

goran marković –

od posebne vzgoje do srbije,
leta nič



Posebna vzgoja

“Na Festivalu dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu leta 1971 je bil moj prvi film Brez naslova (Bez naziva, 1971, po istoimenski zgodbi Borisa Pilnjaka, v produkciji Televizije Beograd, barvni, 35 mm, dolžine 20 min) izžvižgan in osmešen. Posledica tega poraza je bila izguba dela, od katerega sem ravno začel živeti – vrata televizije so se mi zaprla. Brez možnosti, da bi se ukvarjal z režijo, sem nekaj časa delal kot montažer, pa tudi kot asistent montaže. Najhujše je bilo, da sem se začel obnašati, kot da sem kriv, in namesto da bi čim prej pozabil na neprijetno epizodo, sem se nenehno hranil s samodestrukcijo. Kmalu zatem sem odšel v vojsko, kjer sem bil ne samo najstarejši v enoti, ampak tudi najdebelejši in najbolj brezvoljen. Leta 1973, po nekaj mesecih v JLA, sem pomislil, da je z mano kot režiserjem konec. Izgubil sem še poslednjo trohico samozavesti...”

Tako začenja Goran Marković svoje spomine na začetke lastne filmske kariere v avtobiografski knjigi *Češka škola ne postoji*. Potemtakem ni čudno, da si je za svoj

prvi celovečerec z naslovom *Posebna vzgoja* (1977) izbral tematiko popravnega doma. Iz več razlogov. Eden od njih bi lahko bil ta, da je bil kot študent praške FAMU skupaj s Srdjanom Karanovićem, Rajkom Grlićem, Lordanom Zafranovićem in še kom predstavnik tiste zlate generacije, ki je “pri polni zavesti” in od blizu doživela prelomno leto '68 – in to na Češkoslovaškem, kjer se je zahteva po liberalizaciji družbe združila z nacionalnim vprašanjem, kar so v hipu “razrešili” tanki sovjetske okupacije, medtem ko je na Vaclavskih namestih zaman gorelo samožrtvovano telo Jana Palacha. Zanimiv in pomenljiv je podatek, da je bil eden od jugoslovanskih študentov, Pega Popović, tisti, ki je v mrtvašnici posnel zgodovinske fotografije Palachovega trupla, ki so obšle svet ... Tudi Marković je večkrat poudarjal, da svojih filmov v času socializma ni delal le z estetskim namenom in prepričanjem, temveč da bodo učinkovali kot “politično dejanje”. In dejansko se njegovi filmi v retrospektivi gledajo kot tematsko drzne in formalno izčiščene, celo profetske metafore polpreteklega jugoslovanskega družbenopolitičnega

**mateja
valentiničič**

življenja in nehanja. Izjemno bogat in raznolik Markovičev opus, ki obsega komaj deset pravih, netelevizijskih, celovečernih filmov, prečijo tri nespregledljive tematske konstante: vzdušje klavstrofobične katastrofičnosti, a hkrati tudi upor proti totalitarnim pritiskom in vitalistično zaupanje v moralni angažma posameznika.

Kdo sploh je Goran Marković (1946)? Sin znanih srbskih igralskih legend Radeta in Olivere Marković, ki sta ga v študij filmske režije na slavni Filmski akademiji v Pragi zmamila predvsem cinefilska obsedenost prijatelja Karanovića in *Črni Peter* (Černy Petr, 1963) Miloša Formana, ter seveda dogajanje okrog Kino-kluba Beograd, ki je bil v šestdesetih središče tistega novega jugoslovanskega filma, ki ga je politika kmalu zlovesče označila za "črnega".

