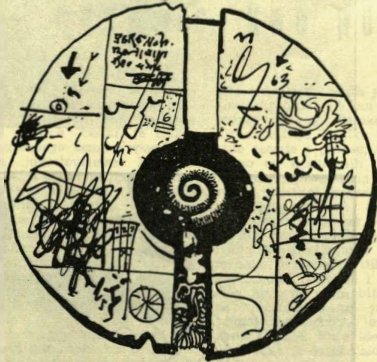


10-7459/435
gregor strniša



TU JE BIO TIGAR

(nastavak sa 3. str.)

šireno na Zapadu više iz političkih razloga nego iz neznanja — filmski esejista Tepić uspješno dokazuje da se poljski film nije rodio tek posle 1958. godine, ni ti je možda da se rodi samo iz neke antižandovističke pobune, tako reći ex nihilo. Još 1932. godine osnovana je bila grupa navedenih mladih sineasta *Start*, iz koje je do rata izišlo nekoliko filmova. Posle oslobođenja ti ljudi (Ford, Bosak, Jakubowska, nešto kasnije Ripkowski) vode poljsku kinematografiju, profesoruju na filmskoj školi u Lodu i sami prave pristojne filmove koji izlaze iz kanona socijalističkog realizma pokušavajući problematski da tretiraju stvarnost. To su: *Poslednja etapa*, *Granična ulica*, *Petorica iz ulice Barske*, Bosakovi dokumentarci, *Varšavska premijera*, *Prvi dani*, najzad Kavalerovičeva *Celuloza* je vezana za tu epohu. Sam Kavalerovič, Zatim Vajda, Munk, ostali (Kuc, Has, Konvicki, Morgenstern, Pasendorf, Polanski, Lenica i dr. u kratkom filmu) asistenti su ili lodske daci ovih starijih režisera. Prošli su dobru školu i već bili briljantno započeli samostalan rad, iako u nepovoljnijim društvenim okolnostima.

Karakteristično je što je naprimer Vajdin prvi film *Pokoleme* ujedno njegov diplomski rad u Lodu, i što je taj film — i takav — mogao biti snimljen i odobren 1954. godine. Do toga ne bi došlo da poljska kultura ne drži do sebe, da svoju samostalnost ne tera ponekad do apsurdna, ali je tera — i istera rezultate. Godina 1958. samo je oslobođila akumulirane velike snage, skupila ih u žižu, a samim filmskim delima dala praktičnu političku reklamu. Do neke oblatnije „poljske škole“ ipak nije došlo; možda je ponavljalo više ima u jednoj vrsti crnog dokumentarnog filma sledećih godina. Inače postoji nekoliko izuzetnih ostvarenja i nekoliko ličnosti. Poslednjih godina, na žalost, vlada ozbiljna stagnacija u poljskom filmu.

Razume se, nije sve ni u ovakvim objektivnim datama. Jedna zanimljiva filmska diskusija u časopisu *Delo* 1961. godine pretvoreno je ipak insitrala na niirma. Jer ozbiljno se postavljaju pitanja kreativnog rizika koji ponekad vredi izjednačiti sa samim kreativnim razlogom. Njegovodustvo faktor je koji — u gomili ostalih — odlučuje o današnjem nivou jugoslovenskog filma.

Sumarnom pregledu prvo se nameće jedna linija, seljaka, koju je u našoj kinematografiji ozbiljno započeo Hanžeković već *Bakonjom i Stojanom Mutikašom* da bi je najbolje opravdao filmom *Svog teta gospodera*, sigurno i pošteno uređenim delom. Glavni nastavljatelj te tendencije danas je Bulajić. Izuzimajući nesrećni *Rat* ovaj snažni autor slika mozaike anegdota u duhu naše tradicionalne literature o selu. Filmski kalemljene iskustvima italijanskog neorealizma i sovjetskog epskog filma. Proizvod je smeša naturalizma, sentimentalnosti i čopićevskog humora. Ona bi se raspršila da nije prožeta silovitim naturalističkim stavom, otprilike kao primitivna umetnost. Blagodarajući tu osnovu, ukoliko je u Bulajićevim delima reč o savremenom životu, oni uspešno prave jednu, teorijski gotovo nemoguću, kritičku apoteozu revolucije iz socijalizma iz perspektive ulaska seljaka i sela — u civilizaciju. Utišku celovitosti doprinose veliki i hučni spoljni zamah — koji se stalno dodiruje s kičom! Uvećava se, tako, ona povremena rumokrvna prizemnost Bulajićeva, kao i autentičnosti izvesnih detalja.

