

srbija leta nič

pogovor z goranom markovičem



Zbirni center

saš
jovanovski,
mateja
valentinčič

Od konca 50. let dalje v Srbiji skozi vsa naslednja obdobja nastajajo nekateri maloštevilni, a izvrstni filmi. Bi lahko govorili o "nacionalni kinematografiji" v smislu neke šole, tradicije; o nekaterih skupnih značilnostih, o nekakšni rdeči niti, ki v zgodovinski perspektivi povezuje te filme?

Ne počutim se dovolj podkovanega in ne poklicanega, da bi govoril o tem, posebej zato, ker pri svojem lastnem delu sploh ne čutim pripadnosti neki tradiciji, neki geografski oziroma nacionalni določitvi. Osebnost so mi Šumadinci prav tako blizu ali oddaljeni kot Kitajci, zame so enako neznani. Opredelil sem se za lastno, zoženo življenjsko izkustvo, za Beograd, za to, kar to mesto predstavlja; vsi moji filmi so usmerjeni k tej urbani celoti. Kar morda vendarle predstavlja nekakšno tradicijo srbskega filma: ruralna izkustva, partizanski film, vaška in predmestna tematika – vse to se mi zdi tuje, temu preprosto ne pripadam. Formiral sem se v povsem drugačnih okoliščinah. Moji predniki so iz Beograda, rodil sem se v Beogradu, študiral sem v Pragi (torej v srednji Evropi), moj celotni svet je osredotočen k nekemu urbanemu, srednjeevropskemu pogledu, ki s Srbi in Srbijo nima prav veliko skupnega. Zame torej sintagma "srbski film" ne obstaja.

Kaj pa tradicija "črnega" filma v Srbiji, filma generacije, ki je vaši neposredno predhodila?

Tu je morda res neka povezava, vendar samo kot antipod. Naša generacija je prišla takoj za tem, ko so zadušili in pregnali zelo pomembno generacijo t.i. črnega filma, ki jo reprezentirajo Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Dušan Makavejev in drugi. Ko so jim prepovedali delati filme, je nastal nek vakuum, znotraj katerega so se najprej zaplodile različne mediokritete, netalentirani, a politično "neoporečni" ljudje. To je v tem obdobju pomenilo popoln propad filma. Tedaj smo prišli na vrsto in poskušali vskočiti v to praznino. Začeli smo delati filme, ki so bili popolnoma drugačni od črnih, filme, ki so bili komunikativni, ki so imeli precejšnje občinstvo. Ti filmi so bili zabavni, a so na drugi strani ostali subverzivni in so po tej plati nadaljevali poslanstvo črnega filma v neki povsem drugačni formi. Ko so se odvijali dogodki, povezani z uničenjem črnega filma, sem bil študent. Junaška drža Živojina Pavlovića in Dušana Makavejeva sta bili zame pomemben vzor in hkrati dokaz, da je treba imeti poleg estetske tudi etično digniteto, da bi se lahko človek sploh ukvarjal s tem poklicem. Pregon filmov, kot so *WR-Misterij organizma* (1971), *Zaseda* (1969) itd., je name naredil globok vtis, pomenil je še eno potrditveno dejstvo, da živim v nesvobodnem, totalitarnem svetu, ki se mu moram zoperstaviti. Tako je tedaj hkrati z izkušnjo vkorakanja sovjetskih čet v Prago v meni dozorela ideja, da se moram kot človek boriti proti mračnjaški družbi in totalitarnemu redu, pa naj ga imenujemo realni, kot na Češkem, ali – kot pri nas – "mehki" socializem. Imela sta niz skupnih totalitarnih značilnosti. Vendar sem imel pri tem drugačen pristop. Črni film ni bil nikoli moja "skodelica čaja". Tako sem naredil film *Posebna vzgoja*, ki je bil na nek način sicer prav tako črn, a tudi zabaven – naredil sem ga na popolnoma drugačen način, kot bi ga, denimo, naredil Živojin Pavlović.

Ta razlika verjetno izhaja tudi iz tega, da ste se skupaj s svojo generacijo šolali v Pragi. Šola vam je verjetno dala nek nov pogled na film?