"Posledice majskega dogodka 1968 in poraza študentskega gibanja v svetu so se tudi pri nas najlepše odražale v sredstvih masovne komunikacije, zlasti na televizijskem programu. Sivina, bojazljivost, konvencionalnost ter posvečanje benignim temam in problemom – takšna je bila televizija konec šestdesetih. Ne valuj – je bilo osnovno pravilo igre, glavni uredniški ideal pa snemanje oddaj o ničemer. Če k temu dodamo še težji položaj v kinematografiji – pregon t.i. črnega filma in nastop mediokritetnega vala, ki je pljusnil na izpraznjeno mesto, s katerega so bili z blatno gorjačo pregnani Žika Pavlović, Dušan Makavejev in Saša Petrović (da sploh ne govorim o tragičnem primeru Laze Stojanovića) – potem dobimo žalostno sliko konformistične močvare." (Češka škola ne postoji, str. 5-6)

Mladi praški levi niso po prihodu domov naleteli na nič kaj ugodno ustvarjalno ozračje. Ampak našla se je ženska, Zora Korać, v funkciji urednice Drugega programa v nastajanju, ki je fantom dala prvo priložnost na televiziji... Goran Marković se je na tak način dokopal do svojega 35-mm profesionalnega debija, čeprav si je v filmskem pogledu z njim istočasno naredil slabo uslugo. Šele v drugi polovici sedemdesetih je s kultno serijo *Na vrat na nos* (Grlom u jagode, 1975) tandema Karanović-Grić in prvincema *Čuvaj plažo v zimskem času* (Čuvar plaže u zimskom periodu, 1976) Gorana Paskaljevića ter Markovičevo *Posebno vzgojo* končno le prišlo do uspešnega preboja tudi njegove dela željne generacije.

Najbolj v oči bijoča značilnost praških diplomantov je spoj avtorstva, torej podpis pod režijo in scenarij, ter komercialnost, ki jo je zaznati v njihovi težnji po "dobri zgodbi", po aktualnosti, v nagnjenju do sodobne urbane problematike, do realizma in žanra obenem, in v odprtosti k razsežnosti komičnega v vseh pojavnih oblikah – od humorja do ironije, od grotesknega in satiričnega do tragikomičnega. V tedanjo jugoslovansko kinematografijo so s svojevrstnim "urbanim eksistencializmom" vnesli nekaj "prizemljenega" duha češkega novega vala zunaj formalnih okvirov modernističnega esteticizma. Goranu Markoviću so na FAMU nekaj let vtepali v glavo prozaična vprašanja "kdo, kje, kako in zakaj", dokler se ni dokončno zavedel dejstva, da "na platnu intonacija nekega stavka učinkuje stokrat močnejše od njegove vsebine".

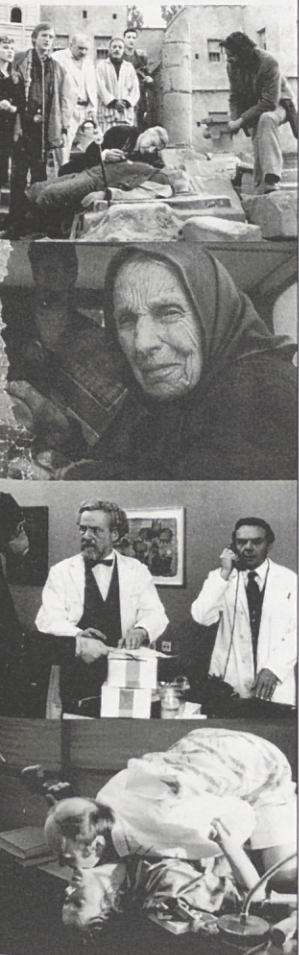
"Ko o tem razmišljam danes, je možno, da se je že takrat vame vcepilo strahospoštovanje do zgodbe. Story ... Obračanje k njej mi je pomagalo, da sem v zadnjem trenutku ujel tiste, ki so že doumeli, kaj so osnovni problemi režije. Takrat tega nisem mogel vedeti, a

morda sem zaslužil, da je zgodba sama po sebi sporočilo, da ji, v kolikor deluje in učinkuje na ljudi, ne manjka več ničesar." (Češka škola ne postoji, str. 20)

