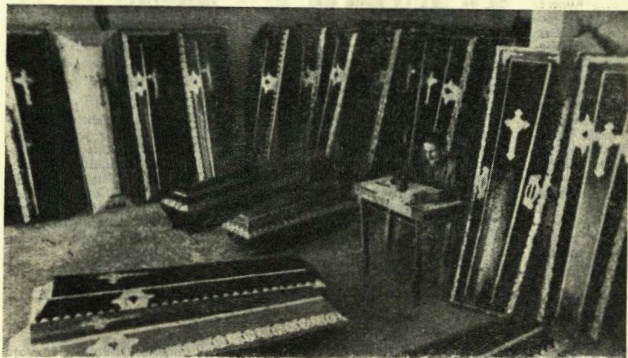




slobodan NOVAKOVIĆ ŠTRBAC



10-74663175 i BULAJIĆ

Filmski dokumentarista prikuplja i registruje svedočenja o svome vremenu — od dokumentarističkog metoda i ličnog rediteljskog tretmana zavisi karakter i vrednost onih istina koje čemo naći u delu jednog autora (razume se, pod uslovom da je reč o zaista kreativnoj ličnosti, koja je pronaljalost i lepota duha svedinila s elementarnom ljudskom hrabrošću). Bavljenje dokumentarnim filmom, dakle, prevashodno je moralni čin... Dok je Flaerti proveo duge mesec u snežnom Hadsonovom zalivu, vrebajući s kamerom u rukama delikate epizode čovekove borbe s prirodom; Dziga Vertov se drsko ustreljavao ka mnogobrojnim provokativnim životnim detaljima, praveci od fragmenata neposredne i neuplašene stvarnosti uzbuđljiv dramski kolaž, portret jednog društva zahuktalog u revolucionarnom usponu suočenog sa sopstvenim protivnošćama; a Kapa, Hjuston, Litvack i Joris Ivens, preuzimajući ulogu dokumentarista, nastojali su da u svojim ratnim hronikama brižljivo prikupe, dramaturški organizuju i, konačno, emocionalno i faktografski objasne niz činjenica i podataka iz samog života u specifičnim ratnim okolnostima.

Kakav bi bio zadatak savremenog jugoslovenskog dokumentariste, suočenog s ovim našim vremenom, pod pretpostavkom da ovo i ovakvo ustrojeno jugoslovensko društvo traži svoj tip dokumentarnog filma?

Taj zadatak je, čini mi se, veoma složen: od našeg savremenog dokumentariste ne očekuje se da ide za događajima i da objašnjava njihovu smisla, nego da ih isprva dočeka, da bi držao korak s vremenom u kome živi.

Sažeto rečeno, takav kompleksan zadatak, rođen u uslovnostima savremene istoriko-društvene determinisanosti, najpodložniji je dizgvertovskom dokumentarističkom metodu. Naravno, sam metod nikada ne obezbeđuje totalnu rediteljsku kreaciju, jer to je samo preduslov za stvaralačko razgranavanje onog isključivo ličnog i neponovljivog autorskog tretmana, koji je nepodložan bilo kakvom teoretskom uopštavanju i sistematizovanju i u kome se kriju sama bit i srce jedne umetnosti... Gledajući iz ovog ugla, Milenko Štrbac sa svojim filmom „Kise zemlje moje“ veoma se približio Dzigi Vertovu, pogledajući duh i suštine

svoga vremena — formulišući svoju istinu o njemu; dok je Veljko Bulajić, snimivši „Skoplje 63“, ostao dosledniji nego Kaprinom komentatorskom i objašnjavačko-hroničarskom metodu, koji filmskog dokumentaristu stavlja u pasivnu poziciju svojevrnog posmatrača, ali ne i istinskog učesnika u neposrednim događajima koje režira sam život.

Analiitičko suprotstavljanje Štrpčevog i Bulajićevog dokumentarističkog metoda, onako kako je demonstrirano u pomenutim filmovima, pomoglo će nam da otkrijemo mogućnost bitnih razlika u izlaganju i vrednosti umetničkih istina saopštenih putem dokumentarnog filma, imajući pred očima isključivo one umetničke istine koje su nam saopštene u „Skoplju 63“ i „Kisama zemlje moje“.