Sama šola ne toliko, dosti več življenje v tem mestu in zgodovinski dogodki. Gre predvsem za to, da sem pet let živel v samem srcu srednje Evrope in da sem za vedno ponotranjil tega duha. Doma se počutim, če grem v Subotico, na Palić, vseč mi je ikonografija tega okolja, podoben občutek imam v Ljubljani, tudi to je ambient, ki ga rad zagledam, ko odprem okno. Navadil

sem se na ta srednjeevropski pejzaž, ki se mi je v glavi ohranil kot nek model življenja. Na drugi strani smo se v Pragi soočili z dogodki okrog leta 1968, s propadom tedanjih idealov, ki je bil prav tam najbolj drastičen. Ne gre za kasnejše do-mišljanje. Končalo se je z vdorom ruskih tankov: rojstvo in smrt idealov leta '68 sta se pripetila prav v Pragi. V tem mestu je bila prav tedaj velika skupina ljudi, ki nis(m)o bili samo iz minule Jugoslavije, ampak iz celega sveta, Američani, Francozi, Švedsi, veliko Poljakov (z nami je, na primer, študirala Agnieszka Holland), Bolgarov itd. Pritegnila jih je nekakšna intuicija, ne šola, ne nek sistem šolanja ... Niso prišli, da bi se naučili, kako se kadrira ali montira, imeli so nek, kot pravimo, "višji" cilj. Ta višji cilj pa je bil popolnoma zamegljen, izbran izključno po intuiciji, nihče ni vedel, kaj se bo odigralo, tja smo vsi prihajali zgolj z neko željo, da bi bili prisotni, ko se bo dogajala zgodovina. Zelo zanimivo – danes, z distance, deluje nekoliko mistificirano –, ampak vsi so, ne da bi točno vedeli, zakaj, prihajali ravno tja ... Hočem torej reči, da me ni estetsko določilo šolanje, ampak nek srednjeevropski duh, celo ta "realsocializem", sama atmosfera v mestu ...

Še ena pikantna anekdota: akademija je delovala v poslopju, v katerem je bila nekoč ena praških gimnazij, tista, kamor je hodil tudi Kafka. Prostor, v katerem so potekala predavanja režije, pa je bil spet prav nekdanja Kafkova učilnica. Ko smo prišli na prvo uro, nam je profesor rekel: "Vi, gospe in gospodje, imate redke privilegij, da hodite v isti razred s Kafko..." Bil sem mlad, zato je bilo to zame posebej pomembno. Tistih pet let v Pragi sem zato porabil tudi za raziskovanje Kafkovega življenja, hodil sem po judovskem getu, trudil sem se, da bi čim več izvedel, itd. V tej četrti je živelo več mojih prijateljev, tudi starejši režiser, oskarjevec Ján Kádár, prijatelj mojega očeta, ki me je gostil v svojem stanovanju in mi veliko pripovedoval o usodi geta ... Vse to je name naredilo veliko večji vtis kot sama šola. Danes sem tudi sam profesor na fakulteti dramskih umetnosti in študentom na začetku predavanj vedno povem, da se tu o režiji ne bodo naučili kaj dosti, ker to ni nekaj, česar bi se bilo mogoče naučiti v šoli. Tovrstne šole vas lahko podučijo o nekaterih sistematičnih znanjih in obrtnih spretnostih, same magije filmske režije pa se ni mogoče naučiti.

Morda je vrhunec vašega ustvarjanja ravno v dveh žanrsko profiliranih filmih, hororju *Variola vera* in psihološkem trilerju *Že videno*. Kako to, da ste se kot eden prvih režiserjev v prostoru preminule države že v začetku osemdesetih lotili žanrskega filma?

Tega ni težko pojasniti. Ko sem začel, sem veliko delal na televiziji, naredil sem veliko dokumentarnih filmov. Kasneje, z igranimi filmi, sem to precej bogato dokumentaristično izkušnjo vgradil vanje. Delal sem objektivne filme, filme, ki so se ukvarjali z zunanostjo, z družbo, družbenimi fenomeni; izbiral sem male mikrokozmore, npr. popravni dom (*Posebna vzgoja*), šolo (*Mojstri, mojstri*), malomeščansko družino (*Nacionalni razred*) ipd., ki so reprezentirali makrokosmos. Potem pa sem v nekem trenutku začutil, da se moram vrniti k sebi. Analiza družbe me ni več zanimala: rekel sem si, da je veliko bolj zanimivo, kar se dogaja v človeku samem. Prav po filmu *Variola vera*, ki je bil nekakšen vrhunec mojega zanimanja za družbene teme, sem se odločil za preobrat in posnel *Že videno*, ki se stilistično zelo razlikuje od prejšnjih filmov: poln je subjektivnih kadrov, stilskih figur, kot so *flash-backi*, ipd. Naslednji korak je atelje: z *Variolo vero* zaključim objektivistično fazo, snemanje na ulici,