Markovičev filmski interes in senzibilnost sta prepoznavna v vseh njegovih filmih od sedemdesetih let do danes. Njegov kritični odnos do družbe se je izkazal že skozi obravnavo konflikta med pravoverno, "strokovno" in zgolj človeško, na zaupanju temelječo "prevzgojo" mladoletnih delikventov v prvcenu *Posebna vzgoja*, ki je z režijsko zrelostjo in čustveno toplino upravičeno navdušil gledalce. Zanj je leta 1977 v Mannheimu dobil nagrado za debitantski celovečerni igrani film. Natanko deset let prej sta nastala odlična "črna" filma na isto temo: *Grajski biki* (1967) Jožeta Pogačnika in *Mali vojaki* (Mali vojnici, 1967) Bate Čengića. Če je bil Pogačnikov film disidentski zato, ker je mladinski vzgojni dom v socialističnem sistemu prikazal kot zapor, ki iz gojencev, normalnih fantov, dela delikvente, si je Čengić privoščil še več: otroke, vojne sirote, čustveno prikrajšane "male vojake" si je upal pokazati kot sadiste, ki z maltretiranjem "drugačnega" vrstnika imitirajo svet odraslih in njihove (partizanske, komunistične?) ideologije, katerih žrtve so v resnici. Gorana Markovića v *Posebni vzgoji* bolj kot ideologija zanima dramski konflikt, nasprotujoče si družbene, psihološke in vzgojne komponente situacije, ki vplivajo na razvoj in pustijo pečat na osebnosti dečka, čigar usodo spremljamo, pri čemer se nam izriše izrazito subjektivna slika posameznika in sveta, ki ga obkroža. Povsem avtentično, skoraj dokumentaristično, brez patetike. Integracija zunanjih dogodkov in notranje preobrazbe, odraščanja, je popolna, zaradi česar so filmski liki ob izjemnih igralskih kreacijah Slavka Štimca, Ljubiše Samardžića in Aleksandra Berčka tako življenjski in prepričljivi. Že s tem filmom, po avtorjevih besedah posnetim bolj s trebuhom kot z glavo, je Marković pokazal svojo pripadnost generaciji, ki je zgodovinsko manj obremenjena in filmsko bolj sproščeno – podobno kot češki novi val – nadaljevala tam, kjer je politika z različnimi cenzorskimi mehanizmi zaustavila kritično liberalni duh filmov njihovih "črnih" predhodnikov. Čisto v smislu primerjave, ki jo je Dušan Makavejev potegnil med jugoslovanskim črnim filmom in češkim novim valom: *"Čehi imajo povsem drugačen način razbijanja dogmatizma kot mi – mi imamo t.i. antidogmatski dogmatizem, ki celo avtodestruktivno obračunava z dogmatično preteklostjo, Čehi pa so ugotovili, da se mora revolucija začeti iz ljubezni, iz ljubezenskega procesa; oni uničujejo nabrekle konstrukcije dogmatizma s pomočjo čutnih doživetij."* (*Okno v intimnost*, Ekran, 1969, št.65/66)

"To, s čimer se ukvarjamo mi, režiserji, in po čemer se razlikujemo od drugih, je ravno zmožnost, da na poseben način ugledamo prostor, videz predmeta, del oblacila, luč, ki pada na ljudi in stvari. Poleg tega moramo razlagati stanja človekove duše na osnovi neznatnih, drugim neopaznih signalov, s katerimi se ljudje razgaljajo v svojem vsakdanjem obnašanju. V naših rokah postanejo najnavadnejši življenjski pripetljaji veliki dramski poudarki, dogajanja, ki jim drugi ne pripisujejo nobenega pomena, pa se pretvarjajo v velike dramske tokove. Film ima sposobnost, da iz teh, recimo jim odpadkov vsakdanjosti, ustvarja čisto zlato ..." (Seta sa osmehom neizvesnosti, str. 48)

Urbanost, čutnost, eksistencializem, intimizem se – za razliko od tragičnega priokusa, ki ga zapusti konec *Posebne vzgoje* – v naslednjih dveh Markovičevih filmih obarvajo z družbeno ironijo in celo satiro. *Nacionalni razred* (1979) je lahkotnejša, a vendarle grenko-sladka

