, da Daneyjevo trditev ovržemo /.../; kamere so bile na prizoriščih globalnih nemirov prisotne, snemalci pa so potek protestov, zasedb in stavk zajemali vsepovprek«.

Tako se vizualni zapis o pariškem maju '68 ni ohranil le v mnogih klasičnih dokumentarjih, ampak tudi v revolucionarni seriji enainštiridesetih, 3 do 4 minute dolgih obzornikov z naslovom *Cine-Tracts*. Filmarji, ki so jih snemali, med drugimi Jean-Luc Godard, Chris Marker in Alain Resnais, niso izumili le nove obzorniške govornice, ampak tudi družbeni kontekst kroženja filmov, s katerim so zaobšli komercialne distribucijske poti. Snemali so na 16-mm kamere, ker je bil to tisti format, ki ga je bilo mogoče brez večjih težav predvajati ali prilagoditi projekcijskim

zmožnostim žarišč takratnega upora (zasedenih fakultet in okupiranih tovarn). Omogočal je hitro kopiranje in poceni distribucijo, predvsem pa hitro produkcijo, ki jo je zahtevalo aktualno pokrivanje majskega dogajanja.

Toda film se je z majem '68 zapletel že pred vrhuncem gibanja, ki je nastopilo z izgredi na ulicah Pariza. Februarja istega leta so se filmarji (od filmskih kritikov do francoskih novovalovcev ob podpori Nicolasa Raya in Hitchcocka) s protesti uprli poskusu odstavitve ustanovitelja in takratnega direktorja francoske kinoteke Henrija Langloisa, strastnega zbiratelja filmske dediščine in enega večjih poznavalcev in prikazovalcev filmske zgodovine, ob katerem je zrastle celotna generacija filmskih kritikov, cineastov, ... upornikov.

In res, kako je mogoče spregledati vseprisotnost ne le kamer filmskih aktivistov, ampak tudi filmskih motivov, sloganov, citatov iz filmov, filmskih navdihov ... Če kaj, potem je bil maj '68 globoko prežet s filmom in filmsko kulturo. V Ljubljani, Zagrebu in Beogradu nič manj kot v Parizu. *Marksizem po bratih Marx* je bila slovenska verzija francoskega slogana *Je suis Marxiste, tendance Groucho*, ki ga pripisujejo Jean-Lucu Godardu ... To je bil denimo čas, ko je mladi Mladen Dolar svoje članke z analizo študentske zasedbe Filozofske fakultete končeval s citati iz filma **Jagode in kri** (*The Strawberry Statement*, 1970): »Strike to prove yourself alive!« ..., ne nazadnje pa tudi čas, ko so filmski in gledališki igralci (Stevo Žigon) nagovarjali študentske množice, filmski režiserji (Želimir Žilnik) pa so jih snemali.

V dokumentarnem filmu **Junijska gibanja** (Lipanska gibanja, 1969, Želimir Žilnik), ki prikazuje študentske demonstracije v Beogradu, zaseda nastop Steva Žigona ključno vlogo. Nekdo, ki danes posluša vzklike, s katerimi študentje navdušeno prekinjajo njegov govor in ga kanalizirajo v aktualnost revolucionarnega trenutka, bo sprva morda spregledal, da besedilo nagovora ne velja aktualnemu študentskemu uporu, niti jugoslovanski ali oktobrski socialistični revoluciji, temveč skoraj dve stoletji starejši, francoski revoluciji. Gre za odlomek iz Robespierovega govora iz igre *Dantonova smrt* nemškega dramatika Georga Büchnerja. Stevo Žigon kot dober igralec se tega v celoti zaveda. Vse tiste dele govora, ki bi kazali na njegovo zgodovinsko ozadje, pove hitro, zamolklo in manj razločno. Nasprotno pa dele, ki kljub svoji starosti delujejo aktualno, pove izrazito jasno, decidirano in glasno: »Če gledamo ljudske zakonodajalce, kako se postavljajo z vsemi pregrehami in vsem razkošjem nekdanjih dvorjanov, ... kako sipajo domislice, duhovičijo in razkazujejo nekaj uglajenosti, ... če gledamo ..., kako se grofje in markiji revolucije ... igrajo, ... če jih gledamo ... Si menda smemo zastaviti tole vprašanje: Ali je bilo ljudstvo oropano? (ploskanje; vpitje) ... Nobenega dogovora, nobenega premirja z ljudmi (vpitje):



»Tako je!«) ..., ki jim je bila republika samo špekulacija, revolucija pa obrt!« (vpitje; ploskanje)

Staro besedilo, ki je bilo spisano o nekem povsem drugem obdobju, v povsem drugem zgodovinskem miljeju in proti nekemu povsem drugemu političnemu razredu, deluje, kakor da bi bilo spisano za ta trenutek. O tem pričajo udeleženci upora, ki se 50 let kasneje še vedno živo spominjajo Žigonovega nastopa, ki je povsem zasenčil politične govore. Tako je, kakor da bi Žilnikova dokumentarna kamera študentsko gibanje ujela in *flagranti*, v postelji z nemara najbolj slovito mislijo iz Marxovega *Osemnajstega brumaira Ludvika Bonaparta*: »In ko se zdi, da si ravno prizadevajo obrniti sebe in stvari ter ustvariti, česar ni bilo, ravno v takih obdobjih revolucionarne krize boječe zaklinjajo duhove preteklosti, naj jim služijo, izposojajo si njihova imena, bojna gesla in kostume, da bi v tej stari častitljivi preobleki in v tem izposojenem jeziku uprizorili nov prizor svetovne zgodovine.«

A izposojanje Robespierrovega jezika skriva še eno posebnost, ki bode v oči. Stevo Žigon je govor sproti prirejal situaciji. V svojevrstni besedilni montaži je iz njega izrezal odlomke, ki se mu niso zdeli primerni, in ohranil le tiste, ki so se mu zdeli pomembni. In slaba tretjina govora je namenjena spolni razuzdanosti – Robespierre oziroma Žigon pa o njej govori izrazito obsojajoče! Kar je naravnost fascinantno, saj to počne sredi gibanja, ki je obveljalo za nosilca seksualne revolucije: »Razuzdanost je Kajnovno znamenje aristokracije. V republiki razuzdanost ni samo moralni, je tudi politični zločin; (ploskanje) razuzdanec je politični sovražnik svobode. (ploskanje) ... Prav lahko me boste razumeli, če pomislite na ljudi, ki so prej živeli po podstrešnih sobah, zdaj pa se vozijo v kočijah in nečistujejo z nekdanjimi groficami in baronicami.« (ploskanje; vzklikanje)

Razuzdanost ne le kot moralni (kar sta takrat res trdila večinsko javno mnenje in komunistična partija), ampak kot politični zločin (!!!), česar si v šestdesetih in sedemdesetih

letih ni upal trditi nihče. A študentje na teh mestih niso nič manj skandirali, niso prenehali s ploskanjem in vpitjem. Gre za enega bolj poetičnih paradoksov takratne politične situacije, ki ga je Žilnik tako lepo ujel v objektiv kamere.

Ko se je Svetlana Slapšak nedavno v nekem razgovoru spominjala zgodnjih sedemdesetih let in učinkov maja '68, je poudarila, kako je komunistična partija ravno ob vprašanju seksualnosti spremenila svoje stališče in se glede tega pustila podučiti študentskemu gibanju in maju '68: »Z drugimi besedami, komunizem je izkoristil potencial pornografije in uvedel v Jugoslaviji pornografijo, kakršne takrat nihče na svetu ni imel ... Ljudje iz Danske ali Nemčije, ki so prišli pred jugoslovanski kiosk, so se lahko samo usedli ... bil je ves oblepljen z golimi ženskami.« Sprememba v moralni usmeritvi komunistične partije glede pornografije pa je pustila svoj pečat tudi na filmskem področju in v distribuciji. Če je Hladnikova *Maškarada* (1971) kot eksplicitno erotičen in pornografski film leta 1971 še imela težave s cenzuro, pa je komunistična partija kasneje pornografijo izkoristila, kakor pravi Svetlana Slapšak, »za pacifikacijo delavstva. Povsem gotovo. To je napredovalo vse do osemdesetih let, ko je Jugoslavija imela edino državno televizijo na svetu, ki je predvajala filme s trdo pornografijo.«

In tudi to je na svoj način filmska dediščina maja '68. **E**