Ne treba naročito ni napominjati, da će tačka analiza leći na štetu Bulajića, a u korist Štrpčevog dela.

Pristupivši snimanju filma o skopskoj katastrofi, Bulajić je u taj posao ušao bez mnogo dilema i rizika, odučivši se improvizacijom, lutanja i traženja tokom samog snimanja (dokumentarističke improvizacije planirane „knjigom snimanja“ ne računaju se!); drugim rečima, on je imao jednu unapred smišljenu koncepciju čitavog filma, imao je unapred snimljen kompletan film!... Znam da ovakva kritička opaska lako može da se pretvori u bumerang i da se okrene protiv onoga ko se usudio da je izrekne, s formalističkom formulacijom da reditelj mora unapred znati šta želi da postigne svojim filmom, šta želi da nam saopšti. Dobro, ne treba bežati od toga — samo se po sebi razume da dramaturško i koncepcijsko sredivanje izvesnog dramskog materijala podrazumeva i potpunu kontrolu reditelja nad dokumentima i nužnim dokumentarističkim rekonstrukcijama kojima raspolaže, ali takav postupak mora biti oslobođen svih predbudjenja, lišen apriorističkih konstrukcija, mora se zasnivati na praćenju prirodnoeg toka stvari — to mora, u svakom slučaju, biti istinsko svedočenje, stvarni dokument o jednom određenom trenutku, dakle, dokument podignut do univerzalnog emocionalno-humanističkog značenja, a ne opeštena istina, koju smo samo ilustrovali nekim konkretnim događajem!

Iz ovih razloga Bulajićev film predstavlja mrtvu, mada dramaturški vrlo dobro plasiranu materiju — ni u kom pogledu to nije čist dokumentarni film, nego stilizovana hronika o katastrofi, kroz koju se plasiraju neke opšte autorove misli i ideje, s maskom dnevne feljtonističke

aktuelnosti: o suštinskoj neuništivosti grada i ljudi u njemu, o internacionalnoj ljudskoj solidarnosti u trenucima nesreće, o čovekovoj rešenosti da se suprotstavi sama uništenja... Na žalost, Bulajić ne ide dalje od ovih opštih istina, a najviše što postiže to je da im doda nepokolebljiv optimistički prizvuk (prkosna omladinska pesma natkriljuje leleke nad svežim humkama, iz pepela i krša diže se novi grad, opuste ulice ponovo oživljavaju, a fabrički dimnjaci počinju opet da se dimu). Tako njegov film predstavlja u celini dosledno izlaganje one borbeno-optimističke misli, koju je s poetskim prkosom formulisao svojevremeno Borislav Radović u svojim „Sonetima o Mađu“:

...Ali vičan da smehom prekine
ječanje nad prlom strunom
Praviće se čovek mirno pred
svakim novim kljunom...
...biće za njega još vode i blata na
domak ruke
Da nove varoši zida i velelepne
luke...

U tome smislu i Veljko Bulajić gradi svoju legendu o Skoplju, obuzat čovekom koji zida „nove varoši i velelepne luke“, ali pritom zaboravlja na poslednji Radovićev smisao, da će taj isti čovek u jeku svoje neliderske napetosti morati „... i da odredi po položaju zvezda šta su svoje smrti!“ Takvu komponentu Bulajić nije predvidio, on ju je odbacio ili, prosto, previdio.

Nije, onda, daleko od pameti konstatovati da je takav film mogao biti snimljen i bez autentičnog zemljotresa, da su se takve opšte istine, bez one komponente prisustva smrti koju određuje „položaj zvezda“, mogle saopštiti i van autentičnog skopskog dekora — u nekom drugom gradu, i da bi ope, ostale indierene prema individualnoj čovekovoju sudbini, dvodimenzionalne u svojoj opširnosti. Zato je Bujajicevo „Skoplje 63“ iseno konkretne životne i dokumentarističke autentičnosti, a njegove poruke deklarativno odjekuju u svojoj emocionalnoj i psihološkoj nekompleksnosti. Kamera se nije trudila da bude neposredni svedok događaja i da sa brojnim bezimennim junacima, koji su pred njom proletovali, saosećuje u njihovoj tragediji, nego je sa superiornim samosvesnog posrednika preopravala ono što je videla, ne ličeći se da te događaje i epizode prilagoditi usput svom ličnom načinu pripovedanja, u stvari, onim istinama od kojih je aprioristički poša.

