

# MED IDEOLOGIJO IN REALNOSTJO:

SREČANJE Z ŽELIMIRJEM ŽILNIKOM

## UREDNIŠTVO EKRANA

V zadnji številki letnika 1968 *Ekran* objavi nenavaden, v kazalu nenapovedan kolaž sloganov, grafike in fotografij, hibrid med avtorsko izjavo oblikovalca (Srečo Dragan), manifestom uredniške politike revije (načeljuje ji Toni Tršar) in oglasnim sporočilom (sicer skoraj popolno neznanako v takratni zasnovi revije). Gledamo in beremo, da se obeta »najnovejši film Želimirja Žilnika«, v katerem bomo izvedeli »vse o seksu, komunizmu in nasilju«. Napovedujejo se *Zgodnja dela* (Rani radovi, 1969), takrat znana še pod rahlo bolj prozaičnim naslovom *Zgodnja dela (Marxa in Engelsa)*.

Komedija. Ideologija. Seksualna, kulturna in pirotehnična revolucija. Vzhod in zahod se prebujata. Sever in jug se prebujata. Hitri avtomobili in lepe ženske. Ljudje se pripravljajo na poslednjo vojno. Sedem koitusov v eni noči. Glasovi milijonov se pnejo v nebo. Usoda polovičarskega radikalizma. Dol s fašizmom in vojno. Kruh in maščoba. Solze in nasmehi. Politična znanstvena fantastika. Alkohol. Težave z oživljanjem otopenih ljudskih množic. Šport. Komunistični manifest. In tako naprej. Država je preveč resna stvar, da bi se ji posmehovali. Preprosta vaja za generalno stavko. Telesno zadovoljstvo drugič in tretjič. Miličniki in frizerji. Predvojni brlogi razkošja. Najlepše žensko telo v Srbiji, v več kot štiristo posnetkih, skoraj ves čas na platnu. Deviantno obnašanje kot posledica napornega fizičnega dela. Filmski kritik Bogdan Tirnanič prvič in zadnjič na filmu. Različni načini priprave zelja. Kako

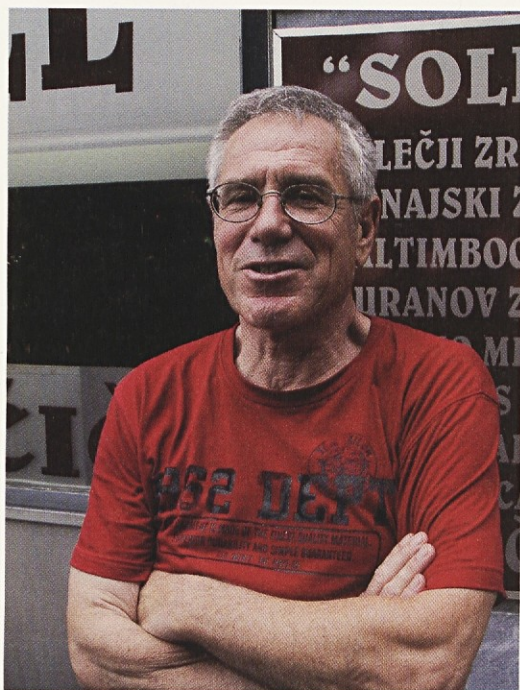
polovičarski revolucionar postane upornik, ki noče spremeniti drugega kot lastno pozicijo. Uporaba strelnega orožja in pravilno napolnjene steklenice. Solze in nasmehi. Zakaj približno devetdeset odstotkov moških in nekoliko manjši odstotek žensk v določenem življenjskem obdobju masturbira. »Srbi, živite v ognju in plamenu, vsi se priklanjajte svojemu imenu.« Zgodbe iz Sibirije. Revolucionarji, ki se revolucije ne lotevajo dovolj resno, si kopljejo lastne grobove.

