

# NAJTI PTICO SVOJO

*Že kar prvo vprašanje na puljski tiskovni konferenci je zarisalo nekakšen nesporazum v razumevanje vašega novega filma - očitali so vam namreč, da se v teh težkih časih zatekate k artizmu otroškega filma. Prav nasprotno se zdi nam, saj je osnovna vrednost Kavke svojevrstna maksimalna angažiranost, dosežena skozi mojstrstvo artizma. Kako sami gledate na to domnevno ekskluzivno dilemo „ali angažiranost ali artizem“?*

V mojih filmih je vselej obstajalo svojevrstno občutenje politične razsežnosti sveta, ki je naš ožji univerzum z vsemi svojimi problemi. Nikoli se sicer nisem ukvarjal z njegovimi posebnostmi, vedno pa ga je bilo mogoče začutiti. Zakaj? Zato, ker sem resno angažiranost - obstaja namreč tudi tista druga, prav odvrtna angažiranost - vgrajeval v svoje junake. Kateri so bili moji glavni junaki? Recimo novinar, ki ima težave pri delu - to je problematika v filmu **Okvara**. Pa vendar tudi tu ne gre za neposredno angažiranost, prej za svojevrstno transmisijsko, za tisto, kar moj junak občuti: represijo okolja, v katerem živi, pa zahteve po lažnih poročilih itd. Ta gnus, ki je tipičen za moje junake, je bil vedno gnus nad političnimi okoliščinami, v katerih živijo in nad lastno nesposobnostjo prilagoditve temu okolju, od tod pa tudi nemožnosti stika z drugimi ljudmi, z družino, s prijatelji. Moji filmi so torej še kako angažirani, vprašanje je le, kolikšni količini informacij ali celo banalnosti dovolite, da preči vašega junaka. Nekateri to počnejo povsem odkrito.

Sam nisem bil nikoli preveč navdušen nad to popolnoma realistično ravniyo - vselej sem poskušal filme nekoliko dvigniti nad življenje, jim omogočiti, da po malem lebdiyo na svojevrstni iluziji.

To so torej moji junaki. Kaj pa se je, po drugi strani, dogajalo z menoj? Jugoslovanska kritika trdi, da sem se sprevrnil - da sem od eksperimentalnega filma prešel v komercialne vode. Samo po sebi je to povsem nesmiselno! Preprosto spreminjam interese, poskušam se dotakniti nečesa, kar se mi je vedno zdelo nedotakljivo. Film **Okvara** sem recimo posnel zato, ker me je zanimalo, če sem sposoben narediti dialoški film, ki bi imel glavo in rep - ki bi spoštoval določene zakone, ne da bi jaz sam pri tem izgubil svojo dušo. Podobno sem poskušal z **Obe-tavnim fantom**, po svoje tudi z **Uno**. Vse to so bili parcialni, včasih celo pomalem žanrski prodori. Loteval sem se jih zaradi osebnega izziva: ali zmorem in znam narediti določene stvari? In če jih ne znam, tedaj se moram tega naučiti. **Predvsem moram znati narediti film**, postati tako popoln, da lahko milijon in pol ljudi prisilim k temu, da grejo in gledajo moj film. In to neodvisno od določenih kinestetičnih vrednosti tega filma, od razsežnosti eksperimenta in moje želje po avantgardnosti. V neobstoječi kinematografiji, kakršna je jugoslovanska, moramo režiserji loviti „tako pokal kot prvenstvo“. To pa je skrajno nevhvaležna naloga ravno pred kritiko. Ves čas se moram opravičevati edino jugoslovanski kritiki. Prav, raztrgajte mi filme - toda mar naj se

sramujem tega, da je moj film v Beogradu videlo 150.000 ljudi? To je fantastično! To ni nikakršno dvorjenje producentom, pa tudi moje hrepenenje po denarju in etabliranosti ne - to je preprosto izziv zame. Zelo sem vesel, da lahko naredim film, za katerega bo kdo plačal in ga šel gledat. Paradoks je v tem, da pri kritiki pogorim tako s filmi, ki jih nihče ni gledal, kot tudi s tistimi, ki imajo veliko gledalcev. To je dokaz deformiranosti sistema - da se moj položaj ni prav v ničemer spremenil. Celo pristal bi na to, da me komentirajo na tak grd način - toda pod pogojem, da moj položaj postane bistveno drugačen. Šele tedaj bi na slabo kritiko lahko odgovoril: „**Kaj mi mar!**“ ali pa s stavkom Jerry Lewisa: „**Jokal sem ves čas med potjo na banko!**“