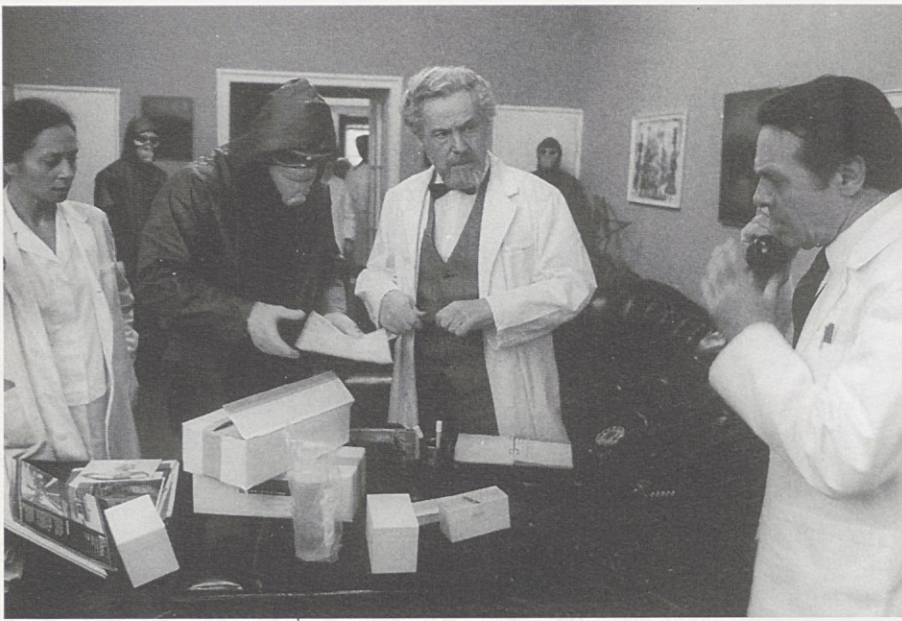


Zbirni center

Srbija, leto nič

Variola vera

Utrgana tragedija



Variola vera

komedija o mladeničevem prisilnem "slovesu od mladosti", ko njegova lahkomišelnost trči na zahteve družbe, zaradi česar mora dirkanje z avtomobili zamenjati s poroko in odhodom v vojsko. V filmu *Mojstri, mojstri* (1981) pa gre za satirični prikaz odnosov v učiteljskem kolektivu na osnovni šoli, ki jo s trdo roko vodi samozavestna ravnateljica; ne glede na zasluge mora nenadoma zaradi "politične neustreznosti" v predčasni pokoj, kar ji povedo, da je ironija še večja in presenečenje popolno, na zabavi, ki jo je sama organizirala v počastitev dolgoletne sodelavke – postarane in zgarane snažilke –, ki odhaja v pokoj. V *Mojstrib*, tej dramaturško polifoni komediji nravi, v kateri se v zaprtem krogu moderne državne izobraževalne ustanove vegetirajoče motajo nušičevski karakterji s svojimi malimi umazanimi skrivnostmi, podlimi nakanami, banalnostmi, užitki, iztržki in opravljanji, je metafora družbe, čeprav prikrita z "brezčasnim" absurdnim humorjem, morda najbolj očitna. Markovičeva kritičnost, ki se posredno gotovo navezuje na predhodno, tisto avtorsko in evropsko relevantno jugoslovansko kinematografijo, je po Ranku Munitiću prisotna tudi v njegovih prvih dveh filmih. V *Posebni vzgoji* pod krinko stereotipa "pedagoške poeme" Marković sugerira gledalcu nekaj dosti bolj človeškega, torej problematičnega, bolj žalostnega in mračnega, kot je goli vzgojno-ideološki konflikt, medtem ko je Dragan Nikolić kot neresni, eksistencialno neobremenjeni, meje lastne svobode izzivajoči Floyd v *Nacionalnem razredu* diskretna in konformističnim sedemdesetim letom primernejša različica Džimija Barke iz "črne" klasike Živojina Pavlovića *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo, 1967).

