

**K**ada sam Te zamolio za ovaj razgovor rekao si mi: „Zašto baš mene, ja sam bivši čovek, bolje nazdi nekog mladeg“?

Tada sam bio u fazi kada smo završavali film „Lijepje žene prolaze kroz grad“ i onda sam apsolutno već osećao da završavam jednu stvar kojom sam relativno zadovoljan ali koja, zapravo, ne pripada onome što su trendovi i moda domaće kinematografije. Takođe, znao sam da radim jednu stvar koja će neminovno izazvati mnoge reakcije u smislu „evo povampiruju se neki starci i mrtvaci, povampiruje se jedan metod filmovanja koji je odavno sahranjen i povampiruje se jedan način proizvodnje koji filmadžije, tek kada su se „izborili za neki građanski status“, ponovo gura u klošarenje.

Dakle, kada sam Ti predložio da razgovaraš sa nekim mladim, hteo sam da kažem razgovaraj sa tim živim, vladajućim telom domaće kinematografije kojom ja ne želim da pripadam i trudim se da ne pripadam.

● **Kako, po Tvom mišljenju, izgleda to vladajuće telo i zašto ne želiš da mu pripadaš?**

– Ono što je etablirano u domaćoj kinematografiji, to je formirano negde početkom sedamdesetih godina, posle hajke na „crni film“. Ta hajka je sigurno nekolicinu ljudi opasno lupila po glavi, tako da jedan broj najznačajnijih jugoslovenskih reditelja ne snima u Jugoslaviji već dvadesetak godina.

Tu kampanju bi jednom trebalo predstaviti mnogo ozbiljnije nego što je ona do sada predstavljana. To je bila jedna, pre svega, vrlo ozbiljna ideološko-politička i državna kampanja, koja je bila apsolutno dobro organizovana, dobro izvedena, koja je apsolutno onemogućila neke ljude da rade, koja je zaista, onako, bacila anatemu, pokušala da promeni čitav sistem vrednosti i tu nije moglo da se mrдне. Recimo, ja sam jedno šest meseci, gde god sam se javljao, rečeno mi je – nisi na spisku. Javljao sam se svojim prijateljima u novinama i oni su mi rekli: „Slušaj, mi možemo da objavimo samo tvoju osmrtnicu. Ukoliko umreš, na poslednjoj strani ćeš dobiti ime i prezime, inače, ovako ne.“

Danas se o tom vremenu govori u stilu „pa dobro, bilo je malo frke, nije to tako strašno“. Davola. Ljudi su, Saša Petrović i Makavejev, glavom bez obzira, došli na aerodrom i pitali koji je prvi avion za inostranstvo.

Znači, desilo se da je nekoliko reditelja doživelo da im kontinuitet i karijera budu iskidani.

A inače, većini kinematografskog naroda ta hajka je, kao i u sličnim situacijama kada postoji pritisak države i ideologije i kada se pod pritiskom čovek povinuje, omogućila u periodu od sedamdeset treće do, negde, sledećih pet-šest godina vrlo lagodan život. SIZ-ovi i fondovi su u kinematografiju upumpavali velika sredstva. Počeli su da se rade spektakli uz jednu jedinu ogradu „ne vraćamo se socijalno-kritičkom filmu“. Tako da je tog novca porreskih obveznika, a ne tržišta, upumpano u kinematografiju u ono vreme dosta i, rekao bih, počeo je jedan lagodniji život lišen takmičarskog duha koji je početkom sedamdesetih godina bio vladajući, jer su se, zaista, ekipe tih filmova takmičile da naprave što ekonomičniji film, što neobičniji film, da naprave film koji će, na izvestan način, govoriti o zbivanjima koja su zaista oko nas. Tako smo tih godina i u formi, a i po sizerima, imali jednu lepezu, jednu eksplozivnu raznovrsnost u kinematografiji. Da pomenem, recimo, u Hrvatskoj mladog Radica koji je prestao da radi, u Sloveniji Pogačnika koji takođe, ne radi, u Makedoniji Gapa koji vrlo retko radi, u Bosni

Batu Čengića... U Beogradu je, pored Laze Stojanovića, bio vrlo zanimljiv mladi reditelj Joca Jovanović; to su, dakle, ljudi koji su, pored ovih poznatih imena, radili različite filmove. Međutim, ta hajka na crni film je napravila jednu potpunu promenu klime. Počeli su da se rade ti dotirani filmovi koji imaju tu takozvanu društvenu verifikaciju, pa bih rekao da je, ne samo sadržinska, nego i finansijska neodgovornost naglo postala znatna što je kulminiralo Bulajčevićem delatnošću početkom osamdesetih godina.