Bulajićevi dokumentaristički detalji isuviše su efektno zamišljeni i plasirani, da bi delovali instinito — to su, pre svega, dobro smišljene literarne metafore, a ne fragmenati neposrednog života preneti na filmsku tačku (originao je da je u njihovom oblikovanju ma šta scenarist odigrala presudnu ulogu): takva je, recimo, sekvencna u kojoj poštar raznosi pisma po razrušenom gradu, ostajući bespomoćno zagledan pred kućama i stambovima kojih više nema, ili onaj efekatan kadar sa slepecom koji se zbunjeno osvrće pred srušenim zidovima, ne moguci da se orijentise u razorenom gradu...

Biti efektni ne znači biti ubedljiv — kad je reč o dokumentarnom filmu, takve epizode samo bude našu sumnju, umesto emocionalnog saosećanja.

Ovakav postupak je, razume se, bio nužan da bi se reklo one opšte istine koje su se htjele reći, pa se iza njegove emocionalne ograničenosti može otkriti jedna dostojna poštovanja koncepcijska zrelost i uzoran takozvani „filmski jezik“ (sekvence su dramaturški logično raspoređene, montaža teče glatko, a veoma spretni i metaforički celishodno iskorisceni je i onaj filmički u negativu o narstrelim francuskim turistima). Medutim, izlaganje unapred koncipiranog optimističkog uverenja o sudbini Skoplja, ne samo da je depersonalizovalo tragičnu sudbinu jednog određenog grada, nego je u svom kreativnom dometu ostalo na nivou saopštavanja takve opšte istine i koja je u svojoj apstraktnosti i prilično neumetnička, jer ne praviše ispod kore globalnih misli i konstatacija, ne primenjuje ih na individualnom psihikom i emocionalnom ljudskom planu.

U „Skoplju 63“ sam čovek i katastrofa koju je on preživio poslužili su samo sredstvo, kojim se zvučno izrazio niz rediteljsko-scenarističkih deklamacija. Takav ziherski postupak, svakako, daleko je od toga da nam saopšti neke univerzalne umetničke istine o jednom vremenu i ljudima koji u njemu žive.

Kompletnu sadržajnost Bulajićevog dela iscripčete samo u jednom gledanju, tokom jedne jedine projekcije — više od toga „Skoplje 63“ nema i ne može da vam saopšti, a to je već dovoljno da dovede u sumnju i ospori njegovu čisto dokumentarističku vrednost!

Posavši u potragu za nezvesnim sudbinama nekolicine junaka iz svojih starih dokumentarnih filmova, snimljenih pre jedne decenije, Milenko Štrbac je krenuo u ovo stvaralačko avanturu svestan da prilično rizikuje, ali otvorenog srca i otvorenih očiju, rešen da bude svedok svoga vremena i njegov nepristrasni hroničar. Štrbac je bio dovoljno mudar i

pošten da na svome putu ne posmatra sukob „starog“ i „novog“ kao sudar dveju izolovanih kategorija, kao borbu čiji je ishod unapred izvestan — „Kise zemlje moje“ su film u kome „staro“ i „novo“ paralelno egzistiraju, prepliću se i uslovljavaju, a u koordinatama je borbe oblikuje se sudbina našeg savremenog čoveka.

Tragajući za individualnim ljudskim sudbinama, koje ni po čemu nisu izuzetne i samo su izdvojene jednim slučajnim izborom, Štrbac je došao do nekih neverovatno uzbuđljivih istina o našem vremenu, o revolucionarnim tokovima i o ljudima koji su njihov pravi i najdragocenniji sadržaj.