Leta 2008 na področju bivše Jugoslavije (pa i šire!) ni manifestacije, posvečene štiridesetletnici prelomnega leta 1968, ki ne bi zavrtila *Zgodnjih del* kot absolutno ključnega filma tistega specifičnega časa na prostoru nekdanje Jugoslavije. Duhovito učlovečenje političnih abstrakcij in radikalna izjava mladega avtorja, nagrajena z zlatim berlinskim medvedom, se danes gleda kot natančen prerez in analiza duha časa, zaznamovanega z razkolom med ideologijo in realnostjo. Z Želimirjem Žilnikom, letnik 1942, se zato pogovarjamo kot s kronistom oziroma režiserjem / lakmusovim papirjem časa, kar naš filmar/pravnik/odpornik sicer z nezmanjšano vitalnostjo ostaja še danes. Nebrzdana vitalnost pa ne prežema samo njegove mamutske filmografije, temveč zaznamuje tudi Žilnikov vsakdanji nastop; čeprav je imela ekipa *Ekрана* na zalogi zbir skrbno pripravljenih vprašanj, je bil dovolj že najmanjši namig, da se je pred nami v obliki monologa izrisala z intimno izkušnjo prepletena podoba časa, leta 1968.

***Naše posvetilo letu 1968 smo zastavili na podmeni, ki razvpiti majske Pariz kot uradno kulminacijo fenomena zoperstavlja mogoče bolj zanimivim vrenjem na »periferiji«, recimo v našem tedanjem skupnem prostoru, zato bi začeli z vprašanjem, v kolikšni meri oziroma na kakšen način ste svojo lokalno situacijo takrat povezovali z globalnim dogajanjem ...***

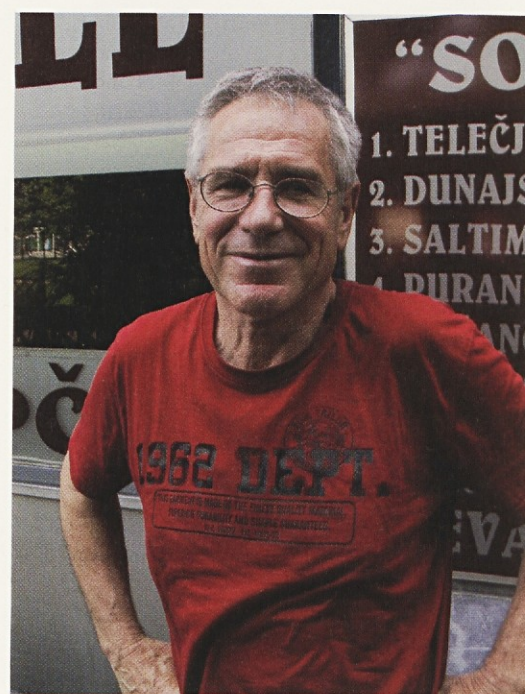
Z gotovostjo lahko zatrdim, da so imeli tekom šestdesetih vsaj študentje in fakultete neposredne stike s tujino, nato pa je leta 1966 sledilo eksplozivno odprtje tudi v medijskem smislu, ki se je najverjetneje vezalo na takratno afero z Upravo državne varnosti. Dandanes imajo ljudje po eni strani vtis, da je jugoslovanska UDBA takrat delovala na način, podoben sovjetski NKVD ali romunski Securitate, po drugi strani obstajajo interpretacije, da je šlo predvsem za znotrajpartijsko obračunavanje in boj za oblast, ki je dosegel vrh s kritikami nekaterih vodilnih kadrov okrog Aleksandra Rankovića in z vzpostavitevjo nekoliko drugačne hierarhije. Sam imam s tem zanimivo osebno izkušnjo, saj sem se v politiko zapletel že zelo mlad. Takoj po gimnaziji sem sodeloval pri novosadski Tribuni mladih, ki je bila takrat kulturna ustanova, podobna ljubljanskemu Škucu. Pri vsakodnevnem delu sem lahko opazoval kontradiktorno situacijo, v kateri smo se nahajali. Jugoslavija se je v začetku šestdesetih začela nenavadno široko odpirati, tako v ekonomskem smislu po zaslugi komunikacije z Zahodom kot v političnem smislu po zaslugi relativno liberalnega programa