"Ko danes ponovno gledamo prve tri Goranove celovečerce, nas preseneti silna žalost, ki se prebija iz njih: skoraj iz vsakega kadra, mimo konkretnih likov in dogajanja, ki največkrat sploh ni tako žalostno ne tragično, medtem ko režiser na takšnem čustvenem 'okusu' oziroma učinku niti najmanj ne insistira. Normalno – saj ne gre za hotenje, namero, tendenco ali "sporočilo", temveč preprosto za resnično "življenjsko stanje stvari" v času in prostoru, kjer so filmi nastali." (Seta sa osmehom neizvesnosti, str. 30)

Na začetku omenjena razsežnost katastrofičnosti in politične klavstrofobičnosti ima svoj izraz v Markovičevi značilni temi razpada delovanja družbenih institucij: v *Mojstrib* gre za šolo, v obeh njegovih

najbolj izrazitih žanrskih filmih – *Variola vera* (1981) in *Že videno* (1987) – pa za bolnišnico in družino. Goran Marković je bil v zgodnjih osemdesetih eden prvih režiserjev mlajše generacije v jugoslovanskem prostoru, ki si je upal spopasti s klasično formo grozljivke in psihološke shrljivke. V primeru *Variole vere*, s katero je dosegel tudi zanj novo dramsko kvaliteto in intenziteto, je film katastrofe in grozljivko hkrati uporabil kot sugestivno alegorijo funkcioniranja takratnega, že prikrito razpadajočega političnega režima: *"Besno napredujoče dramsko dogajanje z občasnimi, še bolj grozljivimi in vznemirjajočimi zatišji, ki se odvija v glavnem v mraku, ponoči, v poltemi, Variolo vero vzpostavlja kot pošastno moro, neke vrste 'prehodno cono', v kateri se slabotne človeške sile skušajo upreti onstranskemu zlu, prispelemu skupaj z usodnim objektom-prenašalcem (lesena piščal) iz drugega dela sveta, a dejansko – prihajajočim iz dimenzije nezavedne, nedoumljive prepovedi."* (ibid., str. 31)

Resničen izbruh črnih koz v Beogradu leta 1972, ki ga je oblast hotela zatajiti, a ji je ušel izpod nadzora, ponuja ironične vzporednice z valom "črnega" jugoslovanskega filma, ki so ga prav tega leta s prepovedmi, bunkeriranjem, odpusti, zapornimi nalogi in začasno emigracijo glavnih protagonistov dokončno zatolkli. O *Varioli veri* se vsekakor da razmišljati na več problemskih in pomenskih ravneh. Tudi Markovičev drugi žanrski presežek, *Že videno*, grozljivko psihološko politične vrste, ki v svoji izjemni učinkovitosti, suspenzičnosti in grafičnosti ne zaostaja za filmi kalibra *Carrie* (1976, Brian de Palma) ali *Psiho* (1960, Alfred Hitchcock), je skozi lik genialnega, a frustriranega pianista zlahka razumeti kot metaforo "ubijalskega" sistema. Mustafa Nadarević, v eni svojih najbolj zapomnljivih filmskih vlog, je človek, ki ga v norost in krvavi obračun z bližnjimi pripelje intimna travma izvirnega "meščanskega greha" in poznejše dolgotrajne komunistične pokore, kar se odraža v njegovi nezmožnosti javnega nastopanja: *"Po eni strani genialni nerealizirani glasbenik, po drugi smrtonosni monstrum (namesto iz laboratorija doktorja Frankensteinia iztisnjen iz 'flajšmašine' Kompartije Jugoslavije), se v toku filma razvije do formata redko kdaj tako sugestivnega personalnega znamenja psihološke srhljivke nasploh: sam v sebi nosilec in utelešenje glavnega motiva-vzmeti tega prepadnega žanra, pripovedi o strmoglavljenju in izginotju človeškega stvora v lastnem notranjem breznu."* (ibid., str. 36)