● **Pre nego što nastavimo smerom kojim smo pošli, da se malo vratimo na Vaš odlazak i rad u Nemačkoj. I tamo su Vam filmovi zabranjivani?**

– Vrlo brzo posle odlaska u Nemačku, meni se desilo da sam bio u mogućnosti da radim kratkometražne i dokumentarne filmove. I to baš kratkometražne, jer je tamo tržište bilo vrlo otvoreno za tu vrstu filma. Tamo je bioskopski repertoar obavezno sačinjen od jednog kratkometražnog i jednog dugometražnog filma. Dakle, postoji tržište kratkog filma, postoji jedan dobro postavljen fondovski stimulativni sistem za kratki film.

Dakle, ja sam upao u jedno tržište koje je kratki film tražilo i odmah sam počeo da radim. Napravio sam dva filma, „Lorelaj“ i „Antrag“, koji su dobili stimulaciju od trideset hiljada maraka. Međutim, treći film koji sam napravio, „Javno pogubljenje“, se zaglavio na jednom mestu za koje sam ja pretpostavljao da uopšte ne postoji u zemljama, takozvane, slobodne demokratije, a to je direktno klasična cenzura. I to cenzura ideološkog tipa, kao kod nas.

● **Zbog čega ti je film zabranjen?**

– Film je napravljen na temu da su posle olimpijskog slučaja u Nemačkoj, sedamdeset druge godine, formirane specijalne policijske trupe koje godišnje ubiju četrdeset do pedeset ljudi: obijača banaka, nekih ljudi koji prete itd. Dakle, ove trupe kada se pozovu na intervenciju, jednostavno-odmah pucaju. Na taj način u zemlji, gde zakonski ne postoji smrtna kazna, ona je uvedena na mala vrata. To se dešavalo sedamdeset i četvrte godine, znači pre onih velikih antiterorističkih hajki. I šta sam ja kao građanin u Nemačkoj primetio? Sa zaprećanjem sam zapazio da se na njihovim televizijskim dnevnicima, s vremena na vreme, hladno prikazuju intervencije tih policijskih trupa: Jer, ti vidiš da se nekom jadniku, koji upadne u banku i traži da mu se da deset hiljada maraka da bi svoju bolesnu ženu odveo u Tursku, saspe po trideset-četrdeset metaka u glavu. Ja sam te dokumente gledao na televiziji i došao do zaključka da je to identično javnim srednjovekovnim pogubljenjima. Jer, pre odlaska te grupe na intervenciju neko mora da obavesti televiziju i to mora da se namesti, čak su morali i reflektori da se upale da bi taj snimak došao do televizijskog gledališta to veće. U razgovorima sa mnogobrojnim pravnicima, iz njihovih analiza sam saznao da u velikom procentu tih slučajeva uopšte i nije moralo da dođe do tih pucnjava i ubistava i da su ljudi mogli da budu onemogućeni na razne druge načine. Ali, imperijalistička priroda države zahtevala je plašenje i rjancanje naroda, a s druge strane, to je pogodovalo odvajanju veće količine porreskog novca za jačanje te operative i militantnosti. Istovremeno, neki pravnici, Nemci, upozoravali su da je to, ne samo uvođenje smrtnih kazni na mala vrata, već i potpuno neproduktivno, jer procenat kriminalaca je faktički istao isti. To se dokazivalo jednim doista čvrstim argumentom. U devetnaestom ve-

ku u Engleskoj je postojala smrtna kazna za džeparenje, a najveći broj džeparenja izvršava je baš na trgovima za vreme javnog pogubljenja. Jer, jednostavno, u ljudskoj prirodi postoji nešto nepomirljivo, nešto prosto željno opiranja u momentu kada je izloženo nekom striktnom teroru i zabranama.

Onda sam iskoristio prvu sledeću priliku i napravio dugometražni igrani film koji se zove „Raj“, gde sam neke teze iz ovog dokumentarca razvio. Film govori o tome da je jedan deo te antiterorističke hajke u Nemačkoj prosto provociran od strane establišmenta da bi održavao tenziju u društvu koje se komaptnije organizuje kad neprijatelja ima stalno pred očima. Priča je bazirana na jednom istinitom događaju koji se desio nemačkom desničarskom poslaniku iz Berlina koji je petnaestak dana bio otet od strane terorista i, kada je uspeo da se izbavi ili je bio pušten, napravio je ogromnu karijeru, izabran je velikom većinom glasova zato što se trsio kako je znao da sa levičarima lako izađe na kraj, pisao je na sve strane feljtone u novinama... Dakle, ta otmica mu je na jedan apsolutno briljantan način delovala kao reklamni materijal.

Napravljen je igrani film „Raj“ sa pričom da jedna spekulantska firma koja se bavi mutnim poslovima, od ilegalnog uvoženja i eksploataisanja radne snage do finansijskih spekulacija, dakle, ta spekulantska firma sama organizuje otimanje sopstvenih šefova da bi se oni kasnije pred javnošću pokazali kao pačenci. Ja sam imao utisak da, prvo, film pravim na neke teme koje su vrlo prisutne u životu Nemačke i, drugo, neke stvari baš kada je reč o gastarbajterima itd., koje su i dan danas na dnevnom redu, mi smo onda vrlo otvoreno raspravljali. Mislim da su gastarbajteri, ne samo eksploatisani, nego i da predstavljaju jedno neverovatno unutrašnje tržište, jednu čitavu ogromnu unutrašnju koloniju koju velike imperijalističke države imaju u svojim neredima.

To su bile teze toga filma plus ova situacija sa tom antiterorističkom hajkom koju sam ja doživljao i kao jedno traganje za neprijateljem. I kada je taj film završen desila se jedna situacija koja je za mene bila jedna rutinska situacija tih ideoloških kampanja u hajki. Ja sam to odneo nekim ljudima koje sam poznavao na nemačkoj televiziji, koji su inače otupljivali ove naše socijalno-kritičke filmove (smeh). I, dakle, usred tih velikih nemačkih televizija meni se desilo da sam pokazao taj film. Sva su se vrata naglo pozatvarala. I ti moji prijatelji, urednici, čak i moćni šefovi su rekli: „Molim te, ovu stvar iznesi hitno iz ove kuće i da niko ne zna da je to ovde ikada bilo“. Tako da su bukvalno brisani tragovi da smo pravili projekciju... Tu smo dirnuli, možda i nedovoljno svesni ozbiljnosti situacije sedamdeset pete i šeste u Nemačkoj, dirnuli smo u neke njihove tabue, na koje su oni reagovali tako reći onako kako je kod nas reagovalo, čak i histeričnije nego što je kod nas reagovalo na ovu seriju „crnih filmova“. Otprilike se na to reagovalo tako reći onako kako se kod nas reagovalo na film Laze Stojanovića „Plastični Isus“.

● **Da li je film negde prikazan?**

– Ne. Niko od distributera nije hteo da ga uzme. Ja sam živeo u centru Minhena u kući gde se izdavao jedan levičarski časopis „Blat“, u jednoj kući koja je, tako, bila puna mladih ljudi, rekao bih levih intelektualaca ali, koliko ja znam, niko od njih nije imao direktni politički angažman. I posle završetka tog filma imali smo nekoliko vrlo surovih pretraga u zgradi, nekoliko hapšenja. Meni se de-

silo najbrutalnije odvlačenje u policiju koje sam u životu doživeo, sa pretresom, ispitivanjem itd. Tražile su se neke veze moje i ljudi sa kojima sam radio na filmu sa nekom političkom aktivnošću u Nemačkoj što mi, razume se, uopšte nismo imali. Mi smo samo poznavali te filmadžije kao što su Hercog, Kluge, Rajc itd. Ja sam u njihovim producentkim kućama i radio. I ja sam, faktički, u toj atmosferi prosto iz Nemačke klistnuo.

● **Posle toga si kod nas radio uglavnom televizijske drame. Konačno si napravio film „Lijepje žene prolaze kroz grad“. Kako izgleda raditi posle 17 godina pauze?**

– U kinematografiji, bar srpskoj i vojvodanskoj, takvo je stanje da se ne zna kome je gore, onima koji rade ili drugima koji su na klupama za rezerve. Šta kažem: „Stanje u kinematografiji“. Pa to je već glupa floskula kojom pokrivamo sve i svašta i sasvim različite stvari. Jer, to što fondovi ne pokrivaju celokupnu cenu filma odeva, a u drugim republikama pokrivaju, maloumno je proglašavati isključivo za minus. Odeva bar može da nastane projekat koji nije godinama kuvan u loncima raznih komisija, SIZ-ova i procena podobnosti, koji ima bar neku dozu otkaočnosti ili neobaveznosti. Istovremeno, u republikama gde je film obilnije finansiran po pravilu bivaju štancovane filmčine ugancane, spore, skupe, koje vonjaju po prašini tih silnih kancelarija u kojima su se vukli projekti dve, tri, četiri godine dok nisu ugledali svetlo dana.

I fakat je da je generacija danas najistaknutijih filmadžija (Karanović, Marković, Zafra-nović, Paskaljević) možda najkulturnisija generacija posle rata. Ali, po mom sudu ti mladići rade filmove ispod svojih optimalnih mogućnosti, kao da su podvezani. Upali su u kinematografiju posle hajke na „crni film“ i tada, zbog osećanja uznemirene savesti istih onih koji su hajku vodili, mladićima je stvaran relativno slobodan prostor za prve i druge filmove. Klima je bila u traganju da se popuni praznina koja je i kod nas i u svetu zevnula onog momenta kada jugoslovenski film više nisu potpisivali Makavejev, Petrović, Pavlović, a ne nabrajam druge. I zaista, jer film, u većoj meri od drugih umetnosti, zavisi od društvenog raspoloženja, napravljeni su odlični počeci generacije koju pominjem.

Ali, u međuvremenu, „sve je došlo na svoje mesto“. Domaći film ima međunarodna priznanja. Ali, sada su to priznanja iz „prijateljskog“ Kana i Berlina, a ne iz „komercijalnih kapitalističkih mislolovi“, kako su komentarisane nagrade istih tih festivala u istim našim listovima („Borba“, „Politika“) samo desetak godina ranije. I sve, dakle, „funkcionise“, a jedino što ja mogu da primetim prateći poslednjih nekoliko Pulskih festivala je ovo: nema više nikakvog diktata lakirovke, o čemu je moglo da se govori sredinom sedamdesetih godina, sve teče vedro i slobodno samo domaći film tapka, daleko tapka i za domaćom literaturom, pozorištem, publicistikom, istoriografijom i rok kulturom. Čak i za televizijom. Naročito po uticaju na mlade. Više ima vizuelnih eksperimenata i medijske igre u jednoj top-listi nadrealista, nego u čitavoj produkciji sa jednogodišnjeg Pule.

● **Ti stalno teoretišeš, daj primere konkretnih filmova, autora, nagrada...**

– Stalno mi prilaze ljudi kojima sam se zbog ovog ili onog zamorio i svi su nešto uređeni i oseljavaju, pa je i to što nema otvoreno suočavanja argumentata u domaćem filmu jedan od podataka o žabokrečini. Pazi, nas tri stotine je, na poslednjem kongresu filmskih radnika u Budvi, hladno saslušalo ko-



legu Veljka Bulajica koji je vrlo oštro govorio o pojavama tehnomenadžerstva, trošenja nepotrebnih sredstava u velikim istorijskim spektaklima i neprincipijelnim mešetarenjima kod plasiranja domaćih filmova na svetske festivale. To je govorio on i svi su čuli. Bilo je i aplauza. Dakle, domaće filmadžije i zaslužuju sve što ih je snašlo. I još mnogo gore.

Sasvim je onda normalno što evo već nekoliko godina najhrabriji tematski prodori koji su se jugofilm bavi, to je ono što smo u literaturi čitali pre jedno dvadeset godina, kada je Dragoslav Mihajlović napisao „Kada su cvetale tikve“, a u pozorištu kao zrelo delo gledali u Jovanovićevim „Karamazovima“. Sasvim je prirodno da celokupna kritika, mehanički hvaleći „ogromnu smionost“ autora, sistematski prećutkuje da je, možda najzanimljiviji, jugoslovenski film urađen na temu 1948. delo pokojnog Miroslava Antića, „Sveti pesak“. Film koji je pokopan u grob još daleke 1969. godine, film na kojeg su se mnogi, koji danas igraju kolo oko filmova o 1948-oj, bacali blatom i političkim etiketama najtežeg kalibra, zbog kojih je, uostalom, verovatno najzanimljiviji i svakako najproduktivniji autor iz Vojvodine, pokojni Antić, isuširan iz kinematografije, da ne dobije ni jednu jedinu retrospektivu, ni sada posle smrti.

Jer, junak Anticevog „Svetog peska“ nije bio posmatran u okviru svog porodičnog kruga, gde se ta ideološka i doktrinarska pitanja Rezolucije ne postavljaju ni kao tema, nego se prilazi spremanju čebadi i cigara za aps. Anticev junak je bio, uz svoj privatni krug, smešten u događaj proslave godišnjice njegove partizanske jedinice, koja je u dilemi da li je on njen partizan ili nije.

Dakle, treba pogledati taj film, kao što, uostalom, treba jedanput pokušati u Jugoslaviji sa nekom antologijom jugoslovenskog filma, koju hvalimo kada je prave Francuzi na 2.500 kilometara daleko, pa da vidimo gde smo. Ja tvrdim da je bilo godina, ne kada je domaći film bio bolji nego što je danas, nego kada je govorio o važnijim stvarima i kada je u poređenju sa ostalim domenima kulture bio pametniji, zanimljiviji nego danas.

● Time što govoriš kao da hoćeš da kažeš da si Ti, filmom „Lijepe žene prolaze kroz

grad“, napravo mnogo zanimljiviji i važniji film nego što je standard u produkciji. Međutim, sudici po reakcijama na Tvoj film, jedva da si dobio prolaznu ocenu.

– Objektivno to nikako ne mogu da budem. Ali mogu iskreno da Ti kažem: voleo bih da su reakcije neprihvatanja bile žešće. Jer, sa ekipom sam film pravio, od momenta smišljanja pa do kraja, pokušavajući da se suprostavim, da radim drugačije od onoga što smatram zaglupljujućom klimom domaćeg filma. Šta to konkretno znači: od prvog momenta, u proleće 1985. godine, kada smo Miroslav Mandić, Aca Stojanović i ja seli da razgovaramo „u kakav repertoar upadamo“, prva misao je bila – biće čitav trend imitiranja Kusturice. I svi, od producenata koji su Emira onemogućavali i kritičara koji su ga primali sa skepsom, svi će do jednoga navaliti da se busaju u ime tog trenda. Mi u tu igru od početka nismo hteli. I zato smo odmah koncipirali jedan „starokomponovani“ film koji bi malo imao i „poljskih“ tema, da bismo proširili krug bratskih socijalističkih zemalja na koje se ugledamo. Koncept, kao tekst, odbijen je od strane velikih trgovačkih distributerskih kuća i nije moglo da se udovolji njihovim zahtevima jer su po republikama bili različiti i međusobno protivurečni.

Tako smo uz razumevanje Muharema Perivica i Slobodana Stojanovica sa beogradske televizije i pomoć i raubovanje ekipe ušli u neku vrstu radne polemike sa tihom, moćnom većinom domaćeg filma. To je bitka koja je unapred izgubljena, po građanskim merilima. Ali to je gubitak koji vedro podnosimo, jer smo pokazali da se može i videti smo da ono što je „uspeh“, to nije važno.

● U Puli je ove godine bio žiri sačinjen od vrlo eminentnih reditelja (Bora Drašković, Saša Petrović, Ljubiša Georgijevski). Nisi li bar od Saše Petrovica, sa kojim si bio na spisku „crnotalasaša“, očekivao više razumevanja i blagonaklonosti?

– Nisam. Nema toga kod nas i to je jedna od retkih dobrih strana našeg filma. To što je svako sam, bar od reditelja. Oni su i inače kod nas „topovsko meso“. Jedino oni svoju sudbinu vezuju za sudbinu filma. I filmovi se zato u celosti pripisuju rediteljima – kaže se film „Karpa Godine“, da bi onda taj reditelj

mogao biti sahranivan zajedno sa svojim naslovom. Parazitske strukture koje ne učestvuju u proizvodnji, a od filma žive: distributeri, bioskobdžije, SIZ-ovi, komisije u političkim organima koje se filmom bave, stalno drže atmosferu uzbune u proizvodnji – pet puta je više reditelja nego što ima mogućnosti za rad. Njima treba „dati sansu“, ali im i staviti do znanja da na red čekaju četvorica. U javnosti gotovo da nema slučajeva sindikalnog povezivanja reditelja, bar ne kod starije generacije.

Meni to ne smeta, jer mnogi od nas, mada su možda bili na „istim spiskovima“ uvek su bili u različitim društvenim i proizvodnim položajima. Što bi prema meni Saša Petrović bio „blagonaklon“. Moja autsiderska pozicija ne obećava ni njemu nikakvu blagonaklonost s moje strane. Jer, držimo se činjenica: ja poslednjih četiri-pet godina radim televizijske drame i filmove za beogradsku i novosadsku televiziju. Napravio sam: „Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa“, „Veru i Eržiku“, „Dragoljuba i Bogdana“, „Prvo tromesečje Pavla Hromiša“, „Stanimir silazi u grad“, a za koju nedelju će se emitovati još dva moja komada. Svi ti televizijski proizvodi, više puta emitovani i sasvim dobro ocenjeni u štampi, zajedno nisu dve televizije koštali ni mali procenat sredstava koje su obe televizije stavile na raspolaganje Saši Petroviću samo za pripreme njegovih budućih isto tako televizijskih emisija! Dakle, nas dvojica nismo na istom spisku. A zatim, ipak, siguran sam i veoma se nadam da se moj film Petroviću jednostavno nije dopao.

● Svaki odgovor Ti okreneš na Tvoj položaj u domaćoj kinematografiji, koji, očigledno, nije najsigurniji. Ali, nije li glavni razlog tog Tvog položaja u samim Tvojim filmovima. Mnogi ih smatraju nekomunikativnim ili lošim po ovim ili onim merilima.

– Reditelji, pogotovo onaj koji se bavi i scenarističkim poslovima, a ja sam taj slučaj, svoj film doživljava kao neki svoj porod. A u porodu, i kad se loše strane vide kriju se ili čovek, jednostavno, od sebe pobeći ne može. Filmom se bavim od nekog dalekog momenta kada sam video da je to „jedina umetnost u koju život ulazi direktno, u komadima“. Tako da sve što sam napravio nikada nije pokušavalo da sledi vladajuće estetike, to mi je bila uzgredna stvar, nego sam uvek pokušavao da u filmu imamo ono što mi, u vreme kada je film nastajao, bilo važno u životu. Sve što sam radio, bilo dokumentarno, bilo igrano, imalo je u nastajanju nešto od hepeninga. To je ono što za mene predstavlja izazov, a ne prosto imitiranje stvarnosti putem „realizacije teksta“.

Ja se, jednostavno, čudim što je u nasoj razbarušenoj i otvorenoj situaciji filmu pripalo da za ideal ima neke „čiste“ strukture. Priča nije priča u okviru „česke“ estetike je zaista jedna lepa stvar. Svi smo voleli i „Trgovinu na korzou“ i „Strogo kontrolisane vozove“. Još nekoliko naših filmova, naročito onih u kojima je rekonstruisana epoha, poput „Samo jednom se ljubi“, „Oca“ ili Lordanovih filmova, na pametan su način iskoristili tu metodologiju. Ali, potpuno nekritički težiti „českom filmu“ je, u najmanju ruku, tragikomično – jer naša stvarnost je nešto drugačija. Mi, na primer, u savremenim filmovima možemo slobodno da jurimo ulicama, ubacujemo dokumentarne sekvence, radimo sa prolažnicima i naturščicima, što višemesečna administriranja kod odluke o filmovima u mnogim socijalističkim zemljama jednostavno ometaju. Bilo bi prirodnije i manje glupavo, da, kao što rekoh, proširimo spisak bratskih

kinematografija na koje se ugledamo: nama fali „kineski“, „kubanski“, „mađarski“ i poljski film. I još nekoliko.

Znači, kada sam optužen za estetsku nečistoću, mešanje stilova i žanrova, optužen sam za greh koji ne bih da okajem. Najkomičnije je što naši čistunci, koji inače znaju da prepoznaju medijsku igru kada je radi neko „izvana“ domaću kinematografiju direktno gone u stalno oponašanje već dosegnutih vrednosti.

● Kakvo iskustvo za Tebe predstavlja ovaj film posle svih iskustava koja si imao?

– To je jedna tipična situacija čoveka koji se nalazi pred nekom situacijom da poveže konce nekog svog iskanidnog života. Tako da se kod nas mnogo priča o tome kako su reditelji, na neki način, radili jugoslovenske filmove vrlo eklektično i skakali sa teme na temu, sa vrste filma na vrstu filma. To je sasvim normalno u jednoj vrsti kinematografije gde su, ne jedna-dve, ili pet, nego devedeset posto tih rediteljskih karijera ovako iskidane i ispresecane. I ono što mi, zapravo, pokušavam da uradimo kad pravimo film, to je da na neki način usaglasimo tu ogromnu količinu naših nerealizovanih projekata, ambicija, zatim, godina koje su prošle sa nekim mogućnostima jednog projekta koji nam stoji na raspolaganju. Zato mislim da je normalan izraz u jugoslovenskom filmu bila ta autorska kinematografija.

Ja sam bio pred jednom takvom vrlo tipičnom situacijom da sam poslednjih sedamnaest godina, posle filma „Rani radovi“, možda isključivo radio na šesnaestmilimetarskoj traci, dakle, može se reći, da sam bio isuširan iz profesionalne kinematografije u užem smislu te reči. I jedna od situacija koja mi se ponavljala u poslednje vreme, a to je da su me ljudi tapšali po ramenu sa mnogo saosećanja govoreći: „Jeste, dobre su to priče, tu ti pričaš vrlo zanimljivo ili o nekim situacijama, ili o nekim sudbinama, ali tu nema one drskosti, one filmske igre, onog filmskog eksperimentisanja koje bismo mi tako rado videli da ti radiš“.

Ja sam, dakle, imao jednu potrebu da napravim film koji bi, s jedne strane, povezao ono što sam radio na početku karijere, a s druge strane, koji bi odgovorio na jedan moj utisak da se kinematografija, poslednjih godina, ponovo vraća na neke dramaturške i estetske forme u onom ključu u kojem su bili vladajući trendovi krajem šezdesetih godina.

Imao sam potrebu da napravim jedan film te tako rastresite dramaturgije i neke metodologije koja bi nas vraćala ekspresionističkim kadriranjima, a s druge strane, imam utisak da uvek kada pred sobom imamo želju da artikuliseмо neke teme iz društvenog miljea, da onda apsolutno dolazimo do jezika koji nije uvek striktno realistički. Taj striktno realistički jezik, koji sam ja vrlo široko primenjivao u dokumentarnim dramama, to je jezik koji zapravo ide za nekim imitiranjem stvarnosti. Mislim da on na jedan dobar način analizira mikro-procese. A pošto smo u filmu „Lijepe žene prolaze kroz grad“ hteli da govorimo o nekim tendencijama koje nam eventualno predstoje, s obzirom na ovu duboku društvenu krizu koju preživljavamo, imam utisak da, zapravo, svaki taj neki realistički jezik kojim se ta društvena kriza sagledava, da on situaciju banalizuje, vidi samo površinu datosti. Jedan film koji govori, rekao bih, tim nekim jezikom simbola, s jedne strane, s druge strane, govori ne o toj datosti koja nas zagušuje kada je reč o današnjoj krizi, nego govori o tim nekim konskvencama ili tendencijama koje ja u toj krizi vidim.