Zveze komunistov Jugoslavije, ki je med drugim govoril o svobodi umetniškega ustvarjanja in o tem, da pri nas ne obstaja partijska diktatura. Po drugi strani smo vsi v redakcijah raznih časopisov in revij vedeli, da nas Uprava državne varnosti budno nadzira. To smo vedeli preprosto zato, ker so bili določeni projekti še pred javno objavo ali izvedbo postavljeni pod vprašaj in ljudje klicani na razgovore s sistemom. Navedel bom konkreten primer. V šestdesetih letih je pri nas vladala totalna evforija, vezana na abstraktno slikarstvo. Nam smrkavcem pa se je ravno zato zdelo bolj zanimivo, ko smo nenadoma odkrili likovno skupino Mediala, ki je delovala na obrobju, dobesedno pod klošarskimi pogoji. Pri Mediali so se tako vizualno kot tekstovno ukvarjali s spojem tradicije in sodobnosti, s srednjeveško umetnostjo, posredno s spojem nebes in pekla, Vzhoda in Zahoda. V sklopu skupine so delovali nekateri enkratni ljudje, kot na primer Leonid Šejka, Dado Đurić, Ljuba Popović in še številni drugi. In tako smo enkrat v začetku šestdesetih odšli do njih z idejo, da jim priredimo razstavo. Treba je razumeti, da je šlo za ljudi, med katerimi so bili nekateri uradno proglašeni za reakcionarje. Leonid Šejka je šel na neki točki celo v zapor, ko je poskušal z neko iniciativo alternativne partije. Mi smo jih skratka povabili – oni pa odvrnejo, da bo treba napraviti res nekaj posebnega, saj ne dobijo vsak dan priložnosti za razstavo. In predlagajo, da napravimo nekaj v duhu njihovega siceršnjega dela in povabimo rimskega papeža in pravoslavnega patriarha, da družno odpreta razstavo. Šlo je seveda za provokacijo. Skratka, oni so nato v tem duhu začeli oblikovati javno vabilo na razstavo, medtem ko

smo se mi mulci smejali tej ironiji in provokaciji. Nato pa me že naslednji dan lokalni komite Zveze komunistov pokliče na zagovor. »Poslušaj, Žilnik,« mi rečejo, »si kontaktiral ministrstvo za zunanje zadeve? Vidimo namreč, da na razstavo vabite papeža in patriarha. Če pride papež, je veliko vprašanje, ali bo imel Tito kakšen prost termin, da ga sprejme. Patriarh ni šef nobene države, on je privatna oseba, on lahko pride in odpre razstavo, ampak za papeža bi bilo potrebno urediti diplomatski sprejem.« Poskušal sem jim pojasniti, da gre za umetniško intervencijo, in v odgovor dobil: »Poslušaj, Žilnik, ti si član partije, in če pride papež, letiš iz partije.« Takšnih primerov je bilo še in še. Presenetilo me je to, da sem bil pozvan na razgovor skoraj hip zatem, ko smo dobili v roke rokopis vabila na razstavo. Nekdo izmed nas šestih smrkavcev je bil očitno vohun. No skratka, leta 1966 je potem prišlo do preloma, ko se je zgodil veliki partijski zlet, na katerem so bili šef Uprave državne varnosti Ranković in nekateri njegovi uslužbenci kritizirani kot neke vrste paraoblast. Prišlo je do liberalizacije in popuščanja tako dobesedno kot v simbolnem smislu. Kar naenkrat je prišlo do eksplozije informacij in tekstov. Ljudje so se začeli organizirati sami od sebe. Prve demonstracije, ki so se zgodile v Beogradu, so bile demonstracije proti vojni v Vietnamu. In pri tem zanesljivo ni šlo za demonstracije, ki bi jih koordinirala država, saj je prihajalo do konfliktov s policijo, nekaj ljudi je bilo ranjenih, nekaj aretiranih. Po drugi strani se je beograjski junij 1968 zgodil po pariškem maju, kar pomeni, da je bil slednji vsekakor prisoten kot navdih. Obstajale so tudi marsikatero sorodnosti: okupacija univerze, specifična scenografska intervencija v prostor s parolami in slikami. Po drugi strani so se zahteve naših študentov v pomembnem smislu razlikovale od zahtev na Zahodu. Če je bil na Zahodu študentski in mladinski protest v svojem bistvu kritika obstoječe družbene hierarhije s poudarkom na vlogi izobraževanja, je bil naš študentski protest primerljiv s protestantsko kritiko katoliške hierarhije. Študentje so zahtevali vrnitev k izvorom marksizma s poudarkom na emancipatornem potencialu izvirne ideje socializma. V tem smislu je šlo za protest proti privilegijem, proti vladajoči nomenklaturi. Šlo je za zahteve po egalitarizmu in proti elementom socialne diferenciranosti, ki se je začela pojavljati pred letom 1968, pri čemer je zanimivo to, da se je ta socialna diferenciranost pojavila kot naravna posledica samoupravnega sistema, v katerem so imele razne gospodarske skupnosti priložnost, da se organizirajo po svoje. Tako smo imeli na primer v istem mestu šole, ki so za enako delo izplačevale različne osebne dohodke, ker so bile pač bolj spretne v povezovanju z gospodarstvom. Gospodarstvo pa je takrat cvetelo, zlasti po zaslugi tesnih in številnih stikov s tujino, saj so naši inženirji gradili infrastrukture vsevpred Azije in Afrike in bili za svoje delo dobro plačani. Prišlo je do konflikta med na novo izšolanim socialističnim srednjim razredom, ki je bil izkušen, v stikih s tujino in