Ravno v tem psihotrilerju se je v vsej virtuoznosti pokazalo tisto, kar je bilo že v polni meri prisotno tako v Markovičevih *Mojstrib* kot v *Varioli veri* – njegovo obvladovanje prostora, predvsem interiera, ki s svojo zaprtostjo po eni strani konotira občutja klavstrofobije, po drugi pa režiserja napotuje k stilizaciji. Prostor, bolešno prenatrpan s predmeti, v *Že videno* postane živi, pulzirajoči "umetni partner" Mihajlu kot živemu mrtvecu, nekakšno monstrozno okolje-objekt človeka pošasti. S stališča formalne stilistike bi lahko celoten Markovičev opus opredelili z dvojico interier/eksterier, ki je lajtmotiv njegovega filmskega (de)šifriranja obstajanja, dramskega dogajanja in nenazadnje žanra. Od "realizma" prvih dveh celovečercov, kjer je – posebno v *Nacionalnem razredu* – poudarek na odprtosti, naravnosti, življenju samem, ki se dogaja tako zunaj kot znotraj, je Marković svoje naslednje filme vse bolj in bolj stiliziral in jih v skladu s "poetsko realnostjo" svojih vizij (in

brutalno realnostjo vse hujše krepitve nacionalizma in totalitarizma v drugi polovici osemdesetih let v Srbiji) snemal kot "umetne", žanrske, ali celo izumetničene, groteskne svetove predvsem v interierjih. Tipičen primer je *Zbirni center* (1988), črna parodična komedija z elementi fantastike in groteske, za katero se zdi, da je nastajala v slutnji prihajajoče vojne. Marković v njej na vizualno fascinanten in režijsko dovršen način spet obračunava s sebi lastno obsesivno tematiko: z arheologijo mentalitete srbskega naroda v vakuumu med zapuščino komunistične preteklosti, primitivizmom vsakdanjega življenja, ki mu po pravilu vladajo banalni interesi, male nizkosti ter pohlep, in med neopredeljivim "onstranstvom" dežele ne čisto mrtvih, nezadovoljnih duhov ... Aluzivna, prihodnost napovedujoča podoba Miloševićevega "nebeskog naroda", ki mora (bo moral) ne mrtev ne živ v vicah zgodovine ponovno prepevati žalostinke? "*Cveta trešnja u planini, proleće se na put sprema, sve je isto u mom kraju, samo mene više nema ... Zeleni se loza vita, oko starog kućnog trema, sve je isto kao nekad, samo mene više nema...*" Film zagotovo nudi obilje interpretativnega gradiva, z današnje perspektive še bolj kot v času svojega nastanka pred štirinajstimi leti. Kar je zagotovo ena od prvih remek dela.

V devetdesetih je Markoviću poleg dokumentarcev s pomenljivima naslovoma *Ponoreli ljudje* (Poludeli ljudi, 1997) in *Nepomembni junaki* (Nevažni junaci, 2000) uspelo realizirati le dva igrana filma. V lahkotni komediji *Tito in jaz* (1991) je skozi prvoosebno (nekoliko avtobiografsko?) pripoved debelušnega desetletnika iz umetniške družine usmeril ironični pogled na petdeseta leta, desetletje najhujše ideološke indoktrinacije jugoslovanske in srbske družbe pred Miloševićevo ero.

"Tito in jaz je še korak dlje: nekoliko, a ravno prav prestiliziran, da sam 'izgled' in 'avra' kadrov sugerirata, da ne gre za dejansko stvarnost, temveč za spomin, spominsko fikcijo, neko vrsto 'budnega sna'. In kakor *Že videno ponuja svet, viden (torej 'stiliziran')* z očmi norca, *Zbirni center pa univerzum, izčiščen z modrostjo pesnika-sanjalca, tako se v filmu Tito in jaz življenjski ambient kaže skozi otroško prizmo naivno-čudežnega.*" (ibid., str. 41)