snemanje vsega, kar je objektivno. Vstopim torej v atelje: moj sklep se glasi, da fiktivna stvarnost na filmu izpade bolje od avtentične. Vzemite na primer neko stanovanje, kamor imate možnost priti snemat – če gre za pravo stanovanje, potem je to polno zgodb o ljudeh, ki so v njem živeli, še živijo itd. Če pa stanovanje zgradite iz kartona, imate možnost, da se vam nič ne prikrade od zunaj, je zgolj v funkciji vaše zgodbe, na filmu izpade resničnejše od resničnega, čeprav je kartonsko. Ta obrat k intimi, ki se je začel z *Že videno*, sem potem forsiral še naprej, v *Zbirnem centru* sem v studiu delal celo eksterierje. Dvorišče, kjer smo snemali, sem hotel očistiti vseh nepotrebnih fasad in stavb – vse je moralo biti v funkciji neke konsistentne zgodbe. Šel sem torej stran od realnosti, k nekim povsem drugim stvarjem, k žanru – ko pa se je začel ves ta horror z Miloševićem, sem se moral znova vrniti k realnosti, k dokumentarcem. Po *Utrgani tragediji* sem posnel dva, oba sta bila navdihnjena z mladostno fascinacijo s Camusom in posvečena upor in odporu, eden po *Upornem človeku*, drugi po *Sizifovem mitu*. Tudi *Variola vera* temelji na *Kugi*.

Petdesetletnemu obdobju "mehkega socializma" je v Srbiji sledilo deset let Miloševićevega – po vaših lastnih besedah – kvazikomunizma, celo "nacional-socializma" ... O tem govori vaš zadnji film *Srbija leta nič*?

V tem filmu sem se ukvarjal z vsem, kar se je v tem obdobju dogajalo v moji glavi in v glavah drugih ljudi, s psihološkimi in vsemi drugimi spremembami ... S tem obdobjem se nisem znal spopasti drugače kot s pričevanjem o tem, kaj se je dogajalo v moji duši... Ob vseh vojnih strahotah in političnih preobratih so se dogajale tudi globoke psihološke spremembe. V Srbiji je bila, po mojem mnenju, titoistična iluzija, v kateri je Jugoslavija živela petdeset let, najmočnejša, ukoreninila se je najgloblje. To je izkoristil Milošević. Šlo je za nekakšno hipnozo – in prebujanje je bilo trdo, boleč padec na tla ... Posledice niso samo ekonomske in politične, najgloblje so morda na polju psihologije. V filmu prikazujem, na primer, v Beogradu zelo razširjene t.i. ljudske kuhinje, kamor lahko vstopijo sestradi, že dolgo lačni ljudje in zaprosijo za brezplačen obrok. Prišlo mi je na misel, da bi morali po istem vzorcu ljudem omogočiti tudi dostop do nekakšnih "ljudskih psihiatričnih kavčev" ... Veliko ljudi je preživelo hude frustracije in tovrstna pomoč bi bila nekaterim zares potrebna.

Tematika psihiatrične klinike je prisotna v vaši *Utrgani tragediji*.

Na žalost sem v nekem obdobju že skoraj začel nekako verjeti, da sem s svojimi filmi anticipiral, priklical vse mogoče grozote. Ko sem snemal *Variolo vero*, sem priklical neke vrste klavstrofobično situacijo, ki se nam je deset let pozneje, leta 1992, dejansko zgodila. Bili



