

petar ljubojev
nikola stojanović

U VEK I STI ZAVRŠETAK IGRE

Cesto smo bili u prilici da kroz nepravilnu površinu stakla sagledamo deformisane oblike objekata oko njega. Obično nam nije padalo na um da ih pri tom identifikujemo sa određenim simbolima, koji iz vizuelne deformacije mogu eventualno da se jave, a usled stalnog prisustva mehanizma logike u nama koji nas svom intuicijom obaveštava o tehnički nekvalitetnoj izvedbi stakla.

(Ovo bi određenom analogijom moglo da potvrdi misao da rakurs kamere označava isključivo pogled a ne i gledište, te da su svi napori za funkcionalnim egzibicionisanjem kamerom, naročito u pogledu iskrvljenog kadra, unapred osuđeni na neuspeh.)

No, izuzetne situacije radaju izuzetne emocije, pa će nam se lako dogoditi da prilikom, recimo, nekog značajnog rastanka, baš takve deformacije, na prozoru vagona ili automobila kojim napuštamo dragoceni krajolik ili dragocenu osobu — izvrše znatan uticaj na priliv daljih uzbudjenja.

Što znači, da je kvalitet emotivnog dejstva, koji je većita prethodnica misaonog, zavisian odbrim delom od naše (gledačove) emotivne građe i sposobnosti emotivnog nadražaja. Kako je ta sposobnost u neposrednoj vezi sa seizmografom mašte, to bivaju logični strogi zahtevi kvalitetne filmske realizacije upućeni naporu gledačoveg celokupnog aparata volje, mašte, emocije i misaonosti.

(Pomenuta neslaganja oko rakursa kamere izrazito su intelektualističke, manje kreativske ili percipivne prirode i svode se na interni sukob između stvaralčkih individua. Ako realnost, dakle objektivnost, predstavlja sadržaj stvaranja, a učešće autora subjektivnost — formu, onda isključivo od te subjektivnosti zavisi kako će se kretati kamera i hoće li to imati i odgovarajuću sugestivnost gledišta prilikom projekcije.)

Nas ovoga puta ne interesuje druga, šira analogija, koju smo gornjim uvodom neli da nastavimo: odnos gledačoveg percipivnog aparata prema dramaturškim zbivanjima u okviru celine izvesnog ostvarenja.

Pojam dramaturgije savršeno je relativan, kao i sve drugo što je u neposrednoj vezi sa kreativnim naprezanjem. Kvalitetna dramaturgija ne trpi pravila. Ona podrazumeva komponovanje događaja kroz vreme i prostor, a režija je nadgrađuje kom ponovanjem kadrova u istom smislu.

Pojmovi ekspozicije, zapleta, klimaksa i raspleta vezani za klasičnu dramaturgiju — razvoj modernog filma, koji se vrlo sigurno pomalja iz amorfneg oblija svetske produkcije, bivaju svedeni na svoje pravo, podsmišljivo značenje: potencijavne gledačevih percipivnih sposobnosti. Najkvalitetnija ostvarenja modernog filma s pravom ignorisu ova „zlatna pravila“ klasičnog filma do nipodaštavanja. Ta sloboda autora u dramaturškim zahvatima savremenog filma nije potekla iz nekog kaprice nedisciplinovanosti, niti isključivo iz unutrašnjih poriva modernih stvaralaca mada je ovc (bio i ostao) najpresudniji činilac — već iz kompleksnog razvoja duha civilizacije na zakorku u treći milenijum. Taj razvoj obećava odgovarajuće sustizanje u sposobnostima publike — ekvivalencija umetničkog stvaranja

— da i pravilno i spontano prihvata emotivne i smislene poruke sa platna.

Otkuda potiče ova nada? Podimo od početka: Ko od nas nije pao u dečije iskušnje da se, sklopivši poslednju stranicu Sindibadovog putovanja, ne uputi u razmišljanje — šta je čudėsnom moreplovcu darovalo toliko snage da istraje kroz opasnosti koje su se iz vode i iz vazduha po sedam puta ustremjavale na njegovu smrtničku figuru? Nametljiv i nametnut odgovor — mašta pripovedačeva — ostavio nas je nezadovoljnim, a dalje misaono naprezanje obradovalo bi nas sledećom logikom: pretpostavim li da je sedam različitih Sindibada razapelo jedra za sedam putovanja — svakome će od njih biti namenjena drugačija sudbina do skončanja, koja će prvog savladati već na prvom putovanju. Sedmog neće ni posle svih sedam putovanja. Mašta pripovedača nije izmišljala — ona je samo odabrala onog kome se sudbina osmeñnula. (Svakoako, nemoguće je umaniti ni aktivan odnos pojedinca, ali samo do izvesnih mogućih granica.)