dobro plačan, ter provinco, ki je ostajala zaostala. Pri tem je treba vedeti, da je ravno iz te province izhajala večina študentov, ki so sprožili upor. Šlo je za otroke iz delavskih družin, nekdanjih partizanov, ki so se iz pogorelih vasi po vojni preselili v predmestja Beograda in vso energijo vlagali v izobrazbo svojih otrok. Obdobje zrelega titoizma je tako proizvedlo kontradikcijo v obliki hkratnega obstoja kreativnega prostora, ki je omogočal napredek in zaslužek, enopartijske diktature in zaostalih regij, na primer po Vojvodini, od koder so iz partizanskih družin prihajali študenti, ki so nato to kontradikcijo občutili na lastni koži. Izbruh študentskih nemirov je za vladajočo hierarhijo predstavljal pravi potres, saj ni imela na razpolago nikakršnega orodja za dialog s temi ljudmi. Prva ideja, da vse študente diskvalificirajo kot reakcionarje, je nemudoma pogorela. Treba se je bilo samo sprehoditi mimo univerze, kjer je bilo slišati samo goreče marksistične in samoupravne govore. Študentje so beograjsko univerzo celo preimenovali v Univerzo Karla Marxa. Ne glede na to, da mediji o tem sploh niso poročali, se je cela država stresla v temeljih, saj je bil Beograd takrat mesto v obsednem stanju. Takoj ko sem sam slišal, kaj se dogaja, sem zbral majhno filmsko ekipo, jo strpal v avto in se odpeljal snemat v Beograd; rezultat je bil kratki dokumentarni film *Junjska gibanja* (Lipanjaska gibanja). Mesto je bilo pod tako strogim nadzorom, da so nas vsak dan po večkrat ustavljali miličniki. Če nisi bil študent, te tudi na univerzo niso spustili; sam sem imel takrat k sreči status izrednega študenta filozofije. Ko smo skušali z našim avtom študente odpeljati v tovarne, da bi tam z najno-



