

Uvod u prošlost



Uvod u prošlost

**Boris Buden, Želimir Žilnik,
kuda.org i ostali.**

Sadržaj

Predgovor	7
Prošlost i kako je steći	16
U zdrav mozak	35
Na groblju mrtvih riječi (fragmenti)	52
UDBA (iz offa)	56
Cenzura (sječa kadrova)	68
Staljinizam	103
Tito (diktator?)	112
JNA	133
Zvijezda je rođena: Kratka napomena o fenomenu kulturne inicijacije	144
Stupanje u sferu kulturne proizvodnje u razdoblju zrelog titoizma	154
Yugoslav Idol: Povratak u sadašnjost u tri slike	176
Shoot It Black! Što je crno u “crnom valu”?	202
Umjesto epiloga: Revolucija – mramorno dupe historije	213



Sa snimanja TV serijala *Vruće plate*, 1987. godine

Predgovor

Ovo nije knjiga o prošlosti. Ne zato što je prošlost daleka i nedostižna, pregolem zalogaj za ovako skroman spisateljski poduhvat. Razlog je jednostavniji. Ova knjiga polazi od otvorenog priznanja da ne zna što je to prošlost, a još manje gdje se ona nalazi, nešto što je inače svakom povjesničaru od zanata bjelodana činjenica: prošlost je ono što se dogodilo u prošlom vremenu i u prostom linearnom slijedu od prošlosti preko sadašnjosti do budućnosti nalazi se uvijek iza nas. Prošlost je uvijek u retrospektivi, ono za čim se osvrćemo, niti stojimo u njoj, niti ćemo je ugledati ispred sebe. Ali ova knjiga nije i ne želi biti stručna historičarska rasprava. Štoviše, ona polazi od sumnje u disciplinarnu kompetentnost profesionalnih historičara, odnosno, u današnju relevantnost njihova predmeta, historije same.

Ono što je za njih neupitna pretpostavka pouzdanog razumijevanja prošlosti, takozvano jedinstvo historijskog vremena, za ovu knjigu više ne postoji. Ona, naprotiv, polazi upravo od raspada tog jedinstva i nestanka tog historijskog vremena. Za nju je prošlost posthistorijska kategorija. Nešto što se danas ne može zaobići kamo god pošli, bilo natrag, bilo naprijed, nešto što se tiče svakoga i na svakom mjestu, ne samo dakle historičara u njihovoj znanstvenoj disciplini. To je ono što je novo: prošlost kao sveprisutnost, sada, ovdje, u svemu, za svakoga. Prošlost koja je aktualnija od sadašnjosti i neizvjesnija od budućnosti. Prošlost o kojoj je svatko pozvan da sudi, da je se na vlastiti način sjeća, razumijeva i (re)kreira.

Prošlost koja čak više nije ni dimenzija vremena, nego je, naprotiv, kulturni artefakt.

Ovo je knjiga koja se naizgled bavi jednim sasvim određenim segmentom prošlosti, nečime što se je nekada zvalo kulturna povijest. No, tu kulturnu povijest ona ne tretira kao posebnu disciplinu historio- grafije koja za svoj predmet uzima ono što je u prošlosti steklo status kulturnog dobra. Za ovu knjigu kulturna povijest je sama forma u kojoj nam se danas ukazuje prošlost. U mjeri u kojoj smo svjesni prošlosti, svjesni smo je kao kulture.

Konkretno, kada se u ovoj knjizi govori o kulturnoj proizvodnji bivše Jugoslavije, o filmovima, odnosno o takozvanom filmskom jeziku redatelja Želimira Žilnika, kada se u njoj raspravlja o sukobima u kulturi, njihovim akterima, odnosu politike i umjetnosti, o ekonomskim pretpostavkama filmske produkcije i njenim društvenim efektima, onda se o tome ne govori u disciplinarnom smislu jedne, recimo, povijesti jugoslavenskog filma, odnosno, individualnog filmskog djela određenog redatelja, pri čemu kategorije društva, politike i ekonomije služe kontekstualizaciji jednog po sebi čisto kulturnog narativa. Kultura se ne zbiva u nekakvom unaprijed zadanom ekonomskom, političkom i društvenom kontekstu; ona je kao takva uvijek već i ekonomska činjenica i politički faktor i društveni proizvod. Ona nam ne govori o tome kakva je prošlost doista bila, nego jest ta prošlost u njenoj prisutnosti, aktualnosti, neizvjesnosti, otvorenosti. Ona je prošlost s onu stranu njene razlike spram sadašnjosti i budućnosti.

Knjiga se temelji na razgovoru vođenim sa Želimirom Žilnikom zadnjih dana 2009. godine u Novom Sadu. Razgovor koji je snimila Hito Steyerl transkribiran je u Centru za nove medije_kuda.org, također u Novom Sadu. Tek manji odlomci tog razgovora našli su svoje mjesto u knjizi. Važno je odmah naglasiti da oni nemaju status dokumenta i da u ovoj formi nisu spremni ni za kakvo arhiviranje. Oni su, naprotiv, generički moment ove knjige, neodvojiv od ostalih tekstova, tko god da ih je autorizirao.

S tim tekstovima oni nisu ni u kakvom kronološkom odnosu. Ako na jednom mjestu Žilnikove riječi komentiraju tekst koji je nastao nakon razgovora, na drugom one prethode tekstu kao njegov poticaj i idejni predložak. U stvari, većina tekstova u knjizi izravno je inspirirana razgovorom uključujući onaj njegov najveći dio koji ovdje nije objavljen. Prema tom razgovoru, ti se tekstovi odnose kao komplement. Tek oni, naime, čine razgovor razgovorom, a ne onim što je on u svojoj sirovoj originalnosti – intervju sastavljen od kratkih pitanja i opsežnih odgovora i kao takav tek sirovina nekog mogućeg dokumenta.

Spomenuta činjenica dovodi u pitanje autorstvo ove knjige. Kolikogod se riječi objavljene u njoj mogu pripisati ovome ili onome autoru, kao cjelina ona ne može polagati pravo na jedno autorsko ime. Ideja, transkripcija razgovora kao i redakcija knjige djelo su kolektiva kuda.org; Želimir Žilnik govorio je skoro dvadeset sati pred kamerom, a njegov intervju ima stotine tisuća znakova; tu su i često opsežni citati drugih autora, te mnoštvo manje ili više izravnih

asocijacija na niz tuđih ideja; napokon, ja osobno ne osjećam se autorom ove knjige, ali zato spremno preuzimam odgovornost za nju kao cjelinu.

Zašto baš Žilnik? Najprije da raščistimo s mogućim nesporazumom: ovo nije knjiga o filmskom redatelju Želimiru Žilniku. Još manje je ona rasprava o njegovu filmskom djelu koja kritički ocjenjuje estetsku vrijednost redateljeva opusa i odmjerava njegov općekulturni ili politički utjecaj. Ona ne polaže pravo na spoznaju kojom će unaprijediti filmsku teoriju ili, posredstvom javnosti, učiniti društvo boljim i pametnijim.

Uostalom, posredstvom koje javnosti? Čije javnosti? Javnosti ove ili one nacionalne državnice? Javnosti kojeg jezika? Koje to komunikativne, političke zajednice, kojeg to društva? Kad bi je i bilo, kako bi ju ovaj knjižuljak mogao opametiti? Vrijeme kultiviranja, civilizacijskog usavršavanja, popravljavanja, svakog-dana-u-svakom-pogledu napredovanja zauvijek je prošlo, još s romantikom, ne tek sa socijalizmom. U međuvremenu smo naučili: sutra može biti gore nego danas, kao što je danas već često gore nego jučer. Oni na čijim plećima svijet ostaje mogu biti gluplji, zatucaniji, pokvareniji od nas današnjih. U tren mogu razoriti sve ono što su njihovi prethodnici generacijama stvarali, kao što nas je skora povijest na bivšejugoslavenskim prostorima nedvosmisleno uvjerila.

Zato Žilnik! Jer, na jedan neponovljivi način dijeli i artikulira iskustvo traume: realnost povijesne regresije, jalovost kritike, lažljivost javnosti, ispraznost

znanja, potkupljivost umjetnosti i naposljetku, rasulo društva u ratu i zločinu. Ali i zato što pred realnim zlom nije nikada ustuknuo, niti mu je okrenuo leđa. Naprotiv, otpočetak do kraja gledao mu je u oči. To je ono što ga čini kreatorom iskustva, a ne naprosto svjedokom prošlosti. Razlika je ogromna. I onaj koji je prošlost krojio svojim terorom može o toj prošlosti, pa bila ona ništa drugo do prošlost njegovih zločina, autentično svjedočiti; baš kao što svjedočanstvo onog bijednika koji je kroz tu istu prošlost sramotno propuzao neće biti ništa manje vjerodostojno, naravno iz perspektive njegove puzavosti.

Iskustvo o kojem je ovdje riječ ne treba brkati ni sa pohranjenim znanjem prošlosti. Iskustvo je uvijek više od znanja zato jer ono uključuje i iskustvo neznanja, ne naprosto kao puku negaciju prvoga, nego kao moment nedokidive kontingencije života koja prožima svu povijesnu stvarnost. Riječ je o iskustvu mrtvog znanja, činjenici njegove praktične bezvrijednosti i suvišnosti. Koliko je samo milijuna sati nastave povijesti u školama bivše Jugoslavije bilo posvećeno zlu bratoubilačkog rata. I čemu je koristila ta silna gomila znanja? Ničemu.

Zato se Žilnik u ovoj knjizi ne zlorabljuje kao živi arhiv, hodajući svežanj dokumenata koji autentično svjedoče o prošlosti. On ovdje ne igra ulogu medija kroz koji nam se prošlost izravno obraća kako bi uspostavila svoj kontinuitet sa našom sadašnjošću i budućnošću i tako se, kao njegov najdragocjeniji element, otjelovila u našem identitetu. Da bismo, kako se to kaže, znali tko smo, odakle dolazimo i čemu pripadamo. Naprotiv, ova knjiga, jednako malo kao i

ono o čemu Žilnik u njoj govori, nema nikakva interesa za identitet, kakav god i koji god on bio. Što dakako ne znači da identitet nema interesa za oboje, za svaku riječ svoga slavnog redatelja kao i za svaki medij u kojem se ta riječ objavljuje. Kanonizacija ne pita za dozvolu, nacionalna, kulturna baština još manje. Ona grabi sve što može ugraditi u identitet svoje nacije i svoje kulture, kao da je to nešto samorazumljivo, gotovo prirodno. Stoga i ne trpi prigovora.

A upravo je to jedna od glavnih intencija ove knjige – pružiti otpor autoritarnoj kanonizaciji kao bogomdanom pravu institucionalizirane kulturne prakse, sabotirati projekt nacionalne baštine, ukazati na njegova imanentna proturječja, falsifikacije i manipulacije kulturnim i društvenim vrijednostima, na njegovu ideološku funkciju i političku zlouporabu. Ne samo filmsko djelo Želimira Žilnika, nego upravo socijalna, politička i moralna dimenzija tog djela, navlastito se opiru svakoj kanonizaciji, posebno onoj nacionalne kulture.

Reći da je Želimir Žilnik srpski filmski redatelj, zvuči danas još uvijek kao banalna činjenica. Ova knjiga želi da ta tvrdnja zazvuči kao neukusni vic. Njena je namjera dovesti do svijesti krizu kulturne kanonizacije. Jer kanoni nisu mrtvi, oni su tu i tu će ostati. Ali, oni više nemaju autoritet koji su nekada uživali, oni su danas fragilniji, porozniji i suspektiji no što su to ikada bili. No prije svega, aura neupitne disciplinarne kompetentnosti koju su dosada uživali, nezaustavljivo se rasplinjuje. Oni su danas, da to izrazimo jednim gotovo zaboravljenim proturječjem, više stvar vjere nego znanja. Svatko ima

pravo klanjati im se, ali jednako tako i dovesti ih u pitanje, čak osporiti njihovo postojanje, bio profesionalac ili amater.

Kad smo već kod amaterstva, ova knjiga unaprijed priznaje svoj amaterski karakter. Još gore, ona je ponosna na njega. Nije riječ samo o tome da se prošlosti ovdje dohvaća netko tko se njome profesionalno nikada nije bavio i nema nikakvih formalnih pretpostavki za to; da o filmu piše netko tko film nikada nije napravio, niti se za njega stručno zanimao, bilo u smislu kritike bilo teorijski; da o kulturi raspravlja netko na način koji je upravo suprotan od onoga kakav od njega zahtijeva njegova vlastita akademski stečena kompetentnost; da o životu na bivšejugoslavenskim prostorima govori netko tko je te prostore odavno napustio... ima toga još, no najvažnije je nešto drugo.

Ova knjiga nije napisana jednim unaprijed zadanim, u sebi zaokruženim i finaliziranim jezikom, čije riječi i čiju gramatiku primjenjuje na stvar, na način kako to, recimo, radi jezik filmske kritike, jezik kulturne teorije, jezik političke znanosti, jezik ove ili one vjere, svjetonazora, kulture s njegovim specifičnim pojmovljem, frazeologijom, fiksnim značenjima, stabilnim i postojanim referencama. Jezik ove knjige ne počiva ni na mono- ni na homolingvalnoj ideologiji.

Naprotiv, to je jezik koji još nije napustio svoj heterolingvalni stadij, koji je odlučio progovoriti u momentu u kojem još ne raspolaže zgotovljenim rječnikom, konačno definiranom gramatikom i još ne polaže pravo na zaokružen prostor transparentnosti i razumljivosti, jasno razgraničen od ostalih, njemu

stranih jezika, moment u kojem on još ne implicira nikakvu zasebnu disciplinarnu kompetentnost, partikularnu kulturu ili unikatni identitet. To je jezik koji je upravo u smislu svoje diskurzivnosti još uvijek, da tako kažemo, jedan amater. Dakle, ne jezik ovog ili onog neprofesionalca, nego jezik u svojoj lingvističkoj neprofesionalnosti, slobodan da krene onamo kamo ga ponese asocijacija, da zabasa onamo kamo ga nitko nije pozvao, da se petlja u tuđe poslove i oglasi iz zabrana drugog jezika, na način koji je često neprimjeren mjestu i vremenu, ali koji mu daje za pravo da iskušava zabranjeno, stupa u nepoznato, eksperimentira s novim.

To je jezik koji još uvijek želi biti opće dobro, jezik prije no što je ograđen i zatvoren u svoj vlastiti tor, jezik koji se usuđuje govoriti prije no što je podvrgnut onomu što Englezi zovu *enclosure*, a što označava historijski proces ograđivanja javnog dobra, konkretno, livada i pašnjaka koji su prije toga bili svakomu dostupni, proces koji je u Velikoj Britaniji počeo u šesnaestom stoljeću i koji je najavio epohu kapitalističke eksproprijacije zajedničkog vlasništva iznjedrivši novu klasu privatnih vlasnika s jedne, odnosno njihov pandan, klasu bezemljaša s druge strane, socijalnu preteču modernog industrijskog proletarijata.

Tako i jezik ove knjige još uvijek želi ostati svačije dobro u slobodnoj uporabi koju još ne kontrolira elita njegovih eksperata, stručnih jezikoslovaca i gramatičara, profesionalnih arhivara njegovih riječi i gramatičkih pravila, onih mandarina jezika koje je Vološinov nazivao njegovim svećenstvom, odabranim čuvarima njegove opskurne tajne.

Da sažmemo: ova knjiga nije napisana nikakvim jezikom amaterizma, nego, naprotiv, svojevoljno odabranim amaterizmom jezika, kako u disciplinarnom tako i u lingvističkom smislu. Ne samo što nije napisana nikakvim jezikom historičara ili filmskih teoretičara, ona nije napisana ni hrvatskim jezikom.

I u tomu nije mogla naći boljeg uzora od redatelja Želimira Žilnika i njegovog filmskog opusa. Za njega, više no za bilo koga na ovim prostorima, vrijedi poučak koji bismo svi trebali upamtiti. Svi mi smo započeli kao amateri. Samo najbolji među nama to su i ostali.

Zato će čitatelji na stranicama ove knjige uzaludno tražiti profesionalne reference, bibliografije i fusnote, opremu tipičnu za akademske rasprave i seriozna publicistička djela. Koga to zanima nek googla do mile volje. Pronaći će sve što mu treba.

Za kraj, još jednom: ovo nije knjiga o prošlosti. Ona je uvod u problem zvan prošlost.

Boris Buden

Prošlost i kako je steći

Život nakon ljudi

Kaže se da živimo u postutopijskom vremenu koje je izgubilo svaki interes za budućnost. Možda je razlog tomu neočekivano jednostavan: budućnost nas više ne zanima jer smo je već vidjeli. Tako bar izgleda iz perspektive televizijske serije *Life After People*, jednog postapokaliptičkog science fiction dokumentarca o svijetu kakav bi on mogao izgledati nakon što je ljudska vrsta naglo nestala s lica zemlje. Film nam ne govori ništa o tome zašto se i kako se to dogodilo, ali nam prikazuje, uzduž linearne skale vremena, kako ljudski svijet postepeno propada i nestaje. Tako vidimo što će se prvi dan nakon nestanka ljudi, drugi dan, mjesec dana, tri mjeseca ili čak deset tisuća godina nakon ljudi događati s ljudskim leševima, napuštenim supermarketima, praznim gradovima, zgradama u kojima danas živimo, kulturnom baštinom, umjetničkim djelima. U jednom nastavku, na primjer, vidimo Michelangelove freske kako nestaju u ruševinama Sikstinske kapele. Svjedočimo također trenutku u kojem more poplavljuje podzemnu željeznicu na Manhattanu, u kojem se neboderi naših gradova počinju urušavati, ili kada životinjski svijet krene ponovo okupirati prostore iz kojih su zauvijek nestali ljudi.

U stvari, ovaj dokumentarni serijal ne prikazuje jednostavno ono što mi znamo o svijetu i životu nakon nestanka nas ljudi. Daleko prije on demonstrira beskonačnu moć našeg znanja koje se ovdje doimlje većim i jačim od same prirode. Prava tema filma je besmrtnost našeg znanja koje je u stanju nadživjeti našu prirodnu smrtnost. To je film o beskonačnosti znanja koje je u stanju transcendirati ne samo svaku prirodnu granicu, nego i svako vremensko ograničenje. Riječ je o znanju koje zna kako će izgledati svijet deset tisuća godina nakon nestanka ljudske vrste.

Čovjek ne može a da se na ovom mjestu otvoreno ne zapita: živimo li doista u postutopijskom vremenu? Nije li *Life After People* više nego jasan slučaj utopijske konstrukcije? Ali, o kojoj je utopiji ovdje riječ? Onoj klasičnoj koja se bavi uvjetima društvenog života i raspaljuje našu imaginaciju u dimenziji budućnosti? Zasigurno ne!

Ima jedan moment u filmu kada znanje stupa na scenu personificirano u liku eksperta, jednog od onih figura koje Anthony Giddens naziva “clever people”, a koje mediji često pozivaju da sa stajališta disciplinarnog znanja kompetentno razjasne “pozadinu” neke vijesti. Tko je, dakle, ta osoba, taj “clever man” pozvan da nam u filmu objasni što će se to dogoditi u budućnosti i kako će ona izgledati? Futurolog? Ekspert iz područja društvenih znanosti, sociolog na primjer? Autor science fiction romana? Neumrli marksist? Naprotiv, u *Life After People* kao eksperta doveli su pred kameru forenzičkog patologa. Kog đavola jedan forenzički patolog ima s budućnošću? To pitanje je plauzibilnije no što izgleda na prvi pogled.

No najprije, što je to forenzika? U svojoj *Retorici* Aristotel ustanovljuje razliku između tri glavna područja govornišva, takozvanom deliberativnom, epideiktičkom i forenzičkom, povezujući ih s tri dimenzije vremena. Dok se prvo, deliberativno ili političko govornišvo bavi budućnošću, odnosno, ima za cilj navesti ljude na ovu ili onu konkretnu akciju, epideiktička ili ceremonijalna retorika tiče se sadašnjosti u kojoj govornik ili hvali ili kudi ljude zbog toga što čine. Treća, forenzička ili juridička forma retorike odnosi se na prošlost. Njen cilj je utvrditi istinitost ili lažnost prošlih događaja.

Imajući to na umu, možemo dakle reći da dokumentarni serijal *Life After People* – koji je inače doživio svoju premijeru 2008. godine upravo na kanalu koji se bavi prošlošću, na History Channelu

– ne prikazuje naprosto budućnost prirode nakon nestanka ljudske vrste. On prije tretira tu prirodu kao grob čovječanstva koji, u nekoj vrsti forenzičke anticipacije, iskopava kao da je riječ o arheološkom nalazištu. Ukratko, on o budućnosti govori forenzičkom retorikom, odnosno on ju imaginira iz perspektive prošlosti.

Prošlost je druga kultura

Prošlost više nije ondje gdje je nekad bila. Ona se ne nalazi više iza nas kao jedna od dimenzija vremena u kontinuitetu sa sadašnjošću u kojoj živimo i budućnošću ispred nas. Prošlost nije više ni to što je nekad bila. Danas je ona kulturna, a ne vremenska kategorija. Upravo kao kultura ona je posvuda i u svemu što nas okružuje, jednako tako je ispred, kao i iza nas. Ona nije nešto što smo ostavili za sobom da bi se za time osvrtni, nego i nešto u što još nismo stupili, nešto što je novo utoliko ukoliko je strano, nepoznato, tuđe, drugačije, uklatko, druga kultura. *Prošlost je strana zemlja*, naslovio je svoju knjigu o prošlosti David Lowenthal još prije više od četvrt stoljeća. Naslov je, u stvari, početak prve rečenice romana L.P. Hartleya *The Go-Between*, iz 1953. godine: “The past is a foreign country: they do things differently there.” Gotovo da je nemoguće sažetije izraziti glavnu misao: prošlost nam se ne ukazuje u dimenziji vremena, nego u dimenziji kulturne razlike. Kad za nešto kažemo da je “staro”, pripisali smo mu kulturnu kvalitetu koja za nas može biti i potpuno nova. Drugim riječima, sam naš odnos prema vremenu poprimio je kulturno značenje. Tako vrijeme u njegovoj (tro)dimenzionalnosti doživljavamo danas prije svega kroz proces kulturne diferencijacije.

Tek u tom smislu možemo shvatiti što danas zapravo znači fraza “kultura prošlosti”. Ona se ne odnosi na neku kulturu iz naše prošlosti, kulturu

koja je jednom bila živa, ali koja je, kako se to često kičasto kaže, nestala u vrtlogu vremena te je danas dostupna samo još u vidu sjećanja, više ili manje materijaliziranog u kulturnoj baštini; ona se ne odnosi na pojam kulture koji je karakterizirao jasno razgraničena povijesna razdoblja, recimo, kulturu starog Egipta, stare Grčke, Rima, kulturu predrevolucionarne, apsolutističke Francuske, viktorijansku kulturu Britanije devetnaestog stoljeća, ili naposljetku, modernističku kulturu bivše socijalističke Jugoslavije. “Kultura prošlosti” znači, naprotiv, to što i sama riječ kaže, naime, da živimo u kulturi čija je glavna značajka, njezina diferentia specifica, nezajažljivo zanimanje za prošlo. Štoviše, u mjeri u kojoj tu “kulturu prošlosti” doživljavamo kao svoju, mi se ujedno identificiramo u smislu pripadnosti jednom sasvim određenom povijesnom razdoblju, vremenu u kojem je opsjednutost prošlim poprimila dimenziju jedne čitave kulture. “Kultura prošlosti” je ime za epohu u kojoj živimo, za ono što tu epohu razlikuje od ostalih, odnosno, našu suvremenost od prošlosti i budućnosti.

Prošlost danas nije, dakle, tek jedna dimenzija vremena, nego kulturna dimenzija vremena kao takvog, ono kroz što vrijeme doživljavamo kao vrijeme. Heideggerijanski rečeno, u prošlosti kao (jednoj) kulturi doživljavamo vremenitost samog vremena. U smislu u kojem je prošlost postala kultura, ona više ne postoji “u vremenu” nego je sama vremenita. To se, kao što smo rekli, tiče i njena mjesta. Svoju već spomenutu knjigu o našoj opsesiji prošlošću, David Lowenthal započinje rečenicom “The past is everywhere.“ Što znači to “everywhere“? Da je prošlost posvuda oko nas, da je sverpisutna, *omnipresent* na engleskom, odnosno slično na francuskom, talijanskom, španjolskom, *allgegenwärtig* na njemačkom. Reći da je prošlost posvuda, znači implicirati njenu prisutnost u vremenu u kojem živimo, njenu

nazočnost u sadašnjosti, njenu suvremenost. U gramatici danas dominantne kulture, prošlost se, dakle, artikulira u prezentu, ona nije ništa drugo do (kulturalna) forma sadašnjosti.

Nezaustavljivi prodor sjećanja

Francuski povjesničar Pierre Nora koji s Davidom Lowenthalom dijeli senzibilnost za ovo epohalno okretanje prošlosti, pokušao je taj fenomen konkretnije datirati (u *L'avènement mondial de la mémoire*). Prve simptome, kao i opće društvene, političke, ekonomske i kulturne pretpostavke onoga što Nora zove razdobljem “gorljivog, konfliktnog i gotovo opsesivnog memorijalizma”, koji je danas zahvatio čitav svijet, on je otkrio u Francuskoj polovicom sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Nora navodi tri generalna fenomena koja su dovela do ovog pomaka od historije ka sjećanju, konkretno, od historijske svijesti koju je Francuska imala o sebi ka svijesti stvorenoj na temelju sjećanja i kroz sjećanje.

Najprije, riječ je o posljedicama naftne krize koja je 1974. godine zahvatila industrijske zemlje Zapada i koje francusko društvo počinje tih godina sve intenzivnije osjećati. Kriza je označila kraj tridesetogodišnjeg razdoblja stabilnosti obilježenog ubrzanim privrednim rastom, industrijalizacijom i urbanizacijom. U tom poslijeratnom razdoblju čitav ruralni svijet Francuske zajedno s njegovim tradicijama, običajima, pejzažima, zanimanjima, svijet koji je do početka Drugog svjetskog rata osiguravao francuskom društvu osjećaj postojanosti i stabilnosti, potpuno je nestao. Dok je odmah nakon rata 50 posto Francuza bilo zaposleno u poljoprivredi, već 1975. godine taj je procent pao ispod 10 posto. Taj svijet, taj *way of life* ruralne Francuske, izgubio se ostavljajući svoje tragove tek u “ruralnom sjećanju” pohranjenom u emocijama

pojedinaca i radovima naučnika. Riječ je o vremenu u kojem intenzivno raste interes za takozvanu kulturnu baštinu, odnosno, za njeno očuvanje. Ne slučajno, godine 1980. tadašnji predsjednik Francuske republike Valéry Giscard d'Estaing odlučio je posebno se posvetiti nacionalnoj baštini. Upravo kao predstavnik i simbol onog novog, urbanog, evropskog, progresivnog, tehnokratskog, d'Estaing je u svojoj predsjedničkoj ulozi otkrio otjelovljenje onog starog, tradicionalnog, ruralnog, što je postojalo samo još u sjećanju.

Drugi, politički faktor koji je doveo do booma nove memorijalističke svijesti i kulture, Nora je pripisao kraju de Gaulleove ere. Sa smrću ovog heroja francuskog otpora nacističkoj okupaciji, na vidjelo su izašla mračna sjećanja na potisnutu činjenicu francuske kolaboracije, na sramotno razdoblje Vichyjevske Francuske koje je postalo, kako Nora piše, "prošlost koja nije prošla". Dokumentarnom filmu Marcela Ophülsa, *Le Chagrin et la Pitié (Tuga i sažaljenje)* iz 1969. godine, koji je otvoreno progovorio o francuskom kolaboracionizmu i antisemitizmu, bilo je sedamdesetih zabranjeno prikazivanje.

S onu stranu revolucije

Razdoblje nakon smrti de Gaulla obilježeno je još jednim pomakom u odnosu Francuza prema svojoj prošlosti, porastom interesa za dalju, dublju prošlost. Francuska otkriva svoju predrevolucionarnu, rojalističku prošlost. Tih će godina u svojoj knjizi *Penser la Révolution française*, François Furet napisati: "Francuska revolucija je završena". Time su dvije stotine godina moderne postrevolucionarne francuske povijesti integrirane kao jedan njen kraći odsječak u milenijsku povijest nacije, odnosno njene nacionalne države. Francuzi su odjednom hiljadu, a ne samo dvjesto godina stari.

Nije samo epohalno značenje Francuske revolucije, koje je daleko nadmašivalo francuske nacionalne okvire i koje je, kako se to svojedobno govorilo, imalo svjetskopovijesni karakter, relativizirano u kontekstu francuske nacionalne povijesti. Sama ideja revolucije koja je do tada u bitnome obilježila povijest dvadesetog stoljeća počela je blijediti kako u intelektualnom tako i u praktično političkom smislu. Nora već u sedamdesetim godinama dijagnosticira “intelektualni kolaps marksizma“. Sovjetski Savez tih godina rapidno gubi ugled koji je do tada, usprkos svemu, uživao barem u prokomunističkim političkim krugovima širom svijeta. Vojno gušenje praškog proljeća šezdeset osme, restalinizacija u doba Brežnjeva nakon relativnog “otopljenja” za Hruščovljeve ere, sve ekscesniji slučajevi disidentstva, neki su od uzroka potpunog gubitka međunarodnog prestiža prve zemlje socijalizma i jedne od dviju tadašnjih svjetskih velesila. Napokon, 1975. godine prijevod Solženjicinova *Arhipelaga Gulag* doživljava ogroman uspjeh u Francuskoj. Na scenu tih godina također stupa nova generacija filozofa, francuski *nouveaux philosophes*, (“novi filozofi”, André Glucksmann, Pascal Bruckner, Bernard-Henry Lévy, Alain Finkielkraut, itd.), koji radikalno prekidaju s nasljeđem marksističke misli dvadesetog stoljeća, ne samo u Francuskoj. Istodobno, politički utjecaj Francuske komunističke partije, još uvijek u svojoj srži staljinističke, nezaustavljivo slabi. U zemlji revolucije, kako je do tada Francuska doživljavala svoj identitet, sama ideja revolucije odbačena je na marginu ne samo intelektualnog nego i političkog života zemlje. Time je u temeljima uzdrman koncept historijskog vremena. Društvo koje je do tada s pouzdanjem i nadom gledalo u budućnost sada se okreće prošlosti. Viziju radikalnog historijskog obrata zamijenila je ideja tradicije. Nora govori o “meteorskom usponu kulta nacionalne baštine”

otkrivajući njegov izvor u “nestanku historijskog vremena, orijentiranog prema ideji revolucije, nestanku koje je prošlosti vratilo njenu slobodu, njenu neodređenost, težinu/značenje prisutnosti (*poids de présence*) kako u materijalnom, tako i u nematerijalnom smislu.”

Ova transformacija zahvatila je, dakako, i političku scenu Francuske, ne samo u smislu slabljenja Komunističke partije. Početkom sedamdesetih, Jean-Marie Le Pen osniva Nacionalni Front, desničarsku, ultranacionalističku partiju-pokret koja će se u nadolazećim godinama ustoličiti kao treća politička snaga u zemlji, zamijenivši na tom mjestu Komuniste.

Sedamdesete u Jugoslaviji: konzervativni obrat

Zanimljivo je na ovom mjestu spomenuti da Žilnik u jugoslavenskim sedamdesetima također dijagnosticira sličan konzervativni obrat koji on također pripisuje tektonskim poremećajima koji su izazvani “zemljotresom državnog socijalizma posle okupacije Čehoslovačke”. On sedamdesete izričito naziva “dekadom restaljinizacije” u kojoj se umjetno obnavlja jezik partijskog, staljinističkog stezanja iz pedesetih. Pritom valja podsjetiti da je Jugoslaviju tih godina također pogodila naftna kriza, odnosno višestruki – četverostruki samo u razdoblju od 1973-74. godine, da budemo precizni – porast cijena nafte koji je na kraju čitavu zemlju doveo do dužničke krize (u spomenutoj dekadi jugoslavenski je vanjski dug narastao od dvije na dvadeset milijardi dolara), odnosno do ovisnosti o međunarodnom finansijskom kapitalu i njegovim institucijama, Svjetskoj banci i Međunarodnom monetarnom fondu, koji su početkom osamdesetih natjerali Jugoslaviju na uvođenje onoga što se danas, kad je u sličnoj dužničkoj krizi jug Evrope,

naziva *austerity measures*, odnosno, mjere štednje. Jugoslaviju polovicom sedamdesetih također potresa globalna recesija praćena prvim simptomima krize klasičnog fordizma, a krajem desetljeća, odnosno, početkom osamdesetih u najvažnijim zemljama kapitalističkog Zapada, Britaniji i Sjedinjenim Državama, na scenu stupa neoliberalna ekonomska politika poduprta desno konzervativnim političkim snagama.

Spomenutu restaljinizaciju sedamdesetih Žilnik smatra odgovornom za još jednu promjenu čije će se posljedice osjetiti u svoj njihovoj tragičnosti tek devedesetih. Riječ je o okretanju “tradicionalnim sentimentima, od nacionalizma do nekog kulturnog tradicionalizma”, ukratko o okretanju konzervativnim kulturnim vrijednostima i njihovom političkom izrazu, nacionalizmu. Subjekt ovog konzervativnog obrata on vidi u intelektualnoj i akademskoj eliti bivše zemlje, ne dakle u njenim otvorenim neprijateljima, poraženim profašističkim snagama iz Drugog svjetskog rata. Drugim rječima, obrat je posljedica imanentnog političkog razvoja. U paraleli s Francuskom toga doba možemo reći da i u Jugoslaviji dolazi do epohalnog iscrpljenja ideje revolucije, a time i do povlačenja historijskog vremena zajedno s njegovom generalnom orijentacijom na budućnost. I ovdje, kao u Francuskoj, prošlost postepeno zamjenjuje povijest, a interes za tradicionalne vrijednosti, odnosno, za ono što se u Francuskoj zove nacionalna, kulturna baština, potiskuje do tada vodeći interes za radikalnom društvenom transformacijom zasnovan na vizijama socijalne pravde i nošen energijom modernističkog progressa. Tih sedamdesetih, dakle, Jugoslavija u okviru vlastitog socijalističkog sistema slijedi opći epohalni trend čije konzekvence desetak godina kasnije neće preživjeti.

Era komemoracije

Pierre Nora nazvao je ovaj trend “memorijalističkim“ (*mouvement de la mémoire*) i cijelu epohu proglasio “erom komemoracije”. Uzrok ovomu plimnom valu memorijalizma on je vidio u koincidenciji dvaju važnih historijskih fenomena. Prvi se može sažeti u pojmu “ubrzanja historije” i u osnovi se odnosi na činjenicu da se glavna značajka današnjeg svijeta ne nalazi više u njegovoj permanentnosti odnosno u njegovu kontinuitetu, nego u promjeni. Sve ubrzanija promjena pretvara sve oko nas neposredno u prošlost, što za posljedicu ima transformaciju u načinu na koji je organizirano naše sjećanje. Ono više nije u stanju držati na okupu historijsko vrijeme, garantirati njegovo jedinstvo i linearno povezivati sadašnjost i budućnost s prošlošću. Mi danas ne znamo što treba upamtiti iz prošlosti da bismo si osigurali budućnost. Još manje znamo što će oni koji će nas naslijediti trebati znati o nama kako bi mogli razumjeti svoje vlasite živote. Ta nemogućnost anticipacije budućnosti tjera nas da gomilamo, uglavnom nasumce, svaki mogući trag našeg postojanja koji bi mogao svjedočiti o tome što danas jesmo odnosno što ćemo jednoga dana predstavljati onima iz naše budućnosti. Istodobno, ovo ubrzanje historije odsjeklo nas je i od prošlosti. Ona više nije sastavni dio našeg života. Jedina komunikacija s njom moguća je posredstvom njenih tragova i otisaka. Povratiti je možemo samo u detaljnoj rekonstrukciji uz pomoć dokumenata i arhiva. Pojam sjećanja je u tom smislu postao tako širok i sveobuhvatan, da ga možemo uzeti jednostavno kao zamjenu za povijest. Nora: “Drugim riječima, ono što danas zovemo ‘sjećanje’ – oblik sjećanja koji je i sam rekonstrukcija – jednostavno je ono što smo u prošlosti zvali ‘povijest’.”

Demokratizacija povijesti

Postoji, međutim, još jedan uzrok ove navale sjećanja koji Nora definira kao društveni i naziva ga “demokratizacijom povijesti”. Riječ je o trendu interesa za sjećanje koji je zahvatio šire slojeve društva, posebice etničke manjine kao i mnoge pojedince. Nora u tom interesu vidi emancipacijsku motivaciju i potencijal. U najvećem broju slučajeva riječ je o želji ljudi da rahabilitiraju svoju prošlost i na taj način reafirmiraju svoje identite.

Taj trend, u najširem smislu, omogućen je procesom trostruke dekolonizacije; internacionalne, u kojoj čitava društva ponovo otkrivaju svoju prošlost potisnutu kolonijalnom vlašću; interne u kojoj cijeli niz novoprobudjenih manjina, seksualnih, socijalnih, religijskih i sličnih u okviru tradicionalnih zapadnih društava sada posredstvom svoga sjećanja traže od šire zajednice priznanje svoje posebnosti; naposljetku, riječ je i o ideološkoj dekolonizaciji u kojoj pojedinci i grupe ljudi ponovo otkrivaju svoju prošlost konfisciranu u totalitarnim režimima, slučaj koji je posebno došao do izražaja u Istočnoj Evropi i Južnoj Americi.

Fenomen o kojem je ovdje riječ često se sažimlje pod pojmom “kolektivnog sjećanja”. Nora piše: “Povijest je bila sfera kolektiva; sjećanje, sfera individue. Povijest je bila jedna; sjećanje, po definiciji, u množini (jer je po prirodi bilo individualno). Ideja da bi sjećanje moglo biti kolektivno, emancipacijsko i sveto potpuno je izokrenulo značenje tog pojma.”

S pojavom kolektivnog sjećanja koincidira i sve intenzivnija politizacija i komercijalizacija prošlosti, primjerice njena upotreba u turističke svrhe. No ima jedna još važnija posljedica kolektivizacije memorije: povjesničari gube monopol na svoju ekskluzivnu interpretaciju prošlosti. Onog trenutka kada je odnos između kolektivne historije i

individualnog sjećanja obrnut, kada je, dakle, sjećanje postalo kolektivno, povjesničarima je iz ruku izmakla kontrola nad prošlošću. Oni više nisu u posjedu utvrđivanja činjenica, proizvođenja dokaza i isporučivanja konačne istine o tomu što se zapravo događalo u prošlosti. Drugim riječima, aura znanstvene istine nestala je s njihovih radova i rasprava. Danas povjesničar, kad je riječ o razumijevanju prošlosti, kako Nora piše, “dijeli svoju ulogu sa sudcem, svjedokom, medijima i zakonodavcem.” Aura koja je uvijek pratila “istinu” prošlosti nije tek prešla na stranu sjećanja. Ona se rasplinula u bezgraničnoj sferi amaterizma. Za spoznaju prošlosti vrijedi danas isto što i za umjetničko umijeće, recimo glumačko. O glumcima amaterima koje je angažirao u svojim filmovima Žilnik će reći: “Znači, kad bi me sad pitao, da li su talenti koji su prošli kroz akademiju, koji imaju te škole, da li su oni uporedivi sa ovima neprofesionalnima, ja bih rekao – da, uporedivi su, kao što je uporediv apsolutni sluh kod onoga ko je prošao akademiju i kod nekog čoveka koji, jednostavno, peva svadbarske pesme, ali ti vidiš da on ima apsolutni sluh.” Prošlost koje se sjećaju amateri nije ništa manje autentična od one koju su “spoznali” povjesničari.

Život nakon društva

Ali vratimo se na početak, na *Life After People*. Postoji također jedan znanstveni, preciznije rečeno, sociološki pojam društvenosti “nakon ljudi”. Mogli bismo za taj pojam koristiti izraz “transhumane društvenosti”. On u osnovi dovodi u pitanje još uvijek opće uvriježeno razumijevanje društvenosti kao isključivo ljudskog fenomena. To uvjerenje čini se da je danas zastarjelo.

Sociologinja Karin Knorr Cetina predlaže tako da odvojimo pojam društvenosti od njegove fiksacije

za čisto ljudske grupe. Društvenost koja je njoj na pameti uključuje također objekte. Riječ je o, kako ona piše, “društvenosti usredotočenoj na objekte” (object-centred sociality). Drugim riječima, ono što smo nekad zvali društvom i vjerovali da se sastoji isključivo od ljudskih bića, danas pripada prošlosti. Bilo je izloženo nečemu što ova sociologinja naziva objektualizacijom koja implicira da su danas objekti zamijenili ljudska bića kao naši društveni partneri i kao naš socijalni okoliš, odnosno da objekti u sve većoj mjeri posreduju ljudske odnose. Pojava te društvenosti usredotočene na objekte samo je jedan moment u onome što Karin Knorr Cetina naziva “postsocijalni” razvitak.

Živjeti “nakon društva” ne znači da smo se zauvijek riješili društva, nego prije to da je naša društvenost nadopunjena – suplementirana – objektima. Drugim riječima, mi smo još uvijek društvena bića, no tu svoju društvenost mi sada dijelimo s objektima.

Objektualizacija postsocijalnih uvjeta suvremenog života je naličje istodobnog iskustva individualizacije. Riječ je o iskustvu onoga što Giddens naziva “ispalost” (being disembedded) iz klasične, ili kako bi to Paolo Virno rekao, substancijalne zajednice. Individualizacija je u tom smislu simptom postsocijalnog obrata. Ona se ne zbiva unutar društva, nego je sama tek jedan moment disolucije društva.

To dakako ima veoma konkretno povijesno značenje: kraj industrijskih društava-nacionalnih država koja su se razvila kao odgovor na društvene konzekvence kapitalističke industrijalizacije. Fenomen društvenog javlja se historijski zajedno s razvojem socijalne politike, ili kako to neki autori nazivaju, nacionalizacijom socijalne odgovornosti. Oni uključuju regulaciju rada, mirovina i razne oblike društvene brige uključujući i brigu za nezaposlene, javno školstvo, itd. Taj razvoj na

historijsku je scenu doveo nove snage koje su odlučivale o ljudskoj sudbini, takozvane impersonalne socijalne snage. Fenomeni kao što su individualni rizik, siromaštvo, nejednakost, sada su shvaćani kao društveno uzrokovani.

Ukratko: industrijalizacija je pospješila razvoj različitih oblika socijalnog osiguranja, društvene uključenosti (embedding) i društvenih interpretacija, što je sve skupa posredovano nacionalnom državom, odnosno, političkim snagama tipičnim za industrijski modernizam, kao što su sindikati, radnički pokreti, itd. Vrhunac tog historijskog razvoja je institucija (zapadne) socijalne države blagostanja s njenom socijalnom politikom i kolektivnim osiguranjem protiv individualnih katastrofa. Danas, međutim, taj je razvoj zaustavljen. Država blagostanja podvrgnuta je, kako tvrdi Knorr Cetina, nekoj vrsti generalnog servisa. Ona ne kaže u čijem političkom interesu. Stoga mi možemo dodati da je danas država blagostanja prije svega izložena generalnoj razgradnji pri kojoj vodeću ulogu igraju veoma konkretne – neoliberalne – političke snage.

To je historijski kontekst onoga što Karin Knorr Cetina naziva postsocijalnom objektivizacijom, kontekst u kojem se artikulira društvo usredotočeno na objekte.

Ipak, u toj novoj vrsti postsocijalne socijalizacije ne sudjeluju svi objekti podjednako. Oni koji su u vezi s robom i instrumentima, a za koje se predominantno zanima tradicionalna sociologija, izgleda da su isključeni iz ideje nove društvenosti usredotočene na objekte. U stvari, u igri su samo takozvani objekti znanja koji omogućuju i sudjeluju u ekspanziji socijalnosti u područje nehumanih objekata tj. u sferu stvari.

Knorr Cetina tvrdi da je postsocijalna transformacija u bliskoj vezi s disperzijom procesa i struktura znanja u društveni život. U tom scenariju postsocijalni odnosi nisu naprosto a-socijalni ili

ne-socijalni. Oni su, kako Knorr Cetina piše, “kreolizirani” drugim kulturnim principima na koje se pojam socijalnog nije odnosio u prošlosti, prije svega kulturom znanja i stručne kompetentnosti. Riječ je naravno o konceptu takozvanog društva znanja. No, naglasak je ovdje na “društvu”, ne na “znanju”. Društvo je sada prije unutar nego izvan procesa znanja. Znanje je postalo konstitutivno za društvene odnose. Kako se međutim kulture znanja u svojoj osnovi vrte oko svjetova objekata na koje su orijentirani eksperti i znanstvenici, možemo reći da u društvu znanja odnosi prema objektima zamjenjuju društvene odnose, odnosno da su postali konstitutivni za njih. Ukratko, to što je danas postalo paradigmom svih društvenih odnosa, je upravo odnos znanstvenika i eksperata prema objektima njihova stručnog znanja i istraživanja.

To je naposljetku povijesni i društveni kontekst u kojem je snimljen i gledan dokumentarni serijal *Life After People*. Ali, to je ujedno i kontekst u kojem se možemo pitati za smisao i značenje starog, dobro poznatog pitanja o društvenom karakteru umjetničkog stvaranja. Ili još konkretnije, što dakle u tom kontekstu znači ona gotovo samorazumljiva teza da se Želimir Žilnik, primjerice, u svojim filmovima bavi pretežno likovima s društvene margine, socijalnim outsiderima i da se upravo u tomu, dakle u smislu socijalnog inkluzivizma sastoji emancipacijsko značenje njegovih filmova? Što, dakle, znači ta teza sada kada je izbrisana jasna granica između onoga što je izvan i onoga što je unutar društva; sada kada izgleda da više nije moguće ni jasno razlikovanje između ljudskog i ne-ljudskog društva; sada kada je ono što se svojedobno shvaćalo kao “društveni uzrok” nestalo s horizonta ne samo socijalnih interpretacija nego i političkih akcija; sada kada društveno iskustvo također uključuje objekte, prije svega objekte znanja; sada, napokon, kada je čak i

ono što se svojedobno zvalo društvena solidarnost prošireno u sferu stvari i objekata.

Ali, kad smo već kod umjetnosti, svratimo i do njene danas najvažnije manifestacije, do Documente 13 koja se, upravo kada pišemo ove retke, završava u Kasselu.

Drugarica jagoda

Svoj komentar Documente 13 u bečkom “Standardu”, Roman David-Freihsl započeo je neobičnim riječima: “Što si zapravo misli jedna jagoda? Visi po cijeli dan uokolo i dobar ten joj je, čini se, najvažniji. Ali tko zna? Možda među jagodama (Erdbeeren) vlada veliko nezadovoljstvo jer su općenito poznate samo kao bobice (Beeren) i jedva da je ikomu poznato da one zapravo pripadaju otmjenoj familiji ruža (rosaceae). Jesu li sretne te jagode? Ako su bio-voćke također sretnije – kao što su, eto, bio-pilići – onda su u svakom slučaju u apsolutnoj manjini. Tek jedan do dva posto jagoda u Austriji živi u bio-sreći.

Jagode bi zapravo ipak mogle jednom same odlučiti što hoće. To je u svakom slučaju intencija kustosice Documente Carolyn Christov-Bakargiev koja životinjama i biljkama u istoj mjeri želi dati političko pravo da sudjeluju u odlučivanju: ‘Pitanje nije hoćemo li psima ili jagodama dati dozvolu da sudjeluju na izborima, nego kako jedna jagoda može artikulirati svoju političku intenciju,’ objasnila je u intervjuu *Süddeutsche Zeitungu*. ‘Ja ne želim životinje i biljke zaštititi, ja ih hoću emancipirati.’”