Nacionalni razred

smo izolirani s sankcijami, v neki vrsti karantene. Določeni ljudje so me tedaj spraševali: kako si to vedel? Odgovarjal sem: saj nisem vedel! Rekonstruiral sem samo nek dejanski pojav bolezni, ki se je zgodil deset let prej, tj. leta 1972; leta 1982 sem o tem posnel film, 1992. pa smo se zares znašli zaklenjeni v nekakšno ogromno karanteno. Vsakih deset let se je ta klavstrofobična situacija pojavila v mojem življenju in začel sem se obtoževati, da sem jo priklical... Tedaj sem si rekel, da so stvari, s katerimi se ne smeš igrati. S fenomenom smrti, kot v *Zbirnem centru*, na primer. Se smeš brez posledic norčevati iz teme smrti? Je to morda prepovedana tema? Vse to so seveda samo misli obupanca, ki nimajo nikakršne zveze z realnostjo. Morda sem res slutil neke stvari. Denimo, da imamo ljudje iz tega poklica določeno intuicijo, da sublimiramo določene družbene procese, da lahko predvidimo nekatere njihove prihodnje, možne forme... Še bolj verjetno pa je, da gre za golo naključje, za mistifikacijo, za to, da je mogoče vsak film kasneje razumeti kot anticipacijo česarkoli. Kdo ve, kaj je res?

V devetdesetih je v Srbiji vsemu navkljub nastalo nekaj izjemnih filmov, tudi pet vaših. Kakšni so bili verjetno prav nič zavidanja vredni pogoji produkcije?

V devetdesetih sem sam posnel tri celovečerne in dva dokumentarna filma, vendar so bili vsi posneti s francoskim denarjem. V vseh petih filmih so finančno sodelovali Centre nationale de la cinématographie, Canal plus in Canal arte.

Brez francoske države ne bi mogel posneti niti ene same sekunde filma. Ko se je vse skupaj začelo, sem dobil tako moralno kot finančno pomoč za nadaljevanje svojega dela. Na podoben način so, kolikor vem, snemali tudi drugi, Paskaljević in Kusturica, na primer, nekaj pa se je snemalo tudi v Beogradu, v težjih okoliščinah, a tudi s sumljivim denarjem – kdo ve, kdo vse je to financiral, nekaj malega morda celo Miloševićev režim. Sam nisem imel več niti moralnih niti fizičnih možnosti za delo v Jugoslaviji, zato sem začel sodelovati s Francozi. Drugače kot nekateri drugi kolegi pa sem še vedno stanoval in živel v Beogradu. Snemal sem francoske filme v srbskem jeziku, živel sem v nekakšnem eksilu znotraj domovine, v emigraciji, ne da bi pri tem zapustil svoje beograjsko stanovanje. Splet dogodkov je bil po svoje zelo zanimiv, imel sem srečo, Francija pa se je izkazala kot neko zelo civilizirano

okolje. Saj veste, da veliko pomagajo, ni več festivala, kjer bi se nek kazahstanski, iranski ali japonski film pojavil brez soudeležbe francoskega kapitala. Brez njihove pomoči se torej tudi sam nikakor ne bi znašel.

Kaj pa same lokacije? Iz vaših filmov je razvidno, da vam te veliko pomenijo.

Enega filma, *Utrgane tragedije*, sploh nisem mogel snemati v Beogradu, prisiljen sem ga bil posneti v Bolgariji. Bilo je težko, tema je bila "naša", jezik je bil "naš", Sofija pa je morala igrati Beograd: ponesrečena kombinacija, saj je tam vse drugače – drugačna arhitektura, drugačna atmosfera, zunanji sodelavci, ki se težko ujamejo z igralci in stalno ekipo. Delo pri tem filmu je bilo zares težavno, tudi sam sem se tedaj psihološko nekaj mesecev zelo slabo počutil (bilo je ravno na sredini omenjanega obdobja (1994–5)), splošna situacija je bila videti sploh brezupna... Nekajkrat sem precej hudo zbolel, ves čas sem razmišljal, kako mi ne bo nikoli uspelo... No, na koncu sem se vendarle srečno izvlekel.

Utrgana tragedija je film s priokusom teatralnosti. S tem spominja na kasnejši Paskaljevićev film *Sod smodnika* (1998). Enako velja za *Zbirni center*. Vsi trije so izvirno gledališke predstave. Kako ufilmiti dramske predloge? Tu seveda ne moremo niti mimo legendarnega dramatika in scenarista Dušana Kovačevića, ki je poleg vas oscenaril tudi Šijana in Kusturico, filmske režije pa se je znal lotiti tudi sam?

Vedno gre za to, ali gledališke predloge uspešno transponirate v film ali ne. Včasih se posreči, včasih ne... Včasih nekaj deluje preveč teatralno, včasih uspe kot film. Pred začetkom dela na filmu tega ne morete vedeti.

Bili ste v igri za ekranizacijo Kovačevićega teksta, po katerem je kasneje nastalo kontroveržno Kusturicevo *Podzemlje*?

