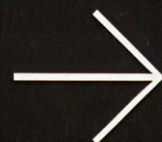


**» Dobra zgodba mora vsebovati vsaj nevarnost, če že ne smrt.«**

Andrej Gustinčič in Mateja Valentinčič, foto: Maša Pfeifer



DUŠAN MAKAVEJEV PRIPOVEDUJE TAKO, KOT JE SNEMAL FILME, ERUPTIVNO, ANEKDOTIČNO, DUHOVITO, SLEDI LASTNEMU TOKU MISLI IN ASOCIACIJ, ZA KATERE NIKOLI NE VEŠ, KAM GA BODO PRIPELJALE, VSEKAKOR PA ONSTRAN UHOJENIH POTI, IGRIVO PRESKAKUJOČ ČASOVNE IN PROSTORSKE O(K)VIRE V NENEHNIH USTVARJALNIH PREBLISKIH. ZAČNIMO S SAMOKRITIČNIMI BESEDAMI, S KATERIMI JE NA OBISKU V LJUBLJANI OB RETROSPEKTIVI SVOJIH FILMOV ZAKLJUČIL NAŠ POGOVOR: »NAREDILI SMO DOLG INTERVJU, KI V VELIKIMI MERI NIMA TEME. NISEM MOGEL ODGOVORITI NA VPRAŠANJE O LJUBEZNI IN SMRTI. NA GLAVNA VPRAŠANJA NISEM ODGOVORIL.«

**Glede na to, da ste preživeli tako socializem kot kapitalizem, ste še vedno levičar?**

Če se še moram definirati kot levičar ali desničar, potem sem gotovo levičar. Ampak to je vse manj pomembno, ker živimo v času brez definiranih vrednot. Obnova kapitalizma je tako divja, fantastična, hitra, da vsi mislijo, da je to neko odkritje. Z vidika Beograjčana, verjetno je podobno tudi drugod, se zdi, da kapitalizem res kaže življenjsko moč, vsega je ogromno, a če pogledate od blizu, je za vse večje število ljudi vsega manj. Jaz ne vidim tu nič novega glede na tisto, kar je propadlo. V bistvu nimam dobrega odgovora na to vprašanje ...

**Kaj danes sploh pomeni biti levičar?**

Ko sem odraščal in glede na to, kako sem bil vzgojen, je šlo za občutek pravičnosti in realnosti. Na levi se je vedelo, kaj je kaj, kje so skriti interesi, in v glavnem se je v zvezi z lastnino govorilo o interesih. In šlo je za zavest, da kakršne koli vrednote že imaš, če te finančna ali državna oblast

ne želi, potem postaneš nihče. Torej, levičarica je bila stvar svobode, občutka, da so ljudje enakopravni, da imajo ali bi morali imeti enake možnosti in da je to osnovna pravica v človekovem življenju.

**Ste imeli občutek, da se rojeva nek nov razred, ki ima oblast in privilegije?**

Mi nismo imeli tega občutka. Odrasli smo v družbi, kjer je bilo vse »naše«. Vedeli smo, da so nekateri dobili vile itn. zaradi funkcij ali zaslug. Nismo imeli občutka družbene nepravilnosti, le moč, oblast je bila izven našega dosega, zunaj nas. Temu sistemu je dolgo uspelo obdržati egalitarnost, ki je bila posledica splošnega pomanjkanja po vojni.

**Novi jugoslovanski film je bil kritika socializma od znotraj. Se strinjate, da so filmi, ki ste jih delali vi, Bata Čengić, Živojin Pavlović in drugi, leva kritika socializma?**

Da, seveda.