Koncepcija i poruke ovog filma radali su se iz logike samih događaja, izvirali iz nazgled nezvaničnih detalja, koji su tek u svom uzajamnom kontekstu dobijali vrednost i snagu punovažnih argumenata. Trčev postupak uslovio je kompletnu dramaturgiju „Kise zemlje moje“, odredio je njihovu dokumentarističku strukturu... Sasvim su neopravdane i neumesne primedbe da je Štrpčev film labavo povezana četina, da je isuviše prblinut, nedovoljno kondenzovan i montažno nerečitošćen, jer je reč o svojevrstnom rediteljskom metodu, svesno iznasilom iz jednog zrelog odnosa prema samom životu. Zapravo, iz „Kise zemlje moje“ moglo bi prividno bezbolno da ispadnu čitave sekvence i pasazi, a da se to ne oseti u ispredujnoj same fabule, da hronologija braćenja događaja ničim ne bude narušena, ali time bi bila ugrožena emocionalna i psihološka „kompaktnost“ pet Štrpčevih storija, film bi bio oštećen kao dokument.

Tek kroz uzajamni odnos pojedinih četina Štrbac postiže puno emocionalnu dramatičnost, saopštavajući nam na delikatan način istine do kojih je došao. Njegove poruke nemaju bezličnost uopštavanja, ali su veoma univerzalne u svojoj konkretnosti.

Uzmimo, radi primera, dve susedne sekvence: u prvoj, prikazan je Beograd (formalni razlog — ekipa polazi na put i jedan od članova ide da se oprosti sa suprugom), a u drugoj je prikazan Požarevac (tu ide u školu rođak devoyčice Danice, za kojom dokumentaristi tražaju, pa žele da od njea dobiju neophodne podatke). Da je reč o prostom registrovanju događaja, obe ove epizode mogle bi se iscrpiti u svom par kazetova. Štrbac, međutim, svesno „rasplinjava“ obe sekvence, zadržava se na prikazivanju više detalja karakterističnih za obe sredine — prikazuje nam kako izgledaju i koliko se razlikuju ljudi u dva grada, koji su takoreći na domak jedan drugome, pokazuje nam kako izgledaju ulice, izlazi, zgrade... U takvom poređenju i u takvom dramaturškom s u da u leži ključ za razumevanje i dešifrovanje čitavog filma.

Reditelj ne izgovara važne reči. Kamera samo gleda i registruje.

I sve se samo po sebi razume! Iz tog, objektivom ulovljenog sveta, sastavljenog montažom autentičnih fragmenata, rađa se sasvim spontano misao i poruka autora o jednoj određenoj sredini i njenom profilu. Ta je sredina strogo locirana i vremenski omeđana, ali je prostrana i univerzalna u svom par kazetova, kom intenzitetu. Bez unapred spremljenih zaključaka, bez serviranja nekih opštih istina, mi počinjemo sami da donosimo zaključke o tome svetu i da shvatamo istinitost onoga što pred našim očima traje.

I sve drugo zbiva se na sličan način: stari duhovski sabor, kao ozvljena šagalovska reprodukcija, počinje da se kreće, da leti i da troperi poneki sedesajeg crkvenog vašara, na kome neki tužni stariji, prodajući vernicima biblije, govori unjkavim glasom „o životu večnom“; a za to vreme, u njegovoj neposrednoj blizini netekav seoski junosva žavita ka suncu stolicu s nasmejanim devoyčicom na ringšpilju... Ne bih se usudio da tu situaciju nazovem metaforičnom, mada ona to jeste, zbog toga što takve metafore nisu plod misli ma šta, nisu dovoljno efektni ni u svojoj preciznoj, ali su uzbuđljive, raskošne i sa puno smisla, do koga treba doći svojim sopstvenim putem. Suština takvih metafora tek u sebi treba dešifrovati i rastumačiti, tražeći oslonac u njihovoj emocionalnoj ozarenosti.

U takvoj slici moguće je naslutiti i razumeti dvomislenost Radovićevih stihova iz „Soneta o mađu“.

A iz sličnih vizuelnih figura i metafora složen je, kao kakav velelepni eteričan mozaik, čitav ovaj film! Zato se Štrpčev „Kise zemlje moje“ mogu gledati bezbroj puta, a da se njihova vizuelna i misaona lepota, ipak, ne iscrpe!

Bulajić polazi od opštih istina i završava sa njima, ilustrovajući ih usput krpicama i kockicama jedne orovašene stvarnosti.

Štrbac formulise sam život. Propuštena kroz grubu utilitarističku cediljku, obe metafora imaju svoje opravdanje i primenu. Ipak, u jednom dokumentarnom filmu moramo videti i saznati mnogo više o svetu u kome živimo, nego što to možemo naći u jutarnjim novinama.