*Od artizma režije je le korak do artificialnosti igre. Namenoma nisem uporabil izraza „karikiranost“, saj le-ta praviloma proizvađa komične učinke, medtem ko gre v filmu Kavka prej za tragičnost. Najlepši dokaz tovrstnega postopka je brez dvoma igra Sonje Savić: nekaj, kar se zdi sprva nespretno, celo slabo, se kaj hitro izkaže za izjemno precizno vodeno igro. Kakšen je bil vaš credo pri delu z igralci?*

To je ravno tisti premik, o katerem sem govoril. Toda predlagam vam, da pogledate **press-clipping** v teh dneh. Tega nihče ne ra-

zume! Profesionalci, plačani za to, da pišejo o filmu, tega ne vidijo! Napadajo Sonjo Savić - toda ona ni v tem filmu mogla narediti ničesar, kar bi ne bilo pod stoodstotnim nadzorom. To je torej prvi nesporazum: za tisto, kar počno Sonja, Milena, Diklić in drugi, bi morali napadati **mene**, saj je to moj film; jaz sem tisti, ki jih je tako strogo vodil. Nisem vendar bedak, ki zbira ekipo tako, da pripelje igralca v kader, ta pa nato igra, kakor pač hoče. In drugič: seveda sem jih vse decentrial, tako iz življenja kot iz lastnega načina igre. Toda teh prijemov so zmožni **samo** Sonja, Milena, Dik, Leka... Poskušal sem torej v tej skrajno umirjeni, drobni zgodbi izpeljati vrsto notranjih premikov - ne zaradi čiste potrebe za igranjem, temveč predvsem zato, da s tem izrazim čas in mentaliteto, v kateri živimo. Kaj torej trdim? Da so vsi po vrsti razkrojene osebe - ne razkrojene na način, da se jih da mogoče še hospitalizirati oziroma reinkarnirati: ne, nemogoče jih je zaceliti. To so... **bolje je biti mrtev kot pa takšen!** Kakšen? Delovati moraš v življenju, opravljati javne dolžnosti - ti pa okužiš vse okoli sebe! Za to gre. Takšni ljudje vodijo temeljne instrumentarije te družbe - šolo, družino... In vi odraščate kot otrok v takšnem okolju; rastete pod okriljem oseb, ki vas niso sposobne usmeriti nikamor. Ne v kaj napačnega, ampak v nič. Ne mislim torej, da morajo starši usmerjati



# POGOVOR Z MIŠO GA ČASA RADIVOJEVIĆEM

so svoje otroke, delati iz njih majhne androide - ne, profesorji so androidi v mojem filmu. Sonja Savić igra androida. To je poudarjeno s scenografijo v tem prizoru, z njenim obnašanjem, z dialogi. To je študija **par excellence**, kakršne zadnjih deset let nihče ni napravil v jugoslovanskem filmu. Ne govorim o kakovosti: to vam lahko ni všeč, **toda to morate vedeti**, saj se to vidi na platnu! Ne pa govoriti, da Sonja slabo igra in da je scenografija „bog pomagaj“. Ljudje preprosto ne vidijo, da se Sonja v zadnjem prizoru pripravlja na odhod, ker je tudi ona **persona non grata** v tem okolju. V njem namreč živijo marsovci z Zemlje, ona pa je marsovec z Marsa in zato jo je treba pregnati od tod.

*Naslednji nesporazum je v zvezi s samo sintagmo „otroški film“. Ne samo, da se Kavka bistveno razlikuje od večine t. i. otroških filmov pri nas, saj je film o otrocih in ne za otroke (ter tako v marsičem podoben Pjalajevemu filmu Golo otroštvo), temveč postavlja pod vprašaj fakturo realističnega pogleda na svet. Gre za bistveno drugačno izhodišče in vizijo . . .*

Absolutno. Ne vem, če lahko razumete moj položaj. Pristanem na to, da gre moj film v kinematografe in da ga tam celo napačno razume neke vrste kinematografski plebs, ki pogosto ni prav izobražen. Toda raje se prepustim polizobraženemu gledalcu kot