**Na začetku 50. let je bil ustanovljen kino klub Beograd. Se je vaša eksperimentalna, dokumentarno kolažna filmska naracija izoblikovala tudi iz jugoslovanske eksperimentalne filmske scene kino klubov, festivalov, kot je bil zagrebški GEF, Mala Pula v 60. letih?**

V petdesetih ni bilo še nič eksperimentalnega, bil je fotoklub z enim fotoaparatom in še nekaj predvojnih fotografov, ki so imeli svoje fotoaparate. Potem so začeli s tečajji, začeli smo se malo učiti, prišla je tudi Kinoteka in smo začeli gledati filme. Filme smo snemali skupinsko, ker je to še vedno izhajalo iz nekega kolektivizma. Tako so fotoklubi dobili kino sekcije, kjer so se poleg mladih zbirali stari kinoamaterji, ki so imeli 8- ali 16-mm projektorje – obstajal pa je celo format 9,5 mm – in so nam, na primer, kazali francoske neme filme, v Kinoteki pa so v tistem času prikazovali italijanske filme o umetnosti, s katerimi smo hoteli tekmovali. Sredi 50. let se je Kinoteka, ki jo je vodil oče Srđana Karanovića, hotela včlaniti v mednarodno združenje filmskih arhivov, pa so začeli po Srbiji iskati in odkrivati pozabljene kolute. Spomnim se zgodbe, da so Nemcem, ki so bežali iz Grčije, zaplenili nekaj vagonov filmov, ki so jih dali Bati, da je iz njih delala copate. Ko so sploh definirali, kaj je film, zakaj ga je treba arhivirati, so začeli z velikimi načrti o filmskem studiu, v katerem naj bi posneli 52 filmov letno. Pred informbirojem smo gledali samo sovjetske filme, sijajne vojne filme, in moj prijatelj Duško Stojanović takrat iz protesta, ker ni bilo ameriških in britanskih, skoraj dve leti ni šel v kino. Kinoteka je bila ključna. Henri Langlois je bil izreden tip, našel je vse možne filme, opolnoči smo gledali ameriško avantgardo ...



Ljubezenski primer ali tragedija poštne uslužbenke

### **Kdaj je prišel Henri Langlois v beograjsko Kinoteko?**

Leta 1954 ali 1955. Takrat ni bilo veliko kinotek, morda deset. Povabil ga je Karanović in mislim, da je s seboj prinesel okrog deset klasičnih francoskih filmov. Bil je hud naval, prihajali so doktorji, odvetniki, ki so študirali v Parizu ... Zaradi takega navdušenja je Langlois prek francoskega veleposlaništva naročil še deset filmov, ki so prispeli z diplomatsko pošto. Spomnim se, da je takrat cenzura, ki je obstajala, čeprav nismo vedeli, kdo to je, morala dan in noč gledati te filme, za katere je bilo treba najti še prevajalke iz francoščine ... (smeh) Langlois je bil tudi sam navdušen, naročil je še dva paketa filmov, cenzura, to so bili neki generali, resni ljudje, politiki, pa so na koncu obupali ... Mi smo leta 1954 videli čez petdeset filmov, včasih dva ali več na dan, in to je bil deliričen občutek.

**Od kod ste črpali ideje za svoje filme, ki izgledajo kot mešanica fikcije in dokumentarizma? Francoska Kinoteka je bila zavetje novovalovcev konec petdesetih, na začetku šestdesetih let. Vaš celovečerni prvenec Človek ni ptica se po estetski plati zdi povsem novovalovski, tu je realno prizorišče, rudnik Bor, in sredi tega resničnega življenja malega, blatnega mesteca Ljubezenska zgodba iz črne kronike ... Sliši se kot ruralna jugo verzija Do zadnjega diha (À bout de soufflé, 1960, Jean-Luc Godard) ...**

V gimnaziji sem organiziral ekskurzijo razreda v filmsko mesto v Beogradu, izmišljeni kino klub je obiskal filmski laboratorij, naša druga ekskurzija pa je bila v rudnik bakra Bor. Bil sem mladi skojevac in obisk udarnikov je bil obvezen. Ko smo leta 1948 prišli v tisto blato, so povsod viseli plakati proti siflisu. Delavci, nekateri med njimi so bili prisilno mobilizirani kmetje, so živeli v barakah, mizeriji, bil je en sam hotel. Videli smo cel industrijski proces, predstavili so nam glavnega udarnika, ki je z masko na obrazu izgledal kot žival in je bil zaradi strupenih hlapov verjetno čez tri leta mrtev. Zrak je bil grozen, to je bil pekel ... Če zdaj preskočimo v šestdeseta leta, ko sem že zaključil psihologijo, študiral pa sem še režijo, je nekega dne pome poslal Ratko Dražević, direktor Avala filma, ki je na sestanku zbral skupino mladih režiser-