O tem tekstu sva se s Kovačevićem pogovarjala kar nekaj let, čeprav v gledališču ni nikoli doživel kakega pretiranega uspeha. Kljub temu da se mi je zdel filmičen, mi za ekranizacijo ni uspelo nikoli zorganizirati dovolj denarja. Na začetku je šlo za povsem enostavno zgodbo, kratek tekst z naslovom *Pomlad v januarju*, zgodbo o ljudeh, ki izdelujejo orožje in jih izkoriščevalski gospodar leta zadržuje v kleti z izgovorom, da je na površju še vedno vojna. Ta preprosta zgodba je bila tedaj vse. Kasneje je bil tekst všeč Kusturici, razširil ga je v celo sago. Celo v več filmov.

Miloševićev režim je temeljil na medijskih, v glavnem televizijskih lažeh in dezinformacijah. Koliko so običajni ljudje sploh vedeli o vojni, o dejstvih: Vukovarju, Dubrovniku, Sarajevu, Srebrenici ...

Tudi to je del mojega zadnjega filma, tematika malignosti te propagande. V filmu sem to preprosto poimenoval "pornografija". V nekem trenutku sem dojel, da je najvišja stopnja medijske manipulacije neka vrsta pornografije, da tisto, kar v TV dnevniku počno voditeljice, popolnoma ustreza kretnjam in načinu govora porno zvezd. Znotraj filma *Srbija leta nič* sem o tem naredil majhen filmski esej... Moram priznati, da mi je postalo laže, ko sem prišel do tega sklepa. V trenutku, ko sem ugotovil: da, seveda, to je to, to je pornografija. Olajšanje! Do tedaj sem verjel, da gre za neko superperfidno zaroto, za neko mašinerijo, za nekaj kompleksnega, kompliciranega... Potem sem ugotovil, da tu neka kompleksnost sploh ni potrebna: važno je le, da se najdejo ljudje brez slehernega odnosa do česarkoli, brez vsakršnih predsodkov, brez kakršnekoli etike, da

gre za neko popolnoma enostavno nemoralo: potem je vse mogoče! Šlo je za institucijo, ki je sistematično, brez prekinitve, nudila neko izkrivljeno sliko sveta, popoln falsifikat, neko paranoično idejo o tem, da smo mi žrtve, preganjani narod, proti kateremu je šel v križarsko vojno cel svet. Vendar ljudje niso tako neumni, da ne bi mogli razumeti. Tudi sam sem razmišljal, ali je mogoče, da so tako neumni, da v vse to verjamejo... Potem sem ugotovil, da obstajajo ljudje, ki enostavno hočejo verjeti, želijo verjeti, delajo se, da verjamejo, želijo to svojo iluzijo izživeti – zaradi svoje nemoči, nizkih strasti, podlih želja ... Medijska manipulacija je obstala zaradi želja publike, ne zaradi želja njenih tvorcev. Publika je bila potrošnik: kot da bi neprekinjeno zahajala v nek popolnoma minoren, a ves čas razprodan vogalni porno kino.

Kljub vsemu pa ta totalitarni režim, drugače kot drugi totalitarni režimi, ni proizvedel nikakršnega lastnega propagandnega, ideološkega filma. Prevlada nad televizijo mu je bila povsem dovolj.

Film je bil tu ves čas povsem marginalen. Med režimskimi produkti je nekaj zelo redkih izjem...

... na primer Kosovska bitka ...

Da! A vse skupaj zelo malo, zelo, zelo malo. Milošević in njegovi niso imeli nikakršnega čuta za umetnost, še posebej ne za dramsko. Kolikor vem, je bil Milošević v vsem času, ko je bil na oblasti, enkrat samkrat v gledališču. Upam si trditi, da v življenju ni videl enega samega filma. Ni imel nikakršnega odnosa do umetnosti sploh, kar je bila po svoje sreča v nesreči. Ko nisem več mogel delati pri filmu, sem se preusmeril v gledališče. Gledališče se je obnašalo častno, nikoli ni podleglo. Sam sem napisal štiri in režiral dve gledališki predstavi, tudi s Sterijino nagrado pospremljeno *Turnejo* (1996), ki je povsem odkrito govorila o nacistični norosti med Srbi in o vojni v Bosni. Ob podelitvi nagrad smo doživeli strahovit napad zgroženih nacionalistov, vendar je to hitro minilo, kmalu so začeli prihajati običajni obiskovalci. Gledališče je odtlej funkcioniralo brez vsakršnih problemov, saj se Miloševiću in njegovemu režimu ni zdelo smiselno, da bi tu karkoli omejevali. Vse umazano delo je opravila televizija, filmu in gledališču, ob katerem se je zbiralo stalno, ne tako majhno, a v primerjavi s televizijskim zanemarljivo občinstvo, je bilo to prihranjeno.