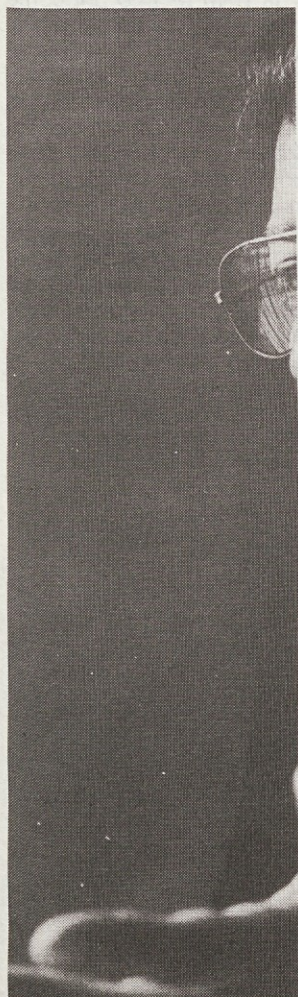
pa polizobraženemu kritiku! Tako pa kritiki ne vidijo tistega, česar tudi gledalci ne bodo videli. Toda če gledalci tega ne vidijo, mene še vedno hrabri upanje, da bosta nekoga dne dva moja mlada prijatelja, ki me bosta prežvela, naredila retroaktivno analizo jugoslovanskega filma in iz njega potegnili določene vrednosti. Tedaj bosta rekla: Branko Bauer je bil velik režiser, Makavejev je in Žika Pavlović tudi, Šprajc in Kusturica pa . . . To upanje mi zadostuje. Če tega ne vidijo niti kritiki, tedaj lahko rečem le, da je neetično biti slep in pisati o filmu. Toliko bolj, ker jim celo vsiljujem določene stvari. V montaži me je vselej strah, da nisem preveč ekspliciten. Vzemimo monolog Sonje Savić na koncu. Pripisujejo ga meni, ne pa dramaturški danosti filma: nujno je, da ga ona obremenjuje s tem monologom, saj ji le tako lahko odgovori s tistim končnim „**To ni res!**“ Res ne vem, mogoče so tiste novinarske lože predaleč. Sam sem vedno najraje sedel v prvih vrstah, gledal film nekajkrat zapored in se venomer spraševal: „**Kaj je tole? Ali nemara kaj pomeni?**“ Če mi je kaj ušlo, sem bil prav nesrečen.

*Od kod neposredna vzpodbuda za Kavko?*

S scenaristom Tozo Vlajkovićem sva prišla do te teme ob primerjavi najinih otroštev, ki sta bili podobno nesrečni. Odrasel sem v

civilizirani meščanski družini, v hiši, polni knjig - toda zaradi določenih političnih razlogov smo bili diskriminirani, na robu. Ded je bil namreč eden izmed predvojnih komunističnih leaderjev, ki pa je po vojni - ob sočenu z metodami oblasti in politike - storil potezo pravega idealista in rekel: „**Delate natanko iste napake kot tisti, zaradi katerih smo šli v revolucijo.**“ Jasno, da je bil od tistega trenutka dalje izključen iz političnega življenja, mi pa smo to občutili na lastni koži, na ekonomski ravni. Bili smo preprosto revni. Rastel sem torej v dramatičnih okoliščinah, po svoje podobnih obskurnim in poškodovanim razmeram na Čuburi, ki so zaznamovale otroštvo scenarista Vlajkovića.

Kaj je bila torej najina skupna izhodiščna točka? Po svetu se dogajajo grozne stvari. Vojne, revolucije, ekonomske krize - vse to so vendarle logične posledice človekovega kobacanja v kletki med civilizacijo in ne-civilizacijo, v tem razpršenem svetu. Toda midva sva se vprašala: „**Kaj je resnična krivica?**“ Rodita se dve človeški bitji, dve majhni ščeneti. Eno ima pogoje za razvoj, drugo jih nima. Celó to se še da razumeti kot svojevrstno danost časa, v katerem živimo. Ne gre za to. O teh dveh majhnih ščenetih sva hotela govoriti v nekem drugem smislu. Eden od njiju je zrel, zrel kot popolnoma odraslo človeško bitje. Ima sicer de-