Preti opasnost da ova orijentacija pređe u komotan i opasan manir ne samo Bulajićev, nego opštim. Indirektan dokaz o tome daje lako napravljena, simpatična, zavodljiva lirska komedija Bauerova, *Prekobrojna* (koja uskoro dobija nastavak!); na drugi način svedoče o istom problemu Randičević *Zemljaci*. Izlaz se nazire tamo gde se — ne bez svake veze sa Bulajićem — javljaju dva nova antipoda: poslednji Bauerov film, *Licem u lice*, o odnosima i problemima ljudi na njihovom radnom mestu, i Čopek iz *Hrastove šume*, film slikara Miće Popovića o seljačkim, primitivnim korenima četništva. Negde između njih stoji Pretnar sa *Samomikloma*, jednom seljačkom dramom iz prošlosti. Možda prvi put u kratkoj istoriji naše kinematografije tu je tema našla apsolutno odgovarajući vizuelni izraz. I — ta nadgradnja, sigurno vođena, dala je čist, lep film, pomalo es-tetizant na onaj način kao što u francuskom novom talasu ili kao kod Kavaleroviča u *Majci Jovani* andeoskoj spoljna lepota zasenjuje istinu na kraju krajeva.

Hladnik i Petrović svojim prvim igranim filmovima — na teme iz gradskog života — počeli su interesantna tražanja. Od dometa u psihološkoj drami dana-

Svetla prolećna kiša padala je čitav dan.
Sa grana kaplje, pesak na stazama još je vlažan.
Izvedrilo se. Polako konjaci kroz park,
u njemu večernje sunce straži kao utvara.

U osvetljenom vrhu tamnog drveta
propena kas. Veče je vrlo tiho.
Svetlost postaje crvena kao vino.
Na proplanku svetilca bronzan kip.

Zagledaš ispred sebe po mokrom tlu
široke, oštre i duboke tragove.
Park je veoma prostran, pun sunčanih pega i senki.
Streses se, kreneš napred i znaš: Tigar je bio tu.

Još uvek se sećaš onog dana
prvi put kad si video tigrov trag.
Toga kako si se uzbuđio, kako si ga gledao.
Jutro je bilo slično večeri, puno senki.

Od onda je sada već vrlo dugo.
Svu noć pre toga jutra ležao si budan,
potom si zapao u bludan san, kao da nestaješ kroz
[prozor,
za kojim negde tiho sneži.

Živiš, kao da nije bilo velikih promena.
Uskoro posele tvoj jutra došla je jesen,
onda je počela duga, vlažna zima,
po tamnom gradu ležao je mokar sneg.

Sediš s laktovima na stolu, gledaš kroz prozor,
poznaješ popodne, skoro će mrak.
U sobi se više ne čuje nijedan glas.
Pomisliš, polako gasne zimski dan.

Vidiš jedino ivicu neba i strehu, crvenu,
odljudja je na podnevnom suncu okopneno sneg.
U poslednju svetlost dimnjak uredno vrti senku.
Veče je olonoplavo, pomisliš, i malo od magle.

Prilaziš do prozora. Cestom u belo haljini ide žena,
u pesku na drugoj strani igra se dete,
Letnji dan gasne u tamnom drveću.
Kao veliki blistavi oblak gasi se letnji dan.

IV

Moguće je da velikih promena i nije bilo.
Samo u sobama, gde si nekad već bio,
desi se da na zidu ne poznaj znanu sliku,
tamo je sada tek bleđi pravougaonik.

Sad te sve češće na znanim putevima
sretaju visoki, prašnjavi konjanici.
U predelima, kuda si hodio danima i danima,
najednom se stvorise teški bronznati kipovi.

I ponekad, dok ulaziš u znanu kuću,
dolaziš u niske i zagušljive podrumne
kujih pre nije bilo. Po vrtovima reže
i trzaju se s lanca ogromni psi.

V

I tako živiš, odlutaš daleko u svet,
po maglenim morima, po zasađenim gorskim
[prevojima,
vidiš toliko novih, tuđih gradova,
odmorio bi se na nekom tihom, malom trgu.

Tu i tamo se na glatkom popločanom tlu
odraze ponekad u kosom suncu široke tamne pega.
Podigneš kamen, odmeriš ga na dlanu
i odsutno promrmljaš: Tigar je bio tu.

Inače, njega samog još nikad nisi sreo.
Koga pogleda tigar, taj će uskoro umreti.
Uvek korača ispred tebe, kroz tamna vrata leta,
kroz bele dvorane decembarske magle.

Sa slovenačkog preveo V. D.

* Gregor Strniša: TU JE BIO TIGAR
„PERSPEKTIVE“, Leto II 1961-62.

snijih ljudi obojici su pouzdaniji rezultati na planu proučavanja forme, gde su već učinili dosta — a obećali još više. To je važan korak ispred filмова kao što je Babičević *Veselića* i njena autografska drama umornog heroja, ili Pogodićev film *Subotom uveče*, pre nekoliko godina toliko hvaljen zbog savremenog ambijenta, ma da je to u stvari delce bez problema i prilično nemušto. Ne treba ovde ni pominjati filmove iz fiktivne današnjice koji su jedan za drugim trpeli fijasko u istom momentu kad su ugledali sveta: lažni, umiveni, „truglasti“ i „okrugli na čuše“.

Čovek bi možda više cenio naše rane filmove da stalno i neizbežno nema na umu izrazitost životnog preseka svu otko nas, od koga su te filmske tvorovine izrazile tek po koji fragment. Tu prednjači Stiglic *Dolinom mira* i *Devetim krugom*, Bauer sa *Ne okreći se sine*. Zatim imamo Pretnara *Pet minuta raja*, Pogodićeva *Velike i male*. Nekoliko akcenata istinske tragike naći će se u filmovima *Soleta Jankovića*. Ovi filmovi, kao i *Tri četvrtine sunca*, *Akcija*, možda *Rafal* u *nebo*, vredni su posebne analize zbog neobičajne atmosfere rata i okupacije koja na momente dostiže ozbiljnu uzbuđenost. Pri tom jedino — opet Bulajićeva — *Kozara* ima neki zamah, bez obzira na vrednost. Ostalo je — uglavnom mikrokozmičko i mikropsihološko supiliziranje malih tema. malih ljudi, malih formi, u proseku odvise pod uticajem gelsa s početka pedesetih godina: „Vratimo se malim stvarima“.

Treba izdvojiti jednu pojavu. To su ti standardni filmovi, stvoreni u poslednje vreme uglavnom u Beogradu, kojima je zajedničko što su izraziti u žanru, ne spuštajući se mnogo ispod konkretnosti, ne idu protiv ukusa i mere. U osnovi uravnoteženi, oni parcijalno poseduju ozbiljnije kvalitete. Pored *Prekobrojne*, mi slin na Živanovićevu *Čudnu devojku*, jednu pristojnu dramicu iz studentskog života sa socijalističko-realističkim hepindom. Tu je i *Dr Soje Jovanović*, prva jugoslovenska komercijalna komedija koje deklinirano igra na mestu glumačkih i večikih numera. Zatim ne treba zaboraviti: ratnu melodramu *Radoša Novakovića Pesma*; simpatični, omladinski, takođe melodramski film *Saša Radenka Ostojića*, pristojan akcijski ratni film Hadžićev *Desant na Drvar*. To je razvijanje i obogaćivanje napora čije je bionir Žika Mitrović.

Dolazeći jedan za drugim, ovakvi filmovi prvi put su kod šire publike izazvali prisilni i živili interes za domaću kinematografiju, s perspektivom da ona postane redovna pojava i potreba. Povećana komunikativnost nije rdav znak, mada još ne znači definitivni izlazak iz specifičnog na našem filmu izuzetno paradoksalnog hermetizma koji je — da paradoks bude potpun — pre diletantski nego avangardan.

Ukratko, izgleda da se dosad atmosfera u kojoj se stvarao jugoslovenski film kolebala između apstraktnih teorijskih stavova o apsolutnoj slobodi umetničkog stvaraoa, o ličnom pečatu režisera i sl. — i sitnih cenzorskih intervencija u praksi. Nije se došlo do trezvenog gledišta da naša sredina može zasad da daje samo osrednja filmska dela, dakle rezultate koji se u principu mogu programirati. Onda bi se taj posao bolje obavljao — kao što smo videli govoreći o kriterijumima osrednje umetnosti upšte.

No to nije najvažniji zaključak prethodne analize. Ona je indretno pokazala zašto film ipak spada u umetnost reči, upozoravajući na opasnost od takve specifikacije kriterijuma koja bi se bukvalno oslonila samo na čist filmski način mišljenja. Neophodno je povesti računa o tzv. literarnom ekvivalentu; upravo on u znatnijoj meri nedostaje našim filmovima; u svakom slučaju, nije im faličan jedino filmski jezik. Inače se u filmskoj publicistici poslednje decenije zastopostavlja činjenica da su čitave kinematografije bazirane čak na direktnoj adaptaciji književnih dela. U Poljskoj to je pravilo — i njihovi su filmski autori koristili sve što su našli u nacionalnoj književnosti od Prusa i Sjenkovića, preko Ivaškovića i Kruckovskog do Brandisa, Andžejevskog, Hiaska... Amerikanci daju još izrazitije primere za ovu tvrdnju. U rdavom smislu — utoliko što filmu iz komercijalnih razloga svaki bestseller. Ali mnogo je bitnije što su najbolja dela američkog filma takođe adaptacije i da u celini nose isti duh kao savremena američka književnost.

Naravno, kad govorimo o ovom drugom smislu, mi ne ističemo kako filmski kvalitet naraciju, opšte filmsko „ilustrovanje“ dobre literature. Paradoksalna stvar: film je više uticao na da-

našnju literaturu nego obratno! Uprkos tome, retko kad književno delo ima preciznu optiku, a još ređe je dato u gotovim sekvencama. Književni tekst je u kinematografiji ispravno shvaćen kao pretekst; podvrgava se slobodnoj preradi. Znači, vredan književni potencijal kreativno se koristi sredstvima filma. Prome-nje su znatne. Najglavniji anti-staljinistički film, *Pepeo i dijamant*, nastao je na podlozi sovjodnog romana Ježi Andžejevskog, koji je u vreme staljinizma bio u Poljskoj obavezna školska lektira. Ovakvim postupkom, prividno paradoksalnim, ponekad se najvernije na filmu očuva baš suština originala, a u najmanju ruku je ta suština obogaćena.

Film o kome govorimo ipak je na nivou literature XIX veka, fabulativne, realističke. Ili, ako uoptimo, on je obuhvatao kriterijumima klasične poetičke kritike: radnja — karakteri — stil. Ta vrsta dominira od početka zvučnog filma, — približno tri decenije. Nije reč o vrednostima, nego opet o tipolozi. Jer filmostak umetnosti je svoju autohtonost izvojevala ne blagodar reči takvoj vrsti filмова, nego na apertnoj nemoj komediji, na episkom filmu Grištovom i kasnije sovjetskom (travenstvom Aizenštajnovom), uz pomoć psihološke drame Drejera i nordijske upšte; pa je čak ekspresionističko fantastičko dosta doprinela tom J-samostalivanju i priznavanju filma za ravnopravnu umetnost. Realistički film — iz istorijskog aspekta — samo mu je potvrdo građanski rang, a ponekad ga dovede i do stagnacije. Navedene druge tendencije pod njegovom vladom nisu se nastavile, što je bilo neophodno za normalnu stvaralačku klimu. One su otišle u kratki film. Najpouzdaniji današnji dometi vezani su još za dramu klasičnog tipa kapa — u svojevrsnim mitiskim okvirima — daju Bergman i Kurosava. Tek pod kraj poslednje decenije Antonioni i Godar streme filmu-eseju i esejističkom tretmanu životne materije, a Vels se bacio na Kafkin crni humor i jezivu fantastiku.

Na žalost jugoslovenski dugometražni film još je prilično daleko od tih ozbiljnih pitanja kojima su diktirani kriterijumi za ocenu vrednih filmskih dela današnjice, kao i za revalorizaciju prošlosti.

Sveta LUKIĆ