Človek ni ptica

jev. Že čez teden dni sem bil v Boru, odšel sem na policijsko postajo in vprašal, kaj se zanimivega dogaja. Poročali so mi o reševanju popa v spodnjih hlačah, ki je bil pri neki ženski in je skočil skozi okno, ko je bežal pred policijo ... V lokalnem listu sem prebral, da sta se na trgu stepli dve ženski, ker je ena na drugi odkrila svojo obleko ... Rudar je pač ženino obleko dal ljubici ... V rudarskem mestu se je vsakih pet let zamenjalo prebivalstvo, prihajali in odhajali so inženirji ... Še vedno nisem imel zgodbe, hotel sem snemati v tistem oddelku, kjer sem pred toliko leti videl lopatati udarnika pred pečjo, a so mi rekli, da so ga ukinili, ker je bilo prenevarno za zdravje. Mi je pa nekdo prišepnil, da še vedno obstaja, a mi ne smejo povedati. Tiste prizore s Stoletom Arandelovićem smo potem tam posneli ilegalno. Zgodba filma se je dopolnila z resnično zgodbo frizerke – igra jo Milena Dravić – ki je bila umorjena v brivnici, kjer smo snemali. Pogledal sem dosje tega primera, šlo je za umor iz ljubosumja. Prodajalec časopisov je zapeljal frizerko Vlahinjo, njeni starši so ju nekoč dobili skupaj, on pa jima je plačal 20.000 dinarjev za izgubo devištva, kot je trdila obramba. To je bila olajševalna okoliščina umora ... (smeh)

**V vaših filmih zmeraj obstaja povezava med seksom in umorom: v filmih Človek ni ptica, Ljubezenski primer ali trage-**

**dija poštne uslužbenke (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T., 1967) in še posebej v filmih W. R. – Misterij organizma, Sladki film in Mister Montenegro. Zakaj marksistična piratka Anna Planeta v Sladkem filmu ubije mornarje s križarke Potemkin in otroke, ki jih je zapeljala?**

Zakaj? Zato ker smo bili vsi otroci komunizma. In ta komunizem nas je zadušil – to bi bila korektna izjava. Ampak to ni res. Tisto, kar je Stalinu uspelo narediti iz komunizma, ubiti največje število ljudi, ki so bili najbolj zvesti ideji komunizma, to se nam, zahvaljujoč igri zgodovine, ni zgodilo. Zgodovina je rešila Tita tega, da postane krvnik. Ne vemo, kako bi on končal, če se ne bi znašel v situaciji, v kateri se je moral pridružiti strani tistih, ki so bili v španski državljanski vojni, ki so bili prvoborci že pred napadom na Rusijo.

**Susan Anspach je v filmu Mister Montenegro podobna ruskemu drsalcu v W. R. – Misterij organizma. Oba doživita čudoviti seks z Jugoslovanko oziroma Jugoslovanom, v prvem je to Američanka, v drugem Rus, obakrat pa Jugoslovan konča mrtev. Za kaj gre?**

Moram odgovoriti na način, ki bo deloval neresen in ciničen: to je umetnost. Zato je moj izgovor ali pojasnilo, da je tako, zato ker mi je tako bilo všeč. To je pač fikcija ... Ne morem niti trditi, da je to tako, ker

Ljubezen nosi v sebi usodne elemente, enostavno nimam teorije ... Orgazem se imenuje tudi »sladka smrt« ... Jaz nisem filozof, snemal sem predvsem zgodbe. In dobra zgodba mora vsebovati vsaj nevarnost, če že ne smrt.

***Kdaj ste odkrili Wilhelma Reicha in zakaj je postal tako pomemben v vašem delu?***

Odkril sem ga kot študent psihologije. Brošura je imela malce čuden naslov *Di-alektični materializem in psihoanaliza*. Izvirni naslov, pod katerim je izšla v Moskvi, je bil Marksizem in psihoanaliza. Bil sem prvi na univerzi, ki jo je bral. Bila je zelo marksistična in zelo dolgočasna, ampak govorila je tudi o psihoanalizi in seksu.