MILOŠ RADIVOJEVIĆ



vet let - toda on ima prave reakcije, izgovarja prave besede, ima svoje dostojanstvo. Drugi pa se šele oblikuje. Vprašanje je torej: kako to, da eden vse to ima, drugi pa ne? In kako naj zdaj ta, ki raste, od tistega drugega karkoli prevzame, da pa bo hkrati tudi drugi ob tem dobil nekaj njegove prefinjenosti in dekadence? **Kako naj oba skupaj odrasteta?** Sam sem imel svojega Kavko v otroštvu. Pred petimi leti sem odšel v Čačak, kjer sem preživel ta del otroštva, in srečal človeka, ki je bil moj Kavka. Bil je enak kot tedaj! Ta človek se ni prav nič spremenil! Ne ve nič več, kot je vedel pred štiridesetimi leti. On je z desetimi leti vedel vse in končal svoj razvoj. Vprašanje je torej naslednje: kako aktivirati instrumentarij, ki bi ti omogočil, da rasteš do konca? Vse, kar vam zdaj pripovedujem, je pravzaprav nekaj, kar se v filmu *Kavka* dogaja po koncu. **Naš svet ustvarjajo ljudje, ki so prenehali rasti;** ljudje, za katere je beseda pesnik psovka, filmar grozna, igralec pa nemoralna. To je tragično. Kaj lahko reši našo dušo? Samo ljudje v razvoju, ki se niso nečesa naučili enkrat za vselej, temveč so se sposobni spreminjati. Ne pod pritiski, temveč z lastno voljo.

*Če bi se odločil za najboljši filmičen prizor v Kavki, tedaj bi to bila igra med fantom Profo in mlado žensko, tista izmenjava francoskih besed za srbohrvaške, vsa v parcialnih posnetkih, ki kot da spremljajo pot glasu od ust k ušesom . . .*

Veste, film je izjemno natančno komponiran. Na začetku imamo Preverta, v zadnji četrtini Hugoja. To je nekakšna praksa, ki jo ta pogojna mačeha izvaja na ravni dobrohotnosti, skorajda uspanke. Ni se mi zdelo racionalno izgubljeni časa s pojasnjevanjem njunega položaja v filmu. Inteligentent gledalec je senzibilen, vse ve o njiju dveh. To sta torej dva poetična momenta. Opazili ste, da je pištola postavljena na začetku in v zadnji tretjini, v kriznem trenutku za glavnega junaka - ko se mu zazdi, da se ruši ves njegov svet. To sta dva druga nosilca. In tu je še tretji nosilec - narava, spet v dvojni funkciji: kot realnost, ki mu jo Kavka odkriva, in kot sen. Vse to so toponimi, nekakšni prometni znaki, ki vodijo po filmu, gradijo njegovo kompozicijo. Ne govorim o računalniški programiranosti, upam le, da je čutiti določeno ravnovesje - vsej nepopolnosti navkljub.

*Prav v zvezi z vprašanjem narave je tudi svojevrstna simbolika ptice kavke. Le-ta ni do te mere kodificirana, kot to velja recimo za vrana kot znanilca smrti. Kaj vam pomeni kavka?*

Ne bi vas želel pretirano obremenjevati s svojimi predstavami, vendar se mi zdi, da sem kavko kar nekako spoznal med pripravami za ta film. Imenujejo jo tudi „zlokotnjača“, je torej zloslutna ptica. Obstaja ljudski izraz, kletev pravzaprav: „**Tudi na tvoji strehi bo zapela črna ptica!**“ Angleški naslov filma je *Blackbird* in pravijo mi, da je

kar ustrezen. Kavka je ptica, ki ni pretirano markantna, a tudi anonimna ni. Je sicer ptica zle usode, pa vendar ima nekakšno igrivost v sebi. Ni izrazito fotogenična, vsekakor manj od vrana ali srake. Ni kmečka ptica: zelo redko jo boste videli na polju, raje ima zvonike in fasade starih vrednih hiš. Nekakšno aristokratsko občutenje sveta ima v sebi. Ni pokvarjena, ni napadalna. Lahko jo sicer vidite skupaj z vrani, vranami in srakami - toda ne družijo se z njimi. Je nekakšen posebnost. Kako sem jo torej razumel? Je zloslutna ptica, ki ironizira lastno zloslutnost. Je ptica usode, ki ji je vseeno za usodo. Ravno zaradi tega mislim, da je prava ptica tako za to vrsto filma kot za čas, v katerem živimo. Bilo bi staromodno in preveč patetično, če bi poskušal vsiliti simbol nekakšne usodnosti - to bi recimo lahko bil vran. Kavka je nekaj drugega. Hitchcock je za svoj čas . . . . . **treba je enostavno najti ptico svojega časa.**

*Recimo, da film vselej obstaja najprej v obliki scenarija. Kar tri „nevarnosti“ vidim, zaradi katerih bi taisti scenarij ob drugačni režiji lahko postal tradicionalen, če ne celo banalen: najprej je to otrok kot zastavek možne sentimentalnosti, nato socialna diferena med višjimi in nižjimi sloji, in končno družina, katere uprizaritev je v jugoslovanskem filmu tudi že dodobra standardizirana. Ravno zaradi uspešnega izogiba vsem trem nevarnostim je Kavka po svoje dokaz teze, da je film predvsem režija.*