Ovakvo rezonovanje može poslužiti izvesnom nevernem Tomi, koji na platnu vernu reprodukciju stvarnosti, kao uteha — na veliko zadovoljstvo filmađiziskih biznismena koji time osvavaju i poslednje uporište za pravljenje metodike klasične, hepiendovske dramaturgije.

Ako se od filma traži da što poslednije reprodukuje stvarnost onda on lako ispada iz kriterijuma umetničkog stvaranja. No, njegov je zadatak izvesno komponovanjati da subjektivno-emotivnim zelatinoim medusobno vezuje kadrove kao i dramaturški raspored događaja, zračeci pri tom — spolja spontanošću izražaja i iznutra snagom ideje.

Slučaj je hteo da jedan tragičan događaj novembra 1963, ubistvo Džona Kenedija, bude za belčen privatnom kamerom iz automobila koji je pratio kola predsednika. U metžu koji je posle prvog pucnja nastao film ška kamera je nekontrolisano nastavila rad u rukama vlasnika koji je panično iskočio iz kola i u dugom brišućem trku dočepao se zaklona. Pri tom je frapantnom ubedljivošću slučajnosti nas tiao jedan od najdinamičnije „režiranij“ dugih kadrova do sada viđenih. Kamera je u svom nemirnorn gibanju spontano beležila i slučajne pokrete onih koji su joj naletali u vidno polje: automobila u neredu, paničku ljudi, od kojih se neki bacaju na asfalt i onda brišuće apstraktne detalje koji se emotivnom nabijenošću mogu porediti sa onima iz briljantno režiranog filma „Lete ždralovi“.

Pravi zadatak režije, postignut ovde igrom slučajja, upravo je: smišljeno postići spontanost koja će delovati snagom neustiljenosti.

Drugi primer vezan je za isti događaj, a ostao je registrovan reporterskim okom, TV-kamerom. U jedan nepomični kadar nejasno, ledima prema kameri uleće čovek sa crnom spravom u ruci upernom na mladeg čovka između dva policajca. Pucanj, grč mladog čovka, uzrujan glas komentara i — gotovo. Ta hladnoća kamere, koja je krajnje objektivno reprodukovala deo stvarnosti pred sobom — poražavajuće neuverljivo delovala je na publiku i pored svesti o tome da je sve to upravo tako bilo. Zašto? Upravo zbog nedostatka emotivne nadgrađnje „re-

žije“, koja bi pokrenula ekvivalent emotivne nabijenosti u samom gledaocu. (Inteligentna reziija može upravo ovom smirnošću postići odgovarajuće efekte, ali u brižljivom sklopu prethodnih i posledičnih kadrova i razvoja događaja kojeg ovde, u okviru TV-eksnika, nije moglo biti.)

Emotivni nadražaj (šok) traži oduške (ventile) kao što traži i pripremono obrazloženje.

Smatrajući ga uslovnom, ali primoranom da se njime koristimo, napominjemo da smo stalno imali u vidu termin prosečne publike i to u njenom emotivnom, neintelektualnom sastavu.

Upravo ta emotivna hipertrofiranost prosečnog sastava publike uslovlja je rađanje i ukorenivanje principa klasične, holiivudske dramaturgije, koja se danas u retkim slučajevima ne grančati sa kičom. Sentiment koji direktno uslovljava melodramu sigurno ne predstavlja nekvalitetno osećanje, kao što ni pojam melodrame ne sme da se poistoveti sa pojmom kiča. No, sentiment može da izazove arteriosklerozu zdravih osećaja bola (kao i radosti) i da potpuno rudimentira (i onako vrlo relativne) kriterijume za lepo, zdravo — za umetničko. A to se sa pomeñutom prosečnom publikom upravo događa.