***Tako kot pri Reichu, vsaj v njegovih zgodnjih delih, je seks v vaših filmih povezan z levico in revolucijo. Je to tisto, kar vas je privlačilo pri Reichu?***

Kot gimnazijec sem bil pionirski vodja v nekem letovišču. Nek star učitelj s štirimi sinovi, sijajen človek, mi je povedal, da je pred vojno obstajal partijski program, da v gorah in gozdovih delajo domove

za proletarsko mladino, da lahko gredo v hribe in se ljubijo, sami in brez nadzora. Komunistična partija je bila na strani mladih. Pozneje, ko sem gledal filmske obzornike in videl slike prvih fašistov, tam nekje iz leta 1931, so to bili neki grozljivi ljudje, bodoči krvniki. In sami moški. V istem času, na prvomajskih paradah, pa je vse bilo polno fantov in punc in otrok na ramenih staršev. Pri socialistih in komunistih so bile ženske enakopravne v vseh pogledih. Med komunisti pa je bila svobodna ljubezen samoumevna, bila je partijski program. In Reich je verjel, da se ne more govoriti o zdravju brez seksa.

***Se vam zdi, da je v vaših filmih ta nagon po svobodni ljubezni vedno frustriran?***

To ste dobro opazili. Kaj lahko na to odgovorim? Frustracije so nenehne, ampak niso povezane le z ljubeznijo. Vsake sanje prej ali slej nekdo zaduši. Delal sem filme o ljubezni, ker je ljubezen najbolj privlačna. Lepo je sleči žensko v filmu in ljudje to radi gledajo. Nisem pa delal filmov, v katerih recimo dva moška ljubita isto žensko. Nisem se ukvarjal s tem, kaj je korek-

tno in kaj ni. Imel sem precej primitivno kmečko logiko, da je ljubezen nekaj lepega, da se je ne sme ovirati in da se lahko zgodi pred poroko. Nisem imel impulza pokazati, da je ljubezen med moškima nekaj lepega. Bil sem heteroseksualno radoveden. Če me ne bi tako preganjali, bi se mi morda zdelo zanimivo narediti zgodbo, kot je *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962, François Truffaut). Deliti tisto žensko je bilo nekaj naravnega.

***Po škandalu, ki je nastal s filmom W. R. – Misterij organizma, ste na Zahodu posneli Sladki film, ki je povzročil svojevrsten škandal. Prisotnost Otta Muehla in njegove komune je nedvomno prispevala k temu. Muehl je ustanovil Aktionsanalytische Organisation, bolj znan kot Friedrichshof Commune, strogo levičarsko komuno, ki so jo mnogi kritizirali kot avtoritativno, v 80. letih prejšnjega stoletja je prišlo celo do notranjega upora. Kako je prišlo do tega, da so oni postali del filma?***

*Sladki film* krši pravila. V filmu nisem želel obdržati cele zgodbe o komuni. V Münch-



W. R. - Misterij organizma

nu sem gledal filme Otta Muehla in nekaj takšnega sem želel imeti v filmu. Obiskal sem komuno. Otto na primer ni dopuščal, da se isti par ljubi več kot trikrat. Morali so menjavati partnerje. Nekateri njegovi diktati so bili nenaravni. Še posebej, če se par zaljubi ... Ko sem jih obiskal, je bila to zelo simpatična družba. Povedal sem, da bi rad ustvaril nekaj podobnega njihovi komuni, da bi to pomešal s svojo zgodbo ... Hoteli so, da jim predstavim zgodbo. Napisal sem 28 prizorov in začel pripovedovati zgodbo, sedel smo v krogu. K meni je prišel otrok in se mi usedel v naročje. Pustil sem ga in šele pozneje razumel, da so na nastop v filmu pristali zato, ker nisem odmaknil tistega otroka. Otroku mi je dal legitimost. Uspelo mi je narediti izpit. Te noči se je eden izmed njih poskušal obesiti. Vsi so stekli ven, a veja se je zlomila. Zjokal se je. Oni pa ga niso tolažili. Bili so precej kruti ...