Po predlogi dramatika in scenarista Dušana Kovačevića pa je nastala *Utrgana tragedija* (1995) tragikomični izrez grotesknosti sodobnega srbskega vsakdana, ki po kritičnem dometu in priokusu teatralnosti spominja na Paskaljevičev *Sod smodnika* (Bure baruta, 1998). Goran Marković je v zadnjih letih Miloševićeve vladavine, ko mu je bilo onemogočeno delati filme, začasno rešitev našel v gledališki ustvarjalnosti. Kot režiser se je leta 1997 v Jugoslovenskom dramskom pozorištu lotil *Beogradske trilogije*, razvpitega dramskega besedila Biljane Srbljanović, predstavnice najmlajše generacije srbskih "intelektualnih disidentov", medtem ko so bili trije njegovi lastni gledališki komadi, *Turneja* (1996), *Parovi* (1999) in *Govorna mana* (1997) uprizorjeni v Narodnom pozorištu in Ateljeju 212. Pred dvema letoma je Marković v zvezi z aktualno politično situacijo v Srbiji in intervjuju s Srđanom Vuciničem (www.reportermagazin.com) povedal naslednje: "*Moje prepričanje je, da bodo ljudje na tem prostoru v prihodnosti preživeli le, če si bodo povrnili dostojanstvo. To je v moji glavi edini pravi problem: kako doseči tisto, kar se trenutno valja v blatu? Kako vrniti vero v človeške vrednote? Skoraj ni več med nami tistih, ki bi nas o tem lahko kaj naučili, ki so tudi*



sami некоč živeli kot ljudje. Izumrli so. Petdeset let komunizma, deset let še hujšega kvazikomunizma, in vse to z enim samim ciljem: da se človeka poniža, da se ga razvrednoti v bitje, ki nima več volje za upor. A ni jim uspelo. V naših dušah še vedno migota plamenček samospoštovanja, in ta bo na koncu povzročil velik požar. Če ne bi verjel v to, bi se že davno odselil iz te države. Ali pa bi se ubil."

Zadnji Markovićev "prispevek k srbski blaznosti" je filmski esej *Srbija, leto nič* (Serbie, année zéro/Srbija, godina nulta, 2001), odkritosrčna, grenko-ironična zmes subjektivnih faktov in objektivne fikcije, osebne izpovedi in kronike moraste dekade, ki ob analizi vzrokov in trajanja fenomena Milošević preizprašuje lastno (za)vest in (za)vest svojih sodržavljanov, pri čemer se gledalcu izrisuje podoba avtorjevega moralnega kreda, njegove zavezanosti filmski etiki in estetiki. V tem dokumentarnem, avtobiografskem soočenju z lastnim delom in zgodovinskim trenutkom je edini Markovićev celovečerec, ki v njem – kot je ugotovil Koen Van Daele (*Dies irae*, Kinotečnik, april 2002) – ni zastopan z odlomkom, ravno *Tajvanska kanasta* (1985). Film o "šestdesetosmašu", ki se navkljub zgodovinskemu spominu prvi pusti zlorabiti skorumpiranim oblastnikom. Film, ki ga je kritika med *Variolo vero* in *Že vidnim* brez pomišljanja označila za njegovo najmanj pomembno delo, čeprav je bil Markoviću vedno najbolj pri srcu. Kako prav je imel in zakaj mu ga ni bilo treba *post festum* še enkrat preizprašati na pragu novega tisočletja, je pokazala kar novejša srbska zgodovina. Čast, ki pripade le največjim.