vejšimi dogajanji seznanili delavce, nam policija tega ni dovolila; brutalno so nas zaustavljali. Treba je povedati, da je celotno dogajanje takrat izredno močno odmevalo v tovarnah, vendar je bil pritisk partije in ponovno aktiviranih tajnih služb še večji. Delavci v tovarnah so se seveda navdušili za egalitarne parole proti privilegijem v socializmu, proti rdeči buržoaziji, proti knezom socializma in podobno. Zgodilo se je preprosto to, kar je bilo značilno tudi za druge socialistične režime tistega časa, ki jim je vladala gerontokracija. Naša politična elita je bila namreč v celoti sestavljena iz ljudi, ki so izbojevali drugo svetovno vojno. Ljudi, ki so bili že takrat in so bili zdaj še vedno generali in ministri. In protest je nedvomno izviral tudi iz tega, da smo se mladi bali, da za nas nikoli ne bo prostora. Delavci so bili še dodatno razburjeni in zmedeni zaradi tega, ker je gospodarska reforma leta 1967 pripeljala do velikih valov odpuščanja, kar je oblast reševala tako, da je takrat prvič odprla meje in s tem sprožila fenomen gastarbajterjev. Zavedni delavci, med njimi številni partizani, so bili nad takšno alternativo ogorčeni. Podpirali so študente. Številni med njimi so se poskušali prebiti do univerze, kjer so njihove govore študentje najrajši poslušali in jim najbolj vneto ploskali. Vse to je v vrste partijske nomenklature zasejalo strah, da bo prišlo do vsesplošne solidarnosti študentov in delavcev, čemur bi sledil totalni upor. Spretna in demagoška poteza Tita, ki je demonstracije pogasil z govorom, v katerem je študentom zagotovil, da se z njimi v celoti strinja in da je potrebno družno udariti po birokraciji, je v svojem bistvu zametek restalinizacije Jugoslavije. Že dan po zaključku demonstracij se je namreč sestel partijski vrh in proizvedel kopico smernic o učinkovitejšem delu v prihodnje, ki so v resnici pomenile učinkovitejše uvajanje večjega partijskega nadzora. Dodaten razlog za to eskalacijo nadzora se je zgodil dva meseca po demonstracijah, ko so Češkoslovaško okupirali sovjetski tanki. Češkoslovaška je hotela kreniti na novo pot, bolj neodvisno od sovjetske prisotnosti, in se pri tem zgledovati pri Titovem modelu Jugoslavije, na kar so Sovjeti reagirali z vojaško intervencijo. Študentski nemiri in posledična slaba vest vodstvene hierarhije, ki je nato kritizirala sovjetsko intervencijo, sta pripeljala do tektonskih premikov v državi. Vsi mladinci smo bili takrat hipno vpočlicani v vojsko, kjer smo kopali rove, obrnjene proti Madžarski in Romuniji, ne več proti Zahodu, kot je narekovala naša poprejšnja strategija. Vse to dogajanje, ki ga popisujem, vse te izkušnje, so nato botrovale filmu *Zgodnja dela*, zato jih je zelo pomembno poznati. V bolj konkretnem smislu je sinopsis za film nastal na osnovi pogovorov z nekaterimi pretepenimi študenti leta 1968. Ti študenti so bili v krču, povsem zmedeni, saj niso razumeli razkoraka med zavzemanjem za avtentični socializem, kar so prakticirali sami, in brutalno intervencijo policije ter ignoranco politikov, ki so jih naslavljali s svojimi zahtevami. Samo dejstvo, da sem kot debitant lahko prišel do celovečernega fil-



Zgodnja dela

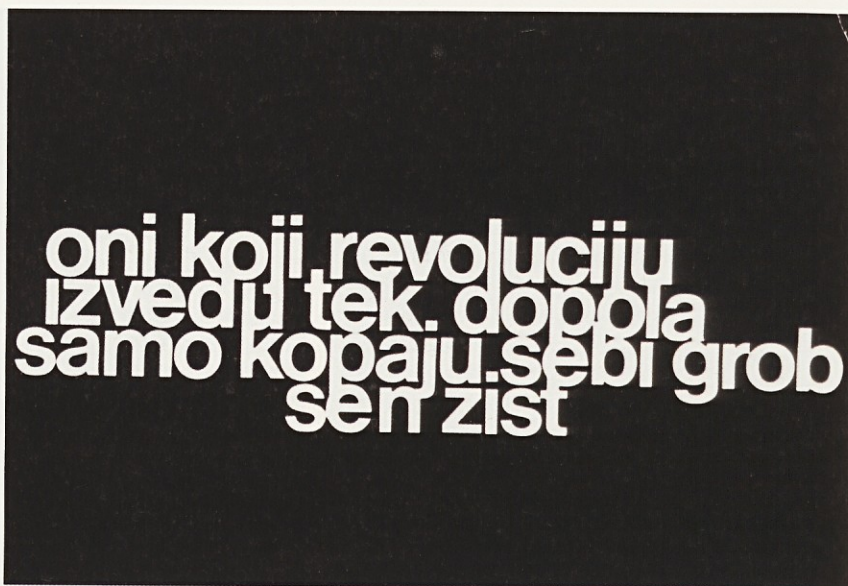
ma, je povezano z odprto atmosfero šestdesetih pred demonstracijami. Ko se je namreč Jugoslavija po drugi svetovni vojni sprla s Sovjetsko zvezo, je to pomenilo, da je treba zgraditi povsem novo kulturno politiko, ki se ne bo več naslanjala na sovjetsko izkušnjo. Komunistično gibanje pri nas pa je imelo kopico ljudi z drugačnimi izkušnjami, na primer izkušnjo španske državljanske vojne, izkušnjo levičarskih gibanj v Franciji in podobno. Naenkrat so bili tako komunisti moskovske šole pri nas na vodilnih položajih v manjšini; najti jih je bilo mogoče le prav na vrhu, v Titu in Kardelju na primer. V Beogradu je bil takrat rektor akademije Dušan Matič, znan nadrealist. Napisal je celo scenarij za film *Dnevi* (Dani, 1963) Aleksandra Petrovića. Nadrealist francoske izkušnje je bil tudi takrat najbolj eminenten srbski politik Koča Popović, državni sekretar za zunanje zadeve. Takšnih primerkov je bilo še in še. Treba je tudi vedeti, da je bila naša kinematografija takrat močna industrija. Snemanje številnih partizanskih filmov in masovne mednarodne koprodukcije so omogočile nastanek tehnično solidne kinematografske baze, od tehnične opreme, laboratorijev in kamer in podobnega, do obstoja vseh možnih filmskih poklicev. Ko sem v sredini šestdesetih let sam vstopil v svet profesionalnega filma, je torej obstajala