Njen emotivni kvalitet biva iskorišćen na demagoški način, pa joj se kao naknada za preživljene trenutke straha, bola i jada, servira srećno finale za mirisno isušenje vlažnih očiju. Pa: i posle svega sreća — takozvani hepiend, bio je dugogodišnja zaštitni znak Holivuda. Stvari su se ipak menjale. Danas kad hepiend stiče i svoju funkciju (jasno je da hepiend u određenom slučaju ne samo da može da izazove pozitivna osećanja već i da srećno stimuliše realizaciju izvesne unutarnje ideje), publika ga se odriče, ako oseći nevestinu isključive nametaljke. Horizonti osećanja izvesno joj se proširuju. Sindibadovih sedam hepienda joj ne smetaju, jer im je, kao i uspešna borba za egzistenciju usamljenika Robinsona Kruosa, zajednička ideja i motiv, ali zametajuće joj napudersani hepiend jednog holiivudskog lilihipa. Iako nije u stanju da raščisti sa sopstvenim, neširokim osećanjima koja joj se smeju u lice, deličnično iz revolta prema ekstremnim slučajevima mnogobrojnih i raznovrsnih pseudo-filmova, počela je da poklanja delić po delić pažnje antidramaturgiji modernih stvaralaca. Antonioni, Godar, Trifo — ekstremni u ovom smislu već muktoprono nalaze put i do njenog srca.

Značajn zaključak koji iz ovoga sledi vrlo je nametljiv:

moderri film u težnji da se svojim izražajnim sredstvima domogne ovaploćenja u muzičkom smislu (vizuelna muzika) — pošao je ne samo montažom, već celokupnim sredstvima dramaturgije najcelishodnijim putem na koji ga savremeni muzički razvoj upućuje. Dramaturgija latentne, tihe dinamičnosti i raztrzane, pune sinkopa, ritmike, vezana je poreklom za muzičku misaonost džeza u okviru njegove najčistije evokacije, supilnog ritma bluzua i swinga. Tišina pritom igra veoma značajnu ulogu podražavajući mogućnost opstanka samostalno vizuelne poetike. U modernom filmu, nakon nemog filma i Žan Viga, ona opet stiče svoje pravo na funkciju. Japanski filmovi, a naročito Golo ostrvo Keneta Sinda, idu u prilog svim ovim tvrdnjama razlikujući se samo utoliko što su izrazom oslonjeni na sopstvene muzičke izvore koji zračče takođe savršenom supilnošću i specifičnom elegancijom protkanom surovom tragikom. U američkoj produkciji Kasavetove „SENKE“ su briljantan primer improvizacije na temu bluzua.

Svima onima kojima emotivna senzibilnost nije strana, ovakva analogija učinice se verovatno logičnom. Bez obzira na učešće temperamenta, koji je značajan, ovakve dramaturške iskaznice već nalaze utočište kod sve šireg auditorijuma.

U instiktivnoj odbrani od spoličajnje žučnosti koja ga u skladu sa razvojem civilizacije okružuje i atajuje, savremeni čovek kao individua, te kao deo već pomenutog proseka, okreće se sebi iznutra. Tu nailazi na sentimentalne naslage straha od samoće, koje u preklapanju sa uticajem spolja radaju upravo onaj elementarni, improvizovani, setni i latentni ritam i prizvuk džez-romantike. A romantika, u ma kom obliku bila izražena, godi srcu.

No, fabrika snova i dalje je nezamisliva bez fabrikovanja takvih vizuelno potrošnih artikala koji prvenstveno izazivaju ugodne osećaje među kojima su oni koje je najlakše podsticati. Često su oni i isključivi. Nekad je „srećan završetak“ nametnut kao balast, ali i kao norma građanski lepo vaspitanim filmskim uposlenicima. Nametnut je zato što je trebalo da zvuči kao: a) pedagoška pretnja „zlu“, b) ispeglana poruka brižnih čuvara morala određenih okvira, c) unapred računato i isprobano izazivanje primamljivih efekata. A taj „srećan završetak“, baš takav, neuverljivo neophodno — lako se pretvorio u, ne nužno, ali često jedino moguću — svoju suprotnost. Jer, kao što

je to već zaključeno, onaj hepiend koji se uzdigao od prvