

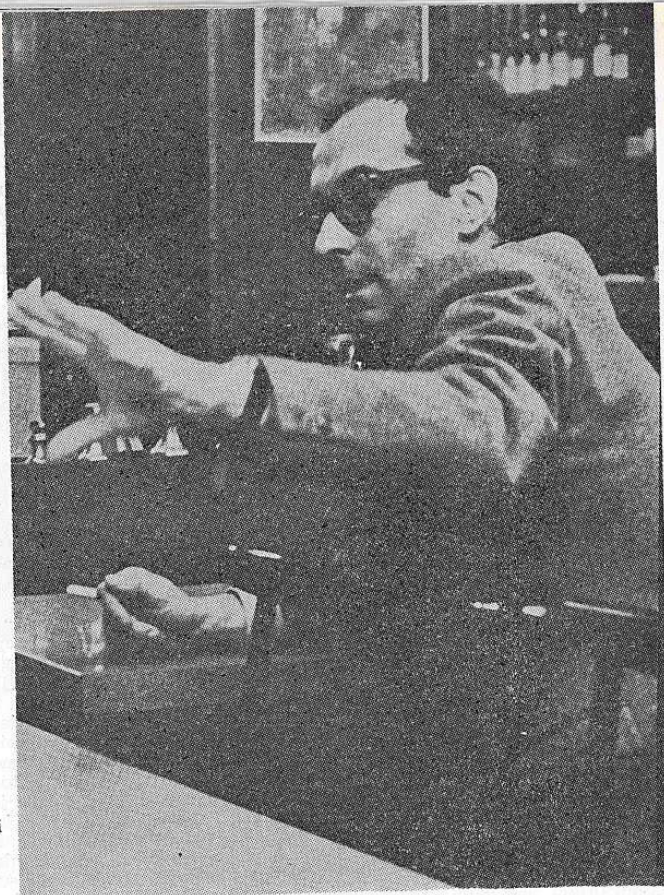
žan-lik godar i njegova epoha

# zdravo društvo godine nulte

BOGDAN TIRNANIĆ

Politički film to je Volt Dizni  
plus krv.

Žan-Lik Godar



1.

Svi smo mi dobro upoznati sa principima (tzv. „socijalne umetnosti“ i dobro znamo da su izvesna umetnička dela snagom svoje ekspresije jasno nametala osobenu socijalnu viziju sveta i otvarala put konkretnoj kritičkoj društva. Ali, svi takođe znamo da su ta dela bila prvo „umetnost“ pa tek onda prolegomnena za socijalnu ili političku raspravu: ona su se elementima pojedinih društvenih stanja služila kao bazom za dostizanje univerzalnog i nepovoljivog pojma „lepo“. Očigledno je da se u naše vreme, u deceniji ispunjenoj najdrastičnijim protivrečnostima, stvari bitno menjaju i na tom planu. „Politička umetnost“ naših dana nije više suvo doktrinarstvo u službi vladajuće oligarhije nihi, na drugoj strani, njeni stvaraoči teže univerzalnim zahtevima estetike. Oni se, naprotiv, zadovoljavaju time da mogućnosti izražavanja pojedinih medija upotrebe (kao ključ za osobeno i direktno mešanje u sudbinu određene političke pojave ili određene društvene strukture te je, prema tome, u svakvoj formi dijaloga umetnika sa svetom, svaki estetički cilj od drugostepenog značaja. Ova izmena sasvim je lepo vidljiva iz strukture jedne „političke knjige“ objavljene u Velikoj Britaniji sredinom prošle godine. Radi se o delu pisca Len Dehiltona koje je, ako sam dobro razumeo komentatora jednog londonskog časopisa, sastavljeno od dvovrsnog materijala: prvi, tzv. „la petite historie“, jeste tipičan kriminalni roman u stilu serije „007“ prepun seksualnih avantura, budoanske filozofije, nasilja i dubioznih ličnosti; drugi deo, tzv. „La Grande Historie“, jeste niz grafikona crteža, snimaka i sličnih dokumenata koji otiskuju čak i neke tajne zapadnih atomskih velesila, te stvaraju vrlo nepovoljnu sliku o političkom profilu niza istaknutih državnika naših dana.

Stvar je, kao što se vidi, u pogledu „forme“ savršeno jasna i ja, zaista, nisam u stanju da vidim neku bitnu razliku u strukturi između ove knjige i Godarovih filmova odnosno Varholovih „štitrastera“. Izmene u senzibilitetu ljudi do kojih dovodi ova epoha čine da je sasvim opravdan stvaralački postupak američkog slikara i sineaste Endi Varhola koji, multipliciranjem portreta jed-

ne ličnosti na integralnoj plohi platna, na najbolji način ulazi u suštinu potrošačkog društva: njegova dela ne mogu se označiti kao „umetnost“ u klasičnom smislu te reči, ali ona precizno rekonstruišu duh svog vremena što, kako je zapisao Klaus Oldenburg, teče pod dominacijom „crvenih i belih benzinskih pumpi i treptavih reklama za keks... šljake i mirkog uglja... donjeg mubija i au-šijake“). Žan-Lik Godar se podvrgava istoj formi strukturalizma i plakača, meonske reklame, novinski naslovi, citati iz knjiga, odlomci iz filmova, predmeti za svakodnevnu upotrebu, elementi iz ogromnog fundusa masovne kulture, imaju u njegovim filmovima cilj da, neprekidno se umnožavajući, stvore preduslov za pravo poniranje u bit jedne društvene formacije gde postvarenje ljudskog rada igra glavnu ulogu u procesu depersonalizacije čoveka i gde se jedina ličnost, što je kao i sve druge i koja nije zabrinuta zbog toga, može predstaviti našoj neznanosti (kroz metod identičan načinu na koji reklamni agenti latentnom potrošaču predočavaju sve pogodnosti novog tipa usisivača za prašinu ili mašine za pranje rublja.

2.

Za sve „ljubitelje umetnosti“ ova vrsta angažovane kreativnosti predstavlja težak atak po integritet „estetičkih kategorija“ ne zbog svog bitno društvenog svojstva i svoje etičke volokcije nego radi svoje svesne i smišljene estetičke potrošnosti. Ljudi su se, naime, od svog najranijeg detinjstva, prelistavajući estetičke zapise proteklih decenija, navikavali na to da se kritika društva putem umetnosti izvodi isključivo u opštim kategorijama. O ovoj vrsti šablona pisao je još Andre Bazov analizirajući filmove sa temom maloletničke delinkvencije u kojima se, kroz splet simbola rešetaka, dugog puta u kišno jutro, maglovitog neba, leta lastavica, cvečnih polja i sličnih figura, ispreda uvek jedna te ista priča: zabludela ovca se vraća u stado zahvaljujući delovanju koje na njenu dušu izvrši melki makarenkovski andeo čuvar društvene harmonije. Budući da su ti filmovi bili „lepi“, da su bili „umetnost“, publika ih je spremno prihvatila kao „snažne socijalne drame“ me shvatajući da su oni pre apoteoza

nego kritika postojećeg društva. Zato je danas još teško da se prihvati činjenica kako su prošla vremena „opštih“ relacija između pojedinca i sveta, života i smrti, dobra i zla, i da u filmovima Žan-Lik Godara te odnose određuje pored ostalih i podatak da mi na platnu vidimo Jelisejska polja („Na izmahu daha“), Zemevu („Mali vojnik“), Kapni („Prezir“), aerodrom Orli („Udata žena“), nove kvartove solitera i programiranog ozelenjavanja („Dve-tri stvari koje znam o njoj“)...

Razlika između Žan-Lik Godara i nekog sineaste prošlih dana nije, primetio bi „godarolog“ Žika Bogdanović, u tome što prvi snima savršenom optikom dok je drugi „svetlost i senku“ života filksirao vrteći mehaničku ručicu na svojoj kamerei-sandičari. Razlika je na sasvim drugoj strani i relacije moderne umetnosti i savremenog ukusa pred stavljaju, pre svega, adekvatne funkcije stepena i suštine razvika savremenog društva. Dok bi jedan sineasta tridesetih godina sa solidnim građanskim vaspitanjem kroz priču o siromašnoj švalji sa američkog srednjeg Zapada, koja se zaljubljuje u mašinovođu trans-američke Železnice i koja umire od sušice rodivši mu treće dete, ostvario kritiku društva u kome se prava ljubav i temelji braka slamaaju pod maletom mehanizacije i u kome ne postoji socijalno osiguranje za radničku klasu, dođe Godar polazi sa sasvim suprotnih pozicija i od elemenata jednog društva koje samo po sebi uslovljava odumiranje ljubavi, koje je nemo pred strahotama svog vremena, koje živi od lažnih ideala standarda i koje je u završnoj fazi „omasovljavanja“, stvara objektivnu sliku života jedne žene što, u želji da svoj stan ispuni stvarima koje „život i dom čine toplijim“, počinje da se bavi dnevnom prostitucijom (bellie de jour). Proces je, čini mi se, savršeno jasan: put od jedne irrelevantne lične sudbine do ukazivanja na relevantne društvene nepogodnosti zamenjen je kretnjem od relevantnih „ljudskih situacija“ do isto tako relevantnog socijalnog „robot-portreta“ koji nije ništa drugo do „jedan od ostalih“, „jedan iz mase“. Godarova „pisana predradnja“ za film „Dve-tri stvari koje znam o njoj“ to sasvim lepo dokazuje:

TIŠINA

Saslušajte i naučite u tišini dve-tri stvari koje znam o NJOJ:

- ONA, surovost neo-kapitalizma
- ONA, prostitucija
- ONA, oblast grada Pariza
- ONA, kupatilo kakvo ne poseduje 70% Francuza
- ONA, užas zakona o stanarskom pravu
- ONA, fizička strana ljubavi
- ONA, život danas
- ONA, rat u Vijetnamu
- ONA, savremena kol-gerla
- ONA, smrt moderne lepote
- ONA, cirkulacija ideja

### 3.

Ne znam koliko film na osnovu ovog „scenarija“ deluje na osećanja publike čija su se srca kolliko juče slamala nad Kazanovom pričom („Sijaj u travi“) o dvoje mladih koji nisu u stanju da se „fizički vole“ zbog puritanske sredine države Tenesi. Ali, na drugoj strani, siguran sam da se film „Dve-tri stvari koje znam o njoj“, budući i sam stvaran na „naučnim osnovama“, pre može protumačiti jednom naučnom konstatacijom nego estetičkim spekulacijama. Posmatrajući ga, međutim, kroz prizmu Fromovih ili Rismannovih radova ja nisam spreman da zanemarim činjenice kao što su dramaturški razvoj priče, asocijativni značaj montaže, funkcija dubinskog mizanscena... Naprotiv. Ja im samo pridajem drugačiji smisao od uobičajenog, ali smisao koji im stvarno pripada i koji od njih čini elemente, što, ikako to primećuju plastičari iz padovanske grupe „N“, umetnost kao društvenu delatnost čine ravnopravnom u ciklusu procesa tumačenja bitnih zakonitosti života. Posmatrajući, na primer, junakinju filma „Dve-tri stvari koje znam o njoj“ kao funkciju Fromovih teza o položaju žene u savremenom zapadnom društvu („Jednakost je kupljena zapravo po ovu cenu: žene su jednake jer više nisu različite) ja nisam u stanju da u njoj vidim ni jednu onu heroine u klasičnom ili neo-klasičnom smislu tog često zloupotrebljavanog pojma. U delu što precizno označava društvo gde „jednakost“ pre znači „jednolikost“ nego „jedinственost“ ona nije čak ni ličnost. Ona je samo jedinica procesa. Ona je serijski produkt društva čiji je ideal meindividualizirana jednakost, jednakost brojeva i atoma, jednakost brojeva i atoma, jednakost kuglica u glasačkoj mašini, jednakost standardizovanih produkata.

Čitav Godarov opus, čije nastajanje — po brzini i vitelnosti — izaziva divljenje čak i najgorčenijsih protivnika, jeste niz ovalakvih studija, ovalakvih „političkih analiza“, ovalakvih „statističkih pregleda“. Termin „politički“ ne treba, naravno, shvatiti kao zamenu za konstrukciju „socijalna umetnost“ već kao ekvivalent za sistem gde se jedna struktura ljudske organizacije prezentira kao takva i samim tim, izlaze radikalnoj destrukciji. „Politički“ film Žan-Lik Godara nije, prema tome, skolastički sukob sa elementima izvesnog političkog programa već rentgensko posmatranje nepogodnosti određenih relacija u strukturi društva i njihove povezanosti sa sudbinom ljudi: Volt Dizni plus krv.

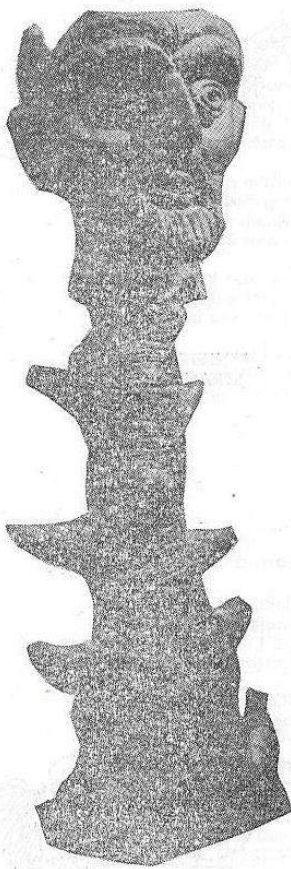
Na koji su način „politički“ Godarovi filmovi? „Muški rod — ženski rod“ to jeste po ispitivanju ikorena prividne nemogućnosti svog glavnog junaka da pronađe prave razloge i motive neposredne ljudske komunikacije. Njegova besmislena smrt u trenutku spoznaje te enigme oštro ukazuje na sve protivrečnosti sveta što je na ivici svoje negacije i nije više u stanju da pronađe pravi put između ideala lažnog blagostanja i oslobođene svesti. „Političko“ u „Udatoj ženi“ sadržano je već u „dramaturgiji“ priče o jednoj tipičnoj pariskoj domaćici koja se koleba između beznačajnog muža i još beznačajnijeg ljubavnika. „Ako želiš da postaneš slavan — kaže jedna od ličnosti filma — onda prethodno treba sve da znaš“ i događaji koje posmatramo na platnu lepo nas upućuju na konstataciju da ljudi u čiji život zavirujemo nisu nepoznati zato što nisu saznali već da ne saznaju zato što žive u svetu gde je, ma kako se to činilo čudno, ideal os-

tati nepoznat i nad čijom se sudbinom Hose Ontega u Kaset zabrinjava zaključivši: „Biti različiti to znači biti nepristojan“. Biti kao svi drugi to ovde podrazumeva institucionalizaciju čak i najintimnijih osećanja i brak je pradžuće u koje žena donosi „kapital“ svojih nogu, svojih gnudi i svojih manira u krevetu. Ta „osnovna sredstva“ ulazu se u pokretanje mehanizma koji muškarcu omogućava izvršenje njegove životne i društvene funkcije što svaklu vitalnu, stvaralačku mogućnost postvanjuje radi investiranja koje mora doneti maksimalan profit po postojećim obrtnim prilikama. „Alga-grad“ označava krajnju tačku razvika civilizacije tržišnih zakonitosti, tehničkog prosperiteta u službi programiranog uklapanja u masu meindividualiziranih jedinici, pa se u takvom prostoru ljudske veze u biti neminovno svode na odnose otuđenih automata čija sigurnost leži u pripadnosti stadi i svaka se upotreba „nepotrebne“ reči, svako se „suvišno“ osećanje, tumači kao jeres protiv „prosperiteta“.

Ako se neko, kao jačni klošari iz „Karabinjera“, zapita šta je sa blagom koje im je bilo obećano odgovorite mu se: „Ništa niste razumeli, ništa niste videli, ništa čuli — vratite se svojim kućama, popijte sredstvo za umirenje i spavajte mirno.“ U tom će snu možda, što nije uspelo u „Alfa-gradu“ uprkos sistema egzekucije zabludelih u olimpijskom plivačkom bazenu, moći da se zaboravi magija reči: ja vas volim, ili će jednom za uvek prestati da se oseća potreba za postavljanjem pitanja koja se paniskoj „čednoj prostituciji“ u filmu „Živeti svoj život“ čine još neminovna: „Zašto se moramo izraziti? Da bi se ljudi razumeli?“ Oni koji se pobune nestaće kao i ta devojlka koja je tragala za onim što se nalazi i iza spoljašnjosti (nemaština, neobrazovanost, prisila, prostitucija) i iza unutrašnjosti (otuđenje, nesvesnost, depersonalizacija, smrt) a što se naziva duša. Njih će, upravo kao i nesrećne provalnice iz „Nesposobne bande“, uveriti da život nikada ne može postati sam i da sam još manje može postati život. Oni racionalniji pristupiće analizama nemoćni da njihove zaključke sprovedu u delo: „Gde sam ja — pita se junakinja filma „Made in USA“ — Da li to ja govorim? Mogu li da tvrdim da su reči koje čujem moje reči, da je to govor u kome moje misli spavaju ili neosetno prolaze? Odgovor je samo jedan, za tu ženu i za sve ostale iz zdravog društva (godine multe vijetnamskog rata: „Drama moje savesti jeste u tome što sam želela da ponovo zadobijem izgubljeni svet i što sam u tom nepouu izgubila sebe.“ Tako surovo kažnjeni oni će, kao junak „Na izmahu dana“, zauvek biti prote-rani iz „carstva sreće“, ili će, poput mladog dezentera iz „Malog vojnika“, zaključiti da se vreme koje im preostaje jedino može iskorištiti u svrhu starenja jer jedinstvo sa smrću nije više pitanje trenutka. Ostaje li neko da se borji? Da. Lemi Košn u „Alfa-gradu“, Pjero u „Ludom Pjerou“ — ličnosti iz stripova i feljtona koje smo izmislili da bi nas uveravale kako je život što ga provodimo koherentni sklop uzbudljivosti i plemenitog napora.

### 4.

Da li iza tih predmeta što postaju ličnosti i iza tih ličnosti što postaju predmeti, tog sveta koji umire razvijajući se, tog društva koje se stvara i slama, te politike između kupatila u soliterima za „srednju klasu“ i bombi za decu „druge boje“, postoji ono što smo godinama zvali „umetnost“ i što je bilo sinonim za termine „lepo“, „plemenito“, „uzbudujuće“...? Za Godara takva vrsta umetnosti je mitva. Dublje implikacije u filmu „Prezir“ to nedvosmisleno potvrđuju: smrt autentične kulture pred naložom slepe moći novca označila je i početak odumiranja naše civilizacije. Pragni, napušteni i polurazrušeni ateljei u Cinečiti, kojima su koliko juče šetali „kraljevi“ i „prinčevi“ a koji danas pripadaju onom što na reč „kultura“ vadi čekovnu knjizicu, prikazani su nam u prvaj iskenovni filma kroz mehanizam što malikuje tradicionalnoj ceremoniji pogreba. Jedno društvo sile i vlasti ukida stvaralaštvo koje bi, po Homerovoj maksimi, želelo da se razvija u skladu sa prirodom i genijalni Eric Lang bi mogao potpuno slobodno ovde da ponovi reči svog zemljaka Erih Manije Rilkea: čemu pesnici u opskurnom vremenu? Njegova demistija iz sveta takve konvencije, demonstrirana ovim Godarovim filmom, ima dvostruki smisao i označava, pored ostalog, rađanje jedne nove umetnosti čije je ikorene utemeljio i danas još nedovoljno shvaćeni Bertold Breht. Filmovi Žan-Lik Godara jesu upravo takva umetnost i tim „kolozima“ više je stalo do besa mladih društvenih cenzora nego do hvale stanaca iz francuske akademije. Godar, kao i svi veliki stvaraoči ove decenije, menja lepotu za istinu i jedna papijnata čaša „lepša“ mu je od kristalnog pehara ne zbog neponovljivosti svog oblika već radi jasne socijalne razlike u funkcijama tih predmeta. Ovom transakcijom on ništa ne gubi. Naprotiv. „Sada sam siguran da ću završiti svoj roman — kaže jedna od ličnosti u filmu „Made in USA“. „Ne — odgovara druga — istina ne sme biti saznata. Ako završite roman svi će je saznati, jer — pozivja je istina“. Opredeljujući se za određenu istinu o svom društvu Žan-Lik Godar snima filmove vanrednog poetskog dejstva i ja, zaista, možda tek sada shvatam zašto ga Luj Aragon smatra poslednjim velikim pesnikom naše epohe.



Milan Trkulja: Glava, drvo