močna filmska industrija in ne zgolj mreža filmskih klubov, k čemur se je danes ex-jugoslovanski film deloma vrnil. Naj na tem mestu dodam še slikovit primer, ki bo morda zanimiv za mlajše generacije. V tem času se je torej dogajalo vračanje k umetniškimi eksperimentom preteklosti, kakršni so bili dadaizem, nadrealizem ali zentizem v Srbiji. Ljudje, ki so nekoč v tem sodelovali, so zdaj sedeli na pomembnih državnih stolčkih, na ministrstvih in podobno, kar je omogočalo določen dialog, in v tej atmosferi smo lahko verjeli, da se umetnost ponovno premika k novemu eksperimentu. Po drugi strani pa vemo, da je imel največji vpliv na umetnosti v državi, pa tudi na samega Tita, njegov dober prijatelj in veliki književnik Miroslav Krleža, ki je abstraktno slikarstvo preprosto sovražil. Januarja 1963 sem kot urednik Tribune mladih prejel poziv, da se udeležim kongresa Narodne mladine v Beogradu. A kdo je bil prvi govorec na kongresu? Tovariš Tito! Mislili smo torej, da bomo deležni neke razprave o mladinski kulturi, nato pa pride Tito in se z vso silo loti sodobne umetnosti. Še danes se spominjam nekaterih stavkov, zaradi katerih smo bili vsi udeleženci iz kulturnih ustanov – mislim, da je bil iz Slovenije tam Mitja Rotovnik – prepadeni: »*Tovariši in tovarišice, nekateri naši likovni umetniki so izdali de-*





Junjska gibanja



Zgodnja dela

lovnega človeka, ki je izgradil socializem in se prepustili nekakšnim abstraktnim grafičnim oblikam, ki so čisto mazaštvo in samozadovoljno igranje z barvami. Ti umetniki so s svojim odmikom od delovnega človeka storili tisto, kar so v Srednjem veku delali comprachicosi ... to so tisti, ki so kradli majhne otroke, jim sekali roke in noge, nato pa jih silili, da so prosjačili po ulicah! Zato moramo našo umetnost vrniti v tovarniške hale, na polja ... v objekte naše železarske industrije ... in podobno.«

**[Ekran se opogumi in poseže v monolog.] Zanimivo je, da si ti pravzaprav to storil s svojimi filmi.**

Ne jaz, poslušajte do konca. Jaz sem bil takrat mulc, ki je delal amaterske filme. Naslednji dan v Novem Sadu pridem na Tribuno mladih, kjer je bila obširna razstava informel slik Miće Popovića, velikega srbskega slikarja, ki je takrat delal ogromna platna, na katera je metal na kilograme barve in peska ter jih imenoval z imeni, kot »Andromeda« ali pa »Ideja, ki je šinila v vesolje«. Gledam torej te slike in se sprašujem, ali je to tisto, o čemer je govoril tovariš Tito? Pri sebi si govorim, da ne, da je slikar tukaj mogoče šel v vesolje, od koder opazuje našega delovnega človeka ... Nato pa se naenkrat pojavi sam Mića Popović: »Želimir, kako gre moja razstava?« Odgovorim, da dobro. On pa: »Zdaj je tukaj že cel teden, pa sem prinesel neke nove slike, da jih malo zamenjam. Ne vem, če veš, ampak jaz sem bil zelo znan na delovnih akcijah, na progi Brčko-Banovići in še drugje ... tukaj so nekatere te moje grafike, ki jih redko razstavljajo. Kaj ko bi jih obesila.« In preden sem se obrnil, je že zamenjal slike z novimi. In Mića Popović se je tako verjetno vrnil k tistemu svojemu grobemu realizmu, s katerim je pozneje zaslovel. Zanimivo pa je še nekaj drugega. Med filmskimi amaterji, ki so nare-