Film Srđana Dragojevića *Lepe vasi lepo gorijo*, tudi v Sloveniji eden najbolj gledanih filmov, je požel veliko ovacij, pa tudi kritik: nekateri so ga doumeli kot ironično-radikalno kritiko vojne in nacionalizma, drugi kot nekakšen panegirik vojni in nacionalizmu? Hočete, naj jaz odločim o tem? Naj se postavim na eno ali drugo stran? (smeh)

Komentar bi bil povsem dovolj ...

Povsem objektivno vam lahko povem, da nisem kritik. Res pa je, da je ta film name močno deloval. Še teže je presojeti, če vemo, da je bil avtor moj študent in da je njegov prvi film, *Mi nismo angeli*, njegov diplomski film, jaz pa njegov profesor. Lahko rečem, da so se mi zdele *Lepe vasi* odlično režirane.

... absolutno ...

V političnem in idejnem smislu pa imam dosti dvomov. Vzemimo samo tiste scene iz bolnice, s karikiranim prikazom žensk, ki demonstrirajo proti vojni: ti deli filma se mi zdijo zelo slabi in neprepričljivi. Deli, kjer gre za akcijo, za režijske ekshibicije, igralske miniaturre – vse to mi je, moram priznati, všeč. Zelo slabo pa je spet



Tito in jaz

izdelan lik tiste ameriške novinarki. Do tega filma imam, skratka, ambivalenten odnos: gre za odlično režiran film inteligentnega avtorja, a z žal preveč očitnimi slabostmi, predvsem v obravnavi žensk in nekaterih povsem razvidnih političnih fenomenov. Pravzaprav se mi zdi v celoti sumljiv ves tisti del, ki se dogaja v bolnici. Po mojem pa mu je vendarle šlo za to, da bi posnel dober protivojni film, tj. vojni film, v katerem so vsi obravnavani približno enako, kar je tudi bistvo vojnega filma. Na koncu so na obeh straneh samo žrtve: zmagovalcev v vojnah ni. Ob tem je pokazal, da je tudi močan režiser – v času, ko večina ljudi ni imela niti za kruh, mu je uspelo posneti film s proračunom, ki se ga ne bi sramoval niti Hollywood. Z *Ranami* pa je pokazal, da je tudi močna osebnost: kljub temu da mnogi tega filma ne marajo, mu je skozi lika teh dveh mulcev uspelo predočiti vso malignost situacije. Scenarij tega filma je enostavno izvrsten.

Na koncu se spet vračamo k rossellinijevski temi *Leta nič*. Kakšna je po vašem mnenju družba po padcu Miloševićevega režima? Če v Feralu – včasih pa tudi v Mladini – beremo kolumne Petra Lukovića, je prevrat, žal, zreduciran zgolj na poanto sicer duhovitega grafita: "Sve je isto samo njega nema".

Oseбно mislim, da je Zahod, oz. tisto, kar marsikdo razume pod tem imenom, preveč poenostavil tisto, kar razumemo pod fenomenom "milošević". Mislim, da Milošević sploh ni nekaj pomembnega, mislim, da si lahko vsak manijak zaželi, da bi postal predsednik neke države. Ko pa ljudje takšnega tipa izvolijo, in to celo večkrat, postane to problem teh ljudi, ne tega tipa ... Drama torej ni v tem, kaj bo z "miloševićem", ki je nek popolnoma marginalen pojav: gre za vse te ljudi z ozemlja že propadle t.i. ZR Jugoslavije, najbolj nevalgične točke v nekdanji veliki federaciji ... Gre za to, da se ti ljudje zazro sami vase, da se znebijo iluzij, da so nekaj posebnega, zmagovalci dveh svetovnih vojn ali večne žrtve ... Prej ko bodo spoznali, da je Srbija samo neka majhna, marginalna, revna, nepomembna država in da se njeni prebivalci v ničemer bistvenem ne razlikujejo od svojih sosedov, tem bolje. •