Goran Marković od leta 1979 predava filmsko režijo na Fakulteti za dramsko umetnost v Beogradu in je član evropske Akademije za film in televizijo v Bruslju. •

Literatura

Munitić, Ranko: *Seta sa osmehom neizvesnosti*, v *Goran Marković*, Beograd 2001
 Volk, Petar: *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film, Beograd 1986
 Marković, Goran: *Češka škola ne postoji*, Prosveta, Beograd 1990

Že videno



Tajvanska kanasta

Dragan Nikolić, Olivera Marković, Danilo-Bata Stojković, Mirjana Karanović, Aleksandar Berček, Anica Dobra

1992

Tito in jaz

Tito i ja

Jugoslavija barvni 117'

režija Goran Marković

producent Terra film, Tramontana, Avala film, Magda Productions

scenarij Goran Marković

fotografija Radoslav Vladić

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Dimitrije Vojnov, Lazar

Ristovski, Predrag-Miki

Manojlović, Anica Dobra,

Olivera Marković, Rade

Marković, Bogdan Diklić

1995

Utrgana tragedija

Urnebesna tragedija

Jugoslavija barvni 99'

režija Goran Marković

producent Dari films, Le Sept-

Cinéma, Multimex films, Monte-

Royal Pictures

scenarij Dušan Kovačević

fotografija Radoslav Vladić

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Danilo-Bata Stojković,

Rade Šerbedžija, Olivera

Marković, Lazar Ristovski,

Milena Dravić, Dragan Nikolić,

Voja Brajović, Gordana Gadžić,

Sonja Savić

Dokumentarni filmi (izbor):

1977

Ponoreli ljudi (Poludeli ljudi)

2000

Nepomembni junaki (Nevažni junaci)

2001

Srbija, leto nič (Srbija, godina nulta)

Filmografija

celovećerni igrani filmi

1977

Posebna vzgoja

Specijalno vaspitanje

Jugoslavija barvni 110'

režija Goran Marković

producent Centar film

scenarij Goran Marković

fotografija Živko Zalar

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Slavko Štimac, Bekim

Fehmiu, Ljubiša Samardžić,

Aleksandar Berček, Cvijeta Mešić

1978

Nacionalni razred

Nacionalna klasa

Jugoslavija barvni 105'

režija Goran Marković

producent Centar film

scenarij Goran Marković

fotografija Živko Zalar

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Dragan Nikolić, Bogdan

Diklić, Gorica Popović, Rade

Marković, Aleksander Berček,

Olivera Marković, Mića Tomić,

Voja Brajović, Bora Todorović

1980

Mojstri, mojstri

Majstori, majstori!

Jugoslavija barvni 83'

režija Goran Marković

producent Art film 80

scenarij Goran Marković,

Miroslav Simić

fotografija Milan Spasić

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Semka Sokolović-Bertok,

Bogdan Diklić, Pavle Vušić,

Snežana Nikšić, Predrag Laković,

Olivera Marković, Zoran

Radmilović

1982

Variola vera

Jugoslavija barvni 110'

režija Goran Marković

producent Art film 80

scenarij Goran Marković

fotografija Radoslav Vladić

glasba Zoran Simjanović

zvok Hanna Preuss

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Rade Šerbedžija, Varja

Đukić, Erland Josephson, Rade

Marković, Dušica Žegarac,

Vladica Milosavljević,

Aleksandar Berček

1985

Tajvanska kanasta

Jugoslavija barvni 100'

režija Goran Marković

producent Centar film

scenarij Milan Nikolić, Goran

Marković

fotografija Miloš Spasojević

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Boris Komnenić, Neda

Arnerić, Gordana Gadžić, Radko

Polić, Predrag-Miki Manojlović,

Bora Todorović, Bogdan Diklić

1987

Že videno

Već vidjeno

Jugoslavija barvni 102'

režija Goran Marković

producent Art film 80, Smart Egg

Pictures, Avala film, Croatia film

scenarij Goran Marković

fotografija Živko Zalar

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Mustafa Nadarević, Anica

Dobra, Miodrag Mandić, Petar

Božović, Vladimir Jevtović,

Gordana Gadžić, Bogdan Diklić

1989

Zbirni center

Sabirni centar

Jugoslavija barvni 94'

režija Goran Marković

producent Centar film, Avala

film, Terra film

scenarij Dušan Kovačević, Goran

Marković

fotografija Tomislav Pinter

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Rade Marković, Dušan

Kostovski, Bogdan Diklić,