dili šele svoje prve filme, recimo Makavejev, Pavlović in še nekateri drugi, takrat slišim, da načrtujejo projekte – na osnovi te nove atmosfere –, ki bi se dogajali v tovarnah. Makavejevu tako nemudoma odobrijo, da odide v Bor in tam zasnuje film *Človek ni ptica* (Čovek nije tica, 1965). Na določen način torej drži, da je kljub tem spremembam takrat javni prostor ostal odprt za diskusijo in ponujal določen sistem vrednot, ki si se mu lahko zoperstavil ali pa se mu kreativno prilagodil. Pojavili so se lahko prvi filmi, ki se obračajo k družbenim razmeram, a tudi kritiki. Ne smemo pa gojiti iluzije, da odnos med političnim prostorom in filmom v socialističnih državah ni bil direkten, saj so bili filmska sredstva in tehnika popolnoma pod nadzorom države; tudi odobritve filmov so neke do sredine šestdesetih let prihajale izključno od organov države. Šele kasneje se oblikujejo filmske skupnosti – po načelih samoupravljanja –, kjer je nekaj ljudi v film vložilo svoje delo, za tehniko pa zaposilo v državnih podjetjih, ki so projekte obravnavale na relativno liberalen način, saj je bila odgovornost za končni izdelek deljena. Prav na takšen način je svoje zgodnje filme naredil Živojin Pavlović, potem ko so bila njegova prva dela prepovedana. V tem obdobju novega jugoslovanskega filma je torej prišlo do premika k družbenim tematikam, a po letu '68 je politična situacija postala neposredno konfliktna. Prvič, same študentske demonstracije so postale tabu tema; veliko število udeležencev in voditeljev je bilo izključenih iz univerz, napravljenih pa je bilo tudi zelo malo filmov. Sam se ne spominjam, da bi razen *Zgodnjih del*, ki je svoj eksplozivni šok prejel neposredno od dogodkov junija in avgusta '68, še kakšen igrani film te dogodke vzel za svoj povod. Sama produkcija filma pa je potekala po spletu srečnih okoliščin. Od direktorja Avala filma sem dobil odgovor,

da se mu predlog za film nikakor ne zdi primeren za financiranje. Nato pa me odpelje v Beograjsko banko in mi reče, da bo vzel kredit za film, za katerega pa bom odgovoren sam. Zdelo se mi je najbolje, da denar prenesem v novosadsko produkcijo Neoplanta, kjer smo že naredili nekaj uspešnih filmov. Tam smo lahko delali s popolnim občutkom svobode in odgovornosti, brez vsakršnega vmešavanja svetovalcev in dramaturgov, kar bi se gotovo pripetilo pri Avala filmu. Film smo posneli novembra '68 kot nekakšno balado, z določenim občutkom, da to, kar se je odvijalo v iztekajočem se letu, postavlja velik vprašaj pod vsa naša prepričanja o razvoju zgodovine. Spominjam se, da smo med snemanjem ves čas poslušali komad Mary Hopkins *Those Were the Days, My Friend*, ki je nekako ustrezal našim občutjem o vseh upanih, ki so se takrat končala. Za mnoge moje generacije je sovjetska okupacija Českoslovaške ustvarila vtis, da je ideja državnega socializma pokopana.

***Nekoč si rekel, da te to, kar se je v Jugoslaviji zgodilo v devetdesetih, sploh ni presenetilo, da je generacija leta '68 te dogodke pričakovala.***

V tej državi se je zgodilo to, da se je sistem vrednot – še zlasti v kulturi ali v tem, kar se je nekoč komično imenovalo ideološki sektor – med letoma '68 in '72 popolnoma spremenil. Ko sem se l. '72 srečal s Karpom Godino, sva šepetaje ugotavljala, kako živimo v neki povsem drugi državi. In film je bil v tej spremembi ideološkega diskurza najbolj na očeh. Spomladi leta '69 so se začeli veliki pregoni novega jugoslovanskega filma, ki so poleti kulminirali v času okoli puljskega festivala. V uradnem partijskem časopisu Borba izide dodatek o »črnem filmu«: tako direktna ideološka kvalifikacija umetnosti se v povojni Jugoslaviji dotle



