

retrospektiva alpe adria v trstu

simon popek



Človek ni ptica
Dušan Makavejev

Tržaški Teatro Miela je bil med 18. in 25. januarjem prizorišče edinstvene, tako rekoč zgodovinske retrospektive t.i. jugoslovanskega 'črnega' filma med leti 1960 in 1972. Tako bombastičen uvod je kajpak treba razložiti. Dejstvo je, da je prenekateri poprej prepovedani film iz te generacije ugledal temo kinodvoran šele po razpadu Jugoslavije, denimo Stojanovičev *Plastični Jezus* (1971), da se je v šele tem času, brez omejitev ter v večjih kinodvoranah in kulturnih centrih, smel predvajati tudi marsikateri izmed sicer "neprepovedanih" filmov, in nenazadnje, da se je prenekateri ustvarjalec v (prostovoljnem) izgnanstvu vrnil domov in ponovno začel ustvarjati v domovini.

Medtem je Jugoslavija razpadla, puljski festival je postal festival novega hrvaškega filma, nekdanji sodelavci, ki skupaj niso le pisali scenarijev, temveč tudi eden drugemu statirali, so bili raztreščeni po vsem svetu. Da bi kolikor toliko spodobno (in celovito) retrospektivo enega najmočnejših evropskih filmskih gibanj na prelomu šestdesetih v sedemdeseta priredili na ozemlju nekdanje skupne domovine, je bilo seveda utopično razmišljanje, zato se je kot idealna rešitev – na nevtralnem ozemlju, a še vedno dovolj blizu –, ponudil Trst s svojim *Alpe Adria Cinema*, ki se je prav zaradi izjemno obsežne retrospektive (okrog 150 filmov) od običajnih petih dni trajanja raztegnil na osem dni. Presežki so torej že v faktografskih detajlih, če pa se osredotočimo le na retrospektivni del, lahko brez sramu in odvečnega pretiravanja obvelja, da gre za zgodovinski dogodek. Namreč, ni šlo le za prvo tovrstno retrospektivo po dolgih letih, marveč tudi za ponovno srečanje največjih imen tega obdobja. Željimir Žilnik, Živojin Pavlović, Bato Čengić, Bora Drašković, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev, Miroslav Antić, Bora Drašković, Lazar Stojanović in drugi v Trstu prisotni so se nazadnje lahko zbrali koncem osemdesetih v Puli. V Trst so prišli tako rekoč vsi najvidnejši še

živeči režiserji, razen Hrvatov in njihovih filmov; tamkajšnje oblasti so sodelovanje prijazno odklonile, češ, da pripravljajo svojo obsežno retrospektivo in da so kopije zasedene (nekaj filmov Zafranovića in Papića so vendarle zavrteli). Skratka, v Trstu smo verjetno videli najpopolnejšo možno zbirko 'črnega' filma in nemara poslednjič pospremljeno s tako bogato udeležbo samih avtorjev, ki danes povečini že korakajo sedemdesetim naproti.

Ironična usoda 'črnega' filma pa očitno ostaja politični "angažma": ko so ti filmi nastajali, so bili težko dosegljivi zaradi represivnega ideološkega aparata, danes, ko naj bi vladala demokracija, pa jih skupaj spet ne morejo vrteti zaradi političnih pregrad.

A vendarle je tudi z odsotnostjo večine hrvaških predstavnikov retrospektiva "Onda nera" (po italijansko) odražala zaokrožen smisel, nenazadnje sta bila zibelka in kreativni center okrog srbskih oziroma beograjskih filmskih amaterjev. In če smo tržaško retrospektivo in prisotnost avtorjev proglasili za zgodovinsko, potem to velja tudi zaradi definitivne razlage zmede okrog samega termina 'črni' film, saj v tem primeru ni šlo za kdo ve kakšno enotno gibanje, kaj šele za "val", kjer bi različni avtorji gojili sorodne stilistične prijeme; prej nasprotno, saj 'črni' film ni izbruhnil naenkrat, kot denimo *nouvelle vague* v Franciji, temveč se je dolgo kalil, tam od sredine petdesetih dalje, ko je Makavejev posnel prve kratkometražne filme, denimo *Pečat* (1955), *Antonijevo razbito ogledalo* (1957) ali *Spomenikom ni treba verjeti* (1958), ter se dokončno oblikoval v drugi polovici šestdesetih, ko si je ime 'črni' izmislila oblast, da bi s tem označila ideološko sporna dela. In če se je 'črni' film dolgo rojeval ter brusil svojo podobo, je svojo pot končal prav tako bliskovito kot "nova vlna" na Češkoslovaškem leta 1968, le da je usodo jugo avtorjev veliko manj nasilno zapečatilo Titovo pismo iz Karadordeva leta 1972. A režiserji so se prav tako raztepli po celem svetu, če jih niso – kot denimo Lazarja Stojanovića – pozaprl.

Okrog 'črnega' filma kroži veliko zmot: že sama retrospektiva je bila, svoji "zgodovinskosti" navkljub, svojevrstna "zmota", saj ni šlo le za revijo 'črnih' filmov, temveč za pregled *off-ideološkega* filma med letoma 1960 in 72, ki ga predvsem tuje enciklopedije in zgodovinski pregledi označujejo kot 'novi' film in ne kot 'črnega'. Danes, s tridesetletne časovne distance, pa tudi po mnenju samih avtorjev, je treba strogo ločiti med 'novim' in 'črnim' filmom; prvi naj bi z novimi formami, produkcijskimi prijemi, a politično še precej nedolžen drugega ustrezno napovedal, medtem ko mora biti pravi 'črni' film ideološko seveda sporen. Kaj je potemtakem kvintesenčni, definitivni 'črni' film? Historično gledano ga mora posneti avtor, ki (tako kot večina srbskih) prihaja iz amaterskih krogov, posnet mora biti brez državne podpore, z radikalno pozo, ki zanika obstoječe (tudi žanrske) normative, ter seveda v neki meri izzivati – bodisi oblast bodisi situacijo v obstoječi kinematografiji, iz česar gre sklepati, da je trenutna situacija v Sloveniji tako rekoč idealna za pravi izbruh slovenske innačice črnega filma, glede na to, da pravega prispevka – tako kot recimo Makedonci – k originalnemu 'črnemu' filmu vendarle nismo imeli. Oznaka 'črnega' filma torej lahko vsaj deloma in z manjšimi modifikacijami vzdrži v raznolikih kulturah in družbah, zato se ne zdi odvečna ideja Dušana Makavejeva, ki je v Trstu pogrešal eho, odmeve 'črnega' filma, ki so bili v več kot le eni identifikacijski točki v jugoslovanskem filmu prisotni skozi vsa sedemdeseta in tudi v osemdesetih, denimo v prvih dveh filmih Emirja Kusturice, pa tudi v filmih starih "črnaolovcev", denimo v *Življenje je lepo* (*Život je lep*, 1985) Bore Draškovića.

Naslednja zmota je seveda prisotna okrog "vsesplošnega prepovedovanja 'črnih' filmov", ki da naj bi jih avtorji utrpeli predvsem na začetku sedemdesetih, ko pa za edini uradno prepovedani film velja le omnibus režiserjev Živojina Pavlovića, Marka Babaca in Kokana Rakonjca *Mesto* (1963), in še v tem primeru gre za 'novi' in ne 'črni' film. Res pa je, da so se ti filmi le redko vrteli na velikih platnih, kaj šele na festivalu v Puli, da je šlo bolj za cenzuro in onemogočanje dela posameznikov, ki so bili na črnih listah razvrščeni v kategorije; tako so bili po Žilnikovih besedah leta 1971 veličastni trije, na "top prioritetni" listi, on, Petrović, in Pavlović; oblast njihovih del sicer ni prepovedala, a vrtel 29

jih ni nihče, niti o njih pisal – razen redkih oponentov, tudi v Sloveniji.

Če torej združimo zgodovino in današnje časovno distanco, bi 'črni' film tudi v svetovnih merilih lahko obveljal za enega najtežje določljivih gibanj oziroma "pod-žanrov", saj detekcija pravilnosti oziroma ustreznosti le-tega lahko mimogrede sproži interpretativno mrzlico, pri čemer je še najmanj pomembna predstavnikova nacionalnost. Festival Alpe-Adria v Trstu je ponudil verjetno najbolj verodostojno definicijo, saj so jo v številnih pogovorih podali avtorji sami; toda če boste pazljivo prebrali odgovore intervjuvancev, so se najbolj izogibali prav vprašanju ovrednotenja 'črnega' filma danes, s historične in časovne perspektive. "To je delo kritikov in teoretikov", se je glasil najpogostejši odgovor.

Okej, v redu, izziv je sprejet, sicer pa se tudi spodobi, da se v Ekranu, ki je v tistem času pod uredniškim vodstvom Tonija Tršarja kot eden redkih pisal o politično "spornem" valu, po tridesetih letih "uradnega" pričetka partijske represije, kakor je "gibanje" vmesil Lazar Stojanović, obdobje korektno ovrednoti. Sam se takrat še rodil nisem, tako da bo avtorska distanca – ne le historično-časovna – popolna.

Verjetno imajo prav tisti, ki pravijo, da so najpomembnejša in najbolj radikalna dela 'črnega' oziroma 'novega' filma nastala v formi kratkometražca ali celo dokumentarnega filma. Morda celo obratno; mnogi igrani filmi so tako veristični in življenjski – poleg tega, da so posneti na realnih lokacijah in z naturščiki –, da bi jih zlahka prepoznali kot dokumentarne; v tem je med drugim tudi sijajnost teh filmov, da so funkcionirali na več ravneh. Omeniti je treba vsaj dva režiserja, ki sta poleg celovečernega opusa ustvarila tudi lepo število kratkih filmov, Žilnika in Makavejeva; slednji bi sploh lahko obveljal za "botra" 'novega' filma, saj je prve amaterske filme posnel že v drugi polovici štiridesetih, v sredini petdesetih pa je opozoril s prvimi ortodoksnimi, lahko zapišemo kar avantgardnimi filmi, ki se ne sramujejo vpliva newyorškega *underground* filma, npr. Maye Deren. Medtem, ko je oblast nekaterih izmed njih krivično preganjala (*Spomenikom ni treba verjeti*; glej intervju), je bila poetika nekaterih drugih veliko bolj "sporna" in izzivalna: v *Pečatu* (1955) mora smrt individualca potrditi uradna birokracija, med čakanjem na njen prihod pa "še-ne-mrtvec" reflektira lastno življenje; v *Paradi* (1962), dokumentarcu o prvomajski paradi, Makavejev posname le priprave na slovesni mimohod ipd. A če lahko Makavejeve kratke filme označimo kot poetično-estetske, so Žilnikovi prej grobo realistični, tako rekoč naturalistični oziroma neorealistični, od Čengićevih precej bolj klasičnih dokumentarcev (npr. *Človek brez obraza*, *Čovek bez lica*, 1961) pa se razlikujejo prav po svoji težki nedoločljivosti, neločljivosti med dokumentarcem in narativnim filmom. Pomembna je predvsem Žilnikova kratkometražna trilogija, *Žurnal o mladini na podeželju* (*Žurnal o omladini na selu*, 1967), *Pionirji mali, mi smo vojska prava, vsakega dne rastemo kot zelena trava* (*Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*, 1967) ter *Nezaposleni ljudje* (*Nezaposleni ljudi*, 1967); vsi trije so sicer koncipirani kot dokumentarci, toda v njih je vendarle "preveč" subjektivnega avtorskega posega, da bi jih lahko odpravili zgolj s sintagmo dokumentarnega. *Žurnal* tako prikazuje družabno življenje mladih na vojvodinskem podeželju; kljub temu, da se imajo ti ljudje v redu, pa je vidna neke vrste frustracija zaradi "zaostalosti" podeželskega in neperspektivnega življenja v primerjavi s tistim v mestu. O *Pionirjih* mnogo tega pove že naslov, dogaja se v instituciji za socialno zapostavljene otroke (na prvi pogled pa kot v bolnici za mentalno prizadete); obravnavani "pionirji" so daleč od starševske ljubezni, prepuščeni sami sebi, da se znajdejo kakor vedo in znajo, kar seveda lahko vodi le v prestopništvo, medtem, ko je socialna realnost v *Nezaposlenih ljudeh* točno takšna, kakor jo prikazuje film: ljudje so brez dela, medtem, ko skušajo drugi zgraditi socializem.

Prvega plana so seveda deležni predvsem igrani celovečerci, ki jih je preveč, da bi vsakega omenjal posamično, prav tako avtorjev, zato bom omenjal le nekatera najbolj razvpita dela, ki so v času nastanka dvigala največ prahu. Gledano s časovno-historične distance se zdi, da so na izpovedni moči največ izgubila dela, ki so za časa nastanka

šokirala – ekscentrična, celo eksotična dela torej, ki so oblast nagovarjala še najbolj neposredno. Poglejmo denimo Makavejeva, ki ga še danes svet večinoma pozna, nezasluzeno seveda, le po enem filmu, kar malce proslulem *WR-Misterij organizma*; medtem, ko se *WR "stara"* predvsem na račun svoje "revolucionarnosti" ter za tisti čas sicer hrabre odkritosti protesta, danes v mnogih elementih deluje hecno, po drugi strani pa sta neupravičeno zapostavljena predvsem *Človek ni ptica* (1965) ter *Ljubezenski slučaj ali tragedija poštne uslužbenke* (1967). Poglejte samo modernost slednjega, ki je v osnovi ljubezenska zgodba o telefonistki, ki se zaljubi v fanta "dobrega karakterja"; toda magnet filma ni naracija, temveč način, s katerim Makavejev spremlja "uradno" zgodbo, namreč, z izjavami ter nasveti (resničnih) strokovnjakov – kriminalista ("zakaj in na kakšen način – s kakšnimi orodji – se ljudje odločajo za uboje") in seksologa (ta razpravlja o ljubezenskih spolnih problemih, ki vodijo do krize v razmerju). Skratka, precej daleč od klasičnega narativnega filma.

Za podobne digresije gre tudi v zgodnjem ter še vedno izjemnem opusu Bate Čengića, kjer popolna anarhičnost *Vloge moje družine v svetovni revoluciji* (1971) v nekem trenutku prestopi mejo. Gledalcu je kar nekako žal, ker ta podivjanost ni malce bolj kontrolirana; film je fragmentiran do skrajnosti in – malce rigorozno gledano – ne da povsem zadovoljive skupne celote. Kakorkoli že, občutki so podobni tistim ob ogledu *Marjetic* (*Sedmikrasky*, 1965) Vere Chytilove, medtem ko Čengićevi najmanj sporni ter najbolj umirjeni *Mali vojaki* (1967) še danes delujejo povsem moderno.

Če so bili Makavejev, Žilnik in Čengić – ter seveda Lazar Stojanović, z edinim celovečercem, *Plastični Jezus* – naglasnejši predstavniki (lahko zapišemo kar) ekscesnega 'črnega' filma, zaradi česar nekateri njihovi naslovi danes danes delujejo malce anahronistično, sta še danes verjetno najbolj "trdna" avtorja, kljub njunima zelo obsežnima opusoma, Aleksander Petrović in Živojin Pavlović. Petrović nasploh nikoli ni sodil v integralni del 'črnega' vala, marveč bolj na stran 'novega' filma, na mlajše predstavnike 'črnega' filma pa ga veže predvsem vloga patriarha in učitelja, kjer lahko Lazarja Stojanovića proglasimo kar za njegov "produkt", glede na to, da je Petroviću asistiral pri *Zbiralcih perja* ter da je *Plastičnega Jezusa*, svoj diplomski film, posnel pod njegovim mentorstvom. Če so bili Petrovićevi filmi v šestdesetih precej *off-črnovalovski*, je bil Pavlović "glavnini" precej bližje, čeprav v svojem protestu ni bil tako ekspliciten. Morda ga lahko poimenujemo kar glavnega poeta in simbolista (ne v negativnem smislu) tega obdobja; njegovi filmi in junaki so praviloma precej bolj introvertirani, njegova politična izjava pa subverzivna. Pavlović svojih pogledov ne razlaga naglas, temveč jih raje sugerira, zaradi česar je verjetno pretental marsikatero cenzurno komisijo. Eden najlepših primerov latentnega sporočila in morda najboljši Pavlovićev film je tako *Sovražnik* (1965), v katerem tiskar Antić (Bata Živojinović), delavni in spoštovani član družbe, nekega dne – potem, ko je v kinu videl Ryejevega *Praškega študenta* (*Der student von Prag*, 1913) – dobi svojega dvojnika, ki ga vsak dan vse bolj izpodriva, tako v službi kot v zasebnem življenju; nazadnje Antić pristane na dnu, in ko hoče z dvojnikom obračunati, je dokončno poražen. Ne gre torej le za ohlapni *remake* *Praškega študenta*, postavljenega v povojni čas nove Jugoslavije, temveč tudi za zgovorno gesto, da posameznik proti trdnemu komunističnemu jedru nima nobenih možnosti.

Kakorkoli že, ekscesni ali neeksesni, neposredni ali sugestivni, 'novi' ali 'črni' film: mnogo tega se je končalo leta 1972; v različnih oblikah se je sicer še nadaljevalo, tudi v osemdesetih, a jedro je vendrale razpadlo. Ostalo je ime, ki si ga avtorji niti niso sami izbrali, ter filmi, med katerimi so danes nekateri oslabei, drugi "ojačali". Kar pa se tiče "legendarnosti", "mučeništva" ali "prizadetosti" udeležencev, je morda najbolj ilustrativna izjava Lazarja Stojanovića, ki pravi, da "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." •