Ništa čudno u postsocijalnom društvu usredotočenom na objekte. Štoviše, Karin Knorr Cetina tvrdi da postoji i solidarnost usredotočena na objekte. Znanstvenici i eksperti na primjer razvijaju odnos prema objektima koje ispituju, odnos koji uključuje ljubav, strast, čak ekstazu i, naravno, solidarnost. Tako ova sociologinja citira

biologičarku, citogenetičarku, dobitnicu Nobelove nagrade 1983. godine za fiziologiju i medicinu, Barbaru McClintock, koja je za sebe rekla da je bila u stanju subjektivne fuzije s objektom znanja, “u ljubavnom odnosu sa svijetom objekata”: “Every time I walk on grass I feel sorry because I know the grass is screaming at me.”

Ipak, mogli bismo zapitati bi li travi, ili pak onoj jagodi s Documente, bilo žao kada bi znanstvenik, odnosno kustos izgubili svoj posao kao posljedicu rezova koje vlada svojim mjerama štednje provodi u području obrazovanja, znanstvenog istraživanja i kulture? Što naime ako je socijalna osjetljivost koja se proširila na sferu objekata istodobno napustila društvo usredotočeno na ljude? Za rez se pretpostavlja da boli. I on boli u svakom slučaju, ali samo individualno. Rez ne boli više socijalno. A ne boli ni objekte, travu i jagodu.

Ako je klasično društvo razvilo sredstva i mehanizme za kontrolu i smanjivanje socijalne boli uglavnom u vidu socijalne države blagostanja – koja je i sama neka vrsta socijalnog analgetika, socijalni *painkiller* industrijskog modernizma – današnje postsocijalno stanje ne treba više ovaj lijek, jer je ono već u potpunosti socijalno anestezirano. Socijalna osjetljivost čini se da je zauvijek nestala iz “života nakon društva”.

Tim bolje

Kakva konfuzija! Prošlost koja nam se obraća iz budućnosti, društvo bez ljudi, jagode kao politički aktivisti, amateri koji znaju više od profesionalaca... Ali, što je zapravo loše u toj konfuziji? Zar su nam lažne izvjesnosti, potrošene samorazumljivosti, ishlapjele aure milije? Mi ne znamo više je li prošlost ispred ili iza nas, ne znamo ni tko je nadležan za istinu o njoj, čak više ni ne znamo je li ona pripada društvu ljudi ili društvu stvari. Tim bolje. U tekstu o

Eduardu Fuchsu, sakupljaču i historičaru, Walter Benjamin je upozorio da takozvana kulturna povijest, mogli bismo reći kao historijska forma našeg znanja prošlosti, doduše gomila bogatstvo na leđima čovječanstva, ne daje mu međutim snagu da taj teret sa sebe zbaci i uzme ga u svoje ruke. Nije li danas kada je prošlost u jedinom vidu u kojem nam je još dostupna, naime upravo u svojoj kulturnoj formi, napokon izmakla kontroli “nadležnih” i slobodno se valja ulicama, napokon došlo vrijeme da je uzmemo u svoje ruke. Sa samosvješću amatera koji je postao svjestan govana u koja su ga uvalili svi ti silni profesionalci.

U zdrav mozak

Čitajući jednu od knjiga koje se bave filmovima jugoslavenskog crnog vala odnosno filmskim djelom Želimira Žilnika naišao sam, odmah na prvim stranicama, na sljedeću frazu: “Žilnik je jedan od onih srpskih redatelja...” Ništa posebno, pomislit će svatko, kao što sam i ja u tom trenutku pomislio. Riječ je o sasvim banalnoj kategorizaciji kakva je sveprisutna u tekstovima koji se u najopćenitijem smislu bave kulturnom proizvodnjom, bilo gdje, u bilo kojem njenom segmentu. Umjesto srpskog, mogla je jednako biti riječ o hrvatskom, francuskom, američkom redatelju, ili jednako tako o piscu ruskog realizma, filozofu njemačkog idealizma, slikaru renesanse, itd. U pravilu prelazimo preko tih fraza jedva ih zamjećujući i rijetko se pitajući o njihovu stvarnom značenju. Kao da je riječ o interpunkcijama koje strukturiraju tekst, olakšavaju njegovo razumijevanje ali same nemaju nikakva značenjskog sadržaja.

Tako sam i ja progutao nabrzinu tu frazu, premda ne bez osjećaja nelagode, i nastavio se baviti, kao i knjiga, pitanjima Žilnikova filmskog jezika, utjecaja drugih filmskih poetika na njegov rad, analizama njegovih pojedinih filmova, problemom angažmana, dokumentarizma, itd. No, nelagoda zbog one fraze s početka knjige ne samo da se nije izgubila. Ona je sa svakom novom temom koju je autor pokretao sve više rasla bacajući tmurnu sjenu na čitav diskurzivni sadržaj knjige i dovodeći na koncu u pitanju i samu njenu spoznajnu vrijednost. “Želimir Žilnik, srpski redatelj” – možda ovog puta ipak ne bi trebalo preći preko toga.

Mali prljavi kompromis

Isprva, čini se da je sasvim jasno otkuda ta nelagoda dolazi. Nije li najveći dio Žilnikova opusa stvoren u bivšoj Jugoslaviji? Nema li nekadašnje jugoslavensko društvo, njegove ideološke i povijesne pretpostavke, njegova politička realnost i njegov kulturni život, odlučujući utjecaj na redateljev opus, ne samo u smislu konteksta, nego ponajprije u smislu motivacije odnosno samog predmeta njegova filmskog stvaralaštva? Kako je sve to sad odjednom postalo “srpsko”? To pitanje još je preče, imamo li na umu da je Žilnikov ideološko-politički habitus, koji je jasno došao do izražaja u angažiranom stavu njegovih filmova, sušta suprotnost, ako ne i nedvosmislena kritika svake “nacionalizacije“, pa dakle i “posrbljenja” društvenog života i umjetničke kreacije. Naposljetku, “srpsko” uvijek ujedno znači i “ne jugoslavensko”, pa dakle i “ne slovensko, makedonsko, hrvatsko, bosansko...” S kojim pravom se Žilnikovi filmovi nasilno otimaju svima onima koji ne potpadaju pod pojam “srpskoga“, bilo da je riječ o “ne-srpskim kulturama” ili pak o “ne-srpskim” pojedincima, kreativnim suradnicima koji su svojedobno ili direktno sudjelovali u stvaranju tih filmova ili sačinjavali onu neposrednu intelektualnu, artistsku, kulturprodukcijску okolinu u kojoj su ti filmovi nastali i o kojoj su govorili? Isto vrijedi za današnju publiku, odnosno kritičke recipijente tih filmova. Da li danas recimo Žilnikovi *Rani radovi* iz jugoslavenskih šezdesetih nastupaju u Sarajevu kao

strani, srpski film? Da li filmski kritičar ili pak student odnosno doktorant koji, recimo, u Zagrebu danas piše o filmskom djelu Želimira Žilnika u stvari kritički reflektira rad jednog stranog, srpskog filmskog autora, dok njegov kolega u Beogradu obrađuje “svog” filmadžiju koji mu u daleko autentičnijem smislu pripada? U kojem to autentičnijem smislu? U smislu jezika? U smislu filmskog jezika? U smislu kulture, politike, povijesti? U smislu identiteta?

Nelagoda koju izaziva sintagma “Želimir Žilnik, srpski redatelj” ima, dakle, svoje sasvim racionalne razloge. Ona je normalna reakcija na falsifikaciju samog djela, na kulturni i socijalni redukcionizam, odnosno na nasilnu apropijaciju kulturne baštine koju nužno implicira spomenuta fraza. Činjenica da se ona prešutno prihvaća kao normalna govori prije svega o nenormalnosti dominantne kulturne paradigme. Štoviše, ona upućuje na nasilje koje je sastavni dio te paradigme, nasilje spram kojeg smo potpuno otupjeli. Debela koža koja ne osjeća bol povrede i sama je rezultat bezbrojnih udaraca i povreda kojima je dugo bila izložena i koje su je pretvorile u anestetičku nakupinu mrtvih stanica. Riječ je o anestetičkim pretpostavkama (filmske) estetike; o otvrdlim tabanima lijepe filmske duše koja bez bola gazi žeravicom stvarnosti.

“Želimir Žilnik, srpski redatelj” je mali prljavi kompromis koji kao takav uglavnom ostaje nazamjećen u općoj korumpiranosti vremena koje se osvrće za jednom drugačijom prošlošću. Za prošlošću

u kojoj je upravo beskompromisnost našla svoj izraz u umjetničkoj kreaciji kao jedan od njenih temeljnih preduvjeta. Tko želi može to nazvati avangardom, ali sama ta kategorizacija tek konzervira značenje prošlosti, ali ne oživljuje njen stav. Nema tog kompromisa, koliko god mudar bio, koji može razumjeti beskompromisnost prošlosti kojom želi kontemplativno ovladati. Zašto bi, uostalom, jedno vrijeme koje je u mnogo čemu palo ispod nivoa svoje prošlosti imalo pravo suvereno suditi toj prošlosti? To nije moralni problem. Riječ je o tome da znanje kojim ono raspolaže nije dovoljno. Jedno znanje koje je svoju aposteriornost pobrkalo sa svojom superiornošću, koje dakle vjeruje da zna više zato što dolazi poslije, ne može biti konačni arbitar prošlosti.

Nije li dakle u tom slučaju legitimnije, makar eksperimentalno, obrnuti odnos i pozvati prošlost da sudi sadašnjosti, povući ju za mrtvi jezik da, barem u fikciji, istrese svoju frustraciju nad ovom sadašnjošću koja se tako nadmeno šepuri nad njom. Beskompromisno, dakako.

Hommage à Tom

Postoji jedan lik iz prošlosti, kreativni sudionik vremena o kojem govorimo, čovjek koji nije umio razlikovati stvarnost od filma. “Čim otvorim oči,” govorio je, “vidim film”. Nikakva tvrda koža, nikakav štít mrtvog epitela nije dijelio film koji je Tomislav Gotovac živio od stvarnosti koja ga je okruživala. Tek zjenica otvorena oka, full contact. Uostalom, nije

li upravo Gotovac taj koji je sam svoje tijelo upotrebjavao ne samo kao estetički medij, nego upravo kao sam estetički osjet, kojemu dakle nije film kao medij bio macluhanovska ekstenzija tjelesnih osjeta, nego upravo obrnuto, kojemu su njegovi tjelesni osjeti bili ekstenzija flimskog medija.

Zamislimo dakle tog Toma Gotovca, negdje sedamdesetih u jednoj od niša zagrebačke kazališne kavane, znamenitog “Kavkaza”, kako živo gestikulirajući raspravlja sa svojim društvom, o filmu, vjerojatno. Pretpostavimo da mu netko iz tog društva spomene frazu “Želimir Žilnik, srpski redatelj”. Tom bi ga, pretpostavljamo, odmah prekinuo, drsko i beskompromisno, ali ne i nadmeno: “Ma daj, nemoj me jebat u zdrav mozak!”

Psovku na stranu. Ostaje pitanje, kako se radikalni stav koji je očigledno bio sastavni dio minule kulturne produkcije, štoviše, sama njena pretpostavka, može naknadno valorizirati neradikalnim sredstvima: kulturnom odnosno, kao u našem slučaju, filmskom teorijom, historijom umjetnosti, arhiviranjem, konzerviranjem, kuratiranjem kulturne baštine, nacionalnom kanonizacijom, itd? Ne obavezuje li takav stav u prošlosti na sličan u sadašnjosti? Može li se on ikako drugačije razumjeti, odnosno upamtiti? Ili je njegov produkt, fetišiziran u obliku takozvanog originalnog autorskog djela, sve što ostaje? Ne implicira li odnos prema prošlosti i moment ponavljanja, reaktualiziranja, ponovnog prepoznavanja, ukratko, akt reenactmenta koji nadilazi kult autentičnosti? Tu nije riječ o novome koje navlači ruho

staroga da bi ponovo doživjelo prošlost kakva je ona, navodno, stvarno bila, reduciranu dakako na kulturološki way-of-life; riječ je, naprotiv, o radu prevođenja koje omogućuje prošlome da progovori jezikom sadašnjeg, da citirajući djelo, oživi i stav koji je to djelo omogućilo i uobličilo.

Jer, što je alternativa?

Isključivo u skladu s egom

Na zadnjim stranicama već spomenute knjige – nije važno koje, riječ je o jednoj, zapravo odličnoj knjizi o filmskom radu Želimir Žilnika – dakle, u posljednjem poglavlju te knjige koja na svom početku progovara, sasvim rutinski, o tom filmskom autoru kao srpskom redatelju pročitat ćemo i ovo: “Delo Želimira Žilnika (...) funkcioniše isključivo u skladu sa njegovim egom koji je ispred svakog filmskog ili televizijskog dela ponaosob. U procesu prihvatanja svih karakteristika njegovog filmskog jezika potrebno je biti aposterioran, jer u protivnom dolazi do stvaranje snažne barijere na nivou komunikacije.”

Tek sad razumijemo smisao i funkciju fraze “srpski redatelj”. Dok “srpstvo” garantira kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti na razini kulturne općenitosti – također kao kriterij selekcije između onoga što nepovratno prolazi i onoga što ostaje – umjetnikov “ego” obavlja taj posao na razini individualnog umjetničkog djela. Oba registra su komplementarna. “Srpstvo” je nadvremeni organ kulturalnog pamćenja. Ono opstaje kroz sve povijesne kataklizme,

kroz feudalizme i kapitalizme, kroz socijalizme, komunizme, nacionalizme i neoliberalizme; ono nadživljuje svakog svog vožda, kralja i političara, svaku žrtvu i svakog zločinca; ono se obnavlja sa svakim svojim historičarem i jezikoslovcom, pjesnikom i slikarom, glumcem i redateljem. U njemu je Žilnik na sigurnome, pohranjen na vijeke vijekova. Besmrtnan. U društvu drugih besmrtnika nerazdvojno povezanih kulturnom genealogijom, od Svetog Save do Žike Pavlovića i dalje.

“Srpstvo” je opskurni medij kulturne kanonizacije. Ono se, dakako, ne sastoji od pojedinaca nego od njihovih opusa koji i sami nisu ništa drugo do mini kanoni njihovih radova konstruirani u ništa manje opskurnom mediju umjetnikova “ega”. Ova trivijalna psihološka kategorija figurira kao jedini garant jedinstva, kontinuiteta i cjelovitosti djela. Ona ga drži na okupu kroz sve socijalne i političke mijene, kroz ekonomske krize i kulturne transformacije. I ona ga jasno diferencira od sve ostale kulturne i umjetničke produkcije, kao i od njegovih vlastitih tehničkih pretpostavki odnosno njegova kolektivnog karaktera. “Ego” harmonizira historijski kaos u kojem je djelo stvoreno, homogenizira heterogenost umjetničke, posebice filmske kreacije i retroaktivno upisuje nužnost u kontingenciju stvarnosti. Ponovimo to još jednom riječima autora spomenute knjige: “Delo Želimira Žilnika (...) funkcioniše isključivo u skladu sa njegovim egom koji je ispred svakog filmskog ili televizijskog dela ponaosob.” Ovdje dakle nema više nikakve dvojbe – bez

Žilnikova “ega” njegovo djelo ne funkcionira. Nigdje. Nikako. Ni za koga.

U psihološkoj kategoriji “ega” ponovno je oživljen kult autora čiju smrt je Roland Barthes proglasio još u vrijeme kada Žilnik snima svoje prve filmske radove i kada nastaju najvažniji filmovi jugoslavenskog crnog vala. Premda trivijaliziran na razinu psihološke apstrakcije, gdje figurira kao neki u sebi cjelovit i neproturječni entitet, ovaj “ego-autor” još uvijek postiže svoj glavni cilj – da nad filmskim radovima autora zadrži auru umjetničkog djela i time im, kao cjelini, osigura stara romantička svojstva originalnosti, autentičnosti i neponovljivosti. Ironija je dakako u tome da je Walter Benjamin još tridesetih godina prošlog stoljeća upravo u filmu, onosno u tehničkoj naravi filmske proizvodnje prepoznao historijski kraj umjetničke aure. Riječ je o paradoksu koji poput utvare prati ideju autorskog filma kojemu se u razlici spram takozvanog žanrovskog filma pripisuje ekskluzivna kvaliteta umjetničkog, odnosno superiornost estetske vrijednosti koja nedostaje ostatku filmske produkcije. Na taj način nam se razlika, kritična napetost pa čak i proturječje između autorskog filma i “Hollywooda” pojavljuje kao razlika između umjetnosti i ne-umjetnosti, gurajući u stranu sve svoje ostale pretpostavke i implikacije, društvene, ideološke, političke itd. Umjetnost ili ne-umjetnost? – pogrešno je pitanje.

To jasno dolazi do izražaja u činjenici da aura nije samo potrebna djelu; ona je, još više, potrebna

srpstvu. Ne samo djelo jednog “srpskog redatelja”, nego čitavo srpstvo čini ona originalnim, autentičnim i neponovljivim. Riječ je o simbiozi, ili bolje, o pragmatičnom deal-u: Ja tebi estetsku uzvišenost, ti meni besmrtnost.

Beskorisno, isprazno, nekorisno, neuspješno, uzaludno

Kad smo već kod smrti i besmrtnosti, zanimljivo je da autor spomenute knjige inzistira na tome da je ispravno razumijevanje filmskog djela Želimira Žilnika, njegovog originalnog stila odnosno filmskog jezika, moguće samo iz naknadne perspektive, konkretno: “U procesu prihvatanja svih karakteristika njegovog filmskog jezika potrebno je biti aposterioran...” Što znači ovo “aposterioran”? Aposterioran u odnosu na što?

Ključna riječ u odgovoru na ovo pitanje je “jezik”. Kad praksu proizvodnje filmova jednom simbolički sažmemo u pojmu jezika, neizbježno je da na nju gledamo a posteriori. Razlog je jednostavan. Valja se naime prisjetiti da razumijevanje strukture i sadržaja suvremenih jezika slijedi model razumijevanja mrtvog, stranog jezika. Riječ je o onome što je Vološinov nazivao apstraktnim objektivizmom u lingvistici. Drugim rječima, gramatike i rječnici srpskog, hrvatskog, njemačkog, francuskog ili engleskog tretiraju svoje jezike kao da su mrtvi i strani, odnosno kao da su, recimo, latinski. Naime, tek nakon što je latinski prestao biti govorni jezik postalo je moguće pobrojati sve njegove karakteristike i popisati sve riječi koje su spomenute u

latinskim manuskriptima. Isto su i rimski jezikoslovci učinili s Homerovim grčkim, odnosno budistički monasi sa svetim sanskritskim spisima. I isto danas radimo s filmskim jezikom Želimira Žilnika kada želimo “prihvatiti sve njegove karakteristike” (baš SVE? A što ako nam neka promakne?) – moramo mu pristupiti a posteriori, tj. moramo ga tretirati kao da je mrtav. Gadna je to zadaća. Gotovo nemoguća. Još gore, ona je “beskorisna, isprazna, nekorisna, neuspješna, uzaludna” (svi ovi pridjevi su navedeni pod hrvatskim online prijevodom engleske riječi “futile”. Srpski online rječnici dodaju još: ništavan, besperspektivan, itd.) Tu riječ “futile” uzeo sam iz sjajne knjige Davida Bellosa, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*. Rečenica na 97. stranici glasi: “To try to capture ‘all the words of a language’ is as futile as trying to capture all the drops of water in a flowing river. If you managed to do it, it wouldn’t be a flowing river any more. It would be a fish-tank.”

Prevedimo to na slučaj “srpskog redatelja” Želimira Žilnika: ako uspiješ “prihvatiti sve karakteristike njegova filmskog jezika”, to ne bi bio jezik pokretnih slika. Bio bi to jezik jedne kutije mrtvih slika, možda foto albuma. To ne bi bio jezik jednog filmskog i kulturnog radnika koji proizvodi filmove, ne naprosto u različitim društvenim i političkim uvjetima i različitim povijesnim epohama, nego uglavnom u sukobu s tim različitim društvenim i političkim uvjetima i često usuprot dominantnim strujanjima koja obilježavaju te različite povijesne epohe. Bio bi to jezik jednog

srpskog ego-autora, srpski jezik.

I doista, filozofija jezika koja polazi od ovog, nazovimo ga, nekrofilskog stava, koja dakle jezik, da bi ga razumjela, tretira kao uvijek već beživotnu stvar po uzoru na mrtve klasične jezike, kulminira u romantičkom poistovjećenju jezika i duha nacije. Što vrijedi za Humboldtovo i Herderovo nijemstvo, vrijedi i za srpstvo. Ono je izgrađeno, obnavlja se i usavršava u jeziku i kroz jezik, pa tako i u filmskom jeziku i kroz filmski jezik jednog filmskog redatelja, recimo Želimira Žilnika.

Hranitelj, sahranitelj, pohranitelj

U sintagmi “srpski redatelj”, “srpstvo” je, kao što smo rekli, ne samo nadvremeni organ kulturalnog pamćenja, nego i medij kulturne kanonizacije.

Ovdje valja podsjetiti na nekoliko činjenica njena historijata. Moderni literarni kanoni nastaju zajedno s uspostavljanjem nacionalnih jezika, u 18. i 19. stoljeću, također po uzoru ali i u odmaku od latinskog kao univerzalnog superiornog jezika. U isto vrijeme i na sličan način – u profanaciji i transformaciji latinskih i kršćanskih dogmi – nastaju i moderni umjetnički kanoni koji se temelje na homogenom konceptu takozvane lijepe umjetnosti (*les beaux arts*). Glavna karakteristika te kanonizacije je generalno odvajanje od društvenih odnosa. Taj proces je počeo ranije, u vrijeme renesanse, s uzdizanjem slikarstva u takozvanu istinsku slobodnu umjetnost (*artes liberales*), što je za posljedicu imalo i oslobađanje umjetnika od cehovskih veza i njihovo odvajanje od obrtnika. U 18. i 19. stoljeću razlika

između umjetnosti i obrta još je zaoštrenija i kulminira u konceptu larpurlatizma i kultu umjetnika genija. Genijalnost i gotovo božanska kreativnost nije odvojila umjetnike samo od društvenih odnosa i svjetovnih poslova, nego i od samog vremena i prostora. Kanonizacija ima za cilj spasiti umjetnika i njegovo djelo od društvene smrti i zaborava, odnosno učiniti njega i njegovo djelo besmrtnim. Kolikogod ona, međutim, počivala na ideji jedne sublimne sfere života, beskonačno uzvišene nad društvenom i historijskom stvarnošću, moderni artistički kanoni upravo su, naprotiv, duboko ukorijenjeni u društveni i politički život, konkretno, oni su izravno ovisni o svojoj institucionalizaciji. Jer i najsublimnija estetska vrijednost još uvijek ima jednu veoma konkretnu, realnu funkciju – služi kultiviranju nacije, onomu što su već spomenuti Humboldt i Herder nazivali *Bildung*, dakle obrazovanju, usavršavanju, općekulturnom uzdizanju, itd. Da skratimo: besmrtnost velikana koji su zauzeli svoje mjesto u sublimnim sferama kanona izravno ovisi o socijalno-političkom supstratu tih kanona, o institucionalnoj infrastrukturi, o školama, fakultetima, muzejima, akademijama, teatrima, bibliotekama... ukratko, o nacionalnoj državi kao njihovu materijalnom pohranitelju.

Zato u ovoj kritici te goropadne sintagme “Želimir Žilnik, srpski redatelj” nema ništa osobno. Ta sintagma u potpunosti odgovara društvenoj realnosti, materijalnim, dakle institucionalnim pretpostavkama artističke kanonizacije i kulturalnog pamćenja. “Srpski” znači samo jedno: konkretna,

realna forma besmrtnosti. Tko god te i kad god te sahranio, država će te pohraniti, zauvijek!

Zato kanon ne treba zamišljati u vidu već spomenute sublimne sfere čistih estetskih odnosno kulturnih vrijednosti beskonačno izdignutih iznad trivijalnosti realnog društvenog života. Naprotiv, kanon je sasvim konkretna, materijalna stvar, neka prostorija, zgrada, polica, arhivska građa; kanon su sasvim konkretni kanonizatori, arhivari, kustosi, učitelji, glumci, redatelji... krug je zatvoren.

Od Pala do vječnosti

Godine 2005. imao sam tu dubioznu sreću da vidim kanon, i to upravo filmski kanon, u samom momentu njegova nastanka, u trenutku dok je još bio tek čista institucionalna forma bez ikakva sadržaja. U okviru jednog filmskog projekta prisustvovao sam susretu – prvom, a možda je bio i posljednji, ne znam – upravitelja dvije kinoteke, Devlete Filipović, direktorice Kinoteke Bosne i Hercegovine iz Sarajeva i upravitelja (ime sam zaboravio) Kinoteke Republike Srpske na Palama. Ova potonja zapravo je bila tek u nastajanju, što znači da kao takva još nije postojala, odnosno postojao je direktor s grupom administrativnih suradnika, postojale su prostorije u kojima su oni radili, ali samih filmova, kao i ostale infrastrukture, arhiva, kinodvorane, itd. još nije bilo. Kinoteka in statu nascendi, tek institucionalna ljuštura još bez ikakva sadržaja.¹ Njen sarajevski pandan, naprotiv, imao je bogat sadržaj, infrastrukturno, međutim, Kinoteka Bosne i Hercegovine bila je u trošnom stanju, bez materijalnih sredstava, održavana više

fantastičnim entuzijazmom svojih radnika nego sistematskom brigom i podrškom države. Sam susret bio je potpuno apsurdan. Dvoje ljudi koji su bez sumnje dijelili zajednički generalni interes, onaj koji se najkraće može sažeti u riječi “film”, i koji su bili u stanju međusobno racionalno i tolerantno razgovarati, bili su istodobno beskonačno odvojeni institucionalnim i političkim pretpostavkama tog svog interesa i svoga rada. Njihov razgovor bio je ugodan, pametan, dirljiv i besmislen, da ne kažemo completely futile (“beskorisan, isprazan, nekorisan, neuspješan, uzaludan”). Ono jedino što im je pored tog veoma autentičnog generalnog interesa za film, njegov očuvanje i proliferaciju bilo zajedničko je perspektiva – ne međusobne suradnje – nego obostranog oslanjanja na “velikog brata”, Jugoslavensku kinoteku u Beogradu. Jedni da odande obnove propalo i uništeno, drugi da se odande, da tako kažemo, “izmisle” u direktnoj aluziji na Benedict Andersonovu *Imagined Communities* koja nas podsjeća na karakter konstruiranosti, “izmišljenosti” koji je neodvojiv od tvorbe svakog nacionalnog identiteta odnosno, kao u ovom slučaju, filmske kulturne baštine, ili kako se to srpski kaže, nasljeđa.

Pored toga, u praznini ove još-ne-kinoteke jasno se osjećala sublimna distanca od prljave stvarnosti iz koje je upravo izrasla. Na neki začudno samorazumljivi način, ona je već prisvojila sebi pravo na utopiju novog, nevinog početka i počela crpsti energiju iz svog uzvišenog kulturnog cilja, očuvanja kulturne baštine iz čijeg se uništavanja upravo uspostavila. Usprkos tome, ove dvije skromne prizemne prostorije, pogodne prije za kakvu privatnu

zubarsku ordinaciju, dvije tri službenice, drage, tople, gostoljubive osobe i direktor, razuman, tolerantan filmofil, još uvijek nisu bili dovoljni da sakriju istinu – prazninu samog obećanja vječnosti u kojem su naši legitimaciju svoje egzistencije.

Zamišljeno, učinjeno. Kinoteka Republike Srpske danas više nije prazna. Sve većem broju filmskih stvaralaca i njihovih djela ona ne samo obećaje nego i realno jamči besmrtnost, kao što i nacionalnoj državi koja ju je osnovala, odnosno nacionalnom identitetu koji se u toj državi udomio daje kulturni sadržaj i osigurava otmjenost čistih estetskih vrijednosti, originalnih, autentičnih i neponovljivih. Zar bi bilo čudno da na policama filmskog arhiva ove Kinoteke, među onih više od hiljadu igranih i nekoliko stotina dokumentarnih filmova (vidi fusnotu) nađemo i koji film srpskog redatelja Želimira Žilnika? (Privatna poruka: Želimire, ne bi li možda bilo bolje da te zaborave, da od tvojih filmova, kao što se priča da su radili nakon Drugog svjetskog rata, naprave sandale, pa da tamo neki čovjek barem ne hoda bos?)

Što sam ono htio zapravo reći? Ah da, “Želimir Žilnik, srpski redatelj”? Ma dajte, nemojte me jebat u zdrav mozak!

1 — Evo što se o nastajanju Kinoteke Republike Srpske, danas, 2012. godine može pročitati na portalu za kulturu Republike Srpske: “Kinoteka Republike Srpske osnovana je odlukom vlade kao ustanova od posebnog interesa za Republiku Srpsku početkom 2009. godine, kada je zvanično prestala sa radom djelatnost „Srna filma“, čiji je Kinoteka pravni sljedbenik. Prethodno, kinotečka djelatnost odvijala se u okviru „Srna filma“, javnog filmskog preduzeća Republike Srpske, osnovanog 1992. godine, s ciljem da se prikupi i trajno sačuva arhivski filmski materijal u vezi sa neposrednim ratnim dešavanjima na prostoru Republike Srpske, BiH i širim srpskim prostorima, iz čega je izrasla i dokumentarna produkcija „Srna filma“, prve i godinama jedine producentske kuće u Republici Srpskoj. (...) Jedna od najmlađih ustanova kulture u Republici Srpskoj, Kinoteka Srpske nastala je i razvijala se autohtono, ne naslijedivši, poput drugih ustanova kulture, ni materijalne, ni infrastrukturne, ni kadrovske resurse. Najzaslužniji za njen nastanak i razvoj svakako su nekolicina entuzijasta okupljenih svojevremeno oko „Srna filma“, koji su se još 1993. godine, osim snimanja dokumentarne filmske građe i produkcije dokumentarnih filmova, prihvatili posla na prikupljanju kinematografskih ostvarenja i stvaranju preduslova za nastanak filmskog arhiva Republike Srpske. Filmski fond Kinoteke Republike Srpske danas raspolaže značajnom zbirkom igranih filmova (više od 1000 naslova) na 35 i 16 mm, kako jugoslovenske, tako i inostrane produkcije, uglavnom novijeg perioda (druga polovina 20. vijeka). U filmski fond Kinoteke Republike Srpske ulazi i zbirka od više stotina dokumentarnih filmova na 16 i 35 mm, nastalih na prostoru bivše Jugoslavije od 1945. do 1991. godine, te oko 300 negativa, različiti arhivski filmski materijali, filmski žurnali, te velika kolekcija video zapisa na beta, SVHS i VHS standardima, digitalni zapisi, tonksi i magnetofonski zapisi, i dr.”

Na groblju mrtvih riječi (fragmenti)

Filmski jezik Želimira Žilnika? Ako je stvarno o jeziku riječ, onda se može postaviti pitanje njegova rječnika. Doduše, nema dvojbe oko toga tko se smatra nadležnim za njegov sadržaj – filmska teorija. Ona upravlja razlikom između onoga što je “čisto filmsko” i onoga ne-filmskog: društvenog, šire kulturnog, političkog, povijesnog, itd. Ona pretpostavlja da zna koliko ne-filmskog smije pripustiti u svoj diskurs, a da ne ugrozi njegov autoritet odnosno da ne dovede u pitanje svoju kompetentnost. Svaki put kada konkretno odluči koliko i kojih recimo biografskih činjenica nekog autora će uzeti u obzir u kritičkom razmatranju njegove filmografije, u kojoj mjeri će problematizirati društveno povijesni kontekst, kulturne pretpostavke filmova koje valorizira odnosno političku situaciju u kojoj su nastali, ona uvijek iznova mapira područje svoje disciplinarne nadležnosti i kroji novu narativnu krpicu koju će prišiti svojoj velikoj priči zvanoj film. Izvan te priče, izvan njenog jezika i rječnika ostaju riječi i značenja nedostojni njene pažnje.

Prema nekima od njih ni vrijeme nije imalo milosti. Pregazilo ih je i odbacilo na smetlište, ne samo filmske teorije, nego i same povijesti. Kao da joj nikada nisu ništa značile. Kao da ništa nisu imale ni s filmom ni sa životom. Kao da ne

zavrjeđuju uopće biti spomenute, makar naknadno, makar, eto, na nekoj listi, odbačenih, zaboravljenih, mrtvih riječi.

***U Is That a Fish in Your Ear?* David Bellos citira jedan ulomak iz “romana” Georges-a Pereca *La Vie mode d’emploi* koji je sam preveo na engleski kao *Life, A User’s Manual*, (*Život, uputa za upotrebu*). Perek, inače također redatelj dokumentarist, koji je u Drugom svjetskom ratu ostao bez oba roditelja, bez oca poginulog 1940. i majke ubijene u Auschwitzu, i kojega su 1942. prihvatili i podigli stric i strina, radio je sedamnaest godina kao arhivar u biblioteci, što je u znatnoj mjeri utjecalo na njegovo pisanje. Tako u citiranom ulomku on opisuje karijeru jednog od svojih fikcionalnih likova koji u Laroussovima rječnicima radi kao “ubojica riječi”. Dok su drugi skupljali nove riječi, njegov je posao bio da napravi mjesta za njih odstranjujući sve riječi i značenja koja su ispala iz upotrebe. To još uvijek ne znači da on sam nije stvarao nikakav rječnik. I lista odstranjenih riječi je rječnik, neka vrsta groblja riječi koje je, kao i svako groblje mjesto sjećanja, okno u prošlost.**

Nebismo li trebali danas kada se osvrćemo za filmovima i njihovim stvarateljima iz naše prošlosti također poraditi na jednom takvom rječniku, listi riječi koje je život napustio, a koje

su svojedobno igrale odlučujuću ulogu u priči zvanoj “jugoslavenski film”? Ne bismo li ih trebali dostojno sahraniti kao što se radi s ljudima, pa i onim najgorima?

Počnimo s UDBOM, *Upravom državne bezbednosti*, jugoslavenskom tajnom policijom, koja se danas često spominje u paketu s pridjevom “zloglasna”.

UDBA
(iz offa)

Besmrtna mladost

BB

Kažeš da je jedna od prvih kulturnih djelatnosti koja se organizira nakon oslobođenja Beograda upravo kinematografija. Kad to počinje, zapravo?

ŽŽ

Leta '44. je pri glavnom štabu NOP osnovana filmska sekcija, kojom rukovodi Radoš Novaković. Kad je Beograd oslobođen, formiran je Centralni komitet za kinematografiju Vlade FNRJ, zatim savezno proizvodno preduzeće Zvezda film, pa republički producent Avala film i Filmske novosti. Od januara '45. snimaju se *Kinohronike - informativni žurnali*, koji se pokazuju pre projekcija bioskopskog filma, u kinima. Radoš Novaković 1946. snima dugometražni film *Nova zemlja*, o naseljavanju u Vojvodini, kolonista koji su došli iz popaljenih sela u Bosni i Dalmaciji. 1947. se snima prvi dugometražni igrani film *Slavica*, u režiji Vjekoslava Afrića, a 1948. *Besmrtna mladost* reditelja Voje Nanovića. Afrić je vodio partizansko pozorište koje je pratilo Vrhovni štab tokom rata, a Nanović je bio rukovodilac omladinskih akcija protiv okupatora u Beogradu. Prvi su se filmovi snimali po pet-šest meseci. Ekipe su imale nekoliko stotina članova. Gotovo kao vojne operacije.

Film – nastavak rata i socijalističke izgradnje, celuloidnim oružjem!

BB

Filmska djelatnost, kao propagandni medij?

ŽŽ

U prvom redu, svakako to.

Voja Nanović je već '46. radio dokumentarce *Parada pobjede* i *Sveslovenski kongres*. Postao je

najproduktivniji reditelj. 1950. snima filmsku bajku *Čudotvorni mač*, holivudske mašte i tehnologije.

Priča se zbiva u srednjem veku, fenomenalni kostimi, šminka, ambijenti. Radili su scene i u Postojnskoj jami i u Pulskoj Areni. Zli div, Baš Čelik otima devojkicu Vidu koju spasava mladi junak, čudotvornim mačem. Tog junaka igra Rade Marković, koji je spreman da žrtvuje život za istinu, ljubav i slobodu. Film potpuno u duhu *Lord of The Rings* Petera Jacksona.

Sećam se, to je bio prvi film koji sam gledao u kinu "Sloboda" u Zemunu. U ulogama se pojavljuju imena koja će dominirati sledećih pola veka: Pavle Vujisić, Stevo Žigon, Milan Ajvaz, Milivoje Živanović. I film koji je Nanović uradio 1953, pod nazivom *Ciganka*, po motivima *Koštane* Bore Stankovića je bio čudo. Prvi put na platnu, obnažene ženske grudi. Selma Karlovac se zvala ta lepotica, a i tu igra vrh glumišta: Raša Plaović, Janez Vrhovec, Vladimir Medar, Pavle Vujisić... Nanović je do 1960. uradio osam dugometražnih filmova, što je, kad znamo tehničke uslove i veličinu projekata, produktivnost ravna Fassbinderu ili u Americi Michaelu Curtizu. I odjednom – vest da je Nanović pobegao u SAD.

BB

Je li se ikad išta čulo šta je bila sudbina tog partizana i reditelja u Americi?

ŽŽ

Upoznao sam ga u New Yorku, novembra 1969. godine. To se dogodilo u vreme kada je The Museum of Modern Art, Department of film pozvao 12 jugoslovenskih filmova, da budu pokazani od 13. do 25. novembra. Došli smo i mi autori. Program se zvao *The New Yugoslav Cinema*.

Pokazani su *Dogadjaj i Kaja*, *Ubit ću te*, *Vatroslava Mimice*, *Kad budem mrtav i beo* i *Zaseda*, *Živojina Pavlovića*, *Nevinost bez zaštite*, *Dušana Makavejeva*, *Gravitacija*, *Branka Ivande*, *Pohod*, *Đorđa Kadijevića*, *Mali vojnici*, *Bate Čengića*,

Imam dve mame i dva tate, Kreše Golika, Horoskop, Bore Draškovića, Vrane, Mihića i Kozomare i Rani radovi.

Najveći američki listovi su pisali o filmovima, sala je uvek bila puna. Na projekcije su došli Elia Kazan, Miloš Forman, koji se tek prilagođavao emigrantskom životu, a i Vojislav Nanović. Prvo skeptičan, a kad je video filmove, rekao je:

“Mislio sam da ste svi vi revizionisti, sad vidim da ima i umetnika”.

Mene i Svetu Udovičkog, koga smo vodili kao “šefa delegacije”, pozvao je kod sebe kući. Sveta se znao sa njim od ranije. U stanu je imao montažni sto, pričao nam je da radi dokumentarce za ABC televiziju, a da je pravio i reklame za auto industriju. Objasnio je striktna, gotovo diktatorska pravila filmskog sindikata, u pogledu formiranja ekipe, tehničkih standarda i sadržaja.

Kao veliku prednost je istakao ogromno tržište, pa se i od kratkih formi ako su uspešne, može živeti. Raspitivao se, kako je kod nas, čudila ga je brojna i slobodna produkcija. Vidno iznenađen, on nam je objašnjavao, da su među Amerikancima koji o našim filmovima pišu neka od najznačajnijih imena njujorške “new left” scene, kao na primer Dotson Rader, čija je pozicija i delovanje u Americi, među mladima, bilo uporedivo sa uticajem Rudi Dutschkea u Evropi.

Čovjek koji je pobio dve hiljade ljudi i povalio dve hiljade žena

Iz razgovora smo shvatili da se Voja izgleda povukao kad je u Avala film, gde je bio glavni, došao Ratko Dražević za direktora. Produkcijaska politika se promenila. Umesto do tada dugo snimanih državnih projekata, koji su angažovali ceo studio na nekoliko meseci, a Nanović je takve radio, odluka je bila da se stimulišu koprodukcije, pronalaze kofinansijeri, uz učešće stranih glumaca.

Ratko Dražević, visoki funkcioner UDBE, sa iskustvima u posleratnoj diplomatiji i počecima

'Early Works,' Yugoslav Romanticism

EARLY WORKS, directed by Zelmir Zilnik; screenplay (Croatian with English subtitles) by Mr. Zilnik and Branko Vucicevic; additional dialogue by Karl Marx and Friedrich Engels; photography by Karpo Godina Acimovic; produced by Avala Film (Belgrade) and Neoplanta Film (Novi Sad); released by Grove Press International. At the Bleecker Street Evergreen Cinema, 144 Bleecker Street. Running time: 87 minutes. (Not submitted at this time to the Motion Picture Association of America's Production Code and Rating Administration for rating as to audience suitability.)

Yugoslavia Milja Vujanovic
 Drapsis Bogdan Tiranovic
 Krupo Cadomir Radovic
 Marko Marko Nikolic
 Father Slobodan Alilrudic

By ROGER GREENSPUN

"SO MY FILM is about the impossibility of changing the world by romantic means . . .," but it is a romantic film nonetheless, an evocation of lucid idealism and of a dim reality that turns everything to confusion and defeat, but that does not lose its hold upon the imagination. "Early Works" is the first feature of Zelmir Zilnik, Yugoslav, not yet 30, revolutionary, and with the sense to know from what, as well as for what, he speaks.

At one point he even has somebody cry "Down with Romantics!," but the scene

belles the sentiment: a broad calm river, a drifting raft, the early mist—a little like the great farewell to the River Po in Bernardo Bertolucci's "Before the Revolution," another young man's movie about the futility—and beauty—of romantic means. And once he holds his camera, for maybe 10 whole seconds on his sleeping heroine's profile, an enraptured, reticent and wholly romantic homage to her breathtaking and challenging beauty.

Her name is Yugoslavia, and together with three males shouting slogans and even conversing in aphorisms ("additional dialogue by Marx and Engels"), she sets out to persuade the peasants that the world must change. The four comrades fall, and as their revolutionary play grows more serious, it also becomes a self-destructive testing of intent, ending in a real killing and immolation for which all the practice, the "political theater" of Molotov cocktails and torture games, has been a preparation.

In style, "Early Works" resembles middle-period Jean-Luc Godard, looking a bit like "Band of Outsiders," and sounding a bit like "La Chinoise." In its borrowings, and in its many (sometimes academic) technical excesses, it is clearly a young man's movie. But Zilnik has managed to fuse his insights and his imitations into a form of personal expression that is often deeply moving and is always under conscious and complex control. The film builds upon a series of rhetorical positions—but for each, there is a point of view that transforms didacticism into drama.

None of the performers seems especially distinguished, except for Milja Vujanovic (Yugoslavia), but when she is on the screen it is really difficult to look at anybody else. In a sense the film is a tribute to her beauty, her toughness, her naivete, her pathos. She is, of course, a heroine of a pica-



Milja Vujanovic

resque romance that is disguised as diatribe, and emerges finally as tragedy.

I liked "Early Works" when it played last fall in the Museum of Modern Art's Yugoslav series. Seeing it again, at its commercial opening at the Bleecker Street Evergreen Cinema, I like it even more.

spoljne trgovine, bio je čovek za nove zadatke. Blizak prijatelj predsednika Vlade Srbije Krcuna Penezića, ranijeg šefa srpske UDBE, fokusirao se na sprovođenje nove politike, ne na svoj lični opus.

Očigledno, Avala film je postala tesna za dvojicu komandujućih – Ratka i Voju. Novi direktor je dobio slobodne ruke da angažuje nove, mlađe autore, pa je i to uticalo da je Voja postao “kost u grlu”. Naši filmovi u MOMA NY su mu se dopali. Rekao nam je da hoće da se vrati. Koju godinu kasnije, pojavio se u Beogradu, na žalost, već bolestan. Saradivao je sa Žikom Pavlovićem na scenariju, ne znam da li je to realizovano...

BB

Ratko Dražević je, kažeš, treći čovjek UDBE, a zapravo radi međunarodne koprodukcije?

ŽŽ

Da!

U Hrvatskoj ste imali Sulejmana Kapića, verovatno sličnog backgrounda koji je u Jadran filmu radio po romanima Karla Maya priče o američkim Indijancima. Sagu o Winnetou i Old Shatterhandu. “Avala” je snimila koprodukcije sa Amerikancima, Nemcima, Italijanima i Francuzima.

Ratko je bio vešt poslovni čovek, a komunicirao je majstorski. U Košutnjaku si mogao sresti Clintu Eastwooda, Burta Lancastera, Telly Savalasa, Orsona Wellesa...

ŽŽ

Dražević je imao efektne priče. Pre nego što bi se u društvu pojavio, sporim hodom kao Steve McQueen, neko od njegovih ljudi, šofer ili umetnički direktor bi došapnuo nama mladima:

“Čuvajte se, Ratko je pobio dve hiljade ljudi i povalio dve hiljade žena”.

On sedne, sipaju mu viski sa ledom.

Zapali cigaretu i procedi:

“Četnike smo eliminisali brzo, komplikovano je sada, posle rata”.

Svi se uskomešaju:

“Zar je sada teže, druže Ratko?” –

“Ma sa ovim strancima, treba cinculirati, voditi politiku. Sumnjaju, proveravaju.”

Neko se, kao, začudi:

“Šta sumnjaju, zar nismo saveznici?”

Ratko razveže:

“Kad smo mi 1945. išli u Ženevu, da ukinemo Ligu naroda, a da se osnuju UN, u delegaciji Đilas, Kardelj, Velebit, pravnik Bartoš, a ja ih obezbeđujem. Naredim straži da ponese tri kofera pršuta, sira, kiselog kupusa, rakije.

Švajcarska pod snegom i ledom, okolo razoreni gradovi. Ko zna, hoće li išta biti za jelo. Dođemo u hotel, a on usred velikog parka. Izadem sa stražarima, poneseo one kofere, iskopamo rupe u snegu, lagerujemo hranu i piće. I predveče, kad se debate završe, jugoslovenska delegacija u park. Oko rova zasednemo, pa ljuštimo šunke i rakiju. Onaj Bartoš, krupan je bio, jeo je kao mećava. Treći dan, krkamo šunku, kad prilazi vod naoružanih američkih marinaca. Ogromni, mišićavi, pola ih je crnaca. Repetiraju mašinke. Viču:

‘Ruke u vis! Predajte radio stanicu!’

Kardelju spadnu naočare. Bartoš se zagrcne, skoro da se zadavi.

‘Kakva radio stanica?’

Kažu:

‘Pratimo tri dana šta radite.

Krijete se po parku, zakopali ste radio stanicu u sneg i Staljinu direktno javljate o čemu je razgovarano na konferenciji.’

Ja skočim:

‘Jeb’o vas Staljin!’, dreknem, pa ponudim rakiju. Tu sam pogrešio.

Nisu nas napustili dok nam sve nisu požderali i popili...”

Imao je i priču kako je krenula spoljna trgovina, posle rata. Krcun mu dao spisak šta treba da

nabavi da bi kancelarije funkcionisale – indigo papir, trake za pisaću mašinu, penkale, šapirografe, fotoaparate i filmove, a najviše je trebalo rezervnih delova za automobile. Ratko izvesti da ništa od toga nema u zemlji.

Predloži da pređe granicu i da rekvirira robu u inostranstvu. Naša je vojska bila u Trstu i u Klagenfurtu, a u Italiji i Austriji sakupiće sve što treba. Kažu mu da nasilnog oduzimanja više nema. Nemci su potpisali kapitulaciju. Mora da se kupuje, civilno, za novac. Ratko objasni da deviza nema. Da se napolju trguje samo za zlato, rat je sve odneo.

Predloži da napuni voz robom koja će moći da se razmenjuje: krompir, luk, pasulj, suhomesnati proizvodi, cepanice za loženje. Pun voz je spremio za put ka Austriji. Ali, kako da prolazi provere vojnih patrola i granice? Kao vojna jedinica, humanitarna pomoć, kako? Plus, zadatak je bio da se vrati pun potrebne robe za novu vlast. Iz pogranične službe kažu da mora da se registruje trgovačka kompanija. Dražević priča, a da li je zaista bilo tako, ko zna:

“Naručio sam pečat, da na njemu piše
General export, spoljno trgovinska
kompanija. Nadao sam se da će me, ako sve
dobro prođe, unaprediti od pukovnika UDBE
u generala.”