**Formo Sladkega filma pa tudi vsebino je diktiralo življenje, dogajanje med snemanjem. Tako kot vaši prejšnji filmi deluje svobodno, improvizacijsko, kot da**

### ***gledamo ustvarjanje filma na velikem platnu. Kako je nastajal?***

Izmislil sem si razne prizore, v katerih junakinja (Carole Laure) pleše v čokoladi, ampak z moškim, torej par, ki se igra v čokoladi. Ona tu znori, teče na streho popolnoma zmedena in zaspi. Zbudi se v otroškem vrtcu, polnem otrok, ki začnejo z nje lizati čokolado. To naj bi bil prizor z njo in s komuno. Bila je fantastična, lepa, dobro je igrala. Vendar prizora s čokolado ni mogla odigrati z moškim. Ni šlo. Ko je bila sama, pa smo dobili zelo erotično igro in to je ostalo. Ampak tu nekje je Carole nehala sodelovati, postala je težka, snemanje je postajalo vse bolj iracionalno. Ne vem, če se je bala, da bom zahteval, da seksa na sceni ... Pa tudi komuna je počila in snemanje se je prekinilo. Preostanek filma smo posneli na Nizozemskem na ladji in vpeljal sem novo igralko, Anno Planeta (Anna Prucnal).

**Imate kot psiholog odgovor na vprašanje, zakaj je predstava nasilja na platnu družbeno manj cenzurirana kot seksualnost?**

Nimam teoretskega pojasnila. Naše družbe so še vedno zasnovane na represiji. Seks je prepovedan. Pornografijo dopuščajo, ker je nepomembna. Seks pa je prepovedan. Pornografijo lahko gledaš celo noč. Ampak, če sta dva zaljubljena ali zaljubljena v isto žensko ... Vse, kar se tiče ljubezni, je zelo poenostavljeno in pregnano. Tisto, kar ni ljubezen, je sovraštvo. Poglejte, koliko je mrtvih v filmih. Ne morem verjeti, da si ljudje ogledajo film, v katerem človek ubije petdeset ljudi. In to se gleda, gleda, gleda. Niso pa sposobni narediti filma, v katerem ima niz težav z ljubeznijo: strast, sovraštvo, pa tudi umor. Ne obstajajo filmi o raznolikosti ljubezni. To je vse represija. Mislim, da je meni uspelo priti skozi, ker sem imel dovolj kontradiktornih prizorov, dovolj agresivnih prizorov, ki potem branijo nežne prizore.

### ***To pomeni, da so nežni prizori ...***

... nevarni. Prava ljubezen je nevarna. Resnica je nevarna. Veliko je resnic, o katerih se nikoli ne snemajo filmi.

### ***In to, da je danes več seksa v filmih kot kadarkoli prej, ne pomeni, da smo svobodnejši?***

Ne. Trgovinski seks je vedno svobodnejši ... Smrt seveda mora obstajati. Ampak, če je neki film le o smrti, smrti, smrti, potem je tu nekaj narobe.

### ***Kot Srbski film, recimo?***

Da, grozno. Ne prenašamo pa filma, ki je samo ljubezen, ljubezen, ljubezen. To bi lahko naredila Agnès Varda. Nekaj ljudem je uspelo narediti filme, ki so le ljubezen, ljubezen, ljubezen. To je zelo redko. Sam nisem imel strasti za kaj takšnega ali pa nisem imel producenta, ki bi me prisilil, da to snemam. Zelo bi se namučil, ampak sprejel bi ta izziv, ker ljubezen vsebuje dovolj raznolikih elementov, kot je recimo nevarnost.

### ***Imate kakšno zaključno misel o svoji karieri ali o filmu nasploh?***

Moje občutenje filma ni klasično, v smislu Holivuda ali ruskega filma. Ko se dela film, je to ustvarjanje, ki ga ne razumem prav dobro. Zraste iz nečesa, kar čutim, da mora nastati.