Če scenarij privedete do popolnosti, tedaj je najbolje izdati knjigo. Ko gledam razvoj lastnega filma pred seboj, se **vsa magičnost dejansko pričinja z režijo.** Vendar obstaja precej banalen razlog za relativno dolgo trajno ukvarjanje s tem scenarijem. Film je moral biti celota oziroma, še natančneje, takšen, da bo lahko distribuiran. Preprosto za to gre. Imel sem slabo vest pred Djordjem Zečevićem: človek je konec koncev dal 100.000 dolarjev! Hotel sem mu z vso odgovornostjo vrniti tisto, kar mu lahko vrnem. Zato sem moral z vso zvitostjo v ta domnevno „otroški“ film vgrajevati določene inverzije in zamike - in natanko to je režijski postopek! Tega v scenariju ni bilo. Seveda je to treba izpeljati: **med zamisljivo in uresničitvijo pa pada senca . . .**

*Katere zamisli so še v vaših predalih in tam čaka na senco uresničitve?*

Veliko jih je. Izvrsten je recimo **Mustafa Madjar** iz Andrićeve proze. Dobil sem ga, ko je bil Andrić še živ, tako da imam zdaj od dedičev dovoljenje, da to nekoč naredim. S komercialnega stališča je to seveda močno negotovo, vendar je tema izredna: človek, ki ne more zaspati, vse dokler ne ubije. Z Nebojšo Pajkićem pa sva napisala **Pepelko**, zgodbo o navidezno zaostali deklici, ki pride s podeželja k bogati sorodnici v mesto. Ne prenese hlačk, zato jih na skrivaj slači in meče v smeti - saj čuti strašansko potrebo po tem, da bi bila dobesedno odprta

pred svetom. Veliko ljudi jo izrablja, podaja jo si jo kot rezino lubenice - in vsi imajo pri tem grozno slabo vest, da jo zlorablja. Dogle zanos, vendar prebode otroka na način, kot to še dandanes počno ženske na deželi. V zaključnem prizoru umre od zastrupitve, vendar pred tem - ona, ki je ves čas molčala, le tu in tam izrekla kakšen „da“ ali „ne“ -spregovori in reče, da je vsakdo, ki rojeva otroke v tak svet, soudeleženec monstroznega početja ter da ona v njem ne bo sodelovala.

*Poskusimo za konec tega pogovora strniti faze vašega dosedanjega razvoja. Na višku preboja črnega vala snema Radivojević **Bube u glavi**, st odstotni urbani film; na socrealistični protiuudar odgovori s komornima, eksperimentalnima filmoma **Brez** in **Testament**; ob pojavu praške šole se spoprime z izzivom komercialnega filma; in končno, v osemdesetih letih, ko v jugoslovanskem filmu po vrsti padajo vsi tabuji, Radivojević posname „otroški“ film. Kako razložiti to večno nasprotno pozicijo?*

Nimam pravih argumentov, zato mi morate tole, kar vam bom zdaj povedal, preprosto verjeti na besedo. **Nikoli nisem sam izbiral svoje usode** - sicer pa, ali jo je sploh kdo v jugoslovanskem filmu? Nisem bil eden tistih, ki ve, kaj bo snemal. Tudi sedaj se ne morem odločiti, da bom recimo prihodnje leto snemal **Pepelko**. Kaj to pomeni? Pomeni, da sem preprosto vedno na nasprotni strani. Najbrž se zdim nekakšen „zanalaščni zopnež“, ki vselej počne nasprotno od pričakovanega, ki je vedno na nekakšni stranpoti. Toda katera je ta stranpot? To je natanko **moja** pot. Nisem torej drugačen, ker bi se ne-vem-kako trudil biti drugačen, temveč sem bistveno drugačen. Zares mislim, da je največ, kar sem v svojih filmih dosegel, da ne pripadam nikomur; da se me ne da nikakor umestiti. Ti filmi so morda res nepopolni, morda imajo celo velike napake - **toda jaz sem nikogaršnji!**

*Posneto v Pulju, 29. julija 1988.*

POGOVARJALA  
STA SE  
SILVAN FURLAN IN  
STOJAN PELKO,  
KI JE POGOVOR  
PRIPRAVIL  
ZA OBJAVO