Tako je počeo čuveni Genex. Moguće je da u svemu ovome ima istine, jer je poznato da su u Genexu najviše zapošljavani kadrovi UDBE. Kako je u Avala film došao iznenada, početkom šezdesetih, tako je posle 6-7 godina, naglo napustio Avala film, kojeg je izveo na međunarodnu scenu. Posle misteriozne smrti predsednika Vlade Srbije Krcuna Penezića, koji mu je bio drug i patron, Ratko je otišao u Italiju i tamo osnovao svoju privatnu filmsku produkciju Prodi. O njemu, Olivera Katarina, najveća zvezda filmova njegovog doba, ljubavnica i supruga kaže:

“Ratko je snažna ličnost, eruptivna, duhovita, jaka. Bio je grub čovek, markantan, gustih obrva, krupan, visok. A mekan kao svila, prema meni.”

BB

Rani radovi su rađeni kao koprodukcija
Avala film – Neoplanta film?

ŽŽ

Posle Ratka, za direktora Avala filma je doveden
Dragiša Đurić, posleratni kadar. Prvo je bio
funkcioner u Savezu omladine, pa predsednik jedne
opštine u Beogradu. I on je bio vešt menadžer, a
kooperativan sa filmskim radnicima.

U leto 1968, na Pulskom festivalu, neko iz
“Avale” mi pride i kaže:

“Zove te Gile” — tako su zvali direktora —
“na terasu hotela ‘Rivijera’”.

U ono vreme, takav poziv je manje očekivan nego
danas da me Barack Obama pozove da budem kum
na venčanju jedne od njegovih ćerki.

Prvo, ja sam do tada uradio samo svoja
prva tri dokumentarna filma, i tek što sam snimio
materijal na studentskim demonstracijama u
Beogradu, ali nismo montirali *Lipanjaska gibanja*.

Drugo, na terasi hotela “Rivijera”, dok
festival traje, nije bilo nikad mesta. Svi stolovi su
rezervisani za najveće producentske kuće, a dugi
stolovi su predviđeni za ekipe glumaca pre i posle
prikazivanja u “Areni”.

U taj stari, elegantni hotel, građen u vreme
kada je Pula bila glavna vojna luka Austrougarske,
mi mladi smo odlazili kad se festival završi.

Naručimo porciju sladoleda i slušamo kelnerske
priče, kako je tekao šampanjac, ko je bančio i
razbacivao krupne novčanice, koja je od glumica
igrala po stolovima. Mene dovedu do stola Avale
filma. Đurić me odmeri:

“Ti si taj Žilnik. Čujem dobio si nagrade
u Beogradu, pa i pre dva meseca Grand prix
u Oberhausenu. Dosta se pisalo o tim tvojim
ružnim dokumentarcima. Imaš li scenario za
igrani film?”

Bez oklevanja, rekao sam – nemam. On uzvрати, kao
da mu je zabavno da me izaziva:

“Ajde, do 15. avgusta nešto smisli, napiši i donesi u Avala film. Svake godine dajemo šansu bar dvojici debitanta.”

Ja na to nešto natuknem kako sam čuo “mnogo priča od studenata koji su demonstrirali”.

“Donesi to, da vidim”, završi Gile Đurić razgovor. Usred leta je bilo frke, kada su tenkovi umarširali u Prag, pa ja u “Avalu” sa scenariom za *Rane radove* odem početkom septembra.

BB

I onda je to dato u proceduru – umjetnički savjet, radnički savjet, slanje na Fond pri Ministarstvu za kulturu?

ŽŽ

Zvuči neverovatno, ali može da se proveriti, Gile Đurić je još živ. On me je pozvao telefonom za 3-4 dana. Kaže da je pročitao tekst, da mu je zanimljiv, da hitno moram da dođem na dogovor. Sutra, gleda me, pravi grimase, baci na stol scenario:

“Kako ovo da dam dramaturzima kad nikakve dramaturgije nema. A birokrate u Ministarstvu će se hvatati za kobasice Marksovih citata, uz golotinju i ljubavne scene.”

Ja mu objašnjavam atmosferu na okupiranom Beogradskom univerzitetu i kako je bilo teskobno noću. On odmahuje rukom:

“Pusti to! Ovakav film, dok platiš tehniku, laboratoriju, montažu, ekipu, transport, ne može bez 200 hiljada dolara.”

Vidim da stvar slabo stoji. Predložim da dođem za mesec-dva sa drugim projektom. Gile se ceri:

“Plašiš se? Nego ajde ti sa mnom u banku, da uzmemo kredit. Je l' imaš stan?”

Kažem da imam.

“U redu, potpisućes pred direktorom banke, da garantuješ Avala filmu taj stan, ako film ne vrati pare.”

Za dva dana mi je javio:

“Novac je na računu, skupljaj ekipu!”

BB

Ti si onda u “Avali” našao profesionalce, tehničare, koji su formirali ekipu?

ŽŽ

Prvo sam to pokušao. Međutim, mnogi koji su scenario *Ranih radova* pročitali, nisu bili mnogo zainteresovani za saradnju. Likovi nisu dovoljno “izvajani”, a odnosi junaka “previše hladni”. Priča je rastrzana. Film je u isto vreme jednostavan, ali i komplikovan za rad, jer se odvija na mnogim lokacijama. Tako da ni jedan od priznatih “location manegera” iz “Avale” nije prihvatio da to može da se uradi za 150.000 dolara, koliko je dobijeno od Beogradske banke.

Drugi problem je bio sa izborom glumaca. Razgovarali smo sa tadašnjim zvezdama – Milenom Dravić, Snežanom Nikšić, Radmilom Andrić. Sve su odbile, pre svega zbog scena obnaženosti, kakvih do tada nije bilo u domaćem filmu.

BB

I onda si dobio podršku iz novosadske “Neoplante”, jer vi ste film već u novembru 1968. imali snimljen.

ŽŽ

Vidim da se kroz Avala film probijam teško. Odbio me je i Aleksandar Petković, sjajni direktor fotografije u filmovima Makavejeva i Žike Pavlovića. A njega sam znao još iz amaterskog filma, jer je jedan od osnivača beogradskog Kino kluba. Padne mi na pamet da Giletu predložim da novac prebaci u Neoplanta film i da se tamo uradi izvršna produkcija.

Računao sam – tamo imam ekipe iz svojih dokumentaraca, a i nema te gužve kao u “Avali” gde se rade još 4-5 filmova. Dragiša Đurić, mislim već sledećeg dana, prihvati tu ideju. Potpiše ugovor sa Svetom Udovičkim i taj spoj bude dobar temelj za rad.

BB

Znači, “Neoplanta” je imala saradnike za sve filmske profesije, kao i tehniku?

ŽŽ

Ne, ali smo sada mogli da pozovemo iz Beograda majstore, da im ponudimo honorar i dnevnice, boravak u hotelu. Plus, ja sam bio slobodan da odaberem ljude sa kojima se odlično razumem, a koji nemaju profesionalni status.

Tako sam Branka Vučićevića pozvao u Novi Sad, da uradimo finalnu verziju scenarija. On je predložio da to pišemo dok obilazimo ambijente u kojima ćemo snimati. Tu nam je dobre predloge ambijenata dao iskusni organizator i glumac iz Novog Sada, Ilija Bašić. Rekli smo:

“Vodi nas po Vojvodini na mesta gde su tragovi početaka industrijalizacije, od sredine XIX veka. Iz vremena kad je Marx pisao pisma Rugeu.”

Njegov je izbor Beočinska fabrika cementa, ostaci fabrike svile, stare ciglane, napuštene vile nekadašnjih zemljoposjednika. Setio sam se Karpa Aćimovića-Godine, druga iz vremena kino klubova, jer su njegovi filmovi bili vizuelno najekspresivniji. Zovem ga telefonom u Ljubljani da hitno dođe, treba za nedelju dana da počnemo snimanje. Kaže mi:

“Dolazim, ali ja završavam na Akademiji studije režije, a ne kamere.”

I kaže da nikada ništa nije radio na 35mm negativu. Odgovorim mu – tim bolje. Film smo snimili za tri nedelje u atmosferi slobode, entuzijazma i prijateljstva...

BB

Šta je bilo sa kreditom Beogradske banke. Jesu li ti uzeli stan?

ŽŽ

I to se dobro završilo. Po koprodukcionom ugovoru, “Neoplanta” je imala prava na prihode iz domaće distribucije, a “Avala” od prodaje inostranstvu. Na domaćem tržištu, *Rani radovi* su krenuli relativno dobro – dve do tri nedelje u većim gradovima.

Ali, posle nagrade na Berlinskom festivalu, bilo je polemika i političkih diskvalifikacija, tako da je već u jesen 1969. prestao da se pokazuje po kinima. Za “Neoplantu” to nije bio problem, jer je kompletno finansiranje bilo iz “Avale”. Prodaja u inostranstvu je nastavljena. Otkupljen je u 45 zemalja. Doneo je Avala filmu četiri puta sumu koju su u film uložili.

Cenzura (sječa kadrova)

Cenzura je riječ za koju se vjeruje da je s padom komunizma izgubila svaki smisao. To može ali i ne mora biti istina. Nešto drugo je važnije. Implikacija da je ona u socijalizmu imala jedan sasvim određeni, jasno prepoznatljivi, idološki i institucionalno precizno definirani smisao i funkciju; da je bila jedna od važnih poluga u mehanizmu komunističkog totalitarizma, drugim riječima, institucija totalitarne države. Problem s ovim shvaćanjem cenzure u kulturnoj i umjetničkoj proizvodnji socijalističke Jugoslavije je u tome što ono iskustvo cenzure ne samo u potpunosti smješta u prošlost presjecajući tako svaku njegovu vezu sa sadašnjošću, odnosno sa svijetom u kojem danas živimo; to shvaćanje također pripisuje cenzuru – i to u ekskluzivnom smislu – jednom prostorno i vremenski strogo ograničenom iskustvu, iskustvu takozvanog historijskog komunizma lociranog na prostoru koji danas sasvim generalno zovemo Istokom, misleći pritom istočnu Evropu, odnosno prostor bivšeg realnog socijalizma, uključujući i Jugoslaviju. Razumije se, ovo precizno lociranje cenzure u prošlost Istoka implicitno pretpostavlja da demokratski, kapitalistički Zapad nema ništa s tim iskustvom, ni danas ni jučer. Tako je zaborav

cenzure, bilo bi bolje reći njeno poricanje, jedna od ideoloških pretpostavki samog sjećanja na tu cenzuru.

Zato se, upravo s ciljem sabotiranja spomenutih ideoloških pretpostavki sjećanja, vratimo u vrijeme u kojem Žilnik i drugovi u socijalističkoj Jugoslaviji počinju stvarati svoje “crne filmove”, koji će uskoro frontalno naletjeti na ono što je bila jugoslavenska forma cenzure. Godina je 1964, ali ne u Titovoj Jugoslaviji nego u dalekoj Americi, u Hollywoodu. Knjiga ima naslov: *The Face on the Cutting Room Floor: The Story of Movie and Television Censorship*, autora Murraya Schumacha.

Zanimljivo, knjiga počinje jednim “istočnim” citatom i to – u doba hladnoga rata na njegovu vrhuncu, par godina nakon što se, u kubanskoj krizi, gotovo pretvorio u vrući, nuklearni rat – iz predboljševičkog vremena, dakle iz vremena carističke Rusije. Autor je kao motto u knjizi uzeo Tolstojeve riječi: “Ne biste vjerovali kako me je od samog početka moje aktivnosti mučilo to užasno pitanje cenzura! Htio sam pisati što sam osjećao; ali svaki put bi mi sinulo da to što sam napisao neće biti dopušteno, tako da sam, ne svojom voljom, morao napustiti taj rad. Napustio sam ga i nastavio ga napuštati dok u međuvremenu nisu prošle godine.”
(moj prijevod s engleskog, B.B.).

Još zanimljivije, već u prvoj rečenici predgovora autor iskustvo cenzure eksplicitno veže uz demokraciju: “The first law of censorship - and probably the only important one not inscribed on the statute books – is this: in a democracy, the more popular the art form, the greater the demands for censorship on it.” Konkretno, on tvrdi da je u prvoj trećini dvadesetog stoljeća u Americi problem cenzure rastao zajedno s razvojem filmskog businessa, od peep showa u pljesnivim ostavama do industrije vrijedne milijarde dolara, kada su učestali mučni skandali doveli do prvih kompromisa i kada je “the industry worked out a method of self-censorship that is unique in the world.”

Pritom je mislio na Motion Picture Production Code, koji je izdala Motion Picture Association of America, Inc. u decembru 1956. godine. Ovaj “zakonik” filmske produkcije osim generalnih načela u kojima ističe zahtjev konformnosti s moralnim standardima, sa standardima života koji odgovaraju formatu filmske drame odnosno zabave, kao i sa zakonima (bilo “božanskim, prirodnim ili ljudskim”), taksativno pobraja teme na koje se odnosi, pod svakom precizirajući detaljno što se smije, a što ne, i kako. Neke od tema su crime (murder, drug addiction, kidnapping, etc.), brutality, sex (detaljno preciziran način prikazivanja “scenes of passion,

seduciton, rape”, itd), vulgarity, obscenity, blasphemy and profany, costumes, religion, national feelings, itd. Logika cenzure je jednostavna: “... American movie is the original mass medium of the arts. To survive, it needs a vast audience. The price of mass appeal is conformity to mass morality.” Sasvim jasno i nedvosmisleno.

Knjiga osim toga iznosi i puno detalja vezanih uz konkretne slučajeve cenzure, odnosno, borbe redatelja s cenzurom. Gotovo svi filmovi koji danas važe kao hollywoodski klasici onog doba prošli su na ovaj ili onaj način kroz ruke cenzure.

Evo, kao ilustracija, jednog od bizarnijih slučajeva. Riječ je o dobitniku Oscara *From Here to Eternity* Freda Zinnemanna, filmu koji je važan jer je izborio dopuštenje cenzure da prikaže preljub, ne sankcionirajući ga u priči nikakvom strašnom kaznom. Ipak, cenzori su, ne bez vlastite kreativnosti, zahtijevali od redatelja da se u onoj famoznoj sceni ljubljena na plaži između Burta Lancestera i Deborah Kerr, u kupaćim kostimima, uokolo zaljubljenog para po pijesku razbaca odjeća.

Ali ni priča o jugoslavenskoj socijalističkoj cenzuri zasigurno nema manje bizarnih detalja.

*So, he said: Cut the women. And I said:
comrade Lule, but how*

BB

Da li ima išta relevantno u vezi cenzure, što misliš da bi trebalo zabilježiti?

ŽŽ

Nije nevažno razgrnuti mistifikacije i alchajmer sindrome kod današnjih “farbara prošlosti”.

Mistifikacije su ozakonile konfuziju. Jedni kažu da je cenzura bila totalna, drugi da je uopšte nije bilo. Pođimo redom.

Prvo o cenzuri, pri republičkim ministarstvima kulture. Ma koliko kopali, ne bismo pronašli značajan domaći film, koji nije ugledao dan, odnosno mrak kina, jer ga je cenzura stopirala. Toga, prosto, nema. Svi filmovi, najbolji i najlošiji, su prošli Komisiju za pregled filmova – tzv. cenzuru. I svi sa kasnijom etiketom, imaju sertifikat državnog ograna, karton, koji je išao uz svaku filmsku kopiju u distribuciju.

Misterija organizma Dušana Makavejeva, Biće skoro propast sveta Aleksandra Petrovića, Sveti pesak Mike Antića, Uzrok smrti ne pominjati Jovana Živanovića, Čovek iz hrastove šume Miće Popovića, Lisice Krste Papića, Slike iz života udarnika Bate Čengića, Vrane Mihića i Kozomare, Mlad i zdrav kao ruža Joce Jovanovića ili Rani radovi, kao i svi drugi — imaju pečat i potpis na “Rešenje o davanju odobrenja za javno prikazivanje”, što je bio zvanični naziv dokumenta cenzure, koja se zvala Republička komisija za pregled filmova.

Ne samo da su odobreni i pokazani, nego su gotovo svi nabrojani filmovi dobili i po pregršt nagrada na Pulsom festivalu, a zatim i na stranim festivalima. Komisija, koja je izdavala obavezan papir, nije bila nikakva grupa sa kapuljačama na glavi i Staljinovim brkovima. Nju je imenovalo mislim Ministarstvo kulture, a sastojala se od desetak ljudi, pretežno filmskih kritičara i autora, te,

obično rukovodilaca distributerskih kuća, pozorišta, muzeja. Profesionalnih političara mislim da nije bilo. Nisu ni bili potrebni, jer su svi u komisiji, pretpostavljam, bili članovi SKJ.

Projekciji za cenzuru mogli su da prisustvuju autor i producent. To je bilo, na neki način i dobrodošlo. Ja sam “pratio na cenzuru”, svojih šest prvih kratkometražnih filmova — *Žurnal o omladini na selu, zimi, Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo, ko zelena trava, Nezaposleni ljudi, Lipansjka gibanja, Crni film i Ustanak u Jasku*, kao i igrani film *Rani radovi*. To je period od 1967. do 1973. godine. Projekcije su održavane u udobnoj maloj sali Jugoslavija filma, koji je zvanični i jedini uvoznik i izvoznik, za sve producente i distributere.

Znao sam lično, bar 3-4 člana: Dušan

Makavejev, filmski kritičari Slobodan Novaković i Milutin Čolić, a predsednik Komisije Antonije-Lule Isaković, u to vreme direktor Izdavačkog preduzeća “Prosveta”. Dobar pisac. Napisao prve upečatljive pripovetke iz rata, van soc. realističkog klišea i više romana. Na osnovu tri ili četiri njegova scenarija su snimljeni filmovi, između ostalog i *Tri*, antologijsko delo Saše Petrovića. “Drug Lule” je bio poznat i kao najmlađi borac u Prvoj proleterskoj brigadi. Visoki funkcioner SKJ u Srbiji.

Kad se komisija okuplja da gleda i odlučuje, na programu su ili nekoliko kratkih ili jedan dugometražni film. Ingerencija komisije je da proveri da li film poziva na nasilno rušenje poretka, vređa moral, širi nacionalnu i versku mržnju i nevaspitno deluje na mlade. Slične ingerencije imaju kontrolni organi i u drugim zemljama. U Nemačkoj, nekoliko godina kasnije, sam se uverio u to kada je na njihovoj cenzuri, koja se bornirano zove *Freiwillige Selbstkontrolle* (dobrovoljna samokontrola), zabranjen moj dokumentarac *Öffentliche Hinrichtung* (*Javno pogubljenje*). Tema filma: policijske likvidacije, bez suda i procesuiranja, članova Baader-Meinhof grupe. Dakle, komisija gleda u atmosferi koja nije napeta, filmovi se

komentarišu, pa i hvale. Dva puta su primedbe na moj rad zahtevale “intervenciju na matetrijalu”.

Prvo, krajem ‘67, film *Nezaposleni ljudi i žene*. Dokumentarac je pamfletska reakcija, registrovanje besa i konfuzije radnica i radnika, koje je privredna reforma ostavila bez posla. Oni su upućeni na Zavod za zapošljavanje, gde treba da se prijave na liste za kolektivan odlazak u Nemačku, preko njihovog Arbeitsamta. Odande prethodno lekari i pedagozi dolaze da izvrše inspekciju radne sposobnosti i zdravlja. Dvadesetak minuta traje, u formi epizoda – *Ljudi* prvi deo i *Žene* drugi deo.

BB

This was time of the introduction of the market economy.*

ŽŽ

Government wanted to make the production more efficient and therefore a few hundred thousand people went unemployed, what was a big shock for all of us and especially for us from the young generation. *The Unemployed Women* we shot partly in the bar of Hotel Putnik in Novi Sad.

When I went down the stairs, where the bar was, I felt I am in the hell. Small light, some people were dancing, other drinking whisky. So, who could be those people? Either some from the police, other may be managers of the trade firms, who were traveling here and there. We approached lady who did striptease:

“We heard you have been functionary in the trade union, in a textile factory.”

“Yes,” she said.

“But the workers council fired me. Some friends told me that I still have a good body, so I work now here, why not. It is not my own wish, I got unemployed, this bar is also socialistic enterprise, and many costumers are members of the party.”

* Žilnik prelazi na engleski jer se obraća Hito Steyerl koja snima interview.

When comrade Lule saw the film, he reacted:

“Žilnik, those workers are unemployed now, but they are going to Germany. That country is under social-democratic rule, they will become there again class conscious.

They will enter the Party, maybe there, so the depression they are suffering from now, will disappear. But those women, they went into prostitution, they went deeply into sins, and I am afraid they will not be able to come out of it. They are no longer of use in the class struggle. So, cut the women”.

I was upset:

“Comrade Lule, but how”.

Other members of the Commission supported president. They started arguing, how two parts of the film do not follow the same style. And that I insult women. Lule concluded:

“I’m not going to sign the paper if you leave the part with the women”.

I just went into the projection room and cut out the poor women. So, this famous film which even got the Grand prix in Oberhausen and Silver Medal in Belgrade is actually one half of the original version.

BB

Dakle, ipak si bio žrtva cenzure. Pola filma je, kako kažeš, odsječeno.

ŽŽ

Ali nije izgubljeno. Pre par godina, kada se arhiv Neoplanta filma selio iz Novog Sada u Kinoteku u Beograd, pronađena je rolna sa odsečenim *Ženama*. Pogledao sam je, i doneo odluku da skraćenu verziju ostavim kakva jeste. Da li su i drugi imali sa cenzurom slična iskustva, ne znam. Pretpostavljam da nisam jedini.

Sledeći put, kad sam sa Komisijom “imao posla” bilo je kad su videli *Rane radove*, februara ‘69. Krenule primedbe da ima suviše golotinje.

Nabrajaju sekvence. Filmski kritičar Milutin Čolić, koji je bio najstariji, insistira da se bar izbací dvadesetak sekundi iz scene u kupatilu kada dvoje mladih, posle tuširanja legnu na pod i počnu da vode ljubav. Na to je predsednik Isaković uskočio sa komentarom:

“Slušaj Žilnik, ti već od špice počinješ da provociraš. Kako si mogao da posle naslova staviš KOMEDIJA IDEOLOGIJE. Nema u ideologiji nikad komedije, a retko u komediji da ima ideologije”.

I reč po reč, vidim da će im smetati mnogo toga, pristanem da se 30 sekundi iseče. I danas, kada gledate *Rane radove*, već u špici skoči 4 sekunde crni blank. Na tom je mestu stajala reč IDEOLOGIJA. Pa je ostalo da su *Rani radovi* samo KOMEDIJA. A od vođenja ljubavi, postoji u sceni namera, ali nema realizacije.

Dosledni, tajni borci za višepartijski sistem i demokratiju

BB

To je Komisija za pregled filmova. A efekat hajki i kampanja bio je moćniji?

ŽŽ

To su bile populističke alatke u borbama za politički uticaj. One se retko pominju i analizuju, iz prostog razloga što sto su mnogi “hajkači” u poslednjih četvrt veka izranjali na javnu scenu u bezbrojnim novim ulogama i bojama – pretrčavajući od jedne do druge partije, zaklinjući se u razne ideologije i uzore. Tako se Veliko Zlo konačno pripisalo Jugoslaviji, a korisnici i operativci svih majstorluka su izronili kao “dosledni, tajni borci za višepartijski sistem i demokratiju”.

Kampanjama i hajkama su se normativni principi sklanjali na stranu, zbog “političkih potreba” – održavanja autoritarnog vladanja ili kadrovske i budžetskog laktanja lokalnih, odnosno republičkih nomenklatura.

Od početka šezdesetih, sećam se tri velike kampanje, koje su se eskalirale i u hajke na ljude. Dve od njih, jedva da su dohvatile kulturnu sferu, treća je bila sveobuhvatna.

Prva, 1962. inicirana je Titovim govorom u Splitu. On je na splitskoj “Rivi”, pred više stotina hiljada ljudi, postavio zahtev za ponovo jačanje uloge partije. Protiv negativnih pojava, pre svega u ekonomiji, koja se “otrgla”. Posle govora pokrenuta je hajka protiv zanatlija, inicijativnih direktora i lokalnih funkcionera. Rezultat je bio – blokiranje samoupravnog potencijala nezavisnih subjekata koji je normativno na snazi.

Druga kampanja u formi šokantnog političkog zemljotresa je u leto 1966 – protiv svevlasti “Službe državne bezbednosti”. Uz smenjivanje sa svih funkcija drugog čoveka u državi, potpredsednika Republike Aleksandra Rankovića. Usmerenost ove kampanje je poptuno suprotna od one od pre četiri godine. Verovatno jer je bilo preterivanja, vraćanja na administrativni, direktivni socijalizam. Za taj promašaj, naravno, nije kriv Tito koji ga je inicirao, nego UDBA, odnosno organizacioni sekretar SKJ Ranković jer je naloge shvatio suviše ozbiljno.

Ova kampanja, međutim, ima određen efekat na medije, kulturu, univerzitet. Dogmatski kadrovi se povlače. Nakon toga, atmosfera postaje relaksirana – više se objavljuju prevodi, novine knjige i filmovi se masovno uvoze, javne rasprave su otvorene o svim pitanjima.

Ring za razmenu udaraca

BB

Kako se ta opća društvena relaksacija odrazila na film, na njegovu proizvodnju, distribuciju, javnu percepciju?

ŽŽ

To su godine kada je pluralizam u kinematografiji promovisan u pravilo. Počinju da se formiraju filmske radne zajednice, na samoupravnom

ОДЛУКЕ ЦЕНТРАЛНОГ КОМИТЕТА

Централни комитет Савеза комуниста Југославије на Четвртој седници, одржаној на Брионима, 1. јула 1966. године, после уводне речи друга Тита, извештаја комисије Извршног комитета ЦК СКЈ и свестране дискусије једногласно

У С В А Ј А

Извештај комисије Извршног комитета Савеза комуниста Југославије о стању, методу руковођења и појавама злоупотребе у органима државне безбедности.

Централни комитет такође усваја политичку оцену комисије о узроцима и могућим последицама да се служба државне безбедности претвори у силу изнад друштва.

На основу предлога комисије и дискусије Централни комитет Савеза комуниста Југославије доноси следеће

О Д Л У К Е:

1. Препоручује да се одмах прије реорганизацији органа државне безбедности како би се прилагодили настали променама у нашем друштву и развијеном систему самоуправљања. Потребно је да представничка тела и њихови извршни органи обезбеде фактичку друштвену контролу над радом државне безбедности на бази уставних норми и законских прописа. Такође се пре поручује одговарајућим органима да се у циљу кадровског појачања и олакшања спровођења реорганизације на дужности руководиоца органа унутрашњих послова

бирају и политички функционери и пре коначне реорганизације државне безбедности.

2. Препоручује се Савезном извршном већу да посебно формира комисија настави истрагу, како би разоткрила све материјалне чињенице, праве намере и смисао појединих подухвата и злоупотреба положаја и власти, као и да се кривци позову на одговорност.

3. Да је друг Светислав Стефановић као непосредно одговоран за рад органа државне безбедности у читавом овом периоду када су се појавиле истакнуте деформације и озбиљне злоупотребе као и због његовог неискреног држања пред комисијом и на седници Централног комитета, а то значи према Савезу комуниста Југославије, онемогућавања рада комисије и акција које је у том правцу водио код других у самом току рада, искључи из Централног комитета Савеза комуниста Југославије. Централни комитет СКЈ такође препоручује Савезној скупштини да га разреши дужности члана Савезног извршног већа.

4. Прихвата се оставка коју је друг Александар Ранковић поднео на функцију члана ЦК СКЈ и Извршног комитета Централног комитета и прихвата се да поднесе оставку Савезној скупштини на функцију потпредседника Републике, јер је његова политичка одговорност за рад органа државне безбедности таква

да на овим функцијама више не може остати.

5. Доносећи ове одлуке Централни комитет Савеза комуниста Југославије обраћа се свим комунистима и радним људима Југославије да уложе максималне напоре у даљем развоју самоуправљања и непосредне демократије и остварења уставних права, учвршћујући на тај начин поверење у демократске институције нашег друштва. Само у овим институцијама могу се доносити политичке одлуке и у њима радни човек треба да остварује право на пуну контролу свих друштвених органа. Кадровску политику у друштву треба ослободити сваког субјективизма и монополизма и остваривати је уз пуну утицај јавности у за тоствореним институцијама.

Безбедност демократског система треба пре свега да лежи на јавним институцијама, а служба државне безбедности да буде орган против деловања класног непријатеља и спољне опасности. Сваки противзаконити поступак нужно мора да повлачи јавне санкције.

Централни комитет СКЈ посебно позива комунисте у служби државне безбедности да се најактивније залаже за остварење ових одлука, расчишћавајући негативних појава и да допринесу да се рад ове службе усклади са нашим целокупним друштвеним развојем и да служи интересима социјализма и пиљевина за које се бори Савез комуниста Југославије.

principu, što je privatno-javno poduzetništvo u kulturi. U tom se kontekstu formira i Neoplanta film u Novom Sadu, u jesen 1966.

Amateri iz Kino kluba Novi Sad dobijaju šansu da rade profesionalne filmove, na 35mm. Tehniku će obezbeđivati administrativni servis, od 2-3 službenika, a filmski radnici su slobodnjaci. Održivost je okrenuta tržištu, domaćem i stranom. Dakle hajka teče, ali staro pravilo funkcionise: “dok jednom ne smrkne, drugom ne svane”.

Krajem 1966. u Neoplanta filmu snimio sam *Žurnal o omladini na selu, zimi*. Sledećeg marta dokumentarac je na festivalu. U najvećoj sali u državi, Domu sindikata, razmešteni su producenti sa svojim “reprezentacijama”: oko Vicka Raspora – Škanata, Štrbac, Gilić, Nikola Majdak, Dragoslav Lazić. U grupi oko Petra Ljubojeva, “navala” iz Sutjeska filma – Vefik Hadžismailović, Bakir Tanović, Žika Ristić. Zagreb film na “teren izvodi” Nedeljka Dragića, Dovnikovića, Krešu Golika, pa mladu postavu – Krsta Papića, Zafranovića, Zorana Tadića. Žiri je u ono vreme bio i selekciona komisija.

Moj film nije bio uvršten u konkurenciju. Pokazan po podne, ipak je izazvao prilično pažnje. Dobio je i dve nagrade, ali ne od zvaničnog žirija: nagradu “Žaromet” filmskog časopisa “Ekran”, i omladinsku nagradu “25 maj”. Obe su dodeljivali sjajni filmski kritičari. Dešava se uobičajeni “sukob mišljenja”, koji je delovao kao rutinska stvar: Ranko Munitić napušta zvanični žiri, na konferenciji za štampu kritikuje uštogljenost i “republički ključ” koji je žiri uzeo u obzir kod selekcije i dodele nagrada. Prisutni novinari traže da se ponovo pokaže *Žurnal*. Film se projektuje u velikoj sali, za sve prisutne na konferenciji za štampu. U vremenu o kojem govorimo – sredina šezdesetih, početak sedamdesetih, bez obzira na oprečna mišljenja i filmske polemike, kojih je prepuna ondašnja štampa, nije bilo zabrana i hajki.

Na sledećem festivalu, kad je pokazan dokumentarac *Pioniri maleni*, sećam se teksta u novinama kako film izaziva zgražanje i zabrinutost u Novom Sadu. Maloletne prostitutke u filmu govore mirno o svojim najintimnijim odnosima sa postarijom gospodom, žvaću gumu i puše cigarete pritom. “To nije prava slika života mladih u gradu”, piše. Koji dan kasnije, novinar izveštava da je na beogradskom festivalu isti film dobio “Srebrnu medalju”. I upušta se u upoređivanje primenjenog mocumentary metoda sa Buñuelovim iz *Las Hurdes*.

Ne nazivam “nečuvenim pretnjama” ni kasnije administrativne intervencije, poput Rešenja o privremenoj zabrani filma *Rani radovi*, od strane Okružnog javnog tužilaštva Beograd, od 19. juna 1969. Intervencija se dešava tri meseca pošto je film prošao cenzuru i prikazan po bioskopima širom zemlje, sa priličnim uspehom i podeljenim medijskim reakcijama. Sud je 24. i 25. juna 1969. održao glavnu raspravu, saslušao tužioca i moju odbranu, pogledao film, ispitaio svedoke i doneo Rešenje da se odbija predlog Okružnog javnog tužioca, o zabrani filma. Kopije filma *Rani radovi*, koje su po navedenom rešenju bile oduzete, vратиće se vlasnicima.

BB

Rani radovi su nakon toga trijumfirali u Berlinu, jel’ tako?

ŽŽ

Da, film je 3. jula 1969. prikazan u konkurenciji Berlinskog festivala, za koju je selektovan još u aprilu. Da bi od žirija 7. jula dobio Zlatnog medveda, a od studenta Berlina “Nagradu mlade generacije”. U konkurenciji kratkometražnih filmova *Presadivanje osećanja* Dejana Đurkovića dobio je Srebrnog medveda.

Iste godine je u okviru Berlinale održana i retrospektiva jugoslovenskog “mladog filma”. U isto

vreme domaća štampa je žustro napala berlinski žiri, jer veliki listovi “Politika”, “Vjesnik”, “Borba”, koji su imali dopisnike u inostranstvu, nisu *Rane radove*, kao i “nove filmove” naročito podržavali ni kod kuće.

Zlatni medved je medveđa usluga, piše Božidar Dikić u “Politici”. “Nagrada za zabludu” naslov je Mire Boglić u “Vjesniku”...

Podatak, koji pokazuje koliki je ring za razmenu udaraca otvoren, je i debata u Saveznoj Skupštini na Prosvetno-kulturnom veću, upravo 3. jula 1969. kada se na Berlinalu prikazuje film. Tema debate je odabir domaćih filmova za međunarodne festivale. Višečasovna diskusija pokazala je protivurečnosti hibridnog sistema.

Postoji domaća komisija za odbir filmova za strane festivale. Ona, kao, pravi neku reprezentaciju. Ali njen izbor, normalno, uopšte nije obavezan za selektora stranog festivala. Tako se dešavaju slučajevi da strani festival odbije film koji se nudi preko komisije. Producenti kad imaju poziv stranog selektora, ukoliko film “ne prođe” na našoj komisiji, žale se na kršenje samoupravnih prava i na materijalnu štetu koju će trpeti, ukoliko se zabrani učešće na festivalu.

Debata u Saveznoj skupštini je posebno razmatrala slučaj od pre nekoliko meseci, kada su na Oberhauzenskom festivalu, gde se pokazuju nacionalne selekcije, uvrštena i dva “Neoplantina” filma koja su izričito odbijena od Savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom. Radi se o dokumentarcima *Vesela klasa* Bojane Marjan i moja *Lipanjaska gibanja*.

Tako se jugoslovenska selekcija pokazala jedne večeri, a ova dva filma kao nezavisni nastup producenta “Neoplante”. Burna i duga skupštinska diskusija se završila kao i sudski proces: da je na samoupravnim telima i autorima odgovornost za proizvedene filmove.

BB

Ali time hajka nije završena?

ŽŽ

Ne, kampanje kao instrument nisu stavljene *ad acta*, a to se vidi po dve partijsko-publicističke inicijative iz leta 1969. Prva je nastupila posle neuspeha sudskih i skupštinskih organa da “suzbiju negativne pojave u filmskoj umetnosti” i Opštinski komitet Saveza komunista Novog Sada organizuje razgovor komunista o razvoju filmskog stvaralastva u Vojvodini.

Sekretar Komiteta, Dušan Popović, predratni kadar, kaljen u antifrakcijskim borbama, inače iz eminentne vojvodanske građanske porodice, te time dodatno budan i “klasno svestan”, je dodao ton toj diskusiji:

“Žilnika je impresirao anarhizam.

Posebno Kon-Benditova ideologija. Doduše, Žilnik se istovremeno poziva i na Marxovo pismo Rugeu iz 1843, gde se – kao što je poznato – govori o bezobzirnoj kritici svega postojećeg. Ne samo anarhizam četvoro junaka filma, nego pre svega autorov anarhizam, u ovom filmu negira i persiflira Revoluciju i Narodnooslobodilačku borbu.

Ideja filma je da izlaza nema. Poruka je nihilistička. Taj pogled na svet kod nas je prevaziđen borbom za društvenu afirmaciju radničke klase i za socijalizam. I svakodnevno se prevazilazi borbom za socijalističko samoupravljanje.

Koliko su *Rani radovi* anarhistički film, može se o njemu govoriti i kao antikomunističkom filmu.”

Ja to slušam i ne shvatam zašto se film čita kao politički program frakcijske grupe ili kao petogodišnji plan akcija. Pokušavam da okrenem razgovor na primere iz filmova koje gledamo u

novosadskim kinima: *Crni Peter* Miloša Formana, *Bele rade* Věre Chytilove, filmove Miklós Jancsóa. Govorim o žudnji mladih da kreiraju svoj prostor u svetu, da se otkinu od prošlosti. Izbegavam da pomenem Jonasa i Adolphasa Mekasa, ne znam, možda su u nekoj anarhističkoj grupi. Moj pristup biva odbijen, ali dobijam umirujuću presudu:

“Kao umetnik si anarhista, ali subjektivno, kao čovek ne verujemo da si antikomunista”.

Posle toga, više nisam dobijao pozive na sastanke SKJ. Ovo savetovanje nije zaobišlo ni dokumentarce. Drug Popović dopunjuje:

“Autori kratkog filma hoće da vide samo jednu stranu stvarnosti. Insistiraju pošto-poto na najmračnijim stranama života, jednostranim isečkom, iz složenih društvenih uslova režiraju izvitoperenu sliku o čoveku i dobu, tako da dokumentarni film prestaje biti dokument i postaje falsifikat”, itd.

Verovatno je ta retorika budila sećanje na socijal-realistički diktat, te nije bilo neposrednih efekata u repertoarskoj politici Neoplanta filma, bez obzira na publicitet packi koje smo dobili. Jer, sledećih meseci se pokreće produkcija *WR misterije organizma* Dušana Makavejeva, kratkometražni filmovi Karpa Godine, Bore Šajtinca, moj *Crni film...* U leto 1969. godine, na Pulskom festivalu se pokazuje *Zaseda* Žike Pavlovića, *Biće skoro propast sveta* Saše Petrovića, *Vrane* Mihića i *Kozomare*, *Događaj* Mimice, *Horoskop* Draškovića, *Kad čuješ zvona* Vrdoljaka, i masa debitantskih filmova.

Neočekivano, pojavljuje se opširan tekst u “Borbi”, koji potpisuje Vladimir Jovičić, funkcioner u CK Srbije. Naslov teksta “Crni val” u našem filmu. Tekst je štampan kao dodatak “Borbi”, što mu je davalo “direktivan izgled”. Međutim, tu intervenciju smo doživeli kao neku vrstu probnog balona. U tekstu nije bilo agresivnih političkih diskvalifikacija, više je to sentimentalna kuknjava što filmovi neće ostaviti budućim generacijama dovoljno lepu i tačnu sliku o entuzijazmu i sreći radnih ljudi koji grade socijalizam.



**BORBA
REFLEKTOR**

**»CRNI VAL«
U NAŠEM FILMU**

Autor kao da je imao pred očima sovjetske udarničke plakate iz tridesetih, pa se zgražavao pred Petrovićevim filmom *Biće skoro propast sveta*, po motivima Dostojevskog. Sastav je bio napisan stilom gimnazijskih profesora književnosti iz provincije.

I ukoliko ne povuče ove reči, ja napuštam organizaciju Saveza komunista

BB

Ali tu ne možemo zaobići pitanje tvoga članstva u Partiji. U to vrijeme ti si bio član....

ŽŽ

Kao što sam rekao, ispao sam na “krivini anarholiberalizma”, u leto ‘69.

BB

Kad si postao član?

ŽŽ

U poslednjem razredu gimnazije. Primali su odlične učenike i aktivne na “kulturnom ili sportskom polju.” Kad si van, ti s jedne strane osećaš da si na promaji, da se “ne računa na tebe”.

S druge strane, ako te to ne deprimira, a mene nije – jer sam procenio da su optužbe frazerske i laktaške, da aparatčici gaze po “slobodarskim obećanjima” svoje organizacije – stičeš samopouzdanje i refleksu, jer je jasno da se sentimentu i solidarnosti ne treba preterano nadati.

BB

Ali kako si konkretno ispao?

ŽŽ

Na opisanom savetovanju Aktiva SKJ, pri Opštinskom komitetu Novi Sad, o filmu. Nisam “prihvatio” referat i kritiku sekretara Dušana Popovića, nego sam se njegovim stavovima eksplicitno suprotstavio. I sa sastanka izašao.

Elementat suspensa je bio u činjenici da sam druga Popovića znao još od detinjstva. Jer su familije moga dede i njegova bile u prijateljskim odnosima. I znao sam da je on, ne samo vrlo solidno obrazovan čovek, nego da je od rata na ovamo bio na visokim funkcijama u diplomatiji, medijima i kulturi. Ambasador u Londonu, prvi direktor Televizije Beograd, predsednik Prosvetno-kulturnog veća Savezne skupštine, direktor pozorišta.

Iznenadilo me je da čovek koji je svakako bio svestan koliko za specifičnost Jugoslavije znači praksa slobodne i kritične umetnosti, može tako olako da se obruši na tek stvorenu novosadsku produkcijsku kuću, koja je za tri godine lansirala nekoliko novih autora, koji su prepoznati na domaćoj i međunarodnoj sceni.

Jasno se videlo da u političkoj eliti permanentno traže povod za hvatanje poena, bez obzira na cenu, jer nas je sekretar Opštinskog komiteta odlično znao, sve nijanse raskola i debata na levom kulturnom frontu, još od tridesetih godina. Znao je i kako je pojava umetničkih proboja retka i fragilna, a ipak je zajahao retoriku iz staljinističkih špajzova.

Video sam da njegov oštar i obiman tekst podseća na ABH (Bogumila Hermana), kad u ime Partije napada Krležu. I bio sam šokiran da Popović i slični ne mogu da izađu iz predratnih rovova. Oni, mada vode Partiju i državu, ne znaju gde su. U stvari, znaju odlično gde su, ali se boje ako stvari krenu normalno i relaksirano, izgubiće monopol vlasti.

Opštinski komitet Novi Sad nominalno organizuje kampanju protiv "Neoplante", direktora Udovičkog i mene, a faktički protiv "nedovoljne budnosti Okružnog suda u Beogradu", jer je na normalnom sudskom procesu oslobodilo film od zabrane. U suštini, takozvano savetovanje je karijerističko dodvoravanje, solidarisanje sa Titovim napuštanjem projekcije Ranih radova,

o čemu se sigurno na veliko pričalo u “internim krugovima”.

Dušan Popović šalje odgovor drugu Titu, na njegovo pitanje “šta hoćeju ovi luđaci”. On odgovara:

“Oni samo glume, družu Tito, da su luđaci. A zapravo su anarhisti. Antikomunisti. Oni negiraju našu Revoluciju, vodeću ulogu Saveza komunista i diktaturu proletarijata. Oni, zapravo, hoće nas da sruše s vlasti.”

I sad taj Dušan Popović, neposredno pre tog savetovanja, on sa mnom razgovara, kaže:

“Dođi da se dogovorimo. Vi tu radite te filmove koji su prilično provokativni. Je l’ tu ima možda nekih kontakata sa inostranstvom, nekih para iz inostranstva?”

Ja kažem:

“Pa čekaj, je l’ ti znaš ko to vodi? To vodi ovaj Sveta Udovički.”

BB

Ti si na “ti” s njim, je li tako?

ŽŽ

Da, da. Reko’:

“To ti znaš, to vi možete da proverite. To su gluposti. Mi radimo filmove onako kako mislimo da treba raditi u ovoj zemlji.”

I taj se razgovor završava, on kaže:

“Nema razloga da proveravamo, ako je tako. Ti bi mi valjda rekao.”

I on drži jedan referat koji je objavljen u novinama gde on analizira te naše filmove kao trockističke, zatim kao anarho-liberalističke.

BB

Da li tada taj pojam anarho-liberalizam već postoji? On je nastao valjda poslije ’68.

ŽŽ

On se javlja, vidiš, u tim stvarima. Dakle, on tu očigledno, kako bih rekao, pravi jednu probu strogoće, tako da on taj film proglašava, kaže:

“Koliko je film trockistički i anarhistički, utoliko za taj film možemo reći da je antikomunistički.”

BB

I to je, dakle, čovjek koji tebe poznaje, koji je s tobom na “ti”?

ŽŽ

Koji mene poznaje. I ja ustajem (ja sam još član Partije) i ja kažem:

“Tragedija Saveza komunista je što na važnim kadrovskim mestima imamo ljude koji vuku očigledno neke porodične komplekse i pokušavaju da budu veći katolici od pape.”

BB

To si rekao?

ŽŽ

Da! Reko’:

“Drug Popović je sa mnom prekjuče razgovarao, on je sad vama izgovorio čiste neistine i ukoliko ne povuče ove reči, ja napuštam organizaciju Saveza komunista.”

Sad oni mene gledaju svi kao ludaka i ja, praktično, sa pola sastanka izlazim. I tako sam ja izašao iz Saveza komunista. E sad, razume se, već te jeseni se donosi odluka da se film povuče iz distribucije, a to sad više ne povlači ni sud ni produkcija nego partijska organizacija distributera, tako da se to dešava, međutim, u celoj državi atmosfera nije takva da sad tu dolazi do nekog totalno formulisanog, da kažemo, dogmatskog talasa.

To da je rečeno da hoćemo da ih rušimo s vlasti, potvrđuje susret sredinom devedestih. Dakle devedesetih, hodam ulicom Vase Stajića, gde su “rukovodilački stanovi”. Neko mi sa leđa stavi ruku na rame.

“Želimire”, kaže stariji čovek.

“Usmeravali smo našu borbu u pogrešnom pravcu. Je l’ vidiš, glave su nam došli oni od kojih se tome nismo nadali.”

Okrenem se, prepoznam gospodina Popovića.

Kratko sam odgovorio:

“Promaklo vam, niste bili dovoljno budni ...”

Makavejeva treba demaskirat

BB

No ipak to što se tih godina zbiva u Jugoslaviji, te hajke u kulturi, zbiva se također u veoma burnom međunarodnom kontekstu. Riječ je o kraju šezdesetih, zar ne?

ŽŽ

Da, očigledno je da su za neke partijske ideologe delovale primamljivo vesti o talasu restaljinizacije, koja je vladala u Istočnom bloku, posle okupacije Dubčekove Čehoslovačke, leta 1968. godine.

Koliko je pritisak sa te strane bio ozbiljan, saznao sam konkretno, kada sam pre nekoliko godina bio gost Kinoteke u Moskvi. Pokazali su mi odluke Ministarstva kulture SSSR i ideološke komisije CKKP, koje kažu: “da treba smanjiti distribuciju jugoslovenskih filmova i pravljenje koprodukcija, jer su Jugosloveni dozvolili antisocijalističke pojave u svojoj kinematografiji”.

Jugoslovenski državni vrh je, međutim, upad tenkova u Prag osudio. Otvoreno se govorilo da postoje planovi da “trupe bratskih zemalja” krenu dalje na jug. U leto 1968. svi koji smo bili vojni rezervisti, pozvani smo da kopamo rovove na obroncima Fruške gore, u očekivanju napada sa

БОРЕА

ОРГАН СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ СВЕЗА РАДНОГ НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ
Групу редакторских колегајуа: Ж. Димитров и главни и одговорни
уредник Мила Маричевић

Председништво ЦК КП Чехословачке сматра да је упад оружаних снага супротан не само основним принципима односа међу социјалистичким земаљама, већ да представља гажење основних норми међународног права.

ЧЕХОСЛОВАЧКА ОКУПИРАНА!