še ni zgodila. Primerja se lahko zgolj s hajkami takoj po vojni, proti kvizlingom ali intelektualcem, ki so delovali pod okupacijo. Hkrati v beograjski Zvezni skupščini poteka razprava o tem, ali filmi z osvajanjem nagrad v tujini blatijo Jugoslavijo. Treba je vedeti, da novi jugoslovanski film leta '68 že nastopa z zreliimi rezultati; Petrović, Makavejev in Pavlović so že posneli zelo pomembna dela, ki so predstavljala zanimivo in nenavadno raznorodno paleto postopkov in poetik, bilo pa je tudi mnogo različnih tematskih pristopov; Puriša Đorđević je denimo prevpraševal partizansko mitologijo, prve filme sta posnela Bata Ćengić in Bora Drašković ...

Po letu '68 se na eni strani izvaja strog državni in partijski nadzor nad vsebino filmov, na drugi pa ponovno ponuja priložnost za film. Trdil bi, da se s sovjetsko intervencijo proti Češkoslovaški, ki jo je jugoslovanski vrh uradno obsodil kot histerično vrnitev k stalinizmu, odpre prostor za zelo kritičen retrospektivni pogled na obdobje našega stalinizma takoj po vojni, recimo v Pavlovićeви *Zasedi* (*Zaseda*, 1969) ali *Lisicah* (*Lisice*, 1970) Krsta Papića. Hkrati pa imamo neverjeten povratek k stalinističnemu dogmatizmu, ki filmu onemogoči, da bi se kritično soočal s svojo sedanjostjo. Filmski avtorji so se v teh omejenih prostorih svobode prisiljeni zatekati k manj eksplicitnim ali ironičnim pristopom. To stanje pa seveda eskalira z WR: *Misterij organizma* (WR: *Misterije organizma*, 1971), kjer Makavejev briljantno artikulira svoje metode, hkrati pa gre za film, ki priča o agresivnih domačih strategijah ponovnega dogmatizma v ideologiji in kulturi ter oživljenem vplivu sovjetske partije. Na takšen način je po letu '68 novi jugoslovanski film onemogočen v svoji kritičnosti, diskvalificiran z negativno oznako »črni film« in za dobro desetletje tabuiziran.

**Še kratko nadaljevanje zgodbe: ko v teh letih odideš v Nemčijo, se srečaš z drugim sistemom, a hkrati – ironično – tudi ponovnimi ideološkimi problemi z oblastjo ...**

Razlika je bila bistvena. Pri nas je šlo za obširno medijsko zastraševanje, ki pa je na drugi strani vseeno pričalo o določeni prisotnosti in pomenu kulturnega miljeja. V Nemčiji pa sem naletel na odsotnost kulturnih praks v javnem življenju. To je bil paradoks socializma: na eni strani so bile težave s sistemom veliko večje, na drugi pa si imel občutek, da si udeležen v družbenem dialogu in da ima tvoje delo velik vpliv, da lahko celo s kratkim filmom sprožiš javne polemike in da med ustvarjalci obstaja solidarnost. Krog novega nemškega filma, v katerem sem se znašel, je bil po strukturi na videz soroden filmskim društvom, ki sem jih poznal doma. Poleg tega je imel odlične pogoje za delo, podporo televizije, kljub temu pa so bili njihovi filmi – in moji, ki sem jih tam ustvaril – kulturno na veliko večji margini kot v Jugoslaviji. Moji filmi, ki so tam obveljali za provokativne, so bili eliminirani v tisi. Vsega desetminutni film *Öffentliche Hinrichtung*



Zgodnja dela

(*Javne usmrtitve*, 1974) se ukvarja z nasilnim ravnanjem policije ob aretacijah aktivistov Rdečih brigad, pri čemer so bili številni na mestu ubiti, kar pa je seveda povzročilo dodatno radikalizacijo skupine. Film je komisija za javno prikazovanje, ki se je imenovala

Freiwillige Selbstkontrolle, kar pomeni »Prostovoljni samonadzor«, enostavno zavrnila z obrazložitvijo, da avtor, ki je tujec, ne razume konfliktov v družbi, kjer snema filme!