Синоћ у 23 часа трупе Варшавског пакта умарширале у ЧССР и за шест часова окупирале целу територију

Синоћ око 23 часа, трупе СССР, Пољске, НДР, Мађарске и Бугарске прешле границу Чехословачке. — ТАСС јавља да је интервенција уследила због тога што су „чехословачки државни и партијски руководиоци позвали Совјетски Савез да им пружи хитну помоћ укључујући и помоћ оружаних снага“. — Стране трупе, обележене белим крстовима, опколиле зграду ЦК КП Чехословачке. — Совјетски авиони бацају летке који садрже саопштење да је „Антони Новиоти председник Републике.“ — Западне агенције јављају да грађани Прага граде уличне барикаде и да је дошло до првих сукоба у којима младићи и девојке покушавају својим телима да зауставе надирање тенкова. — Према последњим извештајима западних агенција, на прашким улицама почеле уличне борбе. — Председништво Народне скупштине Чехословачке упутило саопштење Подгорном, Улбрихту, Гомулки, Кадару и Живкову у коме се тражи хитно повлачење свих јединица са територије Чехословачке. — Захтев о хитном повлачењу трупа поставио и Председништво ЦК КП ЧССР

Јединице Совјетског Савеза, Пољске, Немачке Демократске Републике, Мађарске и Бугарске окупирале су прошле ноћи Чехословачку.

Председни са свих страна чехословачку територију, ове трупе су прошле ноћи почеле да провиру око 23 часа и већ у 4.15 изјутра, Радио-Прага је јавио да су снаге Варшавског пакта запоселе читаву Чехословачку.

У званичном саопштењу ТАСС каже се да је интервенција уследила на захтев „чехословачких државних и партијских руководиоцима који су позвали СССР да им пружи хитну помоћ укључујући и помоћ оружаних снага због опасности по социјалистички систем“.

Према саопштењу Радио-Прага, интервенција се догодила без знања председника Републике, председника Народне скупштине, председника владе и генералног секретара ЦК КП Чехословачке. Председништво ЦК КП Чехословачке затражило је хитно повлачење трупа Варшавског пакта са чехословачке територије. Председништво Народне скупштине Чехословачке упутило је исти захтев Подгорном, Улбрихту, Гомулки, Кадару и Живкову.

Приближавање трупа чехословачкој престоници пратило је масовно излетанье совјетских авиона над Прагом. Авиони су бацали летке у којима пише да је председник Чехословачке Републике Антони Новиоти.

Пошто су продрли у Прагу, совјетски тенкови и возила опколили су зграду ЦК КП Чехословачке. Неколико хиљада омладинца којима су се прикључили грађани, викали су „слобода“, тражили Јубенка и захтевали повлачење совјетских возила. После тога уследило је пуцање из машинских пушака.

Према последњим информацијама грађани Прага граде уличне барикаде. Како јављају западне новинске агенције, на улицама Прага почеле су борбе. Празници на централном престоничком тргу Вацлавском Намјестнику, покушавају телима да задрже совјетске тенкове који напредују.

ПРВИ ИЗВЕШТАЈ НАШЕГ СПЕЦИЈАЛНОГ ДОПИСНИКА

СОВЈЕТСКИ ТЕНКОВИ У ЦЕНТРУ ПРАГА

Специјални извештај нашег листа Риста Бајалски који се налази у Прагу јавио се телеком редакцији јутрос у 9,25 часова и послао извештај о догађајима у Чехословачкој:

(Праг 21. августа, у 9,25) **Демократске Републике.** У року од највише 6 сати совјетски тенкови су већ запосели главне зграде у центру града. Чехословачка је окупирана у току једне ноћи. Грађани Чехословачке покушавају да се одрже у својим кућама и тражили су да се одржи територија између 2-3 сати.

ПРЕГОВОРИ У ПРЕДСЕДНИШТВУ ЦК КПЧ

(Праг, 21. августа)

Чачке управно одређена јавно заседање. У престоници Прага Председништво ЦК дошло је у контакт, може се важни преговори. Ништа поуверљиво о карактеру оних догађаја није, међутим, досада познато.

ВЕЧЕРАС СЕДНИЦА ПРЕДСЕДНИШТВА ЦК СКЈ

Председник Савеза комуниста Југославије Јосип Броз Тито сазива седницу Председништва Централног комитета Савеза комуниста Југославије која ће почети рад вечерас у 20 часова на Браничеву.

Тада је Радио-Прага у 9,45 изјавио да је Председништво ЦК КПЧ у 9,25 сати јавио да је он данг пут покушао да комуницира са совјетским руководиоцима, али је тај покушај неуспешан. Неколико изговорних речи — прогутути гласови, смех, како оно изговориш, али ништа друго није било. Он је дошло у радио студију и рекао да се не чини протест — јер је то прокламација. Реакција је брзо успостављена и са партијским руководиоцима и робота потпуно да је то иста проглас.

Нешто касије, проглашен је процес Председништва ЦК КПЧ који јавио: Сви се грађанима — Чехословачке Социјалистичке Републике (Наставка на 2. страни)

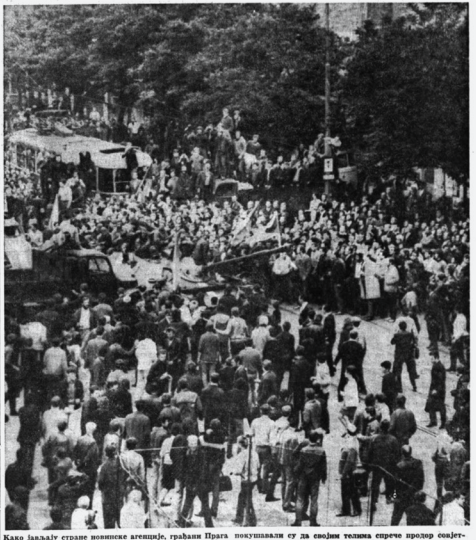
„Руси, идите кући!“

(Праг, 21. августа, Рајтер)

— Прашке трговине се храни, чак се јутрос отвориле, запале огромне процале. Кући, који образују луге редове, већ да крену само четур килограма бутера и по неко килограма брашна и млекова.

У међувремену, такође ивица извештају Рајтер, како окупирали на Вацлавском намјестнику, дошло је повлачење совјетских тенкова и возила — „Руси, идите кући!“

После изјавио прашке радио-станице Језак совјетски тенкови су се у грађанима још пуцање пушката, и толико се јавио дабије совјетски тенкови. Чују се, додје јако репиди, и узвице — „Идите кући!“



Како јављају стране новинске агенције, грађани Прага покушавају су да својим телима спрече продрол совјетских тенкова у главни град. На СИНЦИ, Совјетски тенкови опколили грађанима који носе чехословачке државне и партијске заставе.

severa. Znalo se za sovjetske tenkovske divizije na južnoj granici Mađarske. Iz ličnog iskustva, dok smo kopali rovove, proizašlo je i planiranje nekoliko sekvenci u *Ranim radovima*, koji su snimani u novembru 1968.

Državna politika je bila da se eventualnoj okupaciji treba odupreti partizanskom taktikom, pa su tada postavljene osnove za “opštenarodnu odbranu”. Zaključeno je da regioni, ali i veći kolektivi dobiju mogućnost naoružavanja i samozaštite.

Dvadeset godina kasnije, zna se, to je oružje iskorišteno u krvavom međusobnom ratu, ali sada smo u 1969. godini. Pred kraj te godine, dešava se jedan politički skup čije su ingerencije u oblasti filma najvišeg ranga – Komisija Predsedništva SKJ za kulturu organizuje Savetovanje o problemu kinematografije.

Radna grupa, kojom rukovodi naš jedini oskarovac Dušan Vukotić, sačinila je obiman materijal o stanju i problemima domaćeg filma. Kako novine izveštavaju, u šestočasovnoj diskusiji učestvuju Avdo Humo, Rudolf Sremec, Oskar Davičo, Milutin Čolić, Vukašin Mićunović, dakle prva garnitura intelektualaca – funkcionera.

Iznose sve moguće protivurečnosti i “opasnosti” koje prete od slobode stvaralaštva i producerske inicijative, ali zaključuju da je još gore od toga ako se sloboda ukine. Ne kreće se u kampanju. Sledeće dve godine energija u filmskoj proizvodnji i polemike oko filma i dalje su na sceni, da bi se u proleće 1971. završavali filmovi *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, *WR misterija organizma*, *Plastični Isus*, *Nokaut*, *Mlad i zdrav kao ruža*, *Sloboda ili strip*, itd.

WR se finalizuje u novosadskoj “Neoplanti” i dobija poziv za Kanski festival. Međutim, ponovo Opštinski komitet SKJ Novi Sad daje inicijativu da se film “javno kritički razmotri”. Zakazuje se projekcija u velikoj sali kina “Arena”, a zatim se

otvara diskusija. Sala je bila napunjena, iako je podne. Aktivisti, borci, filmski radnici i dvadesetak intelektualaca iz Beograda. Za razliku od pre dve godine, kada je debata bila kancelarijska, ova je organizovana da bude “miting nezadovoljstva” pun buke i besa. Izlaze pred mikrofon ratni veterani i predsednici mesnih zajednica, uzvikuju:

“Makavejeva treba demaskirati! To je jedan zapadni agent koji je u službi nama neprijateljskih snaga”.

Nikola Božić, predsednik komisije za negovanje tradicija SUBNOR-a:

“Mi smo s drugom Staljinom raščistili, ali kako ga Makavejev napada, nema smisla. Je li uredu da se onaniše na druga Staljina? Za nas je Makavejev mrtav!”

Bilo je i temperamentnih odbrana filma, da je uspešan, da je spektakularno zanimljiv i zabavan i u suštini “projugoslovenski”. Protestovalo se što se neki diskutanti vraćaju staljinističkoj mitomaniji. *WR* se, međutim, našao u procepu, komisija za pregled filmova ga je odobrila, karton je potpisan. Odlazi na Kanski festival, jer je urađen u koprodukciji sa nemačkim partnerom Telepoolom, pa ima kopija u inostranstvu.

U Kanu je primljen euforično i dobija ogroman publicitet. Na Pulskom festivalu, međutim, pojavljuju se neopisive administrativne i tehničke zavrzlake, bez ikakve veze sa festivalskim pravilima, a projekcija filma je onemogućena. Očigledno, *WR* je bio na vrhu sovjetskog spiska “idejnih promašaja i falsifikata istorije”.

Seci kurac

BB

Ali ta godina, 1971. Kod nas je jedna od najdramatičnijih poslije rata.

ŽŽ

Tako je, ovdašnji politički konflikti tog proleća kod nas su eskalirali do “Hrvatskog proleća” koje

vodi mlada garnitura Titovih miljenika – Savka Dabčević Kučar i Mika Tripalo. Otvara se prostor da nacionalistička retorika, pre svega intelektualaca i hrvatskih i srpskih, zavlada medijima. Definitivno je etnički narcizam i okupljanje bilo sredstvo kojim će se, navodno, razvodniti partijski monolitizam i autoritarna vlast.

“Osvežavanje” diskursa vraćanjem u prošlost i na tradicionalne vrednosti će se, kao, socijalistički koncept revitalizovati. Tu glupost, odnosno ćorsokak, su odozgo kreirale republičke nomenklature. Narod je postavljen da bude scenografija na zborovima. Akcija, međutim, evocira stare rane iz rata.

Počinju prozivke, prebrojavanje zaposlenih po nacionalnom ključu, organizovanje nacional-romantičnih manifestacija. Priličan kaos. To je vreme kada generacija kojoj pripadam prvi put sebe pita da li Jugoslavija može ostati na okupu. Tito okleva, prvo daje podršku “prolećarima”, pa je povlači. Zatim odlučuje da smeni hrvatsko rukovodstvo.

U januaru 1971. godine snimamo dokumentarac, zapravo happenig-intervenciju *Crni film*. Povod za film je pitanje da li “angažovani film” može da pomeri bilo šta u društvu. Flajer za film je sa mojim objašnjenjem:

“...Kako nisam uspeo da upozorim javnost na socijalne razlike, niti da na bilo šta utičem, činim ono što mi je na dohvata ruke – o tome gde živimo, upoznao sam svoju ženu i dete. Film familiji na očigledan način pokazuje kako je gladnim, prljavim, onima koji nemaju...”.

Dokumentarac je razgnevio filmsku kritiku, ali još i više kolege filmadžije. To proleće 1971. ekipa iz *Ranih radova*, ponovo okupljena – Karpo Godina, Branko Vučićević i ostali, jurcama po zaljuljanoj Jugoslaviji. U Zagrebu snimamo puč na studentskoj skupštini koji su sproveli Čičak, Budiša i Paradžik.

U Ljubljani, demonstracije, pod firmom ekološkog protesta, sa lenjinističkim i maoističkim

idejama i parolama, koje predvodi Jaša Zlobec i redakcija "Tribune".

U Beogradu, studentske proteste protiv ustavnih reformi koje bi federaciju učinile manje centralističkom. Taj dokumentarni materijal za film *Sloboda ili strip* je deo kolaža u priči o rastakanju jedne jugoslovenske porodice.

BB

U tom burnom političkom kontekstu taj film, *Sloboda ili strip*, je na koncu ipak onemogućen.

ŽŽ

Leto je, montiramo film u "Neoplanti". Teška vrućina. Makavejev je na ostrvu Lastovo, odmara se posle blokada u zemlji, a slave u Kanu. Zvoni telefon, javljam se. Glas iz slušalice:

"Ovde pukovnik Marković iz Generalnog sekretarijata predsednika Republike. Kod vas je urađen taj film o misterijama? Došao bih sa vozačem, za dva sata, po kopiju. Potrebna je za večerašnju projekciju."

Odmah zovem direktora Svetu Udovičkog. Njemu pada kamen sa srca:

"Konačno, Tito će videti *WR*. Film su do sada smeli da napadaju staljinisti, jer on nije stigao da ga vidi."

Kažem Sveti da pozovemo Makavejeva. Mada on misli da nema potrebe, zovem Maka, jedva dobijem vezu. Makavejev procedi:

"Zašto si rekao da je kopija tu?"

Objašnjavam mu koliko je Sveta oduševljen što će danas da se gleda kod Tita. Makavejev zaurla:

"Seci kurac, iz svih sekvenci gde ga vidiš u filmu!"

Kažem ok, tu je montažni sto.

Makavejev više:

"Kurac je na četiri mesta, sve iseci!"

A telefonista, drugi put kad sam zvao, kaže:

"Ne mogu vam dati druga umetnika na telefon, malopre je preklinjao nekog prijatelja

da odseče, da izvinete, kurac. Bojim se da naš gost nije normalan.”

Opet zovem Udovičkog, kažem mu koji je nalog Makavejeva. Sad Sveta zavapi:

“Vas dvojica tražite da lažemo Tita. Ni po koju cenu! Treba da vidi sve. Kad vidi Tito će razumeti da je Mak na njegovoj strani.”

Kopija je odnešena tog dana. Nikakva vest nije stigla o reakciji. Ali, početkom jeseni, pokrajinski funkcioneri smenjuju direktora Udovičkog.

Ostavljaju ga bez posla. On odlazi u Beograd. Nalazi se sa takode smenjenim direktorom Avala filma Dragišom Đurićem sa kojim je koproducirao *Sveti pesak* Mike Antića i *Rane radove*.

Đurić je, posle smene, dobio direktorsku funkciju u Beogradskom parking servisu. U njemu zapošljava Udovičkog, da naplaćuje parkiranje automobila. Nekoliko meseci kasnije, novopostavljeni direktor “Neoplante”, Draško Redep, u montaži nas pritiska da izbacujemo sekvence iz *Slobode ili stripa*. Pismenim naložima, Redep praktikuje budnost:

“Skrećem pažnju autoru da s obzirom na zahtev istražnog sudije iz Zagreba, treba da izostave sve materijale koji se odnose na studentske događaje iz Zagreba. Takođe producent traži da se iz filma izostave dokumentarni i drugi materijali koji se odnose na studentske događaje u Ljubljani, osobito one u kojima se pominje Jaša Zlobec, s obzirom na to da je, već u nekoliko navrata, list ‘Tribuna’ baš u vezi sa njegovim napisima, predmet pokretanja krivičnog postupka.

Takođe je neophodno izostaviti kadrove 564, 565 i 566 jer u njima ima neprihvatljivih političkih aluzija i negativnih implikacija...”

Shvativši da je Redepovo političko poltronstvo bez granica, ekipa odbija saradnju. Sledi nalog da prostorije “Neoplante” napustimo, bez prava ulaska u producentsku kuću, što će trajati sve dok Redep nije Neoplanta film doveo do stečaja sa finansijskim

Грешка до грешке - финансијски крах

О несолидном пословању, утврђеним али још неупотпуњеним махинацијама главних антера краха „Великог транспорта“ и „Неопланта-филма“ ускоро ће расправљати Извршно веће и Скупштина Војводине. — Дуг „Шервуду“ 3,1 милион долара!

У форми извештаја привременог пословног органа, одмерена анализа крата подацима о пословању продуцентске куће „Неопланта филм“ и бројним њеним пословним и испословним уговорима са копродукцијом филма „Велики транспорт“ — била је предмет јучерашње краће расправе на седници Покрајинског комитета за образовање и културу. Извештај привременог органа је прихватила и испуњавајући своју обавезу према Скупштини Војводине. Комитет га је упутио Извршном већу и Скупштини Војводине.

Како се очекује, Скупштина Војводине ускоро ће дати свој коначни суд о првом извештају привременог пословног органа, догађајима у „Неопланта-филму“, законским и финансијским прекршајима и одговорности појединаца за финансијски крах „Великог транспорта“.

Утврђује се одговорност појединаца

Извештај није потпун, али је Комитет прихватио образложење да је рок од два месеца недовољан да привремени пословни органи сагледа све чињенице и финансијско пословање „Неопланта-филма“ и све противзаконите радње које су се у овој области десиле за последњих неколико година, а посебно у време снимања „Великог транспорта“. Очекује се, како је и у извештају речено, да ће и други државни органи који истражују

мом“ из Москве“. У то време „Неопланта“ је већ склопила четири уговора са италијанским копродукцентом и два са америчким и није остарила сарадњу са земљама Источне Европе и Француском.

Привремени пословни орган, према томе, нуди закључак: „Најбитније одлуке о интернационализацији донете су без верификаци је од стране Савета филма, као и без одлуке самоуправних органа радне организације“.

Неовлашћени па и шверперски послови

Образлажући ову тезу пословни орган доказује да су режисер филма Вељко Булајић и директор „Неопланта“ др Драшко Ређен све уговоре потписивали на своју руку, тргујући неовлашћено, на велику штету „Неопланта“, само делимично одмерену према судском одлуком од 3,1 милион долара. У својим трговинама прешли су и преко одлуке због радника „Неопланта-филма“ којима је већ први уговор са италијанским копродукцентом није прихватио тражећи да се цело посло са економским страним копродукцијом води преко „Госпавија-филма“, што је „Неопланта“ била и законски дужна да чини, јер није била судски регистрована за спољнотрговинску делатност.

Међутим, ствари нису текле тим током. Да би задовољили свог праог копродукцента „Латерач“ др Драшко Ређен, Вељко Булајић и адвокат „Неопланта“ Раде Микијељ су 1982. и у извесној мери скривали са Ђенијем Масаром, представником ове фирме, десетак уговора, протокола, различитих варијаната, на рачун „Неопланта“ док потпуно ова продуцентска кућа није остала краткоручна и од италијанског копродукцента за право снимања италијанске ТВ серије о „транспорту“ и право на дистрибуцију филма у неколико зема-

љина. Садржи све стазе трошкова. Филм је за америчко и остало светско тржиште, сем социјалистичких земаља, требао бити снимљен по по себном сценарију кога је на основу сценарија „Великог транспорта“ Арсена Диклића и Вељка Булајића написао амерички сценарист Доналд Боја.

Такође овим уговором „Неопланта-филм“ је била обавезна да обеси филмску траку, али како није имала дењава, филм се у почетку снимао са позармљеном траком од „Јадран-филма“ из Загреба, а онда је „Шервуд“ анеком на уговор прихватио да „Неопланта“ купи филмски материјал у вредности од 200 хиљада долара. Амерички копродукцент је платио и три глумца из Америке, али је на крају све своје трошкове, због лабаости уговора, на суду заокружио на 3,1 милион долара.

Због дугова — на добом

„Неопланта-филму“ још није приспела пуноважна судска одлука југословенског суда којом би морала да исплати ове доларе, али два изгубљена судска спора са Основном банком Нови Сад (десет милиона динара) и Државом СФРЈ — ЈНА (двдесет милиона), довели су је у ситуацију да је по мишљењу привременог пословног органа есенцијално потребно да се распрода њена једина имовина која има вредности: зграда „Неопланта“ и аутомобил „Застава 101“!

i umetničkim krahom mega projekta *Veliki transport* 1985. godine. A to je trinaest godina...

BB

Nakon toga odlaziš u Njemačku.

ŽŽ

Prije toga mi je ostalo još samo da “otpratim” dva svoja kratkometražna filma na cenzuru. *Žene dolaze* koje su zaostale u “Neoplanti”, i *Ustanak u Jasku*, što sam uradio za “Pan film”. U Novom Sadu je na delu “raščiščavanje”. Tako se ustanovila i Vojvodanska komisija za pregled filmova. Jer beogradska, očigledno, suviše je liberalna.

Početak 1972, vojvodanska cenzura zabranjuje tri kratkometražna filma: *Krst sa zvezdom* Karolja Vičeka, *Nedostaje mi Sonja Heni* Karpa Godine i *Žene dolaze*. Karpo je kao saradnike u svom filmu pozvao goste FEST-a, a nekoliko poznatih reditelja – Miloša Formana, Paula Morrissey, Fredericka Wisemana, Purišu Đorđevića, Dušana Makavejeva, da zajedno sa njim naprave filmski eksperiment.

To je na cenzuri proglašeno za nepodobno, a zabrana je trajala desetak godina. Nešto veselija je sudbina *Ustanka u Jasku*. U nameri da reagujem na novi trend snimanja partizanskih spektakala, uz ogroman trošak, pompeznu kostimografiju, naoružanje, avijaciju i svetske zvezde, otišao sam u fruškogorsko selo Jazak i predložio tamošnjim žiteljima da pred kamerama izvedu rekonstrukciju života tokom rata.

Nastao je autentičan komad sa sjajnim likovima, ali je vojvodanska cenzura prepoznala da sam angažovao klošare i pijance da se izruguju sa NOB. I film je zabranjen. Sutradan smo u selu saopštili učesnicima da neće moći da se prikazuje. Njih nekoliko, koji su bili borci od 1941. i imali one uvažavane legitimacije “spomenice 1941.” su banuli u Sekretarijat za kulturu urlajući na ministra Đoleta Popovića:

“Govori, je si li četnik ili ustaša, kad nas zabranjuješ, a puštaš *Rane radove* i slično smeće.”

Nesrećni Đole je premro od straha, našao cenzorski karton i pred njima ga pocepao.

“Oprostite, drugovi, došlo je do nesporazuma”, promucio je ...

Ovog događajčića se sećam, pre nego što sam zapalio za Nemačku. Cela 1972. godina je bila u znaku kampanja i hajki. Jugoslovenski se model zaglavio, a izlaz se tražio u čistkama, što je zaglavljivanje produbljivalo.

Posle obračuna sa “Hrvatskim prolećem” ravnoteža se uspostavlja likvidiranjem liberalizma u Srbiji. Stvorena je konfuzija i laktanje karijerista, pa je teško bilo prepoznati kulturni milje u kojem smo samo godinu-dve ranije delovali. Urušavanje funkcionisanja Titove države, dvadeset godina pre njenog faktičkog raspada i dalje se nastavlja.

Formuliše se dokument koji se zove “Pismo druga Tita i Izvršnog biroa CK”, instruktivna poslanica aparatu koja poziva dogmate da uzmu stvari u svoje ruke. Ustanovljava se funkcija koordinatora svih obaveštajnih službi, a to je aparatčik Stane Dolanc, sa neobičnom mrljom u biografiji – bio je u Hitlerjugendu, kao mladić, pa se dokazuje kroz novu funkciju.

On ostarelom Titu postaje desna ruka. Ti koji su se tada penjali po lestvicama biće grobari države početkom devedesetih. Objavljuje se likvidacija novog Jugoslovenskog filma. Novine pune naslovi – **KRAH AUTORSKOG FILMA, ODZVONILO CRNOM TALASU, PREDSTOJI VELIKO SPREMANJE.**

Autori i producenti se samokritikuju, a koji odbijaju, isključeni su iz SKJ, kao Makavejev u novembru 1972. Božidar Rančić, Makov kolega objašnjava:

“Neprijatelj je uspeo da našim snagama snimimo filmove koje on nije mogao u svojoj zemlji – *Parada, Pioniri maleni, Rani*

radovi, Zaseda, Crveno klasje, WR, Maestro i Margareta.”

Dekan Akademije Dejan Kosanović:

“Živojin Pavlović ima osećanje i talenat, ali je od stranih faktora bio usmeren da neprijateljske filmove pravi.”

Gojko Miletić, Ministar kulture Srbije:

“U Kinematografiji je cvetalo lažno slobodoumlje. Koreni su u Avala filmu u kojem je zavlдалo menadžerstvo i koketiranje sa stranim producentima.”

Formirani aktiv SKJ u “Neoplanti” objavljuje:

“Crni talas je prošlost”. Komunisti “Neoplante” su odlučili da povuku više od 20 filmova iz distribucije, iako ih zvanična komisija nije zabranila.

Potencijal koji je otvoren samoupravljanjem, kontaktima sa svetom i alternativom socijalizmu Sovjetskog lagera naišao je na zid sopstvenih kontradikcija. I više jednostavno nije bilo mesta za filmove koji su rađeni samo nekoliko godina ranije.

Ovde se ne mogu raditi toliko eksplicitno angažovani filmovi, kako vi dole radite

BB

Nije li za tebe odlazak u Njemačku bio ujedno i moment oslobođenja nakon iskustva s cenzurom u Jugoslaviji.

ŽŽ

Nije to bilo pitanje cenzure, nego činjenica da su sva vrata producenata bila zatvorena za nekoliko “obeležanih autora”. Međutim, u Nemačkoj tada reći da si progonjen od jugoslovenske cenzure bilo bi kao da nam danas filmadžija dođe iz Monaka, obavesti nas kako je vreme divno, pa nastavi priču kako ga filmska cenzura proganja.

Šta bi mu odgovorili? Klimnuli bismo mu glavom i pomislili – koja budala!

BB

A zašto su oni slijepo vjerovali u Jugoslaviju...?

СЕДНИЦА ИЗВРШНОГ БИРОА ПРЕДСЕДНИШТВА СКЈ

ПОЛИТИЧКА ДИВЕРЗИЈА У ПОЈЕДИНИМ ФИЛМОВИМА

Извршни биро Председништва СКЈ закључио је на јучерашњој седници да се наредна седница Председништва СКЈ закаже за 5. март. На тој седници би се расправљало о припремама и донела одлука о заказивању Четврте конференције СКЈ. Расправљајући о неким питањима међународних односа, Извршни биро размотрио је и изјаву Народом

Сиханука, шефа државе и председника Уједињеног националног фронта Камбоџе, и руководства Националног фронта у вези са ситуацијом у Камбоџи после потписивања споразума о окончању рата и успостављању мира у Вијетнаму. Наглашено је да ће СКЈ и социјалистичка Југославија и даље пружати подршку и помоћ народима Камбоџе, Лаоса и Вијетнама и у садашњој фа-

зи њихове борбе за независност, мир и прогрес.

Разматрајући појаве политичких диверзија, које су дошле до изражаја у неким филмовима антисоцијалистичке и дехуманизаторске садржине, Извршни биро је закључио да организације, односно активи Савеза комуниста у филмским кућама — уз активно учешће градских организација СК, централних и покрајинских

комитета — неодложно изврше идеолошко-политичко рашчишћавање и утврде политичку одговорност оних који су филмску уметност користили у реакционарне сврхе. Извршни биро подржава акцију коју је започео један број истакнутих филмских стваралаца у листу „Комунист“ на сагледавању и рашчишћавању идејних и друштвених проблема на подручју филмске уметности.

ŽŽ

Pazi, Jugoslavija je, prvo, bila ta zemlja gde su Nemci u kolonama svako leto žurili da hlade noge u Jadranu.

Drugo, iz te zemlje su dolazili filmovi koji su tih godina dobijali masu nagrada po nemačkim festivalima. Pavlović, Makavejev i Petrović bili su poznatiji nemačkim kritičarima od Herzoga, Klugea i Fassbindera.

Ja sam već imao Grand Prix Oberhausena i Grand Prix Berlina, plus još četiri-pet drugih nagrada. Na televiziji su bili pokazivani paketi jugoslovenskih filmova, a pet-šest je bilo u redovnoj distribuciji. Juga je bila uvažavana i u pogledu ovog što sada zaboravljamo ili preziremo, a to je radnička participacija, samoupravljanje i nesvrstana politika. Sa našim se pasošem prelazilo više granica, slobodno, nego sa nemačkim.

Alexandra Klugea, koji je bio i predsednik udruženja filmskih radnika, upoznao sam u Münchenu, u njihovoj filmskoj radnoj zajednici *Filmverlag der Autoren*. Pita me jel' mogu hitno da nabavim naš zakon o filmu i pravilnik o stimulaciji domaće proizvodnje, na bazi bioskopskih prihoda. Pitam zasto ga to zanima. Kaže:

“to je najbolje uređen fondovski sistem, trenutno u Evropi. Hoćemo da ga kopiramo!”

Ja telefoniram Vuku Babiću, koji se spremao da dođe kod mene, da ponese papire. Sedeli smo nedelju dana sa Klugeom i njegovim sekretarom, prevodili smo naš pravilnik i hvalisali takozvano “udruživanje rada i sredstava”, kako se to nekad zvalo, kad su slobonjaci učestvovali u produkciji sa delom svog honorara...

BB

Ti nisi zapravo bio prihvaćen u Njemačkoj kao disident komunizma?

ŽŽ

Bilo je upravo suprotno. Sedeo sam sa njima, pitali su me šta planiram da radim. Ispričam par koncepata za dokumentarce i jedan duži projekat *Das Paradies*. Slože se da produkciju tehnički podrže. Javi se poznati snimatelj Thomas Mauch, hoće da snima. I snimao je par projekata. Herzog me je odveo kod njega kući, da vidim montažni sto i kameru što ima. Kaže da razume nešto našeg jezika.

“Otkud?”, pitam. Kaže:

“Otac mi je Stipetić, Hrvat. Ali ne živi sa majkom. Sad kad nas ona vidi, daj da govorimo engleski, ljuta je na vas Jugoslovene.”

Davali su mi savete da moram biti oprezan, jer “ovde se ne mogu raditi toliko eksplicitno angažovani filmovi, kako vi dole radite.”

Rekli su mi za scenario *Das Paradies* da to nikada neće izaći u javnost, jer govori kako država manipuliše sa opasnostima od anarhoterorizma da bi obezbedila prostor za jačanje policije, kao i početke militarizacije zemlje. Tu su bili u pravu. Kada smo napravili taj film, 1976. godine, posle premijere distribucija je odbijena. A zatim mi je par prijatelja, filmskih kritičara, otvoreno reklo da sada o toj temi ne mogu da pišu ništa. Konačno, za nekoliko dana smo imali policijsku i finansijsku kontrolu u produkciji i savetovano nam je da napustimo zemlju.

Međutim, dve-tri godine boravka u Nemačkoj bili su mi suštinski važni. Naučio sam šta je privatna produkcija, lični finansijski rizik. Prošao sam iskustva niskobudžetskog filma, video da se i tako može. Tih godina su i velika nemačka imena radila u tom ključu.

Bilans urađenih filmova je bio sedam kratkometražnih, jedan dugometražni. U Oberhausenu 1975. godine imao sam od osam filmova nemačke produkcije, svoja četiri naslova...

Staljinizam

“Staljinizam” je danas povijesno potrošen pojam. Svojedobno je odigrao ključnu ulogu u razvoju onoga što zovemo historijskim komunizmom, dakle ideologijom i političkom praksom komunističkog pokreta od njegovih povijesnih početaka u devetnaestom stoljeću, do njegova sloma u takozvanim demokratskim revolucijama 1989/90. godine. “Staljinizam” je pojam njegove unutarnje dinamike, historijske, ideološke i frakcijske diferencijacije.

U liku staljinizma, komunistički pokret je otkrio svoju imanentnu negaciju od koje se ne samo pokušao historijski razgraničiti i udaljiti kao od epohe svoje devijacije i dekadencije, nego je upravo u toj negaciji svoje negacije, u razgraničenju od staljinizma, potražio šansu svoje imanentne obnove.

Bez pojma staljinizma nemoguće je razumjeti jugoslavenski slučaj, posebni jugoslavenski put u socijalizam, Titoizam, politiku nesvrstavanja, samoupravljanje, uključujući i neponovljiva dostignuća kulturne proizvodnje, pa i poseban jugoslavenski vid disidentstva, onu danas zaboravljenu lijevu, demokratsku kritiku totalitarnih praksi jugoslavenskog socijalističkog sistema. U negaciji staljinizma nije samo jugoslavenski komunistički pokret ponovo otkrio

svoju autentičnu demokratsku i emancipacijsku legitimaciju koju je naslijedio iz razdoblja antifašističke borbe i socijalne revolucije, svoje pravo na posebnost, na politički, ideološki i historijski eksperiment; i njegovi kritičari, unutarpartijski i izvanpartijski, otvoreni negatori njegova birokratskog, totalitarnog izopačenja, kulta ličnosti na koji se oslanjao kao invalid na štaku, borci za slobodu umjetničkog stvaranja, kulturnog i intelektualnog rada, oni također našli su svoju legitimaciju u otvorenoj negaciji staljinizma.

Bez pojma staljinizma, jugoslavenska prošlost nema nikakva smisla. S takozvanim padom komunizma, ova unutarnja diferencijacija komunističkog pokreta postala je irelevantna. Pojam staljinizma izgubio je svaku uporabnu vrijednost, svaku konkretnu referencijalnost. Postao je prazan i suvišan. Prošlost se ukazala u svojoj trivijalnoj jednoobraznosti, jednoznačnosti i prozirnosti, ili, što je isto, u svojoj ahistoričnosti i apolitičnosti. Čak i ona najbanalnija razlika između socijalizma i komunizma, razlika nekad bjelodano jasna svakom pučkoškolcu bivših socijalističkih zemalja, kao razlika između ideje same, komunizma, i njezine konkretne historijske realizacije, socijalizma kao posebnog društvenog uređenja, političkog sistema, oblika vlasništva, itd., izgubila je nakon 1989/90. godine

svako značenje. Sve, bez razlike, zaokruženo je pojmom komunizma da bi kao takvo bilo bačeno u ropotarnicu povijesti. Tako je, već na nominalnoj razini, izbrisano golemo iskustvo društvenih sukoba, frakcijskih borbi, otvorenih međudržavnih konflikata koji su uključivali i prave ratove, kao i iskustvo teških ideoloških i kulturnih sporova, ukratko, čitava politička dinamika historijskog komunizma.

Pojam komunizma danas implicira zaborav pojma staljinizma. Ali, ni on sam nije dugo odolijevao zaboravu. Uskoro ga je progutao pojam totalitarizma. Sada je i razlika između komunizma i fašizma postala irelevantna. Kao što je i iskustvo sukoba između ta “dva oblika totalitarizma” postalo historijski beznačajno i bezvrijedno. Svi oni pusti milijuni ljudi izginuli u sukobu na život i smrt između tih dviju ideologija i političkih pokreta, u njihovu međusobnom ratu do istrebljenja, danas nam se ukazuju kao slučajne žrtve jedne zabune, tragičnog nesporazuma među prijateljima, braćom, kao nesretni stradalnici jednog u osnovi bratoubilačkog rata.

U ovoj pojmovnoj transformaciji mnogi vide napredak u svijesti o pravoj istini prošlosti. Jedino, međutim, što je napredovalo na putu od staljinizma preko komunizma do totalitarizma je zaborav.

ŽŽ

Danas je potpuno izbledela slika globalne maraton trke – Demokratija i Kapitalizam Zapada protiv Komunizma sa Istoka, koja startuje početkom Hladnog rata, krajem četrdesetih.

Slučaj Jugoslavije, ono što se danas spomene sa dosta neverice, kao takozvani sukob Staljin-Tito 1948. godine, zapravo je bio svetski događaj. Po završetku rata, pobjednici slave. Na jednoj strani Čerčil, Ruzvelt, Truman, De Gol, na drugoj, istih zasluga i težine – Staljin. U Berlin su umarširale njegove trupe i broj žrtvovanih crvenoarmejaca je veći od broja poginulih vojnika svih ostalih pobjednika zajedno. Svaka strana je uzela plen. General Makartur vlada u Tokiju. Japanskog cara Hirohita prima na raport. Staljinovi generali stoluju u Bukureštu, Sofiji, Budimpešti. Svako u svom dvorištu propisuje pravila.

Neočekivano, u toj tek uspostavljenoj ravnoteži, balkanski zavežljaj sa jedva podsećenim nacionalističkim rogovima u vreći, Federativna Narodna Republika Jugoslavija kojom vladaju partizani-komunisti odbija poslušnost Staljinu.

Politički i medijski, to ima efekat veći od bačene bombe na Hirošimu. Ujedno, Pobjednike, Nove vladaoce Sveta, podseća na ideološke rovove, u kojima su bili samo deset godina ranije. Dok je na snazi bio pakt Molotov-Ribentrop i dok se Staljinu nije verovala ni jedna reč, jer je organizovao montirane policijsko-sudske procese u kojima su pobijeni ne samo Staljinovi konkurenti – Trocki, Zinovjev, Kamenjev, nego i vrh Crvene armije – maršali Tuhačevski, Bliher i ostali, zbog čega je prvih nekoliko meseci Hitlerova “verolomna agresija” na Sovjetski savez napredovala kao kroz mladi sir.

Dakle, “disidentsvo staljinizmu” jugoslovenskog novouspostavljenog režima, bio je pokret reformacije protiv svemoći Vatikana. To značajno resetuje uspostavljenju ravnotežu

diktatura i mislim da do danas predstavlja primer kako je iskorak moguć. Nije beznačajan doprinos tog primera pokretima oslobođenja od kolonijalizma, koji su buknuili koju godinu posle raskola Staljin-Tito.

Staljinovom smrću 1953. godine, formiranjem garniture Hruščova, uspostavlja se nova dinamika. Titu se priznaje “da je bio u pravu”. To znači i potvrda da socijalizam mora da se menja. Sovjetski savez doživljava “talas otapanja” sa efektima do tada nezamislivih sloboda u kulturi, ili oslobađanja stotine hiljada zatvorenika iz Gulaga. To je početak šezdesetih kojih se sećamo kao godina optimizma.

Međutim, otvaranja i inovacije kreiraju konflikte u sistemu. Prvi je na socijalnom planu: preduzeća koja posluju u inostranstvu grade aerodrome, puteve i hidroelektrane po Africi i Aziji – posluju na svetskom tržištu. Jedno je “ideološka saglasnost”, drugo su investicije, tržišna utakmica, polulegalizovana korupcija i menadžerske plate.

Jugoslovenska samoupravna preduzeća ne daju dohodke “svakome prema radu” – nego se socijalne razlike povećavaju, jer svako zarađuje prema “mestu na globalnom tržištu.” U Čehoslovačkoj, tamošnje rukovodstvo proklamuje “socijalizam sa ljudskim likom” i proglašava da kreće po uzoru na Jugoslaviju, samostalnim putem. U Čehoslovačku ulaze armije tenkovskih jedinica Varšavskog pakta, zbacuju partijsko i državno rukovodstvo i instaliraju moskovske poslušnike. Stotine hiljada izbeglica se preliiva preko granica, jer Čehoslovačka je u samom srcu Evrope. Zapad prihvata izbeglice iz Čehoslovačke, lamentira o ljudskim pravima, ali svako gleda sebe.

U tom vremenu, Titova garnitura, imali smo utisak, da se oseća kao da gubi tlo pod nogama. Polemike o opcijama tržišne, samoupravne ili državne ekonomije su beskrajne. Dileme da li mladi traže “više socijalizma” ili “više slobode”, nomenklaturu vraćaju na stare alatke kontrole.

Počinje masovno cenzurisanje omladinske štampe, časopisa i knjiga. A već proizvedeni i hvaljeni filmovi bivaju proglašavani za ideološki sunjive. U kadrovskoj strukuri se dešavaju smenjivanja, priličan je broj sposobnih zamenjen poslušnima i partijski podobnima, tako da ja čitavu tu dekadu sedamdesetih vidim kao jednu dekadu restaljinizacije.

Teško bih mogao da kažem da su faktički koraci ka staljinizaciji brinuli većinsko stanovništvo. Dokle god je bilo posla, zdravstvene zaštite, slobodnog školovanja. Kao i velikog prostora za inicijative privrednih subjekata i seljaka u okviru “samoupravnog sistema”. Već krajem sedamdesetih je jezik ideoloških komisija i govor partijskih tupadžija sam sebe toliko iskompromitovao, da se vraćalo “na stara iskustva”. Tako da je kraj sedamdesetih i prvih nekoliko godina osamdesetih, već je Tito umro, vratilo u dobroj meri najbolju klimu šezdesetih.

Ja sam, neočekivano, u toj situaciju uradio najznačajniji deo svoje filmografije. Kada sam ja, sa “falinkom”, vanpartijac, itd. mogao ovoliko da radim, mogu da pretpostavim koliko je tek prostora bilo za “podobne”.

Neobično: filmska branša je pod šakom monopolista koji su tu arčili velike budžete, dok je televizija – daleko komunikativniji medij, a i skromniji, praktikovala kulturnu politiku “zrelog titoizma”. Princip koji je bio na delu bi formulisao: posle Tita, još više titoizma. Ali, okolnosti su bile sasvim različite: Brežnjevljev sistem se urušavao, nije imao ni administrativne ni ekonomske snage da kontroliše pola sveta.

Novooslobođene zemlje su se od socijalističkih demokratija preobratile u pljačkaške diktature, u kojima su političke elite u prvi plan stavile crpljenje resursa i ugađanje zemljama u čijim bankama čuvaju svoje sefove. Margaret Thatcher je likvidirala tradicionalnu britansku radničku

klasu, okrenula je ekonomiju ka bankarstvu i novim tehnologijama. Italija, Nemačka i Španija su krenule u rat i likvidaciju svojih radikalnih omladinskih pobunjenika. Što je Amerika uradila prva, već početkom sedamdesetih, kada su pobijeni aktivisti Black Panther-a, a pripadnici Students for a Democratic Society zatvoreni na višedecenijske robije. U Nemačkoj je najveći deo članova Rote Armee Fraction ubijen, a nešto preostalih je služilo robiju u Stammheimu.

To što lakonski imenujemo “staljinizam” – to je bespogovorna diktatura vladajuće nomenklature. Ona se realizuje u različitim formama. Kao što ima i različite “neprijatelje” na koje je usmerena. Na primer, ono što danas zovemo elegantno “liberalni kapitalizam” ili “postkomunistička tranzicija”, nije opcija ništa manje od staljinizma milostiva. Ona je, ukratko rečeno, za svog klasnog neprijatelja, koji uznemirava i tehnologiju vladanja, izabrala – radni narod. Dakle milione koji su učestvovali u industrijalizaciji i urbanizaciji socijalizma. Liberalni kapitalizam sistematski uništava te milione ljudi – nezaposlenošću, lišavanjem lekarske nege, izgladnjivanjem, nestvaranjem perspektive za njihovu decu. A u bivšoj Jugoslaviji, nepriznavanjem, potpunim brisanjem radničkih uloga u gradnji firmi. Jer je gotovo bilo pravilo da zaposleni na samoupravnim organima donesu odluku da deo svog dohodka ulažu u tehnološki ili drugi razvoj fabrike. Da kupuju, takode, od svog dohodka, odmarališta. Da grade sportska igrališta.

Svi ti ulozi, inače detaljno dokumentovani u finansijskim arhivama, su izbrisani. A firme rasporodate, ne za novac, nego: “sertifikate” – praktično potvrde o pripadanju novoj vladajućoj nomenklaturi – ratnim profiterima ili bogatašima koji procenat dele sa partijskom oligarhijom. I koliko god ima različitih zakona i nijansi u kapitalizmu svake od novoformirane ex jugoslovenske države, toliko je “tajkunsko bratsvo

-jedinstvo” unisono – u pljačkanju sopstvene radničke klase i socijalističkih resursa. Zanimljivo bi bilo istražiti kadrovsku strukturu novih vladajućih slojeva. Samo po nekoliko desetina imena kojih se sećam, vidim da mnogi potiču iz partijske oligarhije “novih jurišnika”, podobnih kadrova sa početka sedamdesetih.

Taj dizajn tog stezanja iz sedamdesetih, da li on na kraju nije počeo da otvara i neki prostor ka tim, da kažemo, tradicionalnim sentimentima, od nacionalizma do nekog kulturnog tradicionalizma. I sad, šta mi možemo da vidimo u tim sedamdesetim? Mi možemo da vidimo taj jedan veštački pokušaj restaljinizacije i pritisak restaljinizacije. Interesantno je da zapravo taj nacionalistički diskurs krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina ne dizajnira nikakva četničko-ustaška emigracija, kao što bi iz današnje perspektive to moglo da se pretpostavi, nego njega dizajnira, u stvari, jedan deo, da kažemo, mainstream tog intelektualnog korpusa i akademskog korpusa u zemlji.

BB

To je klasična građanska kultura?

ŽŽ

Da.

E, da li je ta klasična građanska kultura, prosto, od nekih ljudi koji su je reinterpetirali, a koji su zapravo bili i komunistički funkcioneri, a i neki funkcioneri tog jugoslovenskog modernizma, antistaljinističkog, posle pedesetih godina, kao što su recimo neki praksisovci u Beogradu ili, recimo, jedan Dobrica Ćosić u Beogradu i još neki drugi, da l’ to nije eventualno došlo kao reakcija na taj jedan gvozdeni обруč tog recikliranog novog jezika partijnosti koji je tako, ja bih rekao, veštački nametnut.

Međutim, to je jedna tema za neka dugoročnija razmišljanja i ona se na kraju i ne

može bog zna kako optimistički da interpretira, jer se desilo da to što je u prvo vreme izgledalo kao neki korak ka vraćanju nekih prostora slobode, to se kasnije zatvorilo zapravo u najgoru, može se reći, plemensku klanicu iz nekih vremena predhistorijskih.

Tito (diktator?)

Umjesto pitanja: Tvrdnja da je Tito bio diktator nije samo u faktičnom smislu pogrešna. Zapravo, faktička dimenzija tu uopće nije odlučujuća. Diskusije o prošlosti koje se kvaziznanstveno drže faktografije često završavaju u jalovom kvantificiranju žrtava, kao da je riječ o natjecanju u zločinstvu: Tko je ubio više ljudi, Hitler, Staljin ili Mao? Čija je knjiga crnija, komunizma ili fašizma? A zašto ne katolicizma, kapitalizma, nacionalizma, modernizma, kolonijalizma...?

Problem s tom tvrdnjom, da je Tito, dakle, bio diktator, je u tome što ona implicira jedan pogled u prošlost koji tu prošlost nužno falsificira. Pred nama se ukazuje slika zlog pojedinca, diktatora, na jednoj strani i nevinog, dobrohotnog naroda, odnosno freedom loving disidenata s druge, slika crno-bijela koja jasno razgraničuje dobro i zlo, simplificira do apsurdna prošlost i tako fetišistički pacificira nelagodu koja prati naše sjećanje na nju. Osim toga, ona radikalno kida svaku uzročnu posljedičnu vezu između prošlosti i sadašnjosti. Čovjek ne zna čemu da vjeruje, svojim očima ili slici svoje prošlosti. Što mu drugo preostaje kad mu se u njegovoj aktualnoj stvarnosti onaj siroti narod kojeg je nemilosrdno gazila diktatorska

čizma sada ukazuje u svojoj šovinističkoj napaljenosti u kojoj bez pameti uništava sve ono dobro što mu je prošlost, pa i ta diktatorska, ostavila u nasljeđe, odvlačeći ne samo svoje susjede, nego i samoga sebe u katastrofu. Ili, kad u svojim navodno slobodoljubivim disidentima ugleda krvoloke i zločince, drčne barbarogenije koji ga danas sramote na optuženičkim klupama sudova međunarodne pravde. Što je za njih bila demokratska sloboda? Kratki intermezzo između dvije zatvorske kazne koji su do kraja iskoristili kako bi ustostručili zlo koje su nanijeli svome društvu.

“Tito diktator” je isprazna fraza postkomunističkog – a time i antikomunističkog – diskursa koja nije tek laž po sebi, nego je prije svega laž za nas, laž koja nas tjera ne samo na zaborav prošlosti nego i na poricanje stvarnosti u kojoj živimo.

Reći, naprotiv, da je Tito bio autoritarni gospodar bivše Jugoslavije otvara sasvim drugu dimenziju.

Ta tvrdnja nije nikakav stilistički trik sročena s ciljem amnestiranja diktatora od njegove krivnje. Naprotiv, ona smješta njegovu vladavinu u sasvim drugu tradiciju, onu autoritarnih, ponekad i apsolutističkih vladara naše predmoderne, pa tako i naše prednacionalističke prošlosti, čija je vladavina doduše bila ekstremno stroga, često okrutna i otvoreno, grubo nasilna, ali

koji su u osnovi, sasvim konzervativno, uvijek iznova uspjevali stabilizirati i očuvati ono što su im ostavili njihovi prethodnici. Sjetimo se: multikonfesionalna, ili kako bismo to danas rekli, multinacionalna jezgra grada Sarajeva opstala je pod sultanima i kraljevima, pod kajzerom i generalnim sekretarom komunističke partije, ali nije preživjela postkomunističku demokraciju. Tvrdnja da je Tito bio autoritarni vladar otkriva međutim još jednu, danas potpuno potisnutu dimenziju jugoslavenskog komunizma, naime, njegov tradicionalistički, konzervativni karakter koji bi se iz današnje perspektive mogao sažeti u pitanju: nije li jedna od historijskih istina jugoslavenskog komunizma upravo u njegovu, kako bi to Hrvati rekli, zdvojnem pokušaju da od 1941. nadalje spriječi fašističko samouništenje jugoslavenskih nacija, pokušaju, koji je, kao što sada znamo, devedesetih godina neslavno propao, tako da se fašistički projekt započet 1941. godine napokon mogao neometano realizirati?

*Njih dvojica su razgovarali veoma jednostavno,
bez filozofiranja, kao deca*

ŽŽ

Titov rukovodilački staž trajao je dugo, plus, ustavom mu je doživotni mandat bio propisan.

Višedecenijska “rukovodilačka funkcija“, međutim, praktikovana je u različitim epohama, pa mu se dešavalo da su pad na dno, kao i smrtna opasnost bili deo posla.

Prvo, 1937. nalog za ”sređivanje” jugoslovenske KPJ dobijen u Moskvi, u kojoj su nekoliko predhodnika, sa iste pozicije, završili pred streljačkim strojem, sastavljeni od drugova komunista.

Zatim, boravak u svojstvu sekretara KPJ u Kraljevini Jugoslaviji, kada je svaki susret sa policajcem na ulici predstavljao rizik hapšenja, torture i roblje.

A i na slobodi je lavirint: predratna strepnja, dok se u Evropi organizuje Antifašistički narodni front, u isto vreme Staljin sklapa pakt sa Hitlerom, računajući da će se fašizam “potrošiti u sukobu sa imperjalističkom Britanijom i Francuskom”. Titov službeni zadatak tog perioda, bilo je sprovođenje naloga Kominterne.

Sledeći segment života i rukovođenja, posle “verolomnog napada Nemačke na SSSR”, dakle od kraja juna 1941, bio je još rizičniji i burniji. Organizovanje gerilskog rata, na teritoriji okupiranoj sa šest strana od fašističkih vojski, koje su zemlju rasparčale i instalirale lokalne kvislinge, da asistiraju u zatiranju procenta populacije koja je rešila da se okupaciji odupre. Pored hiljada poginulih drugova i saboraca i sopstvenog izlaganja smrti, u četiri godine rata, Tito je pokazao hrabrost, spretnost i širinu koje su ga deset godina kasnije dovele do komunikacije sa pola sveta i kreiranja jugoslovenskog modela socijalizma.

Partizansko ratovanje je uspelo da stekne antifaašističku podršku od značajnih intelektualaca

i stručnjaka iz raznih regiona – Antun Augustinčić, Pavle Savić, Vladimir Nazor, Edvard Kocbek, Pop Vlada Zečević, Ivan Ribar, Nuriya Pozderac, Josip Smodlaka, Ivan Goran Kovačić... Zatim od Zapadnih saveznika.

**Premijer Churchil maršalu Titu
8. januara 1944.**

Odlučan sam u stavu da britanska vlada neće više Mihailoviću davati vojnu pomoć, već će pomagati samo Vama, te bi nam bilo drago kad bi ga jugoslovenska kraljevska vlada otpustila iz svoga sastava. Ali Kralj Petar Drugi je kao mladić izmakao izdajničkim pandžama regenta, kneza Pavla, i došao k nama kao predstavnik Jugoslavije i kao mladi vladar u nevolji.

**Ne bi bilo plemenito ni časno od Velike Britanije da ga odgurne. A ne možemo zahtijevati od njega ni da prekine sve postojeće veze sa svojom zemljom. Nadam se stoga da ćete shvatiti da ćemo u svakom slučaju ostati s njim u službenim odnosima dok ćemo istovremeno Vama davati svu moguću vojnu pomoć. Nadam se također da s obje strane može doći do prekida sporova jer oni samo pomažu Nijemcima... (1)
Biber, *Tito—Churchill*, 75.**

Beskompromisna oružana borba sa okupatorom, prilagođena regionalnim specifičnostima do toga je dovela. Pogledajmo svedočenje Olge Humo, Titovog prevodioca za engleski jezik, koja je vodila korespondenciju sa saveznicima:

“Bila sam prisutna kad je Tito razgovarao sa Čerčilom, u Bariju u leto 1944. Vrhunac moje prevodilačke slave. Bili su prisutni Ficroj Maklin, Čerčil, ja i Tito, dabome. Čerčil pita Tita:

‘Imate li nameru da posle rata u Jugoslaviju uvedete sovjetski sistem?’

Prevedem to Titu, on, kaže:

‘Od njih ćemo uzeti samo ono što odgovara prilikama u našoj zemlji. U principu, bićemo samostalni.’

Čerčil dalje pita:

‘Srpski farmeri nisu za vas, partizane?!’

Tito je odgovorio da to nije tačno, da se deo njih kolebao, ali da su sada svi za nas. Kobajagi. Mada, nije bilo nikakvog otpora, kad smo došli u Srbiju, 1944. Oko Vrhovnog štaba svi su bili Srbi. Prateći bataljon sačinjavali su partizani iz Srbije. Komandanti su Srbi bili.

Hrvatski partizani su se borili u Hrvatskoj, slovenački u Sloveniji, a kod Tita su bili sve sami Srbi. Kad se u leto 44. saznalo da ćemo ići u Srbiju, nastalo je oduševljenje: u Srbiju, u Srbiju! Osetilo se da se bliži kraj rata. Čerčil je bio izuzetno inteligentan, i veoma duhovit. Naravno, bio je antikomunista, ali to se nije videlo u razgovoru, išlo se ka savezništvu.

Bilo je i pitanja o kralju. Čerčil je nabacio da bi kralj hteo da se vrati, da bi bilo zgodno da bude postavljen za komandanta neke vazduhoplovne jedinice!

Nije to pitao kategorično, više je to diplomatsko nabacivanje, pipanje. Tito je odgovorio:

‘U našoj vojsci dinastija ne stoji dobro – njegov povratak bi rdavo delovao na moral vojske! Mi smo u zamahu borbe, ne možemo da rizikujemo.’

Bio je veliki diplomata, hteo je da se formira zajednička vlada, bez obzira na kralja. Čerčil nije bio kategoričan, ni po jednoj stavci. I, on i Tito, tačno su znali dokle mogu da idu.

‘To ne bi bilo dobro za moral vojske’ – pogodio je Čerčilovu žicu. Zaista je bio vešt političar. Posle je Tito pitao za Zapadni front, išli smo u neki sobičak u kome su bile

mape, i Čerčil je pokazivao kako saveznici napreduju. Njih dvojica su razgovarali veoma jednostavno, bez filozofiranja, kao deca. Što je, primetila sam, osobina izuzetno pametnih ljudi.”

I izbor prevodilice pokazuje metod rada.

Olga je pre rata bila student i komunista, a otac joj je Momčilo Ninčić, ministar u nekoliko vlada kralja Aleksandra, a tokom rata član izbegličke vlade u Londonu.

*Voleo je luksuz i te svoje feudalce
nagrađivao je luksuzom...*

Drugačiju ocenu čujemo od Olge Humo, na pitanje kako su se gerilci “snašli na položajima“.

“Svašta se posle rata dešavalo, kojekakve partijske gluposti naše. One vile dedinjske, proklete... Našima sam govorila:

‘Zašto se to radi – ceo svet nas gleda popreko, zbog tih vila i automobila!
Smučili smo se narodu!’

Kažu:

‘Mi smo mu toliko dali, da nam apsolutno ništa ne zamera.’

Nepotrebno i loše bilo je to izdvajanje, ostavljalo je negativan utisak. Ali, naši toliko nisu imali sluha, toliko su bili neosetljivi za takve stvari! Tito je bio slep: voleo je luksuz i te svoje feudalce nagrađivao je luksuzom. Svi su bili tako sjajni u ratu, a onda su učinili sve da se smuče narodu – izigravali su milionere.”

Titovo odbijanje da se Jugoslavija organizuje po modelu drugih lagerskih zemalja, svakako i pomenuto luksuziranje, a pogotovo uvažavanje od zapadnih saveznika, razlozi su Staljinove kritike 1948. godine.

Kreće sukob, na život ili smrt. Poziv iz Moskve da treba rukovodstvo smeniti, jer se radi o “imperijalističkim špijunima i nacionalistima”, kod partijskog i državnog aparata proizvodi grč

povređenog dostojanstva i straha za opstanak. To rezultira najsirovijim mogućim obračunom protiv onih koji nisu 100% na strani Titovog rukovodstva. Sa svima na koje se i najmanje sumnja da bi radije podržali Staljinovu “ispravnu liniju”.

Zna se, blizu 20.000 komunista, među njima i nekoliko desetina ministara, generala, predratnih ilegalaca biva internirano na Goli otok, gde je režim “prevaspitavanja” bio suroviji nego u sovjetskom Gulagu. Teško da je bilo ko od interniranih Titovu vlast opisivao blaže, u dubini svoje duše, a ne glasno, nego da je ona apsolutistički teror protiv svakog koji misli drugačije.

Pitanje koje si Ti postavio, da li je sve što se dešava organizovala ruka zlog i surovog diktatora, protiv svojih naivnih i dobrohotnih podanika, jedno je od krupnih pitanja i nad Golim otokom. Čitali smo stotine svedočanstava: metode najsirovijeg psihičkog i fizičkog mučenja, primenjivali su zatvorenici sami, razvrstavajući se u “revidirce” koji su se “vratili na put KPJ” i “bandu” koja još uvek veruje Staljinu. Razume se da nikakve *human watch* organizacije sa Zapada nisu bile zainteresovane za ljudska prava zatvorenika, jer radi se o Staljinovim pristalicama, “prijateljima našeg neprijatelja”.

U tim okolnostima je obnovljena vojna saradnja Jugoslavije i NATO pakta, uspostavljena za vreme rata.

Dakle, Titov vojno-državni socijalizam, pokazuje sposobnost da izdrži pritisak i pretnju intervencijom iz SSSR-a. Na unutrašnjem, ideološko-vrednosnom planu, propagandni rat je dobijen. Podrška Zapada je unisona. Čvrsta kontrola i hijerarhija su uspostavljeni, jer prete neprijatelji i “spolja i iznutra”. Početkom pedesetih, Titova Jugoslavija je u zamršenom čvoru: trudi se da dokaže da je drugačija, demokratičnija od SSSR. Da je njen komunistički projekat autentičniji od sovjetskog.

U isto vreme, u tom “socijalizmu sa ljudskim likom”, primenjuju se tipično staljinističke mere

protiv neistomišljenika.

Ove dramatične protivurečnosti su u korenu sistemske inovacije, do koje dolazi krajem 1949. Donešeno je “Uputstvo o osnivanju i radu radničkih saveta”. Ideja bitno različita od sovjetskog državnog socijalizma, na tragu je emancipatorskih koraka Pariske komune, anarhističkih i socijaldemokratskih kritika staljinizma. Kroz dve godine, Ustavnim zakonom, proklamovano je neotuđivo pravo radnika da učestvuju u odlučivanju. Svojina preduzeća, od državne, preimenovana je u društvenu. Preduzeća nisu dobijala planove proizvodnje i plasmana iz centra, nego su delovala samostalno. Ideja je sprovedena uz birokratske otpore, razume se.

Danas, kada sumiramo rezultate prve dve decenije pljačkaškog nacional-kapitalizma, vidimo da je osećanje “svog na svome”, većinskog dela populacije, u ona vremena, bilo prisutnije nego danas. Da su u prvih dvadeset godina socijalizma, ne samo parole “zemlja seljacima – fabrike radnicima” počele da se realizuju, nego je broj novootvorenih preduzeća, novozaposlenih radnika i izgrađenih stanova i kuća, gotovo jednak broju zatvorenih preduzeća, otpuštenih radnika i uništenog stambenog prostora u periodu 1991-2013. A broj školovanih mladih koji su napustili ex-jugoslovenski prostor je jednak broju novoupisanih studenata koji su u gradove došli iz ruralnih predela, u prve dve decenije državnog socijalizma.

*Nemoj ići Kočo, zaboraviće te,
dok se okreneš...*

Početak pedesetih teku pregovori sa Pentagonom o saradnji i bezbednosti. Dobijena je velika vojna pomoć, tenkovi, avioni, naoružanje, elektronska oprema.

Pregovore vodi načelnik Generalštaba JNA, Koča Popović. Tokom rata komandant Prve proleterske brigade, zatim komandant armije, do

oslobodenja zemlje, u proleće 1945. Popović se poznaje sa američkim i britanskim generalima, iz zajedničkih operacija potiskivanja Nemaca sa Balkana.

To je čovek koji 1932. godine diplomira filozofiju na Sorboni. Pridružuje se nadrealističkom pokretu. Publikuje sa Markom Ristićem knjigu *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Objavljuje filmske kritike u *Paris Soir*. Odlazi kao dobrovoljac protiv Frankovih fašista u rat u Španiju. Dobija oficirski čin, kao artiljerac.

Od 1953. do 1965. Koča Popović je ministar Inostranih poslova Jugoslavije, jedan od najbližih Titovih saradnika. To su godine kada Jugoslavija uspostavlja intenzivne prijateljske i ekonomske odnose u Africi i Aziji, uz veze sa Zapadom, a od 1955. i sa Sovjetskim blokom, posle izvinjenja koje su Nikita Hruščov i Nikolaj Bulganjin uputili Jugoslaviji, 1955. godine, kada su obnovljeni odnosi. Posle Staljinove smrti.

Koču Popovića sam sreo kod kolege Branka Baletića, Branko je živeo na Dedinju, kod ženinih roditelja, visokih funkcionera iz Titovog vremena. U vrtu su pili kafu sa komšijom Kočom, kada smo naišli Baletić i ja. Puniša Perović, tako se zvao Brankov tast, hoće da nas predstavi Koči. Kaže mu da smo filmski reditelji. Koča klimne glavom. Počne da nas ispituje na francuskom jeziku. Gledamo belo, ne znamo francuski. Koča preseče:

“Kako možete da se bavite filmom, buzdovani, a ne govorite francuski? Film je tamo rođen! Pa to je kao sadašnji studenti filozofije – diplomiraju na Hegelu, a ne znaju da beknu nemački.”

Ja to iskoristim, pa krenem na nemačkom:

“Druže Kočo, u Francuskoj je film bio zabava na vašarima. Kada su se Nemci dohvatili filma, napravili su umetnst. Režiju su izmislili Murnau i Lang. Prva zvezda je bila Asta Nilsen. U Holivudu se govorilo

nemački, kad su ga osnovali majstori iz Budimpešte i Beča.”

Koča gleda podignutih obrva, ponudi nas da sednemo. Kaže da savremeni film ne gleda, jer ne valja ništa.

Desetak godina ranije se su se pronosili rumori da je kod Tita, na projekciji *Ranih radova* bio i Koča Popović. I da mu se film nije dopao. Meni je neprijatno da pitam. On ništa ne kaže. A i drugo je vreme. Koča je 1972. godine podneo ostavku, tada je bio podpredsednik Jugoslavije. To nas je kopkalo. Tito, 1982. kad smo razgovarali, već dve godine nije živ. Baletić se osmeli da pita:

“Druže Kočo, kad govorimo o našem zlatnom dobu spoljne politike, to ste Vi smišljali i vodili?”

Koča odbrusi:

“Ne pričajte gluposti! Sa Titom sam bio kod 290 šefova država, vlada ili suverena, 289 su vodili beleške, šta Tito govori. Jedino Čerčil nije držao olovku u rukama.”

Mi zinemo.

“Druže Kočo, pa Tito je teško govorio i srpskohrvatski, kako je komunicirao sa strancima?”

Koča se nasmeje:

“Titu je kod nas bilo dosadno. Nije imao sagovornika. A znao je više stranih jezika nego ja. Ne gramatički briljantno, ali da razgovara je mogao. Ruski, nemački, engleski, češki, francuski... A o obrazovanju, i tu grešite. Čitao je mnogo i sve je čitao. Modernu umetnost – slikarstvo, muziku, dramu, nije cenio. Smatrao je da ima mnogo mistifikatora koji proizvode smeće. Tako je otprilike mislio i Krleža. Nisam siguran da su grešili.”

Mi vidimo, sad će se sručiti na nas.

Pa će Baletić opet:

“Druže Kočo, a Vi ste ipak došli u sukob sa drugom Titom, kada ste mu podneli ostavku. Bili ste njegov zamenik, kao podpredsednik Jugoslavije.”

Koča uzdahne duboko.

“Kakav sukob, šta trabunjate. Prvo sam rekao da je greška što je sklonjeno takozvano liberalno rukovodstvo u Srbiji. Tu će mnogo mladih i stručnih biti najureno iz politike.

Rekao sam mu da to nije dobro – jer za našu generaciju je krajnji moment da se povučemo. Tito je odgovorio da i on to zna. Ali, narod je ostao zatucan, traži autoritet, spasioca.”

Tito je, navodno, rekao:

“Kad skinu moju sliku u maršalskoj uniformi, koga će staviti na zid?

Nekog novog karijeristu? Još je izvesnije da će na tavanu naći Franza Josefa, Kralja Petra ili Pavelića. Nemoj ići Kočo, zaboraviće te, dok se okreneš.”

Koča Popović je umro deset godina kasnije. Bio je verovatno jedan od najbriljantnijih Srba dvadesetog veka. Na sahranu mu je došlo manje od 50 ljudi.

Poslednja njegova izjava glasi:

“Bašibozluk, bagra i brabonjci ustali da obnove Dušanovo carstvo. Srbi su samo protiv onoga ko bi hteo da ih makar malo opameti, a oduševljeno kliču svakome ko ih još više zaglupljuje, unazađuje i unesrećuje.

Žalosno je što su Srbi u civilizacijskom i kulturnom pogledu ostali na nivou na kome su bili pre sto godina. Oni nisu u sukobu sa svetom, već sa samima sobom, vraćajući se na šajkaču i opanak iz kojih su jedva izašli. Bio sam i ostao Srbin, ali nisam bolesna zadribanda i Srbenda.”

Šta hoćeju ovi luđaci?

BB

Reci – otvoreno pitam – danas je to opće mjesto da se kaže da je Tito bio diktator. Kad ovo pričaš, onda čovjek nema, naravno, taj dojam. Da li bi ti

na temelju tvog osobnog iskustva ipak rekao da je Tito bio diktator?

ŽŽ

Postoji slučaj kada je Tito “izrazio nezadovoljstvo” mojim radom. Zaustavio je projekciju *Ranih radova* i ljutito postavio pitanje:

“Šta hoćeju ovi luđaci?”

Ovako se to desilo: 14. juna 1969, posle tri meseca relativno uspešnog pokazivanja *Ranih radova*, po kinima širom zemlje, posle mnogih napisa i polemika, hitno me zove direktor Avala filma, Dragiša Đurić, da dođem kod njega u kancelariju.

Primi me zabrinut. Pokaže rukom na Titovu fotografiju, iznad njegovog radnog stola.

Takve su fotografije bile obavezne, u svim kancelarijama. Kaže:

“Sinoć je gledan film. Projekcija je prekinuta, a postavljeno je i neprijatno pitanje.”

Ja kažem da ne verujem, da su to konkurentske smicalice, zbog ljubomore, jer je film odabran za zvaničnu konkurenciju Berlinskog festivala, koji počinje za dve nedelje. Đurić kaže sekretarici, da pozove radnika koji radi u projekcionoj sali. Sinoć je bio na Dedinju, puštao filmove. Titova vila je desetak minuta od Košutnjaka. Samo se spustiš nizbrdo, pa na obližnjem bregu, u Užičkoj 15.

Ulazi majstor, kojeg znam. I on snužden. Kaže da im je već posle pola sata bilo dosta filma.

Gile me značajno pogleda. Majstor izade. Meni ponudi da sednem i da mi papir u ruke. To je kao neka izjava, koju treba da potpišemo on i ja, u kojoj se kaže da je film *Rani radovi* još uvek u montaži, nezavršen. Da je ukraden iz “Avala” i pušta se bez našeg odobrenja. Verziju filma koja je u opticaju, ne priznajemo.

Ja se uplašim. Kažem Đuriću da će kolege, novinari i publika znati da lažemo. Šepurili smo se po premijerama. Hvalisali se u intervjuima i polemikama, branili film. Odbijem da potpišem

izjavu. Direktor traži od sekretarice da pozove Javno tužilaštvo. Objašnjava telefonom da “nadobudni umetnik neće da saraduje.”

Kad je završio razgovor, kaže mi da odem dole u bife, da pijem kafu i čekam milicijska kola koja stižu da pakuje filmske kopije i uruče poziv za sud.

Sedim dvadesetak minuta. Kroz glavu mi prolaze slične situacije o kojima sam čitao i slušao. Slutim da patrola milicije dolazi po mene. U žurbi pišem poruku koju ostavljam kod šankiste, za Branka Vučićevića.

Zovu me ponovo kod direktora u kancelariju. Tamo je komandir patrole, potpisuje revers na uzete kopije, predaje “Rešenje o privremenoj zabrani javnog prikazivanja filma *Rani radovi*”, Ut. br. 31/69, koje je potpisao Okružni javni tužilac Spasoje Milošev.

Gile Đurić pita milicionera, šeretski:

“Je l’ vodite i njega?”

Ovaj odgovara:

“Ne, mi imamo nalog da predamo Rešenje i kupimo filmske kopije.”

Za nekoliko dana počinje sudski postupak. Dobijam ovlašćenje u ime koproducenta Neoplanta filma, da vodim odbranu. Napadam Javnog tužioca da je optužba i zabrana tipično staljinistički akt, koji narušava ugled zemlje, više nego što bi to i jedno umetničko delo moglo. Sud sluša rat rečima optužbe i odbrane, gleda film i usvaja argumente odbrane. Film je oslobođen i za nedelju dana pokazan na Berlinskom festivalu, koji se onih godina održavao početkom jula. U Berlinu je film dobro primljen od kritike, publike i žirija. Posebno su se za njega interesovali studenti koji su bili u protestu, na univerzitetu. Dali su *Ranim radovima* i “Nagradu mlade generacije”.

Ne bih rekao da je Tito bio diktator

U diskusijama sam i od desničara i levičara slušao pitanje koje Ti postavljaš. Moj je odgovor bio: ne bih rekao da je Tito diktator.

19. INTERNATIONALE FILMFESTSPIELE BERLIN 1969



WOCHE DES JUNGEN FILMS JUGOSLAWIEN

City im Europa-Center

Freitag, 27. Juni
23.00 Uhr

WENN ICH TOT UND BLEICH BIN
Živojin Pavlović

Samstag, 28. Juni
23.00 Uhr

EIN MÄRCHEN
Gordan Mihić und Ljubiša Kozomara

Sonntag, 29. Juni
23.00 Uhr

RONDO
Zvonimir Berković

Montag, 30. Juni
23.00 Uhr

GRAVITATION
Branko Ivanda

Dienstag, 1. Juli
23.00 Uhr

DAS TOTENFEST
Matjaz Klopčič

Mittwoch, 2. Juli
23.00 Uhr

HOROSKOP
Boro Drašković

Donnerstag, 3. Juli
23.00 Uhr

EIN SERBISCHER MORGEN
Puriša Djordjević

Donnerstag, 3. 7. Galerie Jule Hammer:
Im Anschluß an die 21.00-Vorstellung
im Zoo-Palast Diskussion mit Zelimir Zilnik
sowie mit Regisseuren und Autoren
der Woche des jungen jugoslawischen Films.

Änderungen vorbehalten
Eintritt DM 2,50 auf allen Plätzen

Uostalom, na tom Berlinalu je pored *Ranih radova*, filma u konkurenciji, veoma dobro prihvaćen i program “Nedelja Novog jugoslovenskog filma”, koji niko nije proglasio paketom filmova iz diktatorskog režima.

Ne treba zaboraviti, razume se, da je u krivičnom zakonu postojala odredba o neprijateljskoj propagandi i o podrivanju ustavnog poretka, kao krivičnim delima. To je bilo često zloupotrebavano. Nikada nije precizno istraženo kako je veliki broj kritičkih filmova, knjiga, časopisa, pozorišnih predstava, uspevao da “prođe”, a opet dosta ljudi je suđeno za verbalni delikt i odležalo je zatvor. Netačno je paušalno tvrđenje da su svi koji su bili na javnoj sceni, a kritički angažovani, bili doušnici. Da je i takvih bilo, najbolji dokaz je činjenica, bar u Srbiji, da se više od dvadeset godina policijski dosijei drže pod ključem.

Sećam se nekoliko situacija kako Služba državne bezbednosti pokušava da “stegne klešta”. Evo jednog. Zima 1977. godine. Moj prijatelj, Hans Angst, koji mi je u Nemačkoj bio asistent režije, javlja da prolazi autom kroz Novi Sad, na putu za Grčku, sa prijateljem. Kažem mu da obavezno navrati, da se ispavaju, pa da nastave dalje. Stižu predveče. Vodim ih na paprikaš i pivo. Uveče sedimo kod mene u stanu, ćaskamo. Došao je i Peđa Vranešević, kompozitor. Takođe saradnik i prijatelj. U Nemačkoj je napravio muziku za film *Das Paradies*, a godinu dana ranije smo zajedno, u Srpskom narodnom pozorištu uradili uspešnu predstavu *Gastarbeiter opera*.

U ponoć, neku snažno kuca na ulazna vrata. Ne zvoni, nego kuca. Otvaram, sedmorica pred vratima. Dvojicu, trojicu prepoznam, studirali su sa mnom Pravni fakultet. Pitam šta ima novo. Pokazuju mi nalog za pretres stana.

“Sa kojom osnovom?”

“Prekršio si zakon – nisi prijavio strance u kući, a zakon propisuje rok od 6 sati.”

Tad je prošlo otprilike 6 sati i 15 minuta. Ulaze njih sedmero, okreću se, cunjaju po stanu. Dvojica počinju da vade knjige sa polica, da ih istresaju. Jedan na vratima “dežura”. Jedan upisuje podatke Peđe Vraneševića, jer će on biti “prisutan građanin na pretresu”. Par udbaša pokušava da razgovara sa Hansom i prijateljem, na engleskom. Ko su, zašto su došli, kuda idu. Kažem, bolje da razgovarate nemački, to im je maternji jezik.

Vidim, domundavaju se, niko ne zna nemački. To iskoristim da procedim gostima da pobacaju u klozet, ako imaju travu ili slično. I oni to vešto urade. Poseta traje pola sata, sat. Zatim nam kažu da se pokupimo, vode nas u SUP, da damo izjave. Pola dva je noću. Ispred zgrade milicijska marica, upaljena. Trpaju nas unutra. A u stanu je ostalo dvoje da dežuraju i Peđa, kao svedok. U SUP-u nas čekaju dva-tri inspektora. Pitam o čemu se radi, ja sam napravio propust, nisam prijavio strane goste, “prijavite me sudiji za prekršaje”.

Kažem da ne cimaju ova dva stranca, sramota je. Na to mi ladno odgovore:

“E Žilnik, ti ne znaš koliko nam stiže prijava protiv tebe. Ne samo od Draška Ređepa, koji je direktor ‘Neoplante’, a radi i za nas, nego i od mnogih kolega. Danas su nam dojavili da su ova dvojica koji dolaze, anarho-teroristi, iz Baader-Meinhof grupe. Moramo da proverimo”.

Postave mladiće na stolice, pa izvade neki plakat sa slikama poternica, upoređuju. Kod provere pasoša, dolazi do obrta. Hans je imao švajcarski a ne nemački pasoš, što ni ja nisam znao.

Hans traži da hitno zove Švajcarsku ambasadu, bez obzira što je tri sata ujutru. Pokazuje dežurni broj, na koji švajcarski državljani imaju prava da zovu danju i noću. To izgleda da smiri situaciju. Dovezu nas nazad u stan i pristojno zamole da ne pravimo buku oko svega ovoga. Prijavljeni smo lažno.

BB

Dakle, ti Tita nisi doživio kao diktatora, u cjelini, danas, nakon što je umro, propala Jugoslavija i tako dalje?

ŽŽ

Kako ga doživljam, pokušao sam da pokažem filmom *Tito po drugi put među Srbima*, početkom 1994. godine. Titov autoritet je trebao narodu, koliko i Titu neprikosnovena vlast.

U zimu 1993/94. hodaš Beogradom i osećaš strah, konfuziju i izbezumljenost prolaznika. Ogromna inflacija, prazne radnje, vojna policija skuplja regrute i izbeglice i odmah šalje na front. Uniformisani ljudi, sa simbolima kvislinških jedinica iz II svetskog rata, špartaju ulicama. Naoružani. Duge brade i masne kose, šubare na glavama. Zaustavljam se da čujem šta se razgovara, ispred tezi sa pićima i novim heraldičkim znacima. Svako priziva neki volšebni spas.

Jedni su sigurni da Rusi dolaze u pomoć, drugi kažu da su Amerikanci već krenuli. Kao refren, svaka 3-4 minuta, neko zaključiči:

“Da je On živ, niko nam ne bi trebao”.

Pa opet:

“Da je On tu, sva bi se banda sakrila u mišje rupe”.

Zatim iz kontre:

“Sve je to On nama zakuvao, pre nego što je umro”.

Iznenadi me, da Tito kojeg mediji i političari ignorišu i svrstavaju u zaboravljenu prošlost, svaki čas narodu pada na pamet.

Sutradan, snimatelj Miša Milošević i ja smo formirali ekipu i organizovali *happening*, u kojem se sve odvijalo spontano, sem uvodne sekvence, koju sam napisao:

Tito se u avionu probija kroz tmurne oblake.

Spušta se u Beograd.

Prilazi u maršalskoj uniformi. Vozač otvara vrata mercedesa.

Vozač:

“Kuda ćemo, družo Tito?”

Tito:

“Da čujemo malo šta narod misli. Dobro reci ti meni družo šta se to desilo u ovoj našoj lijepoj zemlji za ovo malo dok ja nisam bio tu?”

“Zemlja se raspala, sve je propalo. Rat je, nemaština.”

“A zar je moguće da je baš tako loše?”

“Sve je loše. Neobjašnjivo loše.”

“Dobro, reci ti meni ima li tu nešto moje krivice? Gore se priča da sam malo možda i ja kriv za to što se desilo ovdje dole posle mene.”

“Neki te pljuju, neki te kude, neki te hvale... A krivica je i tvoja jer je tvoja birokratija ostala...”

“Čekaj, ja kad sam bio dole to su sve bili moji pioniri, moji omladinci. Oni su negovali bratstvo i jedinstvo, ja sam im stalno to govorio. Šta se dogodilo sa pionirima?”

“Prvo su oborili bratstvo i jedinstvo i izazvali međusobno ubijanje i rat. Pa su onda oborili i sve ostalo.”

“Moram ja to provjeriti. Vozi!”

“Prvo su skinuli sa svih obeležja tvoju petokraku.”

“Majku ti božiju, lepo se izgradio Beograd. Lijep je grad. Dobro, šta kažu naši prijatelji saveznici? Šta kažu okolne zemlje, naši susjedi?”

“Jedino ko nas pomaže to je Grčka i niko više.”

“Šta se događa sa tim kadrovima? Kad sam ostavio vrijednih, dobrih kadrova.”

“Ja mislim da ste jednu grešku napravili.”

“Koju?”

“Je l’ se vraćate opet? Povedite sve ove što ste ostavili dole.”

“Ceo narod?”

“Ne, ne ceo narod. Ove što ste ostavili na vlasti, naslednike.”

Odziv na 45-minutni dokumentarac bio je ogroman. Po svim teritorijama ex-Jugoslavije je tražen, mada je distribucija tekla ilegalno. Tito je tada bio tabu tema, za aktuelne vlastodršce. Koji su gotovo svi bili ili funkcioneri Titovog režima ili karijeristi koji su veći deo života pevali “Druže Tito, mi Ti se kunemo, da sa Tvoga puta ne skrenemo”.

Film je umnožavan na VHS video kasete, jer DVD još nije bio izmišljen. Imali smo original na beta traci. Posle dva meseca umnožavanja, beta traka izbledi, ton se skoro ne čuje. Odnese u servis, da provere šta je. Kažu: “Sa ove trake mora da ste kopirali više od 100.000 kopija, te joj je emulzija totalno ruinirana”. Morali smo montažu da uradimo ponovo.

JNA

Jugoslavensku narodnu armiju možemo retrospektivno razumjeti i kao historijski jedinstvenu formu kolektivnog života, neku vrstu kasarnskog pandana tvorničkom kolektivu u epohi industrijske moderne i narodne suverenosti – danas izumrli endemski raritet koji postoji samo još u sjećanjima čiji je vijek trajanja ograničen. Za nekih pedesetak godina poumirat će svi koji su je služili. No, već danas teško je zamisliti da će današnje i buduće generacije doista vjerovati tom njihovom sjećanju.

Da je bilo moguće na jednom relativno malom prostoru, u intenzivnom, gotovo tjelesnom kontaktu držati na okupu takvu gomilu kulturnih, jezičnih, etničkih, nacionalnih, konfesionalnih, političkih razlika i da je taj zajednički život imao pritom neku formu normalnosti, samorazumljivosti, rutine, gotovo prirodnosti, bez većih dramatičnih tenzija, to se već iz današnje perspektive doimlje sasvim nevjerojatnim. Čak i ljudima koji su to sami iskusili, učinit će se iz perspektive današnje stvarnosti kao da su tu svoju prošlost samo sanjali. Kao da nije moguće da je to bilo moguće.

Dakako, to što percipiramo kao stvarnost već je ideološki posredovano. “Stvarno, dakle nužno”, to je taj kratki ideološki spoj koji ostavlja

prošlost u potpunom mraku i koji na koncu guta svako sjećanje, kolikogod vjerodostojno ono bilo. Stvarnost etnički očišćenih prostora bivše Jugoslavije, stvarnost kulturne i jezičke segregacije, stvarnost potpune političke separacije, automatski implicira ne samo da nikako drugačije ne može biti, nego da nikako drugačije nije ni moglo biti. To, dakle, što prošlost čini nestvarnom je upravo nemogućnost da se stvarnost u kojoj živimo zamisli drugačijom.

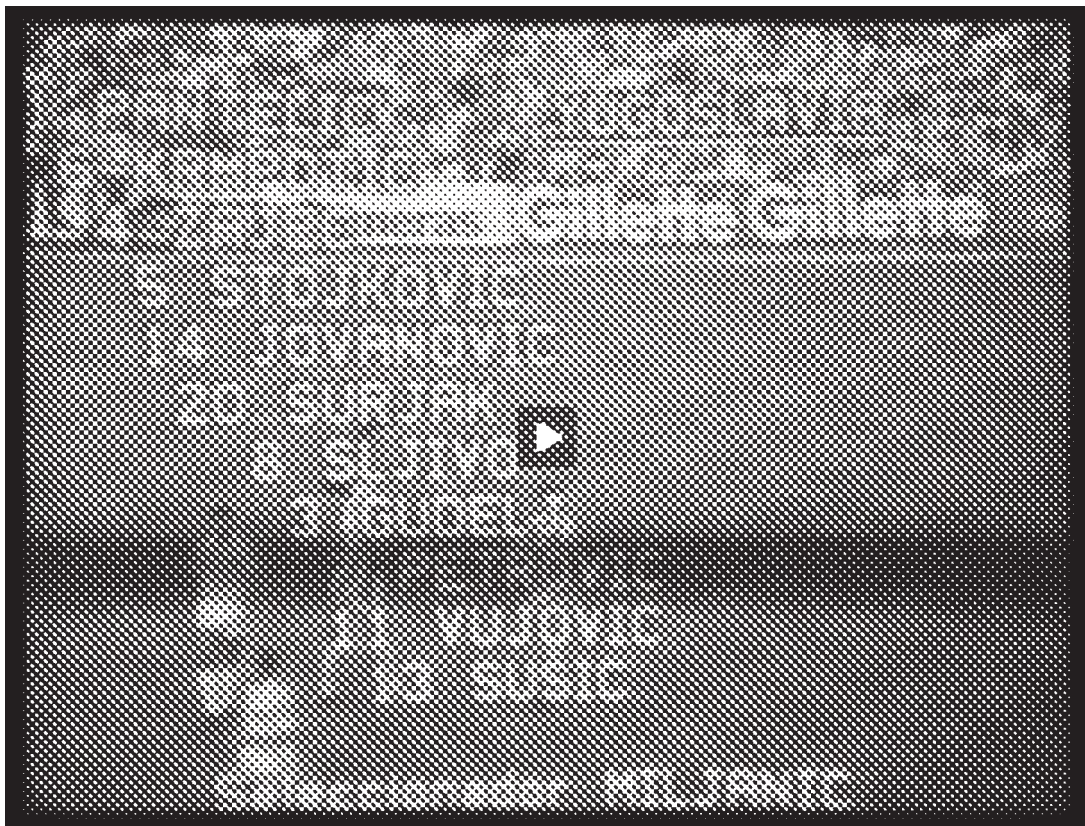
Stvarnost bez alternative je stvarnost bez prošlosti i tu nikakvo sjećanje ne pomaže. Ako bošnjačka, hrvatska i srpska djeca ne mogu govoriti zajedničkim jezikom, ići u isti razred, učiti zajedničku povijest, istu matematiku, kako su onda njihovi očevi mogli služiti vojsku u istim jedinicama, sporazumijevati se zajedničkim jezikom, nositi iste uniforme, jesti u istim kantinama, spavati u istim spavaonicama i polagati istu zakletvu, krevet do kreveta, korak za korakom, dan za danom, od Vardara pa do Triglava?

Taj suživot iz prošlosti danas je bezimen. Prosvjećeni liberalni intelektualac upućen u hegemonijalni diskurs nazvat će ga, ukoliko je imalo benevolentan, iskustvom multikulturalnosti. U istom dahu on će ukazujući na još uvijek sveprisutni nacionalizam, na izljeve mržnje prama svim vrstama manjina, od seksualnih do

nacionalnih, kao i na realnost već spomenute segregacije, ustvrditi kako su to posljedice manjka multikulturalne tolerancije i kako je potrebno još dosta vremena da se odnos prema kulturnim razlikama na bivšejugoslavenskim prostorima podigne na razinu razvijenih demokratskih društava Zapada. Ono što ljudima ovdje treba je kulturna kompetentnost, odnosno, kako definicija kaže, sposobnost efektivne interakcije s ljudima različitih kultura. Samo strpljivim edukativnim djelovanjem kroz javnost i u okviru civilnog društva, ljudi će s vremenom steći tu sposobnost i realizirati je u praksi tolerantnog suživota. Kada?

U budućnosti, nadajmo se skoroj.

A što je s onim suživotom u prošlosti? Zar su svi oni vojnici i oficiri JNA, sva ona djeca i njihovi učitelji i roditelji kojima je suživot s kulturnim razlikama bio jedva zamjetljiv moment trivijalne svakidašnjice, bili kulturno nekompetentni, neka vrsta amatera multikulturalne tolerancije? I zar je sve završilo u katastrofi upravo zbog te njihove nekompetentnosti i amaterizma, katastrofi koja se, kako nam ideologija sugerira, zasigurno više neće ponoviti kada na scenu stupe pravi, odgovarajuće educirani profesionalci tolerantnog suživota? No, najprije treba “učiti, učiti i samo učiti”, citiraju liberali Lenjina. Dokad? Pa nismo djeca. Nismo to ni bili. Mi smo samo nešto zaboravili.



Iz filma *Lijepa žena prolazi kroz grad*, 1986. godine

BB

Poslije toga si otišao u vojsku, nije li tako?

ŽŽ

Izravno, pet dana posle pokazivanja naših filmova u New Yorku, ja sam se već prijavio u oklopnu brigadu u Bjelovaru. Prošao mi je dvadeset sedmi rođendan, pa stižem kao jedan od najstarijih vojnika. Odmah sam pustio brkove, a kako je oko mene većina dece od 18-20 godina, rekao sam da me zovu “Stari”.

Tako su mi se obraćali par meseci dok se na brigadnom sastanku nije postavilo pitanje “zašto se vojska umiva u snegu?”. Zima je bila hladna, snega mnogo. Vodovodne cevi često zaleđene. Ja bi ujutru izašao na sneg, pa se trljao do pola go. Oficir pita što se umivamo snegom. Verovatno zabrinut da ćemo se porazboljevati. Mladi vojnik ustane i ponosno odgovori:

“Drug Stari nam daje primer. Kad on tako star podnosi sneg, mozemo i mi.”

Oficir strogo odbrusi:

“Nikom da niste više rekli ‘drug Stari’. On je vojnik Žilnik i tako imaju svi da ga zovu.”

U JNA sam otišao pitajući se da li ću biti pod posebnim režimom, jer su novine tih meseci još uvek odzvanjale od “slučaja Rani radovi”. Ali, kao što si opisao, u kasarni je bio statistički miks populacije. Dosta mladih seljaka, koje po gradovima retko srećemo. Zatim radnika, majstora, a studenta najmanje.

Veliki broj Albanaca i Roma, jer imaju najveći natalitet. Najveći deo vojnika, zadovoljan je tehničkim standardima i uslovima života. Čista, praktična i topla uniforma. Izvanredne cipele. Dobar krevet, u hodniku WC i kupatilo. Veš se daje na pranje svake nedelje. Obilni i dosta ukusni obroci. Hleba uzmeš koliko hoćeš. Na prepodnevnoj nastavi može nešto da se nauči.

Posle podne – nekoliko sati slobodnog vremena. Možeš u biblioteku ili na sekcije. Uveče se gleda televizija. Vikendom filmske projekcije i priredbe. Polovini je bilo bolje, čini mi se, nego kod kuće. Vojnici koji su došli iz grada bili su depresivni, na početku. Ali i njih je uskoro opustilo druženje, slušanje različitih pesama, priča, dijalekata. Ko je znao da svira akustične instrumente – harmoniku, frulu, gitaru, imao je pravo da ih donese sa sobom u vojsku. Bilo je uvek mini okupljanja. Mi stariji bi iz kantine donosili napolitanke i sokove.

Razmišljao sam kako ta regrutska kultura postoji već hiljadama godina. Od Grka i Rimljana, do danas. Posmatrao sam kako se brzo zasnuje osećanje kolektiva, koje eliminiše svade, tuče i podele. Shvatio sam da su niži oficiri, koji se bave praktičnim stvarima i u neposrednom su kontaktu sa vojskom, izvanredni psiholozi.

Za dva minuta procene ko je kakav. Lenj, vredan, bistar, glup, pokvaren, častan. I prema tim procenama diskretno formiraju grupe, po sobama, po desetinama, vodovima.

Drugo, shvatio sam oficirski stres: daš deci oružje u ruke, naučiš ih da ga koriste. Moraš paziti da ga ne okrenu, prvo na tebe. Ne govori se mnogo, ali je ukalkulisana i sopstvena pogibija.

U Bjelovaru vojna jedinica je bila tenkovska brigada, sa sovjetskim tenkovima i pratećim oklopnim transporterima. Bilo je prilično posla da se savlada rukovanje, a trebalo je i kondicije, kao i sreće da se ne ulubiš na gvoždurije u vozilima, naročito kad jurcaju po rupama i kamenju.

U tenkovimna smo voženi i po koritu Drave, reka teče iznad, a tenk je kao podmornica. Sovjetski patent, tada jako moderan. Oficiri su tvrdili da Bjelovarska brigada ima “vatrenu moć” da brani celu severnu granicu Jugoslavije. Kad je za tenkove trebalo iskopati rov “da ga neprijatelj ne vidi”, bilo je znoja i žuljeva na rukama. To je staro pravilo: zaposli i umori vojnika. Međutim, drugi propis je

poštovan više od ostalih: nema širenja nacionalne mržnje, vređanja, pa ni podsmevanja na tu temu. Kada bi se nešto te vrste nagovestilo, inicijator je znao da sleduje zatvor i premeštaj iz jedinice. Međutim, nije ometano svakome da se izjasni i identifikuje, kako hoće i kako se oseća.

Od Albanaca, a i od drugih sam čuo kada kažu: ovde slobodnije mogu da kažem ko sam, kako mi se otac zove, nego bilo gde.

Bila je i biblioteka, dobro opremljena. Svaki dan sam par sati čitao knjiga. Pored klasičnih romana, domaćih i stranih, bilo je izdanja “Vojnog dela”. Pročitao sam od Cezara do memoara Guderiana, Hitlerovog komandanta tenkovskih jedinica.

Godina je bila 1970. Zemlja ulazi u konfuznu, protivurečnu fazu: posle studentskih demonstracija 1968. i zatiranja Praškog proleća sovjetskom intervencijom, naši vade iz naftalina “pojačanu ulogu SKJ na svim frontovima”, “političku podobnost” i slične stvari koje promovišu laktaše i nestručnjake. Neki se studentski listovi zabranjuju. Aktivisti iz 1968. eliminišu se sa fakulteta. Vlada Mijanović, Pavluško Imširović i drugovi su osuđeni i na kazne zatvora.

U JNA, ne sećam se da smo osetili “talasanje iz civilnog života”. Novine, radio i televizija su bili dostupni, tako da smo informacije imali.

Posle završene obuke, odvezli su nas na kraško pusto područje, kod Vojnića, gde je tenkovski poligon. Tu smo jedno tri nedelje bili na vežbi gađanja, što je priličan rizik, a cela ekskurzija avantura jer je teren kao avganistanski.

Kada smo avgusta vraćeni u Bjelovar, ostavili su nas na miru. Mislio sam: sve je dobro prošlo. JNA mi izgleda da je oslonac u toj državi, gde su karijeristi i malograđani počeli da potiskuju radni narod. A vojska dobro pokazuje ko su i kakve su “narodne mase”. Vidim da i nisu tako loše.

Dok šetkam i čitam knjige po biblioteci, stiže naredba.

“Javi se potpukovniku Vraniću, on je za kulturni rad u brigadi.”

Obrijem se, zategnem uniformu, raportiram.

Potpukovnik odvali:

“Ti si onaj Žilnik, filmadžija?”

“Taj sam”, kažem.

“Da nam snimiš film o istoriji vojske u Bjelovaru, jer Bjelovar je počeo kao vojna tvrđava.”

Kažem:

“Može. Treba mi pet ljudi, kamera i traka.”

Na to će oficir:

“Ti, znači, ništa ne znaš sam! Kad tražim čizme da napravi šuster, damo mu kožu i don, on napravi sam.”

Ja odgovorim:

“Film je kolektivan rad.”

On me otpusti:

“Moram da se informišem, dodi sutra.”

Dođem. Kaže:

“U pravu si. Treba ti šest ljudi. Uzmi po pravilnom nacionalnom i socijalnom sastavu, Alabanac, Srbin, Slovenac, Hrvat itd.”

“Može, ali scenario morate da uradite vi.”

“Kako?”, pita. “Ne znam ja da radim scenario!”

“Scenario je laka stvar.”, nastavim. “Samo zatvorite oči i govorite šta biste voleli da vidite u filmu, a ja ću zapisivati, a vi na kraju potpišete.”

On zažmuri i počne da veze:

“Tenkovska brigada u napadu.” Ja pišem i pitam koliko tenkova. On kaže trideset šest. Ja pitam: “šta vidite dalje?”

“Tenkovska brigada prolazi kroz vodu.”

“Koja voda?”

“Drava.”

“Šta je treća slika?”

“Zgrada komande brigade.”

“Četvrta?”

“Komandant sa prozora drži govor
postrojenim vojnicima.”

Ja pišem i objašnjavam da za ovo trebaju merdevine
mikrofon i magnetofon. Tako on meni diktira jedno
dvesta kadrova koje vidi. Svi su
čitko popisani, dajem mu na potpis. Kad je potpisao,
kažem:

“Druže potpukovniče sad radimo plan
realizacije.”

On potpiše i dane snimanja, na koje sam ja razbio
njegove predloge, kao i potrebnu 16mm tehniku.
Da mi odobrenje da odem u Zagreb, kod snimatelja
Vladimira Peteka, koji nam pozajmi kameru. Dobio
sam i novac za negativ. I sledećih mesec dana smo se
nas šestoro lomatali po Bjelovaru, snimali, sedeli po
kafanama, realizovali potpukovnikov scenario.

Dadu mi da odem u Zagreb u montažu i
sklopimo 50 minuta reportažu *Uloga vojske u
istoriji Bjelovara*. Počeli smo od granične austrijske
tvrđave, ali najveći je deo materijala bio sa našom
jedinicom, a i sa omladinom koja nam je dolazila na
priredbe.

Organizuje se svečana premijera. Na špici je
pisalo: “scenario potpukovnik Vranić”, “producent
pukovnik Zoraja” (taj je bio komandant), “logistika
major Furčić”, itd. A nas vojnike potpišem kao
“tehnička pomoć”.

Posle projekcije, euforija u sali. A oficiri
jedno drugog tapšu po ramenima. Mene pozovu u
komandu, sutra ujutru. Komandant mi se obrati
prvi put:

“Vojnik Žilnik, civili lažu!”

Šta da kažem, ne znam. Odgovorim:

“Ima ih, neki vole da lažu.”

Komandant:

“Svi lažu, vojnik Žilnik!”

Meni nezgodno, ne znam na šta cilja. Pa kažem:

“Kako mislite?”

On izvadi iz ladlice debelu fasciklu i baci na sto.

“Vidiš ovo. To je tvoj dosije, koji je stigao za tobom u vojsku. Stopedeset strana. Piše da si opasan, nepouzdan, da radiš za neprijatelja. Sve laž do laži! Proverili smo te. Daj vojnu knjižicu da upišem.”

Ja vadim onu zelenu legitimaciju. On napiše “primeran vojnik”. Kaže:

“Zaslužuješ nagradu. Šta predlažeš?”

Kažem, kao iz topa:

“Da me pustite kući.”

On začuti, pita nekog koliko mi je ostalo. Bilo je oko pet nedelja do kraja vojnog roka.

Pukovnik Zoraja vikne:

“Mirno!”

Stanem u stav mirno. Kaže:

“Naređujem ti da razdužiš stvari i oružje i napustiš kasarnu do sutra ujutru u 7 časova.”

Odgovorim:

“Razumem!”

Tako odem iz Bjelovara. Posle sam čuo od više vojnika koji su sedamdesetih služili u Bjelovaru, da im se film redovno prikaziva, a da su se oficiri busali u prsa.

Iz ovoga što pričam, jasno je koliko me je iznenadila glupost, autodestruktivnost i zločinački poduhvati JNA devedesetih, jer ništa od krupnijih razaranja, progona i zatvaranja po ratištima, nije moglo da se desi bez oružja JNA, niti bez komandnog JNA kadra.

To bi bila tema za celu knjigu, međutim nije teško vući uporedjenja iz istorije: samo tri godine posle prosvetiteljsko-demokratskih obećanja Weimarske republike, sa socijaldemokratskom većinom u parlamentu, smeđe košulje su uzele stvari u svoje ruke i nisu izvikali slikara Adolfa, nego napravili atmosferu osvete i straha, da ga je većina izabrala na izborima...

**Zvijezda je
rođena**

Kratka napomena o fenomenu kulturene inicijacije

Ništa ne otkriva pravi karakter neke kulture tako jasno kao način na koji ona inscenira dramu svoje vlastite reprodukcije. Ključni element ove drame, točka u kojoj njena radnja kulminira i njeno se značenje simbolički sažimlje, je prizor kulturene inicijacije, moment u kojem kultura prisvaja kreativnog pojedinca kao svoga vlastitog re-kreatora. Taj prizor prava je diskurzivna vjetrometina na kojoj se ukrštava čitav niz velikih i malih naracija: enigma kreacije, eros i thanatos u njihovu vječitom klinču, sud estetskog ukusa na stalnoj kušnji, autonomija kulturene sfere odnosno njena ekonomsko-društvena uzrokovanost, politička istina kulture, njena univerzalnost odnosno partikularnost, njena dekadentnost, njen afirmativni odnosno kritički karakter, kultura kao poprište emancipacije, utopije, hegemonije, hegelovske borbe za priznanje, kultura kao aura, kao industrija, zabava, idolatrija... sve to i još više iščitava se iz tog relativno jednostavnog prizora u kojem čovjek, pojedinac, prekoračuje onaj prag iza kojeg vrijednosti koje stvara poprimaju nova, nadindividualna, nadvremena, sublimna svojstva postajući vrijednostima jedne kulture koja se u njima uvijek iznova obnavlja.

Ali tko je taj koji će prekoračiti spomenuti prag?

Kako je odabran i zašto?

Za početak, pitajmo Hollywood. *A Star Is Born*, mjuzikl Georga Cukora iz 1954. godine daje poučan odgovor. Inicijacija se zbiva u – prilično dijalektičkom – proturječju između uspjeha i neuspjeha. Karijera ostarjelog, nekad slavnog glumca Normana Maina kojeg igra James Mason, na tužnom je zalasku. Pijan dolazi u filmski studio gdje ga pokušavaju sakriti od napasnih novinara i fotoreportera. Bezuspješno.

Maine upada na pozornicu na kojoj upravo nastupa Judy Garland u ulozi mlade pjevačice Esther Blodget. Ona smjesta shvaća o čemu je riječ, hvata ga pod ruku i uključuje u svoj show tako da izgleda kao da je njegov nastup unaprijed dogovoren. Na koncu, Maine doživljava aplauz oduševljene publike. Zahvalan što ga je spasila poniženja on se upoznaje s njom, zaljubljuje se, ne samo u nju nego i u njen talent u koji je najiskrenije uvjeren. Igrom slučaja

njihovi se putovi razilaze,

ona ponovo nestaje u anonimnosti, preživljavajući kao konobarica i pjevačica u televizijskim reklamama. Također slučajno, Maine ju ponovo otkriva, uvjerava da nastupi na filmu i svojim vezama i utjecajem aranžira njenu ulogu u važnom mjuziklu. Pod novim imenom, Vicky Lester, koje joj je nadjenuo studio, ona napokon

doživljava ogroman uspjeh. Zvijezda je rođena. Tu se priča, međutim, ne završava. Dok se ona sve više uspinje stepenicama priznanja, slave i bogatstva, njen sada već suprug Norman Maine, koji je tako uspješno organizirao i sproveo inicijaciju jedne anonimne, talentirane amaterke u kulturnog producenta najviše kategorije, postepeno gubi svoj visoki i moćni status koji je svojedobno uživao u kompleksu filmske industrije. U spirali poraza u kojoj svojim alkoholičarskim ekscesima bez uspjeha pokušava potisnuti strašnu istinu svoje kulturne potrošnosti, odnosno, gubitka svake uporabne i tržišne vrijednosti, ova bivša zvijezda tone sve niže dok na kraju potpuno ne ispadne iz pogona kulturne produkcije – na grbaču svoje u međuvremenu slavne i bogate žene. Ne mogavši podnijeti to poniženje, svoju suvišnost i odbačenost, on se na kraju ubija. Nekad anonimna Esther Blodget, a sada zvijezda Vicky Lester, neko vrijeme tuguje za njim želeći potpuno ostaviti karijeru. Na kraju je ipak uvjeravaju da ne upropasti talent koji je upravo njen pokojni suprug otkrio i stavio u pogon. The show must go on and it goes on. Ona se vraća na pozornicu i u veličanstvenom nastupu koji se sada već prenosi u čitavom svijetu, Vicky Lester se predstavlja kao “gospođa Norman Maine”. Nije samo nova zvijezda spašena. I stara je posthumno ponovo zasjala.

Sve su dakle zvijezde na broju, članci u kanonskoj trakavici poredali su se u uzročno posljedičnoj svezi. Onaj prethodni, uginuli, inicirao je sljedećeg, još živućeg, dok je svjetlo onog tek nadolazećeg već odaslano i putuje da zauzme svoje unaprijed određeno mjesto na zvjezdanom nebu (naše) kulture.

Kulturpesimistička kritika kulta zvijezde star je i dobro poznati fenomen. U svojim početcima ona nije ništa drugo do poseban moment opće kritike filma kao dekadentne umjetnosti. U *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Umjetničko djelo u razdoblju svoje tehničke reproduktivnosti)* iz 1936. godine, Walter Benjamin citira francuskog pisca Georges-a Duhamela koji “mrzi film i koji nije ... ništa shvatio od njegova značenja”. Za ovoga je naime film “razonoda za helote, zabava (*Zerstreuung*, rasipanje) za neobrazovane, siromašne, potrošene kreature koje se guše u svojim brigama ... gluma koja ne treba nikakvu koncentraciju i ne pretpostavlja nikakvu sposobnost razmišljanja ... koja ne pali nikakvo svjetlo u srcu i ne budi nikakvu drugu nadu osim one smiješne da čovjek jednoga dana u Los Angelesu postane ‘zvijezda’.”

Za Benjamina, naprotiv, kult zvijezde ima ne samo racionalno objašnjenje, nego i sasvim određenu funkciju u transformacijskom procesu

moderne umjetnosti. On je kompenzacija za gubitak aure, uzrokovan pojavom filma odnosno tehničkom reproduktivnošću umjetničkog djela koju omogućuje filmska tehnologija, dakle, simptom odnosno efekt jednog u osnovi progresivnog historijskog razvoja. Kult zvijezde, Benjaminovim je riječima, “umjetna izgradnja ‘personality-ja’ izvan ateljea. Filmski kapital koji financira kult zvijezde konzervira čar personalnosti koja već odavno nije ništa drugo do čar njezina robnog karaktera.” U mjeri u kojoj filmski kapital upravlja filmskom produkcijom, jedina revolucionarna zasluga filma u tridesetim godinama, kako je tada tvrdio Benjamin, sastojala se u revolucionarnoj kritici tradicionalnog shvaćanja umjetnosti. Kult zvijezde, dakle, i sam predstavlja jedan moment te kritike.

Ali što znači to “izvan ateljea”? Što znači to da se “personality” – Benjamin sam upotrebljava englesku riječ u svom njemačkom tekstu – izgrađuje umjetno izvan filmskog ateljea, dakle izvan okvira konkretne filmske proizvodnje? Samo to da je autentično mjesto personality-kulta odnosno kulta zvijezde, mjesto na kojem on zadobija svoj pravi smisao i postiže svoj najjači učinak, u području šire kulturne reprodukcije. Ako se tridesetih godina kult zvijezde u Americi razvija u svijetu filma, već pedesetih on će

zaposjesti sferu muzičke proizvodnje, rastući zajedno sa sve ubrzanijim razvojem opće kulturne i medijske infrastrukture: radija i televizije, industrije gramofonskih ploča, koncerata, ilustriranih magazina, ali i masovne proliferacije fan klubova.

U tom kontekstu Cukorov film – nastao, da ponovimo, upravo tih pedesetih – konceptualno je već zaostao za svojim vremenom. On zvijezdu još uvijek proizvodi “iznutra”, konkretno, u tom filmu ona se, potpuno suprotno Benjaminovoj tezi, rađa unutar filmskog ateljea. Posao inicijacije nove zvijezde, zadaću selekcije i odgovornost konačne odluke preuzima na sebe – stara zvijezda, zvijezda koja već gasne. Kanon dakle uspostavlja svoj kontinuitet iz samoga sebe, da tako kažemo genealoški, u zatvorenom krugu zvjezdane obitelji unutar kojeg se tajna svjetla prenosi s koljena na koljeno.

Walter Benjamin, naprotiv, završit će zadnje, petnaesto poglavlje *Umjetničkog djela* znakovitom rečenicom: “Das Publikum ist Examinator, doch ein zerstreuter” (Publika je egzaminator, ali onaj rasuti). To prije svega vrijedi za film koji kultnu vrijednost umjetničkog djela potiskuje između ostaloga i tako što publiku dovodi u poziciju procjenjivača, arbitra, u poziciju koja, u kinu, ne implicira nikakvu pozornost odnosno sabranost, koncentraciju. Za Benjamina, konačni

sud o vrijednosti umjetničkog djela u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti donosi rasuta, difuzna, dekoncentrirana masa koja se zabavlja (zerstreute Masse).

To dakako vrijedi i za kult zvijezde. Zadaća selekcije prenosi se na recipijente, na publiku. Ona je sada taj konačni egzaminator, arbitar koji odlučuje tko će i zašto biti podignut u zvijezde.

Tako je u modernom kultu zvijezde napokon detroniziran nekad neosporni autoritet estetske kritike, obezvrijeđen kanonički standard ukusa, bespovratno kompromitirana navodna kompetentnost buržoaske kulturne elite, insidersko znanje onih “posvećenih u stvar”. O zvijezdama sada odlučuju amateri, laici, Benjaminova rasuta masa koja – zabavljajući se – preuzima glavnu ulogu u drami inicijacije.

Riječ je ujedno i o kvalitativnoj transformaciji u historiji suvremene kulturne kanonizacije koja se u progresističkom žargonu modernizma dvadesetog stoljeća poistovjećuje s demokratizacijom: otvaranje kanona prema masama, olakšavanje pristupa njegovoj tvorbi, afirmacija dotada prezrene popularne kulture, korak naprijed u pravcu kasnijeg postmodernog brisanja razlike između *high* i *low* kulture.

Kanon, kao i njegove zvijezde, u razdoblju klasične građanske, dakle buržoaske kulture, konstituiraju se “iznutra”, ne samo, kao u

Cukorovu filmu, unutar filmskog ateljea, dakle unutar samog pogona filmske industrije, nego “iznutra” u smislu autonomne sfere umjetnosti, odnosno kulture osamostaljene od svijeta ekonomije, politike, i društvenog života uopće. Bilo da je riječ o umjetnosti neke historijski partikularne stilske formacije, primjerice renesanse ili baroka, ili je pak riječ o nadvremenom, univerzalnom konceptu Goetheove svjetske književnosti, kanon se u to doba doživljava kao otjelovljenje transcendentálnih estetskih vrijednosti čiju reprodukciju omogućuje i garantira glomazna infrastruktura kulturnih institucija građanske epohe, od javnog školstva, akademija, muzeja, biblioteka, do teatarâ, opera, koncertnih dvorana itd. Konačnu odgovornost za čitav kulturni pogon pa tako i za održavanje i reprodukciju važećih kanona nosi na sebi institucija svih ostalih institucija, nacionalna država, koja se i sama legitimira kanonom nacionalne povijesti odnosno nacionalne kulture. Oslonjena na nedodirljivi autoritet svojih kanona, kulturna politika države slijedi jedan historijski specifičan telos – kultiviranje svog društva-nacije, njegovo kulturno usavršavanje i obrazovanje, ukratko ono što su njemački romantici nazivali *Bildung*. U kultiviranju nacije kanonizacija je ispunjavala svoju ultimativnu svrhu.

Propast aure umjetničkog djela o kojoj govori Benjamin, propast uzrokovana tehničkim razvojem odnosno novom, medijskom reartikulacijom umjetničke proizvodnje, simbolizira rasap čitave autonomne sfere u kojoj se sublimirala građanska umjetnost i nad kojom je ona poput kakvog kraljevskog baldahina podigla zvjezdano nebo svojih vrijednosti i veličina beskonačno udaljenih od prostote svakidašnjeg života, društvenog rada, političke borbe, masovne, popularne, trivijalne kulture. Sublimna uzvišenost njenih kanona koja je služila kao uzrok/svrha beskonačnog perfekcioniranja

masa pod komandom i kontrolom elita, sada se raspršila u prostoru koji se proširio ne samo izvan granica autonomne kulturne sfere na čitavo društvo, njegovu ekonomiju i politiku, nego i na ekonomski, politički i kulturno još nedefinirani prostor izvan okvira partikularne nacije, društva, kulture.

Kanoni su sada out there...

Spomenuti transformacijski procesi ne mogu se jednoznačno pripisati nekoj sasvim određenoj epohi nego su upravo u svojoj proturječnosti istodobno prisutni u više njih bez obzira kako ih definirali odnosno kulturno, politički ili ekonomski locirali. Benjamin ih je otkrio i konceptualizirao tridesetih u Evropi, Hollywood

ih nije znao kritički reflektirati pedesetih u Americi, postmoderna, posthistorija, postkomunizam još uvijek se razračunavaju s njihovim efektima. Nije dakle nikakvo čudo da su bili prisutni i u jugoslavenskoj prošlosti. Ali kojoj? S ciljem da na neki način epohalno raščlanim tu prošlost koja, dakako, ni u kojem smislu, političkom, kulturnom ili ekonomskom, nije bila ni linearna, ni jedinstvena, uveo sam mutni pojam “zrelog titoizma” hoteći površno obuhvatiti razdoblje jugoslavenske povijesti između kraja pedesetih i polovice sedamdesetih. Ni sam, dakle, ne znajući što pod tim pojmom konkretno mislim, pitao sam Žilnika što za njega znači “zreli titoizam”? U svom odgovoru on ga međutim nije definirao ni politički, ni kulturno, ni ekonomski, nego upravo u smislu jednog historijski specifičnog oblika kulturne inicijacije, u smislu njegova vlastitog postajanja kulturnim proizvođačem. Evo njegova odgovora koji je u krajnjoj liniji upravo isprovocirao temu o kojoj se ovdje govori:

Stupanje u sferu kulturne proizvodnje u razdoblju zrelog titoizma

Oni su apsolutno imali osećaj da žive na jednom mestu na svetu koje je najotvorenije...

BB

Šta je za tebe zreli titoizam?

ŽŽ

U 1966. smo. Još nemam 24 godine. Već sam prošao kroz kinoamaterska iskustva sastavljanja uskotračnih formata i osluškivanja publike, kada vidi nešto tvoje na platnu. Kao i reakcije festivala i žirija, uglavnom sjajnih autora predhodne generacije alternativnog filma – Hladnik, Makavejev, Pansini, Žika Pavlović. Ta poznanstva su dovela i do poziva da dođem u Avala film i potpišem svoj prvi “proizvođački” ugovor – za asistenta režije u filmu *Ljubavni slučaj službenice PTT-a*.

Prethodnih godina sam prošao i iskustva glavnog urednika Tribine mladih, verovatno najagilnijeg kulturnog centra početkom šezdesetih u Jugoslaviji. A upravo sam položio poslednje ispite na Pravnom fakultetu u Novom Sadu, dok sam se spremao za prvi posao koji će mi biti upisan u radnu knjižicu.

Avala film u Košutnjaku, na obodu Beograda. Čuo sam priču da je po završetku rata, jedna od prvih radnih akcija bila da se tamo izravna teren za studio. Omladinske brigade su zidale ciglom i malterom filmske studije, veličine hangara za avione. Tu je smeštena i filmska laboratorija, kao oveća fabrika. Zatim, zgrada sa tonskim studijem u kojem može da stane simfonijski orkestar i nekoliko horova, što je ključna karika tehnologije. Najveći procenat filmova se snima “nemo”, pa se kasnije nasinhronizuju dijalozi i svi prateći zvuci. Muzika, specijalno komponovana za filmove, svira se i snima u studiju. Tu su veliki magacini za reflektore, agregate, kostime, rekvizite, oružja, itd. Šnajderaj i vlasuljarnica. Radionice za izgradnju

scenografije, adaptaciju vozila, od poštanskih kola i starih automobila, do ratnih čuda. Duboko u parku, izdvojeno od prolaznika je radionica za pirotehniku – za topovske udare, požare, eksplozivne naprave. Na centralnom mestu ogromnog dvorišnog prostora, pravo od ulaza je upravna zgrada na četiri sprata. Na svakom spratu 60 kancelarija. Na gornjem spratu – direktori, ispod njih knjigovodstvo, a donjih 100-150 prostorija su za ekipe koje su u raznim fazama snimanja. Prostor i tehnika, govorilo se, nije se razlikovala od bilo kojeg evropskog studija. Slične su kapacitete i opremu imali Jadran film u Zagrebu, Viba u Ljubljani, Bosna film u Sarajevu.

Broj koprodukcija je bio veći u studijima van Beograda, zbog sjajnih lokacija – Jadranska obala, ostrva, Plitvička jezera, planinske vrleti Bosne i Hercegovine. U Avala filmu je jurnjava od jutra do mraka. Montaže, laboratorija i tonski studiji ne staju ni noću. Tada su male ekipe imale tridesetak ljudi različitih zanimanja, plus glumci i statisti. Dakle, mala bi ekipa napunila dva autobusa, kad se kreće na teren. A velike su brojale više stotina ljudi. Za prevoz su korišćeni i kamioni. Da bi sve to funkcionisalo, svako je imao definisane zadatke i delokrug rada.

U toj “fabriki filmova” direktor je Ratko Dražević, koji je izgledao kao Humphrey Bogart, a tako se i ponašao. Nikad bez cigarete i čaše viskija. Kažu da se sve slobodno vreme kockao. Iz rata je izašao kao pukovnik Uprave državne bezbednosti. Oko njega umetnički direktori, dramaturzi: Borislav Mihajlović Mihiz, Boba Selenić i reditelj Aleksandar Petrović. Sva trojica obrazovani, talentovani i cenjeni umetnici. I oni igraju karte. Niko od njih nema “partijski ugled”, mislim da nisu ni bili “organizovani”.

U to vreme sam asistent Makavejevu. Ekipa mala – tridesetak majstora, profesionalaca. Fenomenalni glumci: Eva Ras, Slobodan Aligrudić,

Ružica Sokić, Ljuba Moljac. Snimalo se u Beogradu. Glavni organizator produkcije, funkcija se zvala “direktor filma”, iskusan, ozbiljan, navodno je penzionisani major. Obraća nam se sa predlogom-naredbom čim smo se okupili:

“Da ne smetamo većim i zahtevnijim projektima, ha’jmo u suteran. Dovoljno nam je tri–četiri kancelarije”.

Jurio sam epizodiste i statiste, dovodio ih do pomoćnika režije, Branka Vučićevića, koji je određivao koga će izvesti pred reditelja i snimatelja. Zatim sam sa rekviziterom sakupljao opremu za scenu, koja je naznačena u knjizi snimanja, u takozvanoj razradi, jasno piše:

“Eva Ras mesi pitu sa višnjama. Kilo brašna, kvasac, pola kile višanja, dva jajeta. Sve doneti u trostukoj količini zbog dublova. Dva stolnjaka iste boje, oklagija jedna. Šporet jedan, na drva. Dva sanduka drva i papir za potpalu. Kutija šibica, itd.”

Rad ekipe, kao i tehničke faze “teku kao po loju”, kada rade stručnjaci. Snimatelj i njegova tri asistenta su oko kamere: nameštaju i menjaju objektivne, jedan šnira novu traku i pažljivo vadi već snimljenu. Drugi metrom meri udaljenost glumaca i objekata koji će biti u kadru, to beleži ili pamti, jer mora, dok se kamera kreće i snima ili se glumac kreće, da podešava oštrinu. Treći namešta stativ ili komplikovana kolica na šinama, na kojima je kameraman sa šarferom, i koje treba gurati po unapred utvrđenoj putanji. Ekipe se okuplja vrlo rano, pogotovo ako je rad u exterijsu, jer se ne radi dok je sunce u zenitu. Radni dan je, dakle od 05:30 do 10:30 pre podne i od 15:30 do zalaska sunca. A u studiju se radi, pod reflektorima, obično do 10 sati.

Te 1966. godine je u Avala filmu snimljeno 11 filmova. Filmskom, 35mm tehnikom. Za jedan film se trošilo oko 20 kilometara negativa, što znači da je u laboratoriji, samo za “Avaline” filmove, razvijeno

200 kilometara negativa i isto toliko pozitivna za radne kopije. Kako je svaki film kasnije raden u prosečno 10 kopija za bioskope, laboratorija je trebala da obradi 1000 kilometara 35mm materijala, samo za "Avaline" filmove. Korišćena traka je, u principu bila "Kodak kolor". Dakle, samo suva traka i laboratorija odnosili su 5 miliona dolara koliko je danas ukupna podrška Ministarstva kulture Srbije za sve filmove tokom godine. A 1966. godine se računalo da na traku i laboratoriju ode oko 10% uloga u film.

Domaća produkcija je punila bioskope, pa je bar polovina snimljenih filmova pokrivala troškove. "Avala" je uradila 11 igranih filmova te godine*. O čemu govori ovaj spisak? Teško da repertoarsku i kadrovsku politiku "Avala" možemo da zovemo sektaškom. Ekipe su formirane od glumaca i saradnika iz svih republika. Gotovo kompletan spisak autora koji se poslednje dve decenije postkomunizma proglašavaju disidentima, vidimo da su radili pod komandom pukovnika Ratka Draževića.

A najvažnije – u tri godine koje pominjem je urađeno više antologijskih filmova nego u dvadeset godina "demokratije": *San, Tople godine, Povratak, Čovek nije 'tica, Devojka, Skupljači perja, Ljubavni slučaj*, dok je u "Jadran filmu" tih godina snimljena *Breza Babaje i Rondo Berkovića*. Svakako, ovo je samo jedno "lice titoizma". Nije ni blizu tako bilo 1947. kada je Avala film osnovan, ali ni 1974. kada je hujala promaja kampanje protiv "crnog filma".

A Tito je sve vreme bio živ i verujem da u nečijem sećanju i te drugačije klime odzvanjaju kao "zreli titoizam". Da ne govorimo o "istorijskom napretku" koji je samo trideset godina kasnije, dakle sredinom devedesetih, taj opisani teren "Avala", studija i tehniku u njemu, pretvorio u propagandnu mašineriju nacionalizma, ratne propagande, plus turbofolka. Gotovo sve je bilo iznajmljeno ili "osvojeno" od Pinka i Komune, u Košutnjaku je

*1.

Gorke trave (Bittere Krauter), koprodukcija sa Nemačkom, režija Žika Mitrović, poznat kao "domaći John Ford" – ljubitelj kaubojških filmova i predratni izdavač stripova.

Priča filma: bivša logorašica odbija da svedoči protiv svog mučitelja iz koncentracionog logora.

Pretežno strani glumci – Irene Papas, Daniel Gélin, Alice Treff. Današnjim jezikom, film bismo označili kao istorijski revizionizam(?).

2.

Orlovi rano lete, spektakl za decu, po knjizi Branka Ćopića, o deci koja su se odmetnula u hajduke, te pomažu partizane.

Režija Soja Jovanović, aktivistkinja ženskog pokreta. Igraju Ljubiša Samardžić, Miodrag Petrović Čkalja, Dragutin Dobričanin. Film je prilog konstrukciji novih mitova. Ogroman bioskopski uspeh.

3.

Roj, reditelj Mića Popović, provokativni likovni umetnik, modernista i eksperimentator.

Priča filma se dešava 1804. u vreme Prvog srpskog ustanka.

Ustanici sude Srpkinjji, za izdaju muža, junaka, Turcima. Prave motive izdaje otkriva mudri Turčin, pčelar.

Igraju: Mira Stupica, Olivera Vučo-Katarina, Bekim Fehmiu, Rade Marković.

Film se doživljava kao šokantan prilog dekonstrukciji mita.

4.

Štićenik, reditelj Vladan Slijepčević, scenario Jovan Ćirilov.

Priča je o mladom kartjeristi, koji ne bira sredstva da bi došao do cilja.

Igraju: Špela Rozin, Stanislava Pešić, Duša Počkaj, Ljubinka Bobić, Rade Marković, Ljubiša Samardžić. To je kritički film protiv društvenih anomalija.

sniman i emitovan program...

U šezdesetim je, međutim, na delu jedan važan segment “politike pokretnih slika” o kojem se retko govori – državni informativni žurnal Filmske novosti. Takođe veliko preduzeće, bliže centru Beograda, preko puta Sajma.

Tu, za razliku od umetničkog filma na kojem rade autori i saradnici, slobodnjaci, angažovani po ugovoru, u Filmskim novostima je nekoliko stotina zaposlenih – režiseri, snimatelji, montažeri, tonski studio, kompletno spremni da svake nedelje u sve kino sale šalju desetominutni pregled vesti, sa obaveznom uvodnom epizodom o Titovim aktivnostima. Takođe sjajni profesionalci, ja do njih dolazim već krajem 1966. kada počinjem da snimam svoj prvi autorski dokumentarac *Žurnal o omladini na selu, zimi*.

Tražim od producenta da se film snimi “sinhrono”, na terenu, što je tada bilo kao da tražim brod Queen Mary. Zašto? Zato što postoje samo dve ogromne tonske kamere, teške nekoliko stotina kilograma. Jedna za potrebe Filmskih novosti da snima Skupštinu, Kongrese i Druga Tita i druga u “Avali” za koprodukcije.

Producent mog filma, direktor “Neoplante” Udovički je, slučajno, kum sa Vasom Tobdžićem tehničkim direktorom Filmskih novosti i meni na set dolazi kamion tehnike i ljudi iz “Novosti”. Od njih čujem: polovina ljudi iz Filmskih novosti je stalno na setu u novooslobođenim zemljama – Alžiru, Tanzaniji, Maliju, Kongu, Mozambiku.

U nekima prate još uvek dejstva oslobodilačkih frontova, paralelno drže seminare filmske obuke. Znaju rukovodioce, bolje nego domaće “drugove” – Ahmeda Ben Bellu, Abdelaziza Bouteflika, Houaria Boumédienna. Pričaju o đakonijama na dvoru cara Haile Selassia. Doživljaje po prašumama Mozambika sa pokretom Frelimo. Takođe jedno od lica “zrelog titoizma”.

5.

Omnibus *Vreme Ljubavi*, reditelji Nikola Rajić i Vlada Petrić.

Petrić je kasnije napravio respektabilnu karijeru profesora i filmskog istraživača u Americi. Na Harvardu je ne samo predavao, nego i organizovao “The Harvard Film Archive”, najbolji u SAD. Jedino netačno što je rekao je da je kao filmski reditelj u Titovoj Jugoslaviji bio proganjan.

U filmu je igrala prva glumačka garnitura: Neda Spasojević, Ružica Sokić, Pavle Vujišić, Danilo Bata Stojković, Bekim Fehmiu, Kole Angelovski.

6.

Povratak, režija Živojin Pavlović.

Film je o kriminalcu koji posle zatvora pokušava da se prilagodi životu u gradu, i završava tragično.

Glumi Bata Živojinović, Snežana Lukić, Predrag Milinković. Pavlović radi ovaj film dve godine od kako je njegov film Grad u Sarajevu na sudu zabranjen i spaljen.

7.

San, reditelja Puriše Đorđevića.

Film je o ljubavi dvoje mladih u leto 1941. godine, u oslobođenom Čačku i Užicama, koji sanjaju o komunizmu. Ali, Nemci gradove ponovo osvajaju u jesen i junaci ginu.

Igraju: Olivera Vučo-Katarina, Ljuba Tadić, Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Mija Aleksić, Stojan Arandelović.

8.

Pre rata, režija Vuk Babić, ekranizacija Nušićevih komada Pokojnik i Ožalošćena porodica.

Igraju: Mira Stupica, Sonja Hlebs, Snežana Nikšić, Branka Veselinović, Milan Ajvaz, Mija Aleksić, Slobodan Cica Perović, Milivoje Živanović, Nikola Simić.

9.

Tople godine, režija Dragoslav Lazić.

Film je o dvoje mladih koji dolaze u Beograd i započinju život. Mladić radi u železari, devojka u radničkom restoranu. Film o mladima u svakodnevnici socijalizma.

Igraju: Dušica Žegarac, Bekim Fehmiu, Stevo Žigon. Scenaristi su Ljubiša Kozomara i Gordan Mihić, koji su narednih godina scenaristi mnogih osporavanih filmova.

BB

Kažeš da si pre “uključivanja u filmsku industriju”, bio glavni urednik Tribine mladih. Kako se to postajalo?

ŽŽ

1961. završavam Gimnaziju “Moša Pijade”. Tada smo za kraj škole pisali maturske radove. Moja tema je *Pojam alijenacije u ranim delima Karla Marxa*. Zbirka ranih tekstova K.M. je izašla još početkom pedesetih, očigledno na tragu dramatične debate sa Sovjetima, posle Rezolucije IB-a. Ubrzo je gurnuta na stranu, kada je Đilas pomenuo u seriji članaka opciju “samoukidanja” Komunističke partije, jer istorijsku misiju klasna svest obavlja i bez profesionalnog aparata.

Pa je prvu konsekvencu te teze testirao Milovan Đilas sam, jer je iz aparata isključen, a zatim i osuđen na robiju. Debata je obnovljena 1958. u okviru novog Programa SKJ, koji je prihvatio nešto od romantičnih proklamacija i obećanja – o slobodi, o “permanentnom prevazilaženju dostignutog, o humanizmu bez granica”. To je okrnulo i nastavu filozofije u školama, a i slobodne aktivnosti: za kraj godine smo napravili veliku “priredbu” punu citata moderne umetnosti – poezije, drame, likovnih umetnosti, ali i originalnih satiričnih igrokaza. Na toj su priredbi bili gradski omladinski funkcioneri koji su pozvali mene i mog školskog druga László Végela na razgovor, na kojem nam je ponuđeno da nas imenuju za urednike Tribine mladih. Jer se svake četiri godine rukovodstvo “Tribine” “podmlađivalo”...

Tako sam ja promovisan za glavnog i odgovornog, a Végel za urednika Redakcije na mađarskom jeziku. Obojica se sećamo da smo se naradili kao nikad u životu. Mnogo toga smo saznavali u hodu, a svakodnevni program je pritiskao: izložbe, gostovanje pozorišnih trupa, literarne večeri, sociološke debate, filmska

10.

Vojnik (The Soldier), režija George Breakston, koprodukcija sa SAD.

Film u spomen dečaka-boraca, poginulih u NOB-u. Glumačka postava je domaća i strana.

11.

Kako su se voleli Romeo i Julija, reditelj Jovan Živanović.

Ljubavna priča likova iz različitih socijalnih slojeva, tragično se završava.

Igraju: Špela Rozin, Zdravka Krstulović, Lidija Pilipenko, Rade Marković, Sjeverin Bijelić.

U Avala filmu te se godine pripremaju Skupljači perja, Aleksandra Petrovića i Soledad, režija Jacqueline Aodry. Koprodukcija sa Francuskom.

Igraju: Emmanuella Riva, Laurent Terzieff, Rik Battaglia... A samo godinu dana ranije, Avala film je proizvela Tri Saše Petrovića, Čovek nije ‘tica Dušana Makavejeva i Doći i ostati Branka Bauera.

gostovanja. Tada smo prvi put gledali domaći amaterski, alternativni film, kad smo pozvali iz Kino kluba Zagreb Vladimira Peteka i Mihovila Pansinija, a iz beogradskog Kino kluba Marka Babca i Aleksandra Petkovića. Doneli su pokretne slike, različite od svega što je na redovnom bioskopskom repertoaru. A on je u Jugoslaviji, bio jedan od najbogatijih i najsvežijih u svetu. Jer su i sa Istoka i sa Zapada filmovi slobodno uvoženi, a naše je tržište, čak služilo velikim svetskim distributerima, kao neka vrsta “provere”.

Išlo nam je na ruku da je “Tribina” već imala dobar ugled i krug saradnika. U Novom Sadu je sjajna savetodavna pomoć dolazila od redakcije umetničkog časopisa “Polja”, pre svega od Dejana i Bogdanke Poznanović i od profesora na Filozofskom fakultetu, književnika Ervina Šinka. Pozivali smo ljude iz cele Jugoslavije, pogotovo one čiji je rad bio inovativan i polemički. Na primer, pre nego što je časopis “Praxis” počeo da izlazi, imali smo seriju debata koje su čitavo proleće vodili budući urednici “Praxisa”. Takođe smo zvali urednike ljubljanskog časopisa “Perspektive”, koji su bili “na tapetu” domaćih “ideoloških faktora”. Pa sjajnu mlađu grupu esejista i polemičara iz dvonedeljnika za kulturu “Danas”.

BB

Ti ljudi su pozivani, oni su držali predavanja?

ŽŽ

Da, dolazilo se na Tribinu “k’o na Čabu”. Sećam se dopisnice zagrebačkog “Vjesnika” iz Beograda, Ljerke Krelius, koja je dolazila u Novi Sad i stenografisala, kada su govorili “prijeporni” mislioci iz Zagreba, te objavljivala komentare.

Primećivali smo, i koristili činjenicu da su kulturne politike, po regionima, različite. Vojvodina, do pred kraj šezdesetih je bila vrlo otvorena.

Tu je bilo i značajnih jugoslovenskih kulturnih inicijativa: Sterijino pozorje, najvažniji pozorišni festival. Stražilovski susreti mladih intelektualaca. Kodifikovanje pravopisa srpskohrvatskog jezika u saradnji Matice Srpske i Matice Hrvatske.

Danas neki to pripisiju Titovoj politici “zavadi pa vladaj”. Drugi kažu da se time htelo da se “oslabi Srbija”. Meni je bliži odgovor da je jugoslovenski model postao uvažavan i produktivan. Ne samo podržavan od Zapada jer “probija gvozdenu zavesu”, nego smo i na Istoku gledani kao zemlja većih sloboda i standarda života. Višenacionalnost Vojvodine je razlog da se formiraju snažna izdavačka preduzeća na mađarskom, rumunskom, rusinskom i slovačkom jeziku. Takođe i moćni Radio Novi Sad, čije su se emisije na jezicima narodnosti mogle čuti preko granice. Bilo je pozorišta i drugih umetničkih praksi svih nacionalnosti koje u Vojvodini žive. Intelektualci iz Budimpešte, Bukurešta, Praga i drugih gradova su se sretali po Novom Sadu.

Mi na Tribini mladih, imali smo utisak da granicu intelektualne slobode određuje samo kreativnost i talenat. A da će socijalistički sistem biti sposoban da se “humanizuje dalje”. Pogledaj samo na primer program “Otvorena pitanja naše savremenosti”.

BB

To znači, vi ste imali i slobodu i pare da pozovete koga hoćete?

ŽŽ

Sve odluke smo donosili samostalno, ja i moji urednici. Mađarska redakcija je imala desetak talentovanih i hrabrih pesnika, slikara, muzičara.

Pored Végela, tu su Tolnai, Brašnjó, Bošnjak, slikari i grafičari Kapitany, Maurics, naša prva performerka Katalin Ladik, sjajna ekipa. Počeli su da objavljuju, uz velika zalaganja i mnogo polemike

TRIBINA MLADIH I „SYMPOSION“
ORGANIZUJU CIKLUS DISKUSIJA

OTVORENA PITANJA NAŠE SAVREMENOSTI

DISKUSIJE SE ODRŽAVAJU
OD 26. FEBRUARA DO 13. MAJA 1964. GODINE
SVAKE SREDE U 19 ČASOVA
U AMFITEATRU POLJOPRIVREDNOG FAKULTETA

RAZLOZI I CILJ DISKUSIJA

Revolucionarno izmenjena društvena sredina i situacija u kojoj se vaspitava i idejno formira današnja generacija mladih i dalje postavlja pitanje društvene angažovanosti, konformizma i niz drugih pitanja. Ako se naglasi činjenica da su najprogresivnije, i ujedno dominantno, snage našeg društva za svoj moralno-politički kredito izabrale kritičko i samokritičko, antiinstinktivno nezadovoljstvo ostvarenim, a u ime onoga što je još naprednije, još humanija — onda se čini opravdanim potreba da prema savremenosti, prema stvarnosti u kojoj egzistiramo uspostavimo kritički, nikako apologetski ili pak negatorski odnos.

Međutim, svojom praksom manifestujemo i posve drugačiji odnos: umesto otvorenog suočavanja sa postojećom realnošću, umesto angažovanja akcijom, mišlju i maštom, u cilju prevaziženja dostignutog i sputavajućeg, mi često otkrivamo svoju neodlučnost, svoje prizemne ambicije i svoje krakovida programe, pravdajući se usudom da su biške za realizaciju snova dobijene i da je socijalizam postao školski predmet. Revoluciju često shvatamo kao dnevno-političku taktiku, kao zbir kompromisa u ime takozvanih viših ciljeva koje ti kompromisi očigledno samo udaljuju.

Ovakav odnos u suštini onemogućuje svaku argumentovanu kritiku, i ne govori ni o čemu drugom do o nesposobnosti da se vidi dalje od ostvarenog stupnja materijalno-duhovnog progressa. Ovakav odnos ja takođe izraz prikrivanja sopstvenih mrakova, zabuda, nezadovoljstva i neostvarenosti. On jeste strah od obračuna sa pojavama savremenih, nezavremenih mistifikacija, počinjenosti i malograđanskog samozadovoljstva, filijetranih odgovora na sva pitanja, strah od obračunavanja sa pojavama hijerarhijske kritike, birokratsko-birokratskog angažovanja, zakulisne tehnike upravljanja, strah od obračuna sa antisamoupravnim i antidemokratskim branjenjem fetiša i takozvanih općih interesa.

U težnji da doprinesu dubljem i potpunijem kritičkom osvjetljavanju savremenosti, traženju i nalaženju odgovora na otvorena pitanja razvika, redakcije Tribine mladih i „Symposiona“ organizuju ovaj ciklus OTVORENIH DISKUSIJA o pitanjima naše savremenosti.

PROGRAM DISKUSIJA

26. II SLOBODA, INDIVIDUA, ZAJEDNICA
Uvodno izlaganje: DR RUDI SUPEK
4. III MARKSISTIČKA MISAO DANAS
Uvodno izlaganje: DR PREDRAG VRANICKI ✓
11. III PROBLEMI RASPODELE U NAŠEM
PRIVREDNOM SISTEMU
Uvodno izlaganje: DR MILOŠ SAMARDŽIJA ✓
18. III SOCIJALIZAM I KULTURA
Uvodno izlaganje: ERVIN ŠINKO ✓
25. III DIJALEKTIKA USMERAVANJA DRUŠTVA
Uvodno izlaganje: DR MIHAILO MARKOVIĆ ✓
1. IV TEŠKOĆE I IZGLEDI SOCIJALIZACIJE
POLITIKE I KULTURE
Uvodno izlaganje: VELJKO RUS I PRIMOŽ KOZAK ✓
8. IV RAZLOZI I SMISAO DANAŠNJEG
ANGAŽOVANJA
Uvodno izlaganje: DOBRICA ČOŠIĆ ✓
- PERSPEKTIVE NAŠEG PRIVREDNOG
RAZVOJA
Uvodno izlaganje: DR KOSTA MIHAILOVIĆ
22. IV SOCIJALISTIČKA DEMOKRATIJA
DANAS I SUTRA
Uvodno izlaganje: DR SVETOZAR STOJANOVIĆ ✓
12. V
12. V
SOCIJALIZAM I POLITIKA
Uvodno izlaganje: DR LJUBOMIR TADIĆ ✓
6. V MOĆ I NEMOĆ NAŠE UMETNIČKE
KRITIKE
Uvodno izlaganje: SVETA LUKIĆ
I SVETOZAR PETROVIĆ
- ZAVRŠNI RAZGOVOR

3. VI
CPE 14

12. V

16

časopis “Symposium”, koji je bio najznačajniji kulturni mesečnik na mađarskom jeziku uopšte. Čitan preko granice u većem tiražu nego kod nas.

Kako se naš rad politički tretirao? Bilo je podržavanja, i osporavanja, naročito po štampi. Najveći su otpori dolazili iz novosadskog “Dnevnika”, gde je kulturna rubrika vođena od strane konzervativaca. Jedino “ribanje” od strane političara kojeg se sećam je sledeće: urednik likovnog salona, Joca Lukić mi kaže da se pojavila likovna grupa u Beogradu, koja ne radi apstraktne i enformel stvari, ondašnji mainstream. Hajdemo da ih sretnemo. Odemo do starih sajamskih paviljona na Savi, Novi Beograd, koji su bili za vreme rata zatvor i logor. U tim razvaljenim prostorima, sa prozorima bez stakla, zateknemo Dadu Đurića, Uroša Toškovića, Ljubu Popovića, Peđu Ristića zvanog Isus, Kostu Bradića, Stevana Vukovića i mladu, tanku Olju Ivanjicki, koji sede zadubljeni pred svojim platnima i slikaju “leonardovski”.

Nama su izgledali fascinatno, kao iz drugog sveta. Pitamo ih da li su zainteresovani za izložbu. Kako, izložba? Oni zbunjeni, jer je njihov kolega Leonid Šejka odveden u zatvor, pre nekoliko dana.

Odlazimo kod pesnikinje Marije Čudine, Leonidove žene, koja u stanu, sedi sa nekim Rusom, piju votku. Rus kaže:

“Nema velike brige. On je u zatvoru, na sigurnom. Zatvor je za ljude”.

Marija nas šalje kod Mira Glavurtića, sjajnog crtača, zaposlenog u kartografskom zavodu Jugoslavije. Miro predvodi “Medialu”, kako se ta slikarska grupa zove, dok je Leonid u apsu. Glavurtić izgleda kao jurodivi propovednik sa crteža Albrechta Dürera, unosi nam se u lice:

“Mi hoćemo da ujediniemo svet. Istok i Zapad! Pristajemo na izložbu, samo ako nam je otvore rimski Papa i vasseljenski Patrijarh, zajedno!”

Joca Lukić i ja zinemo, smejemo se do

suza kad smo izašli na ulicu. Konačno smo sreli umetnike, ludake! To je to! Krenemo u organizaciju izložbe, štampamo i pozivnicu koju je Glavurtić nacrtao. Šalju se pozivi, kad zvoni telefon, javljaju se iz Sreskog komiteta SKJ. Drug Duško Draginčić, predsednik komisije za ideološka pitanja. Da hitno dođemo na razgovor. Kako smo ušli, on pita:

“Jeste li vi javili u Kabinet Predsednika Republike da ste pozvali Papu?”

Kažemo da nismo. On se izdere:

“Koji ste vi amateri! Papa je i šef države. Ako dođe onaj iz Jerusalima, to je vaša odgovornost, vi ga smeštajte. Ali Papa – to je državna poseta, mora Tito da pristane da ga primi pre nego što otvori izložbu kod vas!”

Mi se ukočimo, to nam stvarno nije palo na pamet. Kažemo da u Vatikan i nismo slali pozovnicu. Drug Duško zapreti:

“Ako Papa stigne, obojica letite iz Partije.”

Izložba je održana, bio je spektakl, čudo. Danas se “Mediala” smatra korpusom etnocentrične, nacionalisticke mitomanije. Ali, ko sve nije u taj bunar upao...

Danas ti kad gledaš, ti klinci nemaju nikakve šanse

BB

Čuj, ‘ajmo sad još da se vratimo na film. Mene sad zanima nešto konkretno – kako si ti postao redatelj i kako se oformila cijela ta tvoja generacija redatelja?

ŽŽ

Mi smo prošli kao i predhodna, kroz milje Kino klubova. A u žirijima, početkom šezdesetih imali smo ekipu bolju od one u žirijima Pulskih festivala. Jer “novi film” je tek krenuo u pohod na velike studije. Pavlović, Makavejev, snimatelj Petković, Pabac, Rakonjac, Pansini, najznačajniji

teoretičar filma Dušan Stojanović, tek sveže izašli iz kinoamaterizma, nama su bili uzori.

Kada su amateri moje generacije – Zafranović, Karpo Godina, Rakidžić, Srđan Karanović, Radoslav Vladić, primali nagrade za 8mm filmove, iz ruku pomenutih “sudija”, to nam je davalo samopouzdanje. Kino klubovi su formirani u okviru organizacije koja se zvala Narodna tehnika. Oni su imali razne sprave – u jednoj za fotografisanje, u drugoj za radio-tehniku, u trećoj filmsku tehniku.

Tu su se okupljali majstori i hobisti, entuzijasti, koji su mladim ljudima prenosili znanja kako se ti alati koriste. Narodna tehnika nije bila deo kulturnog i ideološkog korpusa, te se nije u prvom planu postavljalo pitanje sadržaja šta ćeš snimati, nego kako ćeš rešavati tehničke zadatke. Snimanja, pokreta kamere, rasvete, pripremu hemikalija za razvijanje, rad na montažnom stolu, itd. To je dalo pretpostavku da sadržaji budu sasvim lični i alternativni u odnosu na “zvaničnu kinematografiju”. A festivali su bili nadmetanje u vizuelnim eksperimentima i provokacijama.

Rano smo shvatili da se tehnika nauči relativno lako, a pitanje stila i kreativnosti je individualno, nedeljivo. Klubova je bilo u svim krajevima zemlje, festivala takođe, a sa pomenutim kolegama sam do dana današnjeg ostao prijatelj.

*“We can’t promise to do more than experiment.”
(Reply of the KÔD Group, a group of visual artists from Novi Sad, Serbia, to Dušan Makavejev when he invited them, as a selector of the special programme at the newly established Belgrade Film Festival in 1971, to represent a performative piece.)*

On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies

Ana Janevski
(*Quaderns portàtils, MACBA*)

*What Jan-Christopher Horak wrote about the US tradition – that ‘in the earliest phases the American avant-garde movement cannot be separated from the history of amateur film’ (Horak J-C (ed.), *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995, p.18. Quoted in Stevan Vukovic, ‘Notes on Paradigms in Experimental Film in Socialist Yugoslavia’, *This Is All Film! Experimental Film in Yugoslavia 1951–1991*, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2010.) – holds true also for the Yugoslavian experimental tradition. Namely, in the former Yugoslavia, experimental film almost consistently derived from the tradition of so-called amateur film, whose base consisted in the numerous cinema clubs (kinoklub) that developed in all major cities of the former federation, especially in the sixties and seventies. According to the official system – socialist self-management of that time – self-organization was also present in the field of culture. Even more so, cinema clubs were part of the socialist project to bring technical culture and achievements closer to all citizens, and not only professionals; thus, the formation of amateur societies (amateur film, amateur photography, visual amateur groups and ‘colonies’, etc.) was systematically encouraged. In 1946, a special institution was established: Narodna Tehnika (Popular Engineering Society) with the aim of organizing, sponsoring and promoting different amateur activities. Even though they were under the ‘political’ control of the centre and were hierarchically organized, they were mostly left to their own devices as peripheral ‘amateur reservations’. The chance to pursue film was primarily taken by young people,*

often students and film buffs, who created in this way an important platform for experimenting and a reassessment of the conventional film language of Yugoslav cinema.

BB

Ti počinješ u gimnaziji ići u te kino-klubove ili ..?

ŽŽ

Nešto kasnije. Prve sam programe i autore sreo na Tribini mladih '62, '63. U gimnaziji me je interesovao praktičan rad u vizuelnoj umetnosti. Recimo, na tragu Gauguina. 1959. sam dobio nagradu na izložbi mladih slikara Vojvodine. Objavili su i da radim u stilu fovizma. To sam doživeo kao posrednu tvrdnju da sam netalentovan za precizan crtež, pa se širokih poteza i gustih boja hvatam da skrijem loše urađene figure i portrete.

BB

Ti si kao klinac, zapravo tinejdžer, već i fovist?

ŽŽ

Tako mi je rečeno. Ali sam ubrzo, kao što rekoh, zaronio u poslove kulturnog menadžerisanja na Tribini mladih. Tu upoznajem i nekoliko filmskih reditelja lično: Purišu Đorđevića, Živojina Pavlovića, Dušana Makavejeva.

BB

Oni isto dolaze u Novi Sad i ti njih upoznajesh?

ŽŽ

Odlazim kod njih u Beograd. Oni početkom šezdesetih tek počinju da rade svoje prve profesionalne kratke filmove, na 35mm traci.

BB

Makavejev je malo stariji od tebe?

ŽŽ

Deset godina je stariji. Makavejev na radnoj akciji '61. snima film *Osmeh 61*. Ja sam to leto učesnik na gradnji autoputa "Bratstvo-jedinstvo", u Grdeličkoj klisuri. Radim na betonjerki. Moja grupa ima od znoja potpuno betonirane kose i glave, beli smo od prašine, kao duhovi. Stiže Makavejev sa snimateljem i kaže:

"Blesavo izgledate sa tim šlemovima na glavi. Udarajte se čekićima, razbijajte beton, biće efektno na snimku".

I tako moja grupa ulazi u film *Osmeh 61*. I danas smo na traci. Kada sam ga te jeseni tražio u Beogradu, bio je u cirkuskim kolima.

BB

Tko?

ŽŽ

Makavejev.

BB

U cirkuskim kolima?

ŽŽ

U njima je živio. U jaruzi koja je nekad bila na mestu gde je danas Mostarska petlja, kad ulaziš u Beograd. A Žika Pavlović je živio u radničkim barakama, na Zvezdari. Kad sam prvi put tražio Žiku Pavlovića, on se umiva vani, iz latora. A napolju mraz.

BB

Kao početna scena u *Kad budem mrtav i beo* kada se Slobodan Aligrudić umiva pred barakom ...

ŽŽ

Da.

BB

U kom smislu žive...?

ŽŽ

Nisu imali stanove. Tek su počeli da se grade stanovi za radnike i umetnike. Žika Pavlović je iz Vratarnice kod Zaječara, a Makavejev je iz Sremske Mitrovice i Novog Sada. Ja sam preko Tribine mladih došao do kontakta sa praktičnim radom na filmu.

BB

Odmah si znao da zapravo sam želiš raditi filmove.

ŽŽ

U Kino klub sam se upisao i kao strasni kino gledalac. Pratio sam redovno u biskopima filmove ondašnjih novih tendencija. Na redovnom repertoaru smo gledali, Chabrola, Godarda, Buñuela, Bergmana, ceo italijanski neorealizam.

Sećam se '59. godine (ja sam bio u gimnaziji), da sam prvi put čuo za Kanski festival jer se u kinu Jadran prikazivala serija filmova sa festivala: *Crni Orfej* Marcela Camusa, pa *400 udaraca* Truffauta, Resnaisov *Hirošima, ljubavi moja*. Gledam to i pomislim kako je film najmoćniji medij koji reflektuje život kompleksnije od drugih medija.

BB

To je, dakle, bilo na kino-repertoaru?

ŽŽ

Da, po bioskopima, u redovnom repertoaru širom zemlje.

BB

Kako je tekao transfer od amaterskog ka profesionalnom filmu?

ŽŽ

Verovatno idealizujemo, kao i svi, godine mladosti. Ali, činjenice su: stara filmska tehnika, zbog svoje komplikovanosti, u svim fazama, zahtevala je

kolektivan rad. Ono što danas petnaestogodišnjak može da napravi sa svojom digitalnom kamerom i da montira na kompjuteru, za jedan dan, u ona vremena je moralo da radi i da se dogovara najmanje petoro tokom dve nedelje zapinjanja.

Tako se scena prirodno širila i podsticala razne profile ljudi, profesije, žanrove. Pokretnih slika je bilo u optičaju hiljadu ili sto hiljada puta manje nego danas. Projekcija, van kina, bila je čudo. A o pravljenju sopstvenih filmova, da ne govorimo. Festivali su bili susreti i takmičenja. Novine su imale prostor u kulturnim rubrikama, kao i ljude koji su to pratili. Filmskih kritika i rasprava bilo je deset puta više nego danas. Neka imena su još u amaterskim danima dobijali status “otkrića”, pa i “zvezde”. To je davalo legitimitet da se javljaš profesionalnim producentima, koji su već čuli za tebe. To je osnova na kojoj je, za nekoliko godina, od sredine pedesetih do početka šezdesetih, filmska delatnost u bivšoj zemlji oformila kadrove, struktruru, proizvodnu bazu, tržište.

Današnji klinci nemaju te šanse. Kad ih pitaš šta im je sledeći potez, kažu – da se priključe političkoj kampanji neke od partija, da naprave spot, da prate lidera, minornijeg od ekipe koja ga snima, ili da se bace na muzičke i trgovačke reklame. Ko voli, nek izvoli...

The participants in the film evenings in cinema clubs in the former Socialist Yugoslavia were frequent visitors of commercial cinemas, regular readers of film studies and possessed vast knowledge about cinema; one of the major impetuses came also from the modernist models of other arts: visual arts, literature and theatre. Yet, film as a medium was becoming more and more widespread; it was the only medium that allowed for an intertwining of visual arts, literature of (anti) narrative, music and film references: it allowed the choice of

different subjects and the employment of various techniques.

*Owing to constant demands for professionalization in all social systems, especially in the art world, from today's perspective it is almost impossible to correctly read the meaning of the terms 'amateur film' and 'amateurism' as related to film buffs active in the cinema clubs in the sixties and beginning of the seventies all over socialist Yugoslavia. Yet members of cine clubs were amateurs, most of them adhering to the meanings Maya Deren stressed in her 1959 essay 'Amateur Versus Professional', in particular her consideration of the Latin roots of the term 'amateur'. It designates one's practice as being 'for the love of the thing rather than for economic reasons and necessity.' (Maya Deren, 'Amateur Versus Professional', *Film Culture*, no. 39, Winter 1965, p. 46.) Or as Jonas Mekas pointed out when referring to the role of the independent filmmaker: 'You will make movies, you will record and celebrate life, but you will not make any money.' (Jonas Mekas on underground film, Whitney Museum, New York, 1992.)*

Regarding the former Yugoslavia, the term 'amateur' mainly designates production conditions, while 'experimental' indicates the procedures, aspiration and effects of a specific cinematic expression. Thus the separation between the two is unstable and unclear. This creative confusion in classification can be attributed in part to most of the filmmakers whose works can, in retrospect, be described as experimental. Either they soon exchanged amateur filmmaking for professional work in the cinema (e.g. Dušan Makavejev) or in the visual arts (e.g. Mladen Stilinović), or they went down in (or out of) history as film amateurs

when the mid seventies saw the decline of cine clubs. (See Bojana Piškur, Jurij Meden, 'A brief Introduction to Slovenian Experimental Film', This Is All Film! Experimental Film in Former Yugoslavia 1951-1991, exhibition curated by Bojana Piškur, Ana Janevski, Jurij Meden and Stevan Vuković, Museum of Modern Art Ljubljana, 2010.)

The Serbian filmmaker Lazar Stojanović, writing about American underground film, associates it with freedom and rebellion, rather than with a cinematic genre, where underground equals amateurism, directness, imperfection and resistance. Moreover, an (independent) film director is supposed to have above all a good knowledge of film and a strong personality. This praise of amateurism, in combination with a militant attitude of the director, can also be observed, albeit in a more apolitical version, in Mihovil Pansini and his GEFF (the biennial Genre Experimental Film Festival). (Sezgin Boynik, 'Contributions to a Better Apprehension and Appreciation of Plastic Jesus by Lazar Stojanovic', Život Umjetnosti, no. 83, Zagreb, 2008.)

The main tendencies of GEFF are: to fight against conventional film, and especially against conventional work in amateur film. To draw our amateur film from the narrow frameworks of the amateurish... we want to tear down the borders that exist between amateur and professional film. Film is one. ...Someone makes a film as an amateur but works as a professional. On the other hand, an amateur film can be sold subsequently. Therefore it is not possible to say what amateur, or what professional film is. If we cannot determine this, then there is no point in dividing films into amateur and professionalism. (Mihovil Pansini, 'Prvi dan 19.12.1963', in Mihovil Pansini, Vladimir Petek, Zlatko Sudovic,

*Kruno Hajdler, Milan Šamec (eds.): Prva knjiga
GEFFA 63/1. Zagreb, 1967.)*

The most political stance in experimental film in the former Socialist Yugoslavia is definitely in the activity of the Belgrade cine club circle. From the Cinema Club Belgrade founded in 1951 and the Academic Club Belgrade founded in 1958, as opposed to the Split School and Zagreb anti-film tendencies, emerged films of symbolic and expressive cinematography. Under the influence of Russian Expressionism, the Polish Black Series and French New Wave, the first Belgrade films from the end of the fifties reflected human anxiety in search of the surreal and the absurd.

*Variations on the theme of innocence in flight from reality is a frequent subject of Belgrade film lovers of the time, as seen in the films *The Wall* (1960) by Kokan Rakonjac, *Triptych of Matter and Death* (1960) by Živojin Pavlović, on the failure to escape and on existential anxiety, or in *Hands of Purple Distances* (1962) of Sava Trifković, about a girl's flight through a deserted and bizarre landscape.*

The Cinema Club Belgrade mainly gathered a group of film connoisseurs organizing for the members practical and theoretical classes, it was necessary to pass exams to enter the club as well as to propose the script to the judgment of the rest of the members to get the necessary equipment for filming. The participation in the film projects of other members was also required.

The first antagonism in particular with the Zagreb circle already started during the first GEF discussions, when Belgrade cinema makers like Makavejev, stressed their interest in researching reality and distancing themselves from pure experimentation. Moreover, they started to have their films produced by the national production companies, switched filming

to 35mm, while the Zagreb based filmmakers still filmed in 16mm or even 8mm, without being remunerated: some of them, being unable to professionalize, turned to visual arts, like Mladen Stilinović, or like Gotovac who developed his very specific practice.

Hence we already see in the sixties the journey, as Stevan Vuković defines it, from the 'amateur paradigm' to the 'author paradigm'. (Stevan Vuković, op. cit., p. 53.) The Cinema Club Belgrade gave rise to the new major film paradigm of the sixties and seventies, what would later be denoted as the New Yugoslav Film. Namely, the cine club activity was a useful framework for the production of professional filmmakers, like Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, (and Karpo Ači-mović-Godina in Slovenia), as the disruptions that occurred in 'amateur' films flow into the mainstream or in this case, professional film.

*Yet, for those directors the cine-club activity was a sort of matériel d'apprentissage. Želimir Žilnik, active in the Cinema Club Novi Sad, very quickly saw film as a tool of criticism, and he said this about the advantages of 'amateur' film: 'Very early I was forced to use all the methods of movement of amateur film. This environment of amateur film enabled me to rid myself of administrative labyrinths, which were the only way of acquiring money to make a film. It was a form of freedom'. (Marina Gržinić and Hito Steyerl, 'Firm Embrace of Socialism, an interview with Želimir Žilnik', Zarez, no. 134–135, Zagreb, 2007. Žilnik's film *Early Years* was made in 18 days and obtained the Golden Bear at the Berlin Film Festival in 1969. However, many of the Black Wave films have been shown during foreign festivals, mainly at the Oberhausen film*

festival.)

*While the amateur films in Zagreb are characterized by experimentation with the medium, and while in Split a unique film expression is developing, Belgrade film amateurism makes a step forward and turns towards open criticism of the present and the alienation of the modern socialist man, pointing to class and social contradictions of socialism in contemporary Yugoslavia, breaking through the rarely disputed boundaries of state-socialist values. (Among the first films that were locked away in a vault between 1958 and 1971, were Dušan Makavejev's *Don't Believe in Monuments* (1958) and *The Parade* (1962) while the amateur omnibus *The City* (1963), by Marko Babac, Kokan Rakonjac and Živojin Pavlović is one of the officially forbidden films in the history of Yugoslav cinema.) They later pointed the finger at a specific phenomenon: the thriving of capitalism under the guise of a socialist revolution, and depicted the reality of precarious lives, mass unemployment, failed strikes, crises, etc.*

*As a consequence of an ideological campaign led by the cultural-political establishment, those films become known as the Black Wave. The article that introduced the term Black Wave was published in the newspaper Borba in 1969. A journalist stated that the Black Wave in Yugoslav films presents a 'systematic distortion of the present, in which everything is viewed through a monochromatic lens. Its themes are obscure and present improper visions and images of violence, moral degeneracy, misery, lasciviousness and triviality.' Thus started the process in the course of which Makavejev's, Žilnik's, Godina's films were prohibited from local screenings while Lazar Stojanović got a prison sentence for his film *Plastic Jesus* with Tomislav Gotovac in the*

Yugoslav idol: Povratak u sadašnjost u tri slike

Slika prva: and it's just one side of us

Ima jedna ikonička slika u kojoj je na začuđujuće, ili bolje, na zastrašujuće precizan način sažeta ideološka istina vremena u kojem živimo: nastup Susan Boyle u kulturnoj televizijskoj emisiji *Britain's Got Talent* u travnju 2009. godine. YouTube video klip koji je u međuvremenu viđen preko sto milijuna puta prikazuje nam jednu skromno odjevenu, punašnu, nelijepu, sredovječnu ženu kako odlučnim korakom stupa na pozornicu: What's your name, darling?, – čujemo glas jednog člana žirija. Ona spremno i odrješito odgovara, objašnjavajući da dolazi iz Škotske, iz... član žirija pita je li riječ o nekom većem gradu. Nije – ona odgovara – riječ je o skupini sela – i tu se začuje prvi smijeh iz dvorane. – How old are you Susan? – četrdeset sedam – ponovo čujemo gromoglasan smjeh. Ona koketno komentira – and it's just one side of me – i lascivno zanjiše bokovima. Publika reagira ovacijama, odlično se zabavlja dok kamera hvata istog člana žirija kako koluta očima, dok drugi do njega zabrinuto, skeptično promatra što se to na sceni zbiva. Kamera hvata i oduševljenu reakciju backstage personala koji se također dobro zabavlja. Susan potom objašnjava kako je htjela postati profesionalna pjevačica. Tu kamera zoomira lice djevojke u publici koja se, također kotrljajući očima u nevjerici, posprdno smije. Sljedeće pitanje tiče se njezina uzora, ili da budemo sasvim precizni, uzora u uspjehu – who would you like to be as successful as? – Elaine Page – odgovora ona dok joj se publika ponovo posprdno smije. – What you gonna sing tonight? – “I Dreamed a Dream”, from Les

Misérables – Uz prve taktove muzike Susan se uozbiljila, kao i članovi žirija i publika. Napeto iščekivanje. U trenutku kad se začuje njezin glas, na ekranu u donjem lijevom uglu pojavljuje se tekst na obrisima Union Jacka: SUSAN BOYLE, UNEMPLOYED, 47. I san se pretvori u stvarnost, u uspjeh, u standing ovations, u najbolje prodavani album na svjetskim rang listama, u zajednički nastup s uzorom u uspjehu Elaine Paige, ukratko, u punu satisfakciju za svu nemoć jedne socijalne gubitnice.

Slučaj Susan Boyle savršeno sažimlje hegemonijalni narativ našeg vremena: sudbina pojedinca je u rukama samog pojedinca, ovisna isključivo o njegovim sposobnostima i talentima, odnosno o njegovoj spremnosti da te svoje sposobnosti i talente stavi na kušnju, točnije, izloži konkurenciji. Čin evaluacije odnosno selekcije u konačnici je prepušten publici, obskurnom subjektu odlučivanja koji se u formatu televizijskog reality show-a oglašava iz anonimnosti mase konstruirane na principu dobrovoljne participacije i generirane isključivo medijski, telefonom, SMS-om ili internetski.

Iako zapravo parodira praksu demokratskog odlučivanja, ovaj mehanizam selekcije strateški parazitira pod njegovom aurom i rado se kiti ovim prnjkom od demokratske legitimacije. I u svom najotrcanijem izdanju, aura demokracije još uvijek perfektno obavlja svoj posao – zaborav stvarnosti. Nesrazmjer između pojedinačnog dobitnika pod svjetlima reflektora i velikog kolektiva loser-a koji nestaju u medijskom pomračenju, uopće se ne zamjećuje. Na koncu, narod je tako htio. Uostalom i



Nastup Susan Boyle na izboru "Britanija traži talente" 2009. godine, kadar sa youtubea

demokracija od nas očekuje da se bez dvojbe identificiramo sa slobodnom voljom naroda, dakle s dobitnikom. A što se socijalne realnosti tiče, nije li taj dobitnik, kolikogod u manjini, ipak živi dokaz onoga što se sociološkim rječnikom zove vertikalna mobilnost. Ipak se kreće!

Sama priča o Susan Boyle, kao i televizijski format koji ju je medijski proizveo čini se da navlastito pripadaju našem vremenu, vremenu globalnog neoliberalnog kapitalizma. Motiv natjecanja amaterskih wannabe-ija u ovoj ili onoj formi muzičke, filmske ili scenske produkcije, motiv takozvane audicije, opće su mjesto popularne kulture. Nalazimo ga u različitim idološko-političkim slojevima prošlosti i na različitim kulturnim lokacijama, ali ono što je u ovom slučaju novo, je globalna vidljivost i razumljivost ovog natjecateljskog formata odnosno idola koje proizvodi. Nov je također odnos moći na kojemu se globalni karakter tog formata temelji. Danas, naime, on polaže pravo na originalnost kakvu nikada prije nije imao, originalnost koja se artikulira u dvostrukom smislu. Jedan po sebi kulturno i medijski nespecifični motiv najprije je jednoznačno kulturno lociran kao britanski odnosno zapadni medijski format, a potom je i sam taj format medijski patentiran kao *interactive reality talent show* koji ima, imenom i prezimenom, svog autora, svoju produkcijsku kompaniju, svoj logo, koji je ukratko sam svoj brand. Riječ je dakle o kulturno medijskoj eksproprijaciji jednog motiva koji je svojedobno bio banalna činjenica popularnih kultura i medijskih praksi širom svijeta. To je novo – da nam se ta tema danas pojavljuje kao da dolazi sa Zapada kao mjesta

odakle ona izvorno potječe, ili kako bi se na engleskom reklo, kao s mjesta “it originates from”. To, međutim, što dolazi sa Zapada ne znači samo da dolazi s drugoga mjesta nego da dolazi i iz drugoga vremena. Svemu što nije Zapad, a najprije onomu što se zove Istok, Zapad se pojavljuje iz budućnosti. Drugim riječima, u odnosu na Zapad sve je ostalo u zakašnjenju, prije svega u kulturnom zakašnjenju, što znači u odnosu neprestanog dostizanja koje poprima različite forme oponašanja, ponavljanja, kopiranja, citiranja, ukratko, prevođenja. Zapad je original, ostalo su prijevodi... ili franšize. Britanski televizijski serijal *Pop Idol*, također jedna *real-life soap opera* u kojoj se natječu talenti željni slave pop idola, od svoje pojave 2001. godine preveden je u desetke zemalja širom svijeta kao *American Idol*, *Arab Idol*, *Indian*, *Japanese*, *Nigerian Idol*, kao *Hrvatski idol*, kao *Idol* u Srbiji, u *Makedoniji*, u *Crnoj Gori*, itd.

Jedna od posljedica kulturno medijskog prevođenja ovog televizijskog formata, njegove dakle kulturne dislokacije i diseminacije, sastoji se u tome da se njegova tema, tema natjecanja talenata, sada u lokalnom kontekstu pojavljuje kao da dolazi izvana, dakle, kao da te teme ondje nikada prije nije bilo. Senzibilitet odnosno asocijacije koje ona u recepcijskom kontekstu budi, kao i kulturno, političko i idološko značenje koje ona u tom kontekstu zadobija, sada izgledaju kao nešto novo čega ovdje također nikada prije nije bilo i što nema originalne reference u vlastitoj kulturnoj povijesti. Original je uvijek negdje drugdje, a to što je ovdje tek je njegov prijevod, njegova, kako to tradicionalno shvaćanje prevođenja

tumači, sekundarna produkcija. Ova sekundarnost recepcijskog iskustva, njegova zakašnjelost, a time i njegova drugorazrednost u odnosu na iskustvo originala, razorno djeluje na tvorbu lokalnog historijskog iskustva. Ona kida njegove asocijacijske veze, dekontekstualizira ga društveno, kulturno, politički, degradira ga u normativnom smislu. Ako je Suzan Boyle na pitanje “who would you like to be as successful as?”, još i mogla odgovoriti: “Elaine Paige”, lokalni idol, hrvatski, srpski, indijski, indonezijski ili bilo koji drugi na isto će pitanje odgovoriti: “Susan Boyle”. Ako je u prvom slučaju identifikacijski objekt idol otjelovljen u realno postojećem pop staru, u drugom slučaju to je sama idolatrija otjelovljena u realno postojećem wannabe-ju. Susan Boyle oponaša Elaine Paige, svi ostali oponašaju Suzan Boyle i to tako kao da nešto slično nikada prije nisu vidjeli.

U mjeri u kojoj vlastito (historijsko) iskustvo nije u stanju ponuditi originalnu asocijacijsku referencu, do prevođenja zapravo ni ne dolazi. Sve ostaje na pukom oponašanju. Štoviše, iskustvo koje nema što reći stvarnosti koja ga je naslijedila nužno gubi svaki smisao. Kao što i stvarnost koja se ne osvrće za iskustvom gubi svaku orijentaciju. Nikakve strategije zbrinjavanja ili konzerviranja iskustva tu ne pomažu. Sjećanje se još može pohraniti u arhivama, upakirati u kanone, brižno njegovati kao kulturna baština, odnosno muzealizirati kao transvremenska estetska vrijednost, ali za iskustvo, to je smrt. Ono ili živi vani na ulici među ljudima od kojih konstantno uči i koji od njega konstanto uče kroz svoju borbu, rad, kroz različite forme svoje kulturne djelatnosti i kroz praksu

realne povijesti, ili ga nema. Sjećanje, kolikogod kulturalno zbrinuto, ako izgubi dodir s iskustvom i samo postaje tek jedan oblik zaborava. Veoma opasan, jer se predstavlja kao svoja suprotnost. Poput otrova koji nam se nudi kao lijek.

Slika druga: U kulturi je spas

Na kraju Mark Hermanova *Brassed Off*, britanskog filma iz 1996. godine, duhački band yorkshirskih rudara nastupa na nacionalnom natjecanju amaterskih duhačkih orkestara u Royal Albert Hallu. Pred prepunom dvoranom izvode Rossinijevu *Uvertiru Williama Tella*. U publici su članovi njihovih obitelji, žene, djeca u napetom iščekivanju odlučujućeg nastupa. Uzbuđenje, razmjena pogleda između publike i izvođača, poneka amaterska nespretnost, ali potom sjajna izvedba. Trijumf. Suvišno je reći – odnijeli su pobjedu, najbolji su.

No isprva bili su gubitnici, socijalni gubitnici kao Susan Boyle. *All unemployed*. Film se u stvari temelji na priči o traumatskim posljedicama jednog od najvažnijih povijesnih prekretnica u suvremenoj britanskoj povijesti. Kraj je sedamdesetih, na vlast u Velikoj Britaniji dolazi torijevka Margaret Thatcher i uvodi radikalne neoliberalne reforme. Cilj je osloboditi državu od brojnih socijalnih obaveza koje je preuzela na sebe pod pritiskom snažnih radničkih sindikata i političkim utjecajem socijaldemokratskih partija u periodu nakon Drugog svjetskog rata. Demontaža socijalne države blagostanja slijedi ideal neoliberalne države kojoj je osnovna funkcija da

olakša, pojednostavi, ubrza i stimulira profitabilnu akumulaciju kapitala. Državni aparat više ne služi interesima širokih radničkih masa i srednjestojećeg građanstva koji u državi vide garanta socijalne sigurnosti, besplatne zdravstvene zaštite i svima dostupnog obrazovanja, ukratko – socijalni servis u službi javnog interesa. Sada je, naprotiv, riječ o drugim interesima, odnosno o interesima drugih, privatnog vlasništva, business-a, multinacionalnih korporacija, financijskog kapitala... Radikalni zahvat u socijalno tkivo zajednice, taj duboki, bolni rez – ili *cut*, kako se još danas zove taj magični svelijek za sve simptome kapitalističke krize – odsjeći će, komad po komad, čitavo društvo s njegova institucionalnog okvira, države, čak do te mjere da će desetak godina nakon osvajanja vlasti Margaret Thatcher moći hladno izjaviti da tako nešto kao društvo uopće ne postoji, u originalu, “there is no such thing as society“. To je obavljeno, dakako, u ime slobode, odnosno, u ime individualnih sloboda čiji garant neoliberalna ideologija vidi prije svega u slobodi tržišta, dok njihova najljućeg neprijatelja doživljava u svakoj vrsti državnog intervencionizma koji u krajnoj liniji izjadnačava s diktaturom bilo komunističke, bilo fašističke naravi.

Pritom se ne smije zaboraviti da neoliberalni preokret u to doba nije nikakva britanska specifičnost. Samo godinu dana prije dolaska Thatcherove na vlast, 1978. godine, Deng Xiaoping je komunističku Kinu skrenuo na kurs ekonomske liberalizacije, što će u sljedećim dekadama osigurati Kini ekonomski rast dotada nezabilježen u povijesti. Par mjeseci nakon što u maju Margaret Thatcher postaje britanski Prime



Nastup orkestra u Royal Albert Hallu, kadar iz filma *Brassed off*, 1996. godine

Minister, u Sjedinjenim Državama stanoviti Paul Vocker, jedna, kako će reći David Harvey, “relativno obskurna figura”, preuzima komandu nad američkim Federalnim rezervama i u kratkom roku dramatično mijenja monetarnu politiku. Godinu dana nakon toga dobit će za svoje reforme punu podršku Ronalda Reagana, netom izabranog za predsjednika najmoćnije zemlje svijeta. Nije stoga nikakvo čudo što će već spomenuti David Harvey svoj *A Brief History of Neoliberalism* (2005) moći započeti rečenicom: “Future historians may well look upon the years 1978-80 as a revolutionary turning-point in the world’s social and economic history.” To svakako treba imati na umu kad se po tko zna koji put susretnemo s dominantnim klišeom epohalnog historijskog obrata pod imenom “velike demokratske revolucije 1989/90” koji je srušio komunizam. Napuhavanje povijesnog značenja tog događaja u funkciji je potiskivanja svijesti o kontinuitetu koji je pokrenut jednom drugom epohalnom prekretnicom, odnosno “revolucijom”, kako eksplicitno naglašava Harvey, koja se odigrala dvije dekade ranije. Ili još ranije. Harvey također upozorava da je prva uspješna implementacija neoliberalne ekonomske filozofije uslijedila nakon jednog nimalo demokratskog preokreta, nakon Pinochetova puča u Čileu koji se dogodio 11. Rujna 1973. godine, ili kako se to danas ne bez ironije naziva “little September 11th”. Tada je, da podsjetimo, srušen i ubijen demokratski izabrani predsjednik Čilea, Salvador Allende. Coup d’état potaknula je lokalna poduzetnička elita, a podržale su ga CIA, američke korporacije i Henry Kissinger, tada državni sekretar Sjedinjenih Država. Nakon što su

nasilno eliminirane ljevičarske društvene i političke organizacije kao i utjecaj sindikata te liberalizirano tržište rada, u ovaj ekonomsko deregulirani prostor stupila je grupa neoliberalnih ekonomista poznata pod imenom “Chicago boys”, zbog činjenice da je većina njih završila studije kod svog teorijskog gurua Milтона Friedmana na Čikaškom univerzitetu. Ekonomski uzlet koji je uslijedio bio je kratkog vijeka. Već početkom osamdesetih Čile je završio u novoj krizi. Usprkos tome, implementacija neoliberalne doktrine u ekonomsku i socijalnu realnost Čilea, omogućena nasilnim gaženjem socijalnih i demokratskih prava Čileanaca, polučila je svoj rezultat. Kako ističe Harvey, ponovo je brutalni eksperiment izveden na periferiji postao modelom politike u centru. Drugim riječima, vraćamo se u Britaniju početkom osamdesetih, točnije u Yorkshir.

Demontaža socijalne države nije prošla bez otpora. Najžešće su joj se suprotstavili snažni britanski sindikati odnosno njihova udarna sila, rudari. No, Iron Lady je i njih slomila. Finalni čin drame odigrao se lipnja 1984. godine u vrijeme velikog štrajka rudara, najvećeg u Britaniji poslije generalnog štrajka 1926. godine koji je ušao u povijest pod imenom *The Battle of Orgreave*, pod kojim je uostalom i umjetnički uvijekovječen i kanoniziran istoimenim re-enactment-om Jeremy Dellera sedamnaest godina kasnije, dakle 2001. godine, na istom mjestu s nekih 800 sudionika. Deller nije štedio riječi ukazujući na važnost tog događaja: “It would not be an exaggeration to say that the strike, like a civil war, had a traumatically divisive effect at all levels of life in the

UK.” Obitelji su se raspadale podijeljene uzajamno isključivim lojalnostima, sindikalni pokret se podijelio po pitanju podrške rudarima, mediji su doprinijeli polarizaciji do točke na kojoj više nije bila moguća nikakva neutralnost. “So in all but name it became an ideological and industrial battle between the two sections of British society.”

Hermanov *Brassed Off* izravno se referira na ovaj događaj tematizirajući dugoročne posljedice koje je on imao po život politički pobijedenih i moralno poniženih rudara. Konkretno, film oslikava beznađežnu situaciju u kojoj su se oni našli nakon zatvaranja rudarskih okana, u jednom malom yorkshirskom mjestu, deset godina nakon izgubljene Orgreavske bitke. Spas su potražili, i kako film na koncu sugerira, našli u kulturi, točnije u osnivanju duhačkog orkestra, u vlastitom muzičkom usavršavanju, socijalizaciji koju je osiguralo zajedničko vježbanje kao i, naposljetku, putovanju u London, nastupu u Royal Albert Hallu i konačnoj pobjedi na natjecanju talenata.

Trop čudesnog preobražaja poraza u pobjedu, gubitnika u dobitnika, slijedi u oba slučaja, dakle kako u slučaju Suzan Boyle tako i u slučaju duhačkog band-a yorkshirskih rudara, istu logiku: što je izgubljeno u društvu biva višestruko nadoknađeno u kulturi. Brod zvan društvo, kojeg je neoliberalna politika potopila još osamdesetih, nije dakle povukao sve svoje putnike sa sobom na dno. Oni sposobni među njima, talentirani, marljivi, hrabri, oni dakle od kojih se i očekuje da prežive odnosno koji zaslužuju da prežive svaki brodolom, pravodobno su se prekricali na

brod zvan kultura na kojem sada plove, sretni, u bolju budućnost. Tu riječ nije naprosto o kompenzacijskom karakteru kulture koja ljude obeštećuje za bijedu njihova realnog života, svojstvo u kojem je svojedobno artikulirala svoju srodnost s religijom. Jednako malo se u ovom slučaju radi o onome što je Marcuse krajem tridesetih nazvao alternativnim karakterom kulture, njezinom sposobnošću da se u epohi svog građanskog razvoja osamostali u vidu jednog zasebnog duhovno-duševnog svijeta, odnosno da se kao carstvo navlastitih vrijednosti izdigne iznad svijeta realnosti i da kao takva preuzma funkciju bezuvjetnog potvrđivanja i odobravanja jednog boljeg, vrijednijeg svijeta koji se beskonačno razlikuje od svijeta stvarne, svakodnevne borbe za egzistenciju. Riječ je o kulturi koja se pretvorila u mehanizam afirmacije jednog svijeta koji svaki individuum, iz svoje vlastite unutrašnjosti, može realizirati za samoga sebe, ne mijenjajući pritom ništa na stvarnosti u kojoj živi. Te 1937. godine kad je objavljen ovaj Marcuseov esej, fašizam se još nalazi u nezaustavljivom usponu i autor, sa sviješću poraza, gorko lamentira nad sudbinom građanske kulture koja se odrekla svake društvene kritike i umjesto otpora društvenoj nepravdi slavi povlačenje u unutrašnji život i prilagodbu postojećem.

To svakako ne vrijedi za kulturu u kojoj su Hermanovi junaci, te žrtve neoliberalnog uništavanja društva, našli svoj spas. Ona ne samo da se ne odriče društvenokritičke funkcije nego, naprotiv, upravo sama postaje odlikovani topos otpora, medij socijalne kritike i prostor alternativne političke artikulacije. Upravo je njena političnost, a ne odustajanje od

politike, to što je čini pribježištem socijalno poraženih i obezvrijeđenih.

Nakon proglašenja pobjednika u Royal Albert Hall, na pozornicu izlazi Danny, vođa rudarskog orkestra i u dramatičnom obraćanju publici odbija preuzeti trofej. Ljudi su važni, prkosno ističe, a ne muzika i trofeji i zatim prelazi u otvorenu kritiku vlasti: “...this bloody government has systematically destroyed an entire industry. Our industry. And not just our industry – our communities, our homes, our lives. All in the name of ‘progress’. And for a few lousy bob.”

Kakva razlika spram Susan Boyle koja u svom trijumfu nije više sposobna ni na koji način reflektirati bijednu socijalnu stvarnost iz koje je došla na pozornicu. U njenom slučaju, dakle u slučaju njenog kulturnog trijumfa, ta stvarnost je u potpunosti ukinuta, prognana iz onog imaginarnog kruga koji opisuju svjetla pozornice, kruga u kojem Suzan Boyle u narcističkoj ekstazi slavi svoj trijumf, svoj spas od svijeta socijalne bijede i političkog poraza. Taj isti krug, to isto mjesto javne pozornosti, imaginarno omeđeno svjetlima reflektora, postaje za yorkshirske rudare scena političkog otpora i borbe, a battleground na kojem se jednom izgubljena Orgreaveska bitka ponovo pokreće, sada međutim na polju kulture, ne na polju socijalne borbe. Borba jednom izgubljena u društvu sada se nastavlja u kulturi. No ne i s jednakom dramatičnošću i neizvjesnošću.

Pobjednički trofej koji je Danny odbio preuzeti uzima drugi član rudarskog orkestra. Sve se završava jednim strasnim poljupcem na gornjoj palubi

londonskog dvokatnog autobusa dok band svira Elgarov *Pomp and Circumstance March No. 1*, poznatiji po svom refrenu *Land of Hope and Glory*. Sreća uspjele ljubavi uz tonove patriotskog marša. To se zove happy end. Njegova druga strana koja determinira štimung čitavog filma je nostalgija, nostalgija za duhom zajedništva radničkog kolektiva, za solidarnošću koja je prožimala u jednakoj mjeri jednom zauvijek propale pogone industrijskog modernizma i izgubljene bitke boraca za socijalnu pravdu. U krajnjoj liniji, to je nostalgija za društvom kao takvim, društvom koje je također nepovratno izgubljeno u historijskim transformacijama postindustrijskog kapitalizma. Nostalgija je, naravno, više od osjećaja. Ona je kulturni fenomen, točnije jedan od učinaka i pojava oblika kulturalne memorije. Kao takva ona ima svoju materijalnu egzistenciju, ali i svoju tržišnu vrijednost, jer ona je također produkt kulturne industrije kasnog kapitalizma, medij njene konstantne reprodukcije u kojoj jedna kulturalizirana prošlost blokira sadašnjost u beskonačnom ponavljanu istoga.

Brassed Off zaziva kulturu kao mjesto ponovnog rađanja utopije iz pepela industrijskog društva. Riječ je o utopiji koja nije samo društvo zamijenila kulturom kao navlastitim medijem svoje historijske artikulacije. Umjesto budućnost ona se sada okrenula prošlosti, jedinoj dimenziji vremena u kojem još može ispuniti svoj telos. Nostalgija, kao uostalom i enormna opsesija kulturalnim sjećanjem odnosno kulturnom baštinom, sekundarni su derivati ove retroutopije. Budućnosti nema. Ništa ne možemo više učiniti u sadašnjosti. Promijenimo onda prošlost, tu jedino još

preostalu dimenziju slobodne kreacije.

Hermanov film parazitira na ionako već dominantnoj vjeri u emancipacijski potencijal kulture, obogaćujući tu vjeru novim retroutopijskim svojstvima: umjetnička ekspresija, odnosno kulturna kreacija sada omogućuju uskrsnuće onog historijski realno propalog, u konkretnom slučaju, društva nasilno demontiranog u postindustrijskoj transformaciji na čije čelo se još davno instalirala konzervativna politika neoliberalizma. Štoviše, kulturna kreacija obećava i sasvim realpolitičke efekte. Radnička klasa, koja je definitivno izgubila rat za materijalne pretpostavke svoje socijalne egzistenije, koja dakle nije uspjela spriječiti zatvaranje svojih rudarskih okana, industrijskih pogona, ili kako to u filmu u svojoj zdvojnjoj lamentaciji nad radničkim porazom imenuje Danny, “sistematsko uništavanje čitave industrije. NAŠE industrije. I ne samo naše industrije – naših zajednica, naših domova, naših života...”, sada na sceni amaterskog muzičkog stvaralaštva uspijeva postići važnu pobjedu – simboličku reaproprijaciju klasno otuđene kulturne baštine. Konkretno, glazba koja je, često patriotski, grijala srca i duše nacionalne kulturne elite sada odjekuje iz njihovih amaterskih, lowbrow truba.

U kulturi je dakle spas, više no odgovarajuća satisfakcija za politički poraz i gubitak socijalnog; štoviše, u kulturi je budućnost koja se napokon ukazuje iz perspektive jedne subverzivno preotete, dakle emancipirane i time ujedno bolje prošlosti.

Upravo kroz motiv natjecanja kulturnih i umjetničkih amatera, političkih gubitnika i socijalnih outsidera, Mark Hermanov *Brassed Off* uspio je

artikulirati kritiku realnih odnosa dominacije, rječju, političku kritiku za koju će se budućnost, oličena u trijumfu Suzan Boyle, pokazati nesposobnom. Ovdje je, dakle, prošlost još uvijek jedan korak ispred svoje budućnosti.

Slika treća: Ako propadneš, onda si truba

U jednoj od završnih scena Pavlovićeva *Kad budem mrtav i beo*, junak filma, Džimi Barka, nastupa na natjecanju amaterskih pop pjevača u Beogradu. Prije njega na pozornici su se, s više ili manje uspjeha, izredali mladi talenti uglavnom bučno pozdravljeni od oduševljene publike i pozitivno ocjenjeni od žirija. Na repertoaru su internacionalni pop hitovi šezdesetih, *Memphis Tennessee* Chuck Berry-ija, *I'm a Believer* The Monkees-a, *Cuore Matto* Little Tonnyja, itd. koje natjecatelji izvode uz pratnju Crnih bisera. Džimi, pak, nastupa s domaćim hitom, *Izlazak u grad*, pjesmuljkom posvećenim vojnicima Jugoslavenske narodne armije. On međutim nema sluha, ne zna pjevati. Nastup se završava debaklom. Publika ga prekida i uz glasno negodovanje i zvižduke tjera s pozornice. Na kraju filma gubitnik tragično završava, ubijen u poljskom zahodu.

A počeo je također kao gubitnik, točnije kao socijalni gubitnik, *unemployed*. Već prvi kadrovi filma na jedan genijalno sažet način, u dvije tri scene odnosno dijaloga, razotkrivaju društvenu, ekonomsku i političku situaciju jugoslavenskog socijalizma polovice šezdesetih godina. Na nekom poljopri-vrednom dobru traktorska prikolica doprema radnike pred upravu. Džimi pristupa upravniku, koji će ga na

kraju filma ustrijeliti, i, očigledno u ime ostalih radnika, pita – Kuda ćemo Milutine, i sam znaš... – Upravnik otresito odgovara – Posao je završen, dobili ste pare, snađi se – Džimi, više zdvojno nego iz protesta izgovara jedno “ali...” Upravnik ga prekida – Nema tu ali, idi u fabriku, varoš, nisam ja tu ničija zadružna baba – Džimi se obraća poznaniku s nadimkom Bubreg koji je do maloprije pomagao upravniku kod umivanja. – Bubreg, šta da radim? – Beži budalo, bilo kuda, inače si nadrljao. – Gde ću bre Bubreg, na drvo pa da cvrkućem. – Ma samo što dalje odavde. Pogledaj mene, školovali me za ekonomu, a sad šta radim, polivam upravniku da se umiva. Kidam, prvom prilikom kidam.

Što smo, dakle, saznali? Najprije da radnici koji na tom dobru rade nisu njegovi zaposlenici. Oni su, kako bi se to današnjim jezikom reklo, casual wage workers, prekarni najamni radnici, ljudi koji u najboljem slučaju rade pod vremenski ograničenim ugovorom. Kad je posao završen, nakon što su isplaćeni, prepušteni su sami sebi, odnosno stupaju u rezervnu armiju slobodnog rada koji luta uokolo tražeći novi posao. A gdje je tu socijalistička socijalna država, ona koja je na historijsku pozornicu stupila obećanjem pune zaposlenosti i brige za svakog člana društva? Riječima upravnika, koji u filmu igra zapravo njezinog predstavnika, ta se socijalna socijalistička država naziva “zadružnom babom”. Ovdje je već jasno izražen cinični odnos vlasti prema vlastitom historijskom projektu odnosno vlastitoj ideološkoj legitimaciji. Koja onda ideologija zapravo autentično progovara iz njegovih usta ako ne, čak ni na razini



Nastup Džimija Barke, kadar iz filma *Kad budem mrtav i beo*, 1967. godine

otrcane fraze, ona komunistička, ili jugoslavensko socijalističko-samoupravna? Ideologija koja nam je dobro poznata iz naše svijetle globalno kapitalističke, neoliberalne, demokratske sadašnjosti, ne iz naše mračne totalitarno komunističke prošlosti, ideologija koja riječi socijalističkog gazde: “Nema tu ali, idi u fabriku, varoš...” danas može ponoviti kao svoje.

Ali, kako je zapravo junak filma umjesto u fabriku i varoš otišao – trbuhom za kruhom – u kulturnu industriju, ostajući pritom u provinciji; kako je, dakle, taj socijalni gubitnik u nastavku filma postao kulturni producent? Taj prijelaz koji u stvari paradigmatično sažimlje i simbolički najavljuje epohalni sumrak industrijskog kapitalizma, pojavu novih postfordističkih oblika proizvodnje i migraciju kapitala u novo područje svoje ekspanzije, sferu kulture, često je tumačen iz psihološke perspektive s posebnim težištem na junakov odnos prema ženama. Doista, inicijaciju nezaposlenog Džimi Barke u radnika kulturne industrije sprovela je jedna žena, Duška, pevaljka, zvijezda provincijalnih kavana i vašara. Njena motivacija mogla je biti erotska ili majčinska, ili u jednakoj mjeri majčinska i erotska, no način na koji je to izvela daleko nadilazi kako osobne motive tako i realnost zaostale socijalističke provincije. Taj način se zove – medijska manipulacija.

Na nekom vašaru, na kojem nastupa zajedno s Džimijem, Duška susreće starog poznanika, novinara iz metropole. Tip očigledno predstavlja građanstvo, odnosno građansku kulturno intelektualnu elitu koja kroz njegova usta o svom položaju govori sa samosažaljenjem i otvorenim ressentimentom prema

komunističkoj vlasti. – Ubi me provincija, govorim tri jezika al' s kim ovde da pričam. Moj urednik do juče čuv'o ovce al' šta vredi, partijac, napreduje... – Istodobno, ova samoproglášena žrtva navodno primitivnog komunističkog režima koji ga je osujetio u stjecanju odgovarajućeg socijalnog statusa i zaprječio mu pristup upravnoj moći koju on, kako vjeruje, na temelju vlastitih sposobnosti i superirnog građanskog obrazovanja zasluđuje, itekako je svjestan moći koju ima kao novinar, čega ništa manje nije svjesna ni Duška – moći da od jednog socijalnog outsider-a i netalemtiranog loser-a, kakav je njen štíćenik Džimi, stvori pjevačku, odnosno medijsku zvijezdu. – Pomozi mu, objavi sliku, članak, ili tako nešto, napiši naslov “Poznat širom zemlje” – moli ga Duška. No nije riječ o prijateljskoj usluzi, nego o deal-u, o moralno korumpiranom ja-tebi-ti-meni dogovoru. Novinar, inače jedan ostarjeli šminker, za svoju uslugu traži protuuslugu, seks s Duškom. Ona bez problema pristaje. U novinama uskoro izlazi članak: “Mladi pevač osvaja publiku”. A star is born.

Ova scena nam ne ponavlja po tko zna koji put onaj otrcane refren o neslobodi medija pod čizmom komunističkog totalitarizma, opće mjesto antikomunističkog diskursa koji još danas neprikosnoveno dominira pogledom u takozvanu jugokomunističku prošlost. Naprotiv, ona nam razotkriva drugi, paralelni registar moći koji se još tada osamostalio u odnosu na komunističku vlast, i koji ni po čemu ne zaostaje, odnosno često višestruko nadmašuje korupcijske potencijale same vlasti. Riječ je o moći koja je generirana upravo medijskom slobodom, čija se

tadašnja odsutnost – “ugušenost” – danas još uvijek srcedrapateljski oplakuje i koja je neodvojiva od realne tržišne artikulacije ideologema “sloboda javne riječi”. Nije važno hoćemo li tu moć u deskriptivnom smislu imenovati recimo kao “moć žute štampe”, odnosno moć “žutila” neodvojivog od slobode medija u uvjetima njene tržišne reproduktabilnosti. Važno je, naprotiv, da se upitamo: o čemu je zapravo riječ u Pavlovićevom filmu? O mračnoj prošlosti, o komunističkoj diktaturi Josipa Broza, o totalitarnom gušenju medijskih sloboda? Ili o mračnoj istini sadašnjosti, o globalnom imperiju Ruperta Murdocha, o beskrupuloznoj manipulaciji “slobodom javne riječi”?

Naravno, ne smijemo smetnuti s uma ni ogromnu razliku. Socijalistička žuta štampa, saturirana potkupljivim novinarima i pod komandom inkompetentnih “partijaca“, ex-čobana, imala je moć da od netalantiranog anonimusa stvori zvijezdu lokalne estrade. Globalna žuta štampa današnjeg postindustrijskog, neoliberalnog kapitalizma, čije korupcijske afere potresaju javnost najstarijih demokracija razotkrivajući njenu spregu s korporacijskim interesima i političkim elitama, ima moć kadroviranja najodgovornijih političkih funkcija sve tamo do razine ministara, odnosno predsjednika vlada. Čak i kada smo potpuno svjesni njene korumpiranosti, još uvijek rijetko sumnjamo u kompetentnost likova koji njome upravljaju. Naivno. Komisija koja je u Britaniji istraživala okolnosti takozvanog phone hacking skandala (*hacgate*) – kada su zaposlenici Murdochove News-korporacije podmićivali policiju i hakirali ne samo telefone celebrity-ja, političara i

članova kraljevske obitelji nego i žrtava zločina odnosno terorističkih napada uključjući i mobitel jedne ubijene djevojčice – ustanovila je da je sam big boss Rupert Murdoch nesposoban da vodi veliku međunarodnu kompaniju, u originalu, “not a fit person to exercise the stewardship of a major international company”.

Ali, vratimo se Pavlovićevom filmu. Poput yorkshirskih rudara koji će u Hermanovu *Brassed off* trideset godina kasnije doći iz svoje zabite provincije u London da sudjeluju na natjecanju duhačkih orkestara, i Džimi Barka pred kraj filma, sa svojom novom ljubavnicom dolazi u Beograd da sudjeluje na natjecanju mladih pjevačkih talenata. I, tek što je došao, susreće starog poznanika s početka filma, Bubrega, onog momka Džimijevog fellow loser-a, koji, premda školovan za ekonomu, tada nije dogurao dalje od toga da “poliva upravniku dok se umiva”. Bubreg je tada savjetovao Džimija da ode odande, bilo kamo, i da će on sam da “kidne prvom prilikom”.

Bubreg je stvarno kidnuo i – uspio! Odgovarajući na zamolbu Džimija da mu pomogne pri natjecanju, Bubreg odgovara – Jest da sam ja najbolji menadžer na Balkanu, ali sada prolaze treskavci. Šta da radim sa tobom? – Naime, na Džimijevom su repertoaru tek “Maramica Svilenica, Suljaga...”, dakle narodnjaci, bez šanse u metropoli kojom već vlada internacionalni pop and rock’n’roll.

Nije li dakle Bubreg još jedan živi (filmski) dokaz da je naposljetku ipak spas u kulturi? Bio je nezaposleni ekonomist, sada je najuspješniji menadžer na Balkanu. Ne želi li nam Žika Pavlović iz mraka

jugoslavenskog komunističkog totalitarizma priopćiti epohalnu formulu za najkraći put u svijetlu budućnost: nema business-a do show business-a, nema industrije do kulturne industrije? Nije li *Kad budem mrtav i beo* preteča Hermanove sage o nezaposlenim yorkshirskim rudarima koji su preživjeli postindustrijski obrat i neoliberalnu demontažu društva zahvaljujući prekvalifikaciji u kulturne producente? Nije li taj film čudesna socijalistička anticipacija izlaska iz krize u koju kapitalizam njegova vremena još nije ni upao? Nije li u tome njegova politička poruka i socijalno kritičko značenje?

Ali, junak Pavlovićeva filma kad jednom stupi na pozornicu, neće, kao Danny u *Brassed off*, iskoristiti svoj nastup za političku agitaciju. Džimiju neće dozvoliti ni da do kraja otpjeva svoju pjesmu, a kamoli da održi politički govor. Pozornica nije nikakva kompenzacijska platforma na kojoj protest potlačenih, zamukao u političkoj sferi, ponovo dolazi do riječi. Na pozornici se ne zbivaju nikakva čuda, na njoj oni uzeti još nisu prohodali, niti su slijepi progledali a nijemi progovorili. Zašto bismo onda vjerovali da će na njoj društvena tragedija završiti kao kulturni happy end s blagotvornim emancipacijskim učinkom? Naprotiv, pozornica, odnosno ono što ona u oba filma o kojima govorimo simbolički predstavlja, naime takozvanu autonomnu sferu kulture, mjesto je rada, a time, posebice u uvjetima postindustrijskog kapitalizma, i mjesto izrabljivanja, bespoštedne konkurencije i borbe za preživljavanje u kojoj nema milosti za gubitnike.

U svojoj konkretnoj historijskoj situaciji, Džimi Barka se našao oči u oči s kapitalističkom istinom

reformiranog jugoslavenskog socijalizma – i izgubio. No film koji je ispričao njegovu sudbinu nije naprosto kritika tog socijalizma čija je aktualnost skončala zajedno s njim i koja danas vrijedi taman onoliko koliko i kvazi transvremenska estetska forma u kojoj je našla svoj kulturni izraz. Ono što smo upravo u formi estetski kanonizirane kulturne baštine odložili u prošlost kao istrošenu kritiku jedne historijski propale utopije, ukazuje nam se sada kao kritika utopije u kojoj živimo – ne naprosto utopije neke bolje kapitalističke budućnosti, nego naprotiv, utopije jedne olako obećane emancipacije.

Shoot it Black!

Što je crno u

“crnom valu”?

*It's not easy facing up when your
whole world is black.*
The Rolling Stones, "Paint It Black", 1966

Novinski članak iz 1969. godine u kojem se po prvi puta spominje pojam "crnog vala" u jugoslavenskom filmu započinje iz neobične perspektive.¹ Njegov autor, Vladimir Jovičić, gleda na stvarnost tadašnje Jugoslavije iz njene budućnosti, točnije, iz vremena u kojem danas živimo: "Kad poslije nekoliko decenija budemo potražili svoju sliku iz sedamdesetih godina, sigurno je da nećemo prevrtati požutjele godišnjake dnevne štampe, statističke izvještaje i konferencijske materijale koje i danas rijetko tko spominje i čita." Jovičić vjeruje da će čitav "taj informativni sloj naslagan u arhivima i kompjuterskim mozgovima" biti "zatrvljen zaboravom" jer da u njemu nema "žive i životno autentične istine". Umjesto toga, pravu istinu jugoslavenskog društva toga vremena naći ćemo u njegovoj umjetnosti. Budućnost, naglašava Jovičić, neće vjerovati onima koji su izravno svjedočili stvarnosti, nego radije "zgnusnutoj i sugestivnoj umjetničkoj priči i slici, koje je ta realnost producirala." To je razlog, misli autor, zbog kojeg će budućnost imati crnu sliku jugoslavenskog društva šezdesetih i sedamdesetih jer je jugoslavenska umjetnost, a povrh svega jugoslavenski film, tu sliku obojio u crno.

Nije li to zanimljivo? U društvu kojim vladaju komunisti čovjek bi očekivao da glas Partije – što je "Borba", dnevnik u kojem je taj članak objavljen, bez sumnje bila – bude istodobno i glas same povijesti, a da ne drhti pred tom poviješću bespomoćno očekujući njen konačni sud. "Što će budućnost misliti o nama?" – to nije pitanje onih za koje se pretpostavlja da znaju tijek povijesti, odnosno onih koji svoju vlast legitimiraju upravo iz te budućnosti. Štoviše, nema tog zakona historijskog

Ovo je malo izmijenjena verzija mog eseja "Shoot it Black! An Introduction to Želimir Žilnik" objavljenog u časopisu Afterall 25, Autumn 2010, str. 41-48.

1 — Vladimir Jovičić, "Crni val" u našem filmu", *Borba*, 03.08.1969, str. 17-25.

materijalizma, nema tog marksističkog koncepta, kolikogod nedogmatičan i kreativno prosvjećen bio, koji će umjetnosti, tom fenomenu društvene nadgradnje, pripisati jedinu “istinsku” sliku društva i čak staviti joj u usta posljednju riječ povijesti same. A upravo je to logika na kojoj počiva argument protiv redatelja crnog vala. “Borbin” kritičar ih optužuje za izdaju. Ali izdaju čega? Ne na prvom mjestu stvarnosti: on ih ne okrivljuje primarno zbog toga što su u svojim filmovima nevjerno prikazali stvarnost, što su je, recimo, oslikali crnjom no što ona stvarno jest. Njihov zbiljski “zločin” sastoji se u nečem sasvim drugom, u pogrešnom *predstavljanju* društva kojem pripadaju. Kada kritičar primjerice upotrebljava izraz “istinska slika našeg društva”, onda on pritom ne misli toliko na “istinu” u smislu podudaranja te slike sa stvarnošću, dakle na realistično prikazivanje društvenog života, koliko na “sliku” koja predstavlja (reprezentira, zastupa) “naše društvo” pred nekim ili nečim drugim.² Sasvim konkretno, on se žali na to da se društvo u filmovima crnog vala “presvlači u dronje da bi se slikalo”. No time on očigledno ne misli da ono treba skinuti sve sa sebe i izložiti se u svojoj golotinji, takvim kakvo stvarno jest.

Ovaj naizgled neznatan pomak u naglasku s “istine” na “sliku”, s prikazivanja na predstavljanje, ima dalekosežne posljedice. Stvarni konflikt između kritičara i “izdajica” ne zbiva se ondje kamo se on obično projicira iz post- i antikomunističke perspektive, naime između komunističke ideologije na jednoj strani i “autonomne” umjetnosti na drugoj. Slučaj jugoslavenskog “crnog vala” definitivno nije slučaj one otrcane priče o ideološki zatucanim komunističkim aparatčicima koji umjetnicima željnim slobode pokušavaju nametnuti dogmu (socijalističkog) realizma. Štoviše, to na čemu kritičar inzistira nije ni stvar socijalizma. Dobro poznat diskurs o društvenoj funkciji umjetnosti, o

2 — Riječ je o razlici između njemačkih pojmova *Vertretung* (zastupanje, reprezentiranje) i *Darstellung* (prikazivanje), dakle između “slike našeg društva” koja “govori u ime društva”, što nužno ima političke implikacije, i “slike našeg društva” koja prikazuje stvarnost društva “kakvom ona doista jest”, koja je dakle neka vrsta “autentičnog” portreta društva. Riječ je o razlici koju je posebice u postkolonijalnoj teoriji tematizirala Gayatri Spivak (*Can the Subaltern Speak?*).

njenoj programatskoj ulozi u izgradnji novog društva, o njenim odgojno obrazovnim zadaćama, na primjer u širenju optimizma i sl., dakle klasična doktrina socijalističkog realizma, u potpunosti je odsutan iz ovog polemičkog teksta.³ Naprotiv, kritičar tvrdi da problem pesimizma za koji on, i kroz njegov glas sama Partija, optužuje redatelje crnog vala nije u tomu što crno prikazivanje stvarnosti širi defetizam i tako razoružava progresivne snage društva, nego prije u tome što ono širi ružnu sliku jugoslavenskog društva. To je ono u čemu se sastoji čitava drama: kako se društvo predstavlja, kako onom drugomu izvan jugoslavenskog društva, dakle svijetu, tako i onom drugomu posteriornosti, svijetu budućnosti. U konkretnom smislu autori “crnih filmova” su optuženi za “klaunovsko predstavljanje jedne nacije i jednog društva za ljubav petparačke i efemerne svjetske slave.” U očima kritičara oni su krivi za podilaženje pomodnom ukusu međunarodnog tržišta. Kao podršku svoje kritike, autor članka se naravno poziva na autoritete. Ti autoriteti, međutim, nisu ni Marx, ni Engels ni Lenjin, a nije ni Tito, odnosno nijedan od jugoslavenskih marksista ili vodećih partijskih intelektualaca. Naprotiv, to je Bosley Crowther, legendarni filmski kritičar The New York Timesa i u to vrijeme umjetnički direktor Columbia Pictures čije riječi iz jednog od intervjua koji je tada dao NIN-u naš kritičar citira: “Vi ste Jugoslaveni ... tako vitalni ... umijete gledati žene, smijete se od srca, otvoreni ste, ima u vama izvorne životne radosti. Zašto su, onda, vaši filmovi tako gorki, tako mračni? ... Što je istina? Vi, ovakvi kakve sam vas doživio, ili vi onakvi kakve sebe predstavljate u filmovima? ... Ili je sve to u vašem filmu jedna trenutna moda pesimizma koja s izvjesnim zakašnjenjem stiže do vaših autora?”⁴ No pitanje reprezentacije postaje još dramatičnije iz perspektive budućnosti tj., iz odnosa prema

3 — Autor se eksplicitno ograduje od “hedonističkog i odgojnog smisla postojanja umjetnosti”. Spreman je prihvatiti i tezu “da je didaktički staromodno pripisivati bilo-kakav funkcionalni atribut umjetnosti”. Ideju da bi umjetničko djelo trebalo imati neku “poruku”, ideju koja se u tadašnjoj Jugoslaviji, kako piše, “ozloglašava za ždanovističku”, on također odbacuje na marginu. Štoviše, Jovičić otvoreno piše da bi mogao imati razumijevanja za “crnilo” tih filmova kad bi oni barem pružali neko zadovoljstvo svojom “larpurlartističkom artificioznošću i ugladenošću”.

4 — Kritičar se u stvari poistovjećuje s orijentalističkim pogledom Zapada na jugoslavensko društvo, on se dakle već identificira – a preko njega i Partija čiju politiku artikulira – u kôdu zapadnog orijentalizma kao “vitalni, senzualni, egzotični Istok”.

posteriornosti. Ponovno, riječ je o slici društva koja će to društvo nadživjeti u umjetničkim djelima. Prema Jovičiću, ne bismo trebali biti indiferentni prema “toj vrsti priznanja” tj. prema pitanju, koja će to naša slika biti baštinjena u budućnosti. Jer, ako umjetnost sada boji tu sliku u crno, budućnost će također imati crnu sliku o nama.

Jasno je da moramo nužno napustiti našu postkomunističku perspektivu ako želimo razumjeti što to “crnilo” koje je pripisano znatnom dijelu jugoslavenske filmske produkcije krajem šezdesetih godina zapravo znači. Ne samo zbog svih onih neizdrživih klišea o komunističkoj prošlosti (čiji se stvarni ideološki efekt ne sastoji toliko u ocrnjivanju jedne u međuvremenu propale komunističke utopije koliko u glorifikaciji one realno postojeće, naime utopije liberalne demokracije i kapitalizma kao konačnog razrješenja svjetske povijesti). Postoji još jedan, čak bolji razlog – sam pojam “crnog vala” nastao je upravo iz te postkomunističke perspektive.

“Crni val” je koncept očigledno skovan u borbi i implicira stanovitu instrumentalizaciju umjetnosti u toj borbi. Ali u kojoj borbi zapravo? Ne onoj za bolje – na primjer pravedno, besklasno, ukratko komunističko – društvo. Ovdje zasigurno nemamo posla s pričom o umjetnosti koja je (nepravedno) uvučena u društvenu borbu. Sa stajališta kritičara koji je uveo slogan “crnog vala” društvena borba je već završena, ili preciznije, nestao je sam društveni razlog te borbe. Usprkos tomu, ona se nastavila, ali u drugom obliku, na drugom poprištu i s drugim razlogom. Za njega, ona je sada postala borba za priznanje koja se odvija isključivo na polju kulture. Ono pak oko čega se ta borba sada vodi je *identitet*.

Zvuči paradoksalno, ali pozicija s koje glas Partije proglašava svoj *j'accuse* protiv redatelja crnog vala bila je pozicija jednog već mrtvog društva – društva koje je iscrpilo sav svoj utopijski potencijal i dostiglo limite svoje daljnje ekspanzije u smislu

društvene pravde i općeg društvenog prosperiteta. Bilo je to društvo suočeno sa svojim historijskim krajem, društvo bez budućnosti. Ono doslovno više nije vidjelo sebe u toj budućnosti, ili bolje, ono je u toj budućnosti vidjelo samo svoju otuđenu sliku, sliku koju je već prisvojila umjetnost, filmovi crnog vala. To je razlog zašto naše razumijevanje crnog vala ne može biti reducirano na postkomunistički kliše o umjetnosti koja se u razdoblju komunističkog totalitarizma bori s društvom za svoju slobodu. Naprotiv, riječ je o društvu koje se bori s umjetnošću za svoju "istinsku" sliku, društvu u konačnoj borbi za svoj, sada još samo u kulturi moguć opstanak. Upravo pokrećući tu borbu 1969. godine, komunistički kritičari crnog vala dokazali su da su bili postkomunisti daleko prije svih onih "demokrata" koji će ih kasnije zamijeniti na vlasti. Oni su već tada dobro znali da više ne vladaju poviješću, ali su još uvijek bili u stanju anticipirati njen daljnji razvoj. Štoviše, baveći se isključivo pitanjem svoje kulturne reprezentacije, oni su već obavili notorni kulturni obrat koji će kasnije biti pripisan postmodernizmu kao jedan od njegovih glavnih osobina. Jugoslavenski komunisti toga vremena već su gledali na društvo kojim su vladali sa stajališta njegova posmrtnog života u sferi kulturne reprezentacije.

Naravno, Partija se politički još uvijek s oduševljenjem identificirala sa svojom historijskom misijom, naime da u radikalnom smislu promijeni društvo na bolje još uvijek vjerujući da je taj cilj u stanju i postići. Ali to je, da upotrebimo lacanovski termin, samo imaginarna razina njene identifikacije. Ukratko, to je bio način na koji su se jugoslavenski komunisti identificirali sa svojom idealnom slikom, sa svojim idealnim Ja. No istodobno, ali sada na simboličkoj razini, oni su se identificirali s pogledom povijesti same, tj., sa svojim Ja-idealom, u kojoj su vidjeli društvo koje su stvorili kako preživljava

samo još u nekoj formi kulturnog prijevoda koje u potpunosti izmiče njihovoj kontroli. Naravno, oni su bez sumnje neprikosnovano vladali društvom, ali također samo u imaginarnom smislu. Simbolički oni su to društvo već izgubili prepuštajući ga kulturi. Za njih te 1969. godine izazov se više nije sastojao u izgradnji novog, boljeg društva nego u tome kako da se ispravno predstavi ono već mrtvo društvo. Dakle, istinska slika društvene stvarnosti izgledala je još uvijek moguća, ali samo u anticipiranoj kulturnoj retrospektivi. U tome se ogleda i pomak u okviru samog realizma: od njegove socijalno prospektivne dimenzije (koncept socijalističkog realizma primijenjen u službi društva kao utopijskog projekta) do kulturalno retrospektivnog realizma. Ovaj potonji nije ništa manje ideološki dogmatičan od prvoga. No ime te dogme sada je “kulturalno pamćenje”, jedini oblik u kojem se danas još uvijek artikulira društveno iskustvo, u retrospektivi dakako. Partiji je to bilo jasno još te daleke šezdeset i devete.

Sada bismo možda mogli odgovoriti na uvodno pitanje: na što se odnosi ono “crno” u pojmu “crnog vala” jugoslavenske kinematografije? Ono se u prvom redu odnosi na kraj društva, na iskustvo ponora koji se otvara na tom kraju, na bezdan kontingencije kojemu smo izloženi nakon što je društveni eksperiment definitivno okončan, ili bolje, nakon što su se potencijali ljudskog eksperimentiranja s društvom historijski iscrpli. Riječ je o crnilu koje je apsorbiralo svo utopijsko svjetlo koje je do tada jasno osvjetljavalo put društva u (bolju) budućnost. U svojoj subjektivnoj dimenziji, to je mrak onog straha koji nas obuzima u egzistencijalnom suočavanju s terminalnošću društva kao takvog, tj. u postajanju svjesnim mogućnosti njegove potpune odsutnosti, ukratko, društveni strah u ontološkom smislu. On je možda najbolje došao do izražaja u riječima jednog od najpoznatijih glumaca

filмова jugoslavenskog crnog vala, Bekima Fehmiua. Jovičić ga u svojem članku citira: “Nikad nismo bolje živjeli, a opet nam je sve crno pred očima.”

Ali, da bi se ublažio taj strah odnosno umirila ta ambivalencija uveden je fetiš – fetiš kulturnog identiteta koji je tekođer implicirao, unutar političkog koncepta suverenosti, i nacionalni identitet. U to vrijeme – riječ je o kraju šezdesetih i početku sedamdesetih u bivšoj Jugoslaviji – dogodio se ključni obrat u načinu na koji su jugoslavenski komunisti legitimirali svoju vlast. Narativ klasne borbe u osnovi je napušten. Partija je prestala shvaćati sebe kao avangardu univerzalne povijesti koja će tu povijest dovesti do njena besklasnog kraja, komunizma. Sada je, naprotiv, svoju vlast počela legitimirati unutar partikularne povijesti svoje vlastite nacije identificirajući se s njenom političkom elitom koja, nakon što je napokon dovršila borbu za nacionalno oslobođenje i postigla punu nacionalnu suverenost, vodi svoje (nacionalno uokvireno) društvo u progres pod danim historijskim uvjetima, konkretno, pod uvjetima tadašnje socijalistički regulirane tržišne privrede i otvorene participacije u međunarodnoj realpolitici odnosno onome što se je već tada uobličavalo u poredak koji danas nazivamo globalnim kapitalizmom. Ukratko, tadašnji komunistički lideri nisu više pokušavali prilagoditi društvo komunističkoj utopiji. Naprotiv, oni su komunističku utopiju prilagođavali društvu koje su u potpunosti poistovjetili s nacijom. Naravno, to je u temelju promijenilo situaciju na takozvanom kulturnom frontu. Komunisti nisu više u rovovskom ratu protiv tradicionalne građanske kulture koja je još uvijek primarno zaposlena kreacijom esencijalnih identiteta svake pojedine od jugoslavenskih nacija. S njom su, naprotiv, sklopili pakt o nenapadanju u smislu “vi prepuštate politiku nama, mi prepuštamo nacionalnu kulturu vama” – uz, dakako, nekoliko precizno definiranih izuzetaka

kao što su “vodeća uloga Partije”, “lik i djelo druga Tita”, “bratstvo i jedinstvo” i slično. Na taj način su još i pojačali svoju identitetsku legitimaciju. Ukratko, da bi ostali u sedlu, oni su zajašili novog konja politike identiteta i sada su na njegovim leđima slijepo srljali u katastrofu devedesetih.⁵

Sažmimo: to što je sada otvorilo perspektivu života nakon kraja društva bio je identitet ili u nešto širem smislu, kulturna identifikacija. Nije čudo, dakle, da su gotovo svi posegnuli za tim. No ipak ne svi, neki radije nisu (*preferred not to*, da evociramo Bertlebyja).

Jedan od najprominentnijih među onima koji su široko otvorenih očiju – i zaslona svoje kamere – zakoračili u mrak na kraju društva bio je Želimir Žilnik, jedan od najvažnijih autora crnog vala, čiji čitav filmski opus koji se proteže kroz sada već pola stoljeća, predstavlja najradikalniji i najkonzistentniji izraz tog “crnila”.

Štoviše, Žilnik je jedini od redatelja crnoga vala koji je izričito odgovorio na oficijelne optužbe: “Optužujete me da radim crne filmove? Pa neka bude tako!”. Godine 1971. snimio je dokumentarac naslovivši ga eksplicitno “Crni film”. Žilnik je pokupio s ulice šest beskućnika i doveo ih u vlastiti dom, ne samo da bi podijelio s njima toplinu (bio je siječan) stana jedne obitelji srednje klase, nego i zato da ih aktivno uključio u snimanje filma o njihovom problemu (što će postati tipično za Žilnikovu dokudramu: on omogućuje svojim glumcima amaterima o kojima je riječ u filmskoj priči da svjesno sudjeluju u pravljenju filma odnosno da igraju sami sebe).⁶ Sljedeći dan na ulicama Novog Sada on pred kameru dovodi nasumice odabrane prolaznike ispitujući ih kako da se riješi problem beskućnika u gradu. Nitko od prolaznika, ali ni nitko od ljudi službeno zaduženih za taj problem, nema odgovor na to pitanje. No ni sam autor filma ne zna odgovor jer ti “ljudi koji smrde”, kako on eksplicitno

5 — S Ustavom iz 1974.

multikulturalizam je prešutno postao službena ideologija jugoslavenske države. No diskurs socijalne pravde nije naprosto nestao iz jugoslavenske politike. Preveden je u novi jezik politike identiteta koji je tih godina zavladao političkom javnošću – ne, dakako, kao intrasocijalni, nego prije kao internacionalni problem.

Pitanje (ne)pravodne redistribucije sada se ne postavlja u okviru odnosa među klasama unutar jednog te istog društva, nego u okviru odnosa među republikama – nacijama – unutar jugoslavenske (kon)federacije. Riječ je o jasnom postsocijalističkom obratu kako ga je definirala Nancy Frazer u *Justice Interruptus: Critical Reflections on the ‘Postsocialist’ Condition*, New York and London: Routledge, 1997, str. 2: pomak od “socijalističkog političkog imaginarija, u kojem je središnji problem pravičnosti pitanje redistribucije, prema ‘postsocijalističkom’ imaginariju u kojem je središnji problem pravičnosti pitanje priznanja.”

6 — Sljedeće Žilnikove riječi mogu se primijeniti i na poantu ovog teksta, dakle na pomak od pitanja o istinskom prikazivanju društvene stvarnosti prema pitanju o predstavljanju/zastupanju te društvene stvarnosti pred nekim ili nečim drugom: “Zašto da se skriva činjenica da posmatranje utiče na posmatrano? Zašto da ljudi ne daju izjave kakve su im po volji i kakve smatraju delotvornim, zašto da ne poziraju, ako im se pozira, zašto da ne glume za kameru, zašto da se ne guraju u kadar ako im je do toga, zašto da ne psuju i skrnave ako smatraju da to može nekoga da zezne ili da zabavi? Zašto da se ne dokumentuje i o takvim pokušajima ljudi, pokušajima da pri snimanju dokumentarnog filma utiču na javnu sliku o sebi samima i o svetu u kojem žive?” u Miroljub Stojanović (ur.): *Želimir Žilnik: Iznad crvene prašine – Above the Red Dust*, Institut za film: Beograd, 2003, str. 55.

kaže u filmu, ne mogu zauvijek ostati u njegovu stanu. Naposljetku, nakon što im je rekao da nikakvo rješenje za njihov problem nije nađeno, kao i da mu ponestaje filmske trake, Žilnik ljubazno zamoljava te ljude da napuste njegov dom.

Ponovo: što je crno u tom “Crnom filmu”?

Stvarnost koju on oslikava? Neuspjeh komunista u rješavanju socijalnih problema? Notorni ponor između utopijskog obećanja i realnosti? Ne! To je film sam, sama ideja o umjetnosti, u konkretnom smislu filmske umjetnosti, koja polaže pravo na moć da promijeni društvenu stvarnost – to je ono što je doista crno u “Crnom filmu”. U stvari, on počinje rječima autora koji kaže kako je pravio takve filmove prije dvije godine ali ti ljudi, ti beskućnici, i dalje postoje. Film je radikalno iskrena samorefleksivna kritika ideje i prakse takozvanog društveno angažiranog filma. Žilnik otvoreno smatra “Crni film” svojim vlastitim grobom. U manifestu objavljenom povodom festivala kratkog filma 1971, na kojem je njegov film premijerno prikazan, on čitav festival eksplicitno naziva “grobljem”.⁷ “Crno” se ovdje odnosi na “bijedu apstraktnog humanizma”, i na “društveno angažirani film koji je postao vodećom modom u našoj buržoaskoj kinematografiji”; odnosi se na njezin lažni avangardizam, socijalnu demagogiju i ljevičarsku frazeologiju; na njezinu zloporabu društveno deklasiranih ljudi za potrebe filma; na njezinu eksploataciju društvene bijede, itd. Ali, što je još važnije, “crno” se uopće ne odnosi na “nedostatak slobode”, što se iz današnje postkomunističke perspektive prezentira kao ono najgore “crnilo” komunističke prošlosti. Žilnik izričito tvrdi: “Ljudi u vrhu zabavljeni su svojim vlastitim problemima. Oni su nam prepustili našu slobodu. Oslobođeni smo, ali nedelotvorni.”⁸ “Crno” se odnosi na ponor koji nikakva sloboda ne može premostiti, ponor koji će preživjeti pad komunizma.

7 — Želimir Žilnik, “This Festival Is a Graveyard”, manifesto to the 18th Yugoslav Festival of Short Film, Belgrade, 1971. Published in *XVII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen* (exh. cat.), Heinz Klunke (ed.), Oberhausen: Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, 1971.

8 — *Ibid.* Izvještavajući s Festivala u Beogradu, isti njemački kritičar Heinz Klunke kritizira Žilnika zato što prikazuje situaciju “premrčnom”, kao i zato što podcjenjuje slobodu koju filmski stvaraoci u Jugoslaviji uživaju, slobodu koju Žilnik, kako Klunke piše, “izjednačuje s čistom ravnodušnošću.” Iz H. Klunke, “Leute, Filme und Politik in Belgrad”, *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt*, 28. marta, 1971.

Za Žilnika, film i u širem smislu kultura, kolikogod oslobođeni totalitarne opresije neće nikada poslužiti kao lijek za društvenu bijedu. Za njega je emancipacijsko obećanje kulture obmana. U svojem rujanju autorima društveno angažiranih filmova iz 1971. koji tragaju za “najpitoresknijom ruinom koja je spremna uvjerljivo patiti” on se već ismijava liberalnom inkluzivizmu koji će dvadeset godina kasnije, nakon pada komunizma, nametnuti svoj normativni dogmatizam kulturnim proizvođačima novih (i starih) demokracija. Dobro nam je poznata ta priča: negdje na rubovima društva otkrivamo žrtve ekskluzije, te bijedne subalterne kreature bez lica i glasa. Na sreću, u blizini se nađe neki umjetnik koji im pomaže da “pokažu svoja lica” odnosno da se “začuje njihov glas”, na jeziku nove hegemonije, “help them show their faces and make their voices heard”. Nije li to divno: što je loše društvo isključilo, dobra umjetnost ponovo uključuje. Jer, kao što se vjeruje, ono što je društveno marginalizirano uvijek može postati u kulturnom smislu centralno, tj., dovedeno na svjetlo – u transparentnost javne sfere – iz mračnih rubova društva. Ostalo je demokratska rutina: dobrohotno civilno društvo koje suosjeća s patnjom onih bijednih i isključenih čini od društvenog mraka politički slučaj; uskoro se uključuje (demokratska) partijska politika, traži se (konsenzualno) političko rješenje koje se potom i nalazi; naposljetku, zakon biva promijenjen, demokracije se ponovo rađa, inkluzivnija no ikad prije.

Bez mene, molim, odgovor je Želimira Žilnika, već te 1971. godine. On koji je čitav život radio s različitim vrstama takozvanih marginaliziranih ljudi – od ulične djece, nezaposlenih, beskućnika do transvestita, ilegalnih migranata, Roma, itd. – jako dobro zna u čemu je zapravo njihovo “crnilo”. U odsutnosti društva kao društva i u onome što politika, kolikogod ona bila demokratska, ne može predstaviti: “crnilo” koje sve brže guta svjetlo oko kojeg smo se historijski okupili.

Umjesto epiloga Revolucija – mramorno dupe historije

Vjeranu Miladinoviću Merlinki
(1960 – 2003) žrtvi dviju revolucija,
zaboravljene i izostale

Parada sramote

Video rad Igora Grubića nosi zanimljiv naslov: *East Side Story*. Tema je dobro poznata u bivšejugoslavenskoj javnosti – *pride parades*, ili, parade ponosa. Film prikazuje nasilje koje je u Zagrebu i Beogradu pratilo ove javne manifestacije, miroljubive marševe raznih seksualnih manjina kao i onih koji podržavaju njihovo pravo na priznanje u razlici. Vidimo ih okružene bijesnom ruljom koja ih verbalno vrijeđa, zaprečuje im prolaz, napada ih i na koncu premlaćuje. Vidimo i policiju, nevoljnu da ih štiti, kako biva uvučena u to nasilje postajući čak njegovom žrtvom. Također vidimo bespomoćnost sudionika ovih skupova izloženih pogromaškom nasrtaju jačih i brojnijih, ali svjedočimo i njihovoj hrabrosti, prkosu i odlučnosti da ne ustuknu pred nasilničkom ruljom. Scene ovog filma ostavljaju mučan dojam, ne samo zbog količine nasilja i ekspresivnosti mržnje kojima svjedočimo, zbog neodlučnosti i nesposobnosti inače drčnog represivnog aparata, zbog odsutnosti civilne kuraže šutljive većine... ima još nešto što višestruko pojačava našu nelagodu i više od svega ostaloga stvara u nama osjećaj poniženja – “Istok”, spomenut u naslovu Grubićeva rada. Teško, naime, da netko nije svjestan kontrasta ovih slika, *zapadnog* kontrasta kojeg, uostalom, naslov umjetnikova videa izravno implicira – priču sa *zapadne* strane.

Kao što je dobro poznato, marševi takozvanih LGBT zajednica zadnjih su nekoliko desetljeća postali sastavnim dijelom urbane kulture zapadnih

metropola. Od San Francisca do Chicaga ili New Yorka, od Londona do Kölna i Berlina, stotine tisuća ljudi, a ponekad i više od milijun, kao u Madridu, od kojih mnogi uopće ne pripadaju tim takozvanim seksualnim manjinama, sudjeluju u ovim velegradskim festivalima uživajući u onome što se danas zove kulturom tolerancije. Dakako, u istočnoj Evropi slika je potpuno različita. Ako se parada ponosa, usprkos silnim preprekama i manje više otvorenoj obstrukciji nadležnih, uopće uspije održati, na ulicama ćemo vidjeti više policije i zaštitara nego samih sudionika. U nekim slučajevima, kako svjedoči Grubićev rad, doći će do sukoba između policije i protivnika ovih marševa ili do teškog premlaćivanja sudionika, pa i policajaca. Još dalje na Istoku, parade ponosa uopće se ne održavaju. Onemogućene su iz takozvanih sigurnosnih razloga, kao u Beogradu, ili su pak, kao u Moskvi, zabranjene za sljedećih sto godina. Zakonom!

Pa dokad bogamu

Nije li to jasan dokaz duboke kulturne razlike između Istoka i Zapada, dokaz poduprt statistikama koje bjelodano pokazuju kako homofobija, idući od zapada prema istoku, sve više raste? I dok se, kad je riječ o bivšejugoslavenskim područjima, u Zagrebu parada danas već može sasvim mirno održati, u Splitu ona je još uvijek “sigurnosni rizik visokog intenziteta”, dok je u Beogradu više ni nema. Ne potvrđuje li i to potrebu za još intenzivnijom westernizacijom Istoka: još više

“škola tolerancije”, još više brige za manjine, još više podrške kulturnim projektima koji se bave ljudskim pravima, ukratko, još razvijenije civilno društvo koje će jednoga dana postati dovoljno snažno da izvrši pritisak na državu i tako pozitivno utječe na zakonodavstvo, na proces političkog odlučivanja, kao i na čitavu javnost, generalno unapređujući još uvijek manjkavu kulturu tolerancije.

Ali do koje mjere je moguće ubrzati proces westernizacije, odnosno općenito, proces postkomunističke tranzicije? Koliko vremena treba da se on dovrši? Kada će Istok uhvatiti korak sa Zapadom? Kada ćemo napokon vidjeti veselu *city party* na Terazijama ili pak milijun ljudi na Crvenom trgu koji mašu zastavama duginih boja? To je pogrešno pitanje, reći će nam racionalni liberali. Predskazivanje budućnosti je propali business komunističke utopije (ili sasvim lukrativni, baba vračara), a ne prosvjećenih demokrata. Ali, tko kaže da je ovdje uopće riječ o budućnosti?

Bolje da se zaboravi

U tekstu pod provokativnim naslovom “Will the East’s past be the West’s future?”, Rastko Močnik upozorava na to da je danas hladnoratovska podjela u vidu razlike između Zapada i Istoka uspjela preživjeti propast komunizma i to velikim dijelom zbog svoje ideološke funkcije koja se sastoji u tome da objema stranama, i Zapadu i Istoku, otme njihovu povijest. Tako nam se Zapad danas ukazuje oslobođen ne samo od svoje vlastite povijesti, nego, štoviše, od povijesti kao takve.



Iz filma *Lijepa žene prolaze kroz grad*, 1986. godine

Upravo to je razlog zbog kojeg nam on može biti nametnut kao nešto opće, univerzalno, ili kako Močnik piše, kao “kanoničan”.

Nasuprot tomu, pojam Istoka, tvrdi autor, funkcioniра kao amnezija čija je svrha da se riješi (srpski, ratosilja) svoje povijesti i tako postane ahistorijski ne-prostor kao Zapad. Njegova vlastita povijest je ono što Istok čini perifernim i provincijalnim. On, dakle, ima povijest, ali povijest za koju bi, kako Močnik piše, “bilo bolje da se zaboravi”. Habermas bi na tom mjestu upotrebio izraz, “da se odvrти unatrag” (*rückspülen*), dok bi Boris Groys u sličnom smislu govorio o “muzealizaciji Istoka”. Bez obzira kako konkretno nazvali taj fenomen, on se svodi na to da pojam Istoka pretpostavlja, kao uvjet svoje mogućnosti, neku vrstu zaborava povijesti. Istok se može (re)konstruirati kao muzej samo nakon što je već učinjen ropotarnicom, ili bolje, smetlištem povijesti na koje su odbačene propale ideologije i potrošeni politički koncepti i na kojem je prošlost napokon ostala bez svakog povijesnog iskustva. Samo prošlost koja nema više što da nam kaže, iz koje se dakle nikakva lekcija više ne može naučiti, može se, kulturno fetišizirana, odložiti u neki muzej, na primjer kao nacionalna, ili sasvim općenito, kao kulturna baština. Zbog toga Močnik može također ustvrditi da podjela na Zapad i Istok ne samo da je objema stranama otela njihovu zajedničku povijest, nego ih također sprečava da tu zajedničku povijest imaju u svojoj budućnosti: “Ona ih zamrzava u liku vječno nejednakog para, čija jedna strana je osuđena na to da se pod svaku cijenu riješi svoje fantomske

prošlosti, dok se druga ne može osloboditi neprekidnog autističkog slavljenja svog idiotizma.”

Hlače, frizura, cigareta, revolver, razvod, revolucija, Zapad ...

Umjesto, dakle, da spekuliramo o nepredvidivoj budućnosti, bolje bi nam bilo da se osvrnemo unatrag u zaboravljenu prošlost. Pitanje je jednostavno: je li doista istina da su seksualna emancipacija i, kao njena posljedica, reforme odnosa među spolovima, isključivo zapadni fenomen, liberalni pomak u razvoju zapadne modernosti koji se može historijski svesti na opći proces modernizacije, odnosno u sasvim konkretnom vidu, na takozvanu seksualnu revoluciju šezdesetih? Je li istina da nekadašnja “komunistička” društva Istoka nisu nikada iskusila nešto slično?

Za političku teoretičarku i historičarku Bini Adamczak je činjenica da je Ruska revolucija 1917. godine započela na šestu godišnjicu Međunarodnog dana radnih žena 8. marta¹ više no koincidencija. ”Ljudi koje su do tada držali za žene, navukli su hlače, odrezali svoje kose i dograbili cigarete i revolve. Kratko nakon toga razvodile su se – rukom na papiru napisana izjava bila je sve što je za to bilo potrebno.” Adamczak ističe da je Ruska revolucija ustanovila najprogressivniji zakonik o bračnim odnosima i rastavi kakav je moderan svijet ikada vidio. Ona je dokinula drastične carističke kazne za homoseksualnost i legalizirala abortus. Godine 1922. sovjetski je sud donio odluku da je brak između cisseksualne² žene i transseksualnog muškarca legalan, bez obzira je li riječ o braku

između partnera istog spola ili o transseksualnom braku. Dovoljno je bilo da se brak zasnivao na uzajamnoj privoli, dakle konsenzusu. Adamczak zaključuje: “Ruska revolucija nije bila samo ispred svoga vremena, nego i ispred našeg. Ona je bila, dijelom, i queer-feministička revolucija.”

To u svakom slučaju ne potvrđuje koncept Istoka kao kulturno, civilizacijski, historijski zaostalog u odnosu na Zapad. Još manje podupire krivnju Komunističke partije za taj zaostatak, za historijsku “zakašnjelost” istočne modernosti. Naprotiv!

Adamczak nas podsjeća na činjenicu da su boljševički delagati s oduševljenjem pozdravljeni na konferenciji *Svjetske lige za seksualnu reformu* koju je između ostalih osnovao i Magnus Hirschfeld. Razlog je bio, kako autor piše, u neku ruku ironičan – upravo je boljševička revolucija bila ta koja je uvela liberalno građanski diskurs o seksualnosti u Rusiju gdje kategorije homoseksualnosti, pseudohermafroditizma i transvestitizma uopće nisu postojale prije Revolucije. U stvari, te su kategorije razvijene i institucionalizirane u okviru zapadnih medicinsko-bioloških znanosti i psihijatrije. Caristička Rusija znala je samo za različite oblike nereproduktivne seksualnosti koje je progonila takozvanim sodomističkim zakonima. Nakon revolucije, dokidanje tih sodomističkih zakona opravdavano je argumentom da homoseksualnost nije ni grijeh ni kriminal, nego biološka devijacija. Još jedan primjer: u proljeće 1929. godine, narodni komesar za zdravstvo Nikolaj Semaško sazvao je gremij “eksperata”, forenzičkih ginekologa, kliničkih psihijatara, biologa, itd., s ciljem da pomognu

Komesarijatu pravosuđa pri donošenju odluke o zahtjevu građanke Kamenjev za operativnom i pravnom promjenom spola. Adamczak eksplicitno naglašava da je tu riječ o zapadnom buržoaskom modelu koji su u Rusiju importirali Boljševici.

Zapadnija od Zapada – Revolucija

Dakle, komunistička revolucija ne samo da nije blokirala westernizaciju Istoka, odnosno ekspanziju modernosti na Istok, nego ju je pospjela do te mjere da je čak bila u stanju pretvoriti Istok u Zapad koji je zapadniji od Zapada samog. Naravno, dobro znamo kako je samo deceniju kasnije čitav ovaj emancipacijski razvoj potpuno poništen. U Staljinovom Sovjetskom Savezu abortus je ponovo zabranjen, sodomistički zakoni su ponovo uvedeni, a obitelj je ponovo uspostavljena kao temeljna ćelija društva i države. Maksim Gorki, koji je podržao ovu opresiju, izjednačio je početkom tridesetih homoseksualce s fašistima. Taj regresivni obrat ne bi bio moguć da prije toga samo iskustvo revolucije nije bilo uništeno, iskustvo koje je držalo otvorenim horizont mogućeg u kojem su ne samo “muško” i “žensko” mogli artikulirati svoj u osnovi *queer* karakter, nego je i svaki trenutak emancipacijske borbe mogao biti “istočan” i “zapadan” u isto vrijeme.

Ukoliko je Istok doista ime za zaborav, onda je taj zaborav prije svega zaborav revolucije.

1 — Revolucija se zove “februarska” jer se u to doba vrijeme u Rusiji još uvijek mjerilo prema Gregorijanskom kalendaru.

2 — Izraz “cisseksualno” upotrebljava se u slučaju u kojem se spolni identitet osobe poklapa s njenim tjelesnim spolom, kao i s tradicionalnom ulogom odnosno ponašanjem koje se pripisuje tom spolu. Taj izraz zamjenjuje ideološki pojam “normalnog”.

Uvod u prošlost

Boris Buden, napisao tekstove i vodio razgovor sa Ž. Žilnikom
Želimir Žilnik, odgovarao na pitanja B. Budena, usmeno i pismeno
kuda.org, inicijatori knjige – uredili, redigovali i koordinirali

Izdavač:
Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad
www.kuda.org

Godina izdanja:
2013.

Transkripcija i lektura:
kuda.org
Grupa za konceptualnu politiku (GKP)

Štampa:
Daniel print, Novi Sad

Prepress i oblikovanje:
Žiga Testen i kuda.org

Tiraž:
500

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad
ISBN 978-86-88567-07-7
COBISS . SR-ID 279588871

Publikacija je objavljena u okviru projekta „Individualne utopije nekad i sad – Diskontinuitet generacijskog dijaloga ili šta nam je zajedničko?“ u realizaciji tri organizacije iz regiona: Centra za savremenu umjetnost Sarajevo (SCCA / pro.ba) <http://www.pro.ba/>, Sarajevo, Instituta za savremenu umetnost Tirana (T.I.C.A), www.tica-albania.org i Centra za nove medije_kuda.org, Novi Sad, www.kuda.org Realizacija projekta „Individualne utopije nekad i sad“ podržana je od strane *Swiss Cultural Programme in the Western Balkans*, <http://www.scp-ba.net/>

Objavlivanje publikacije je dodatno podržao Sekretarijat za kulturu i javno informisanje Pokrajine Vojvodine.

Grafički materijal – novinski članci i fotografije – potiču iz arhive Želimira Žilnika i iz Biblioteke Matice srpske.

Zahvaljujemo se Radivoju Raši Doderoviću i Luki Kuliću.

Publikacija je objavljena pod *copyleft* licencom.

IU INDIVIDUAL UTOPIA NOW AND THEN
DISCONTINUITET GENERACIJSKOG DIALOGA ILI ŠTA NAM JE ZAJEDNIČKO?
INDIVIDUALNE UTOPIJE NEKAD I SAD
DISCONTINUITY OF GENERATION DIALOGUE OR WHAT DO WE HAVE IN COMMON?



swiss cultural programme
in the western balkans

Knjiga 'Uvod u prošlost' je deo istraživanja Centra_kuda.org kroz koje se vrši analiza društvenog, kulturnog i intelektualnog nasleđa bivše Jugoslavije, Vojvodine i Novog Sada, kroz projekte „Trajni čas umetnosti“, „Medijska ontologija“ i „Političke prakse (post-) jugoslovenske umetnosti“. Ovim projektima se uspostavlja novo čitanje progresivnih praksi neovangarde danas i otvara se novi put komunikacije između ovih praksi i savremene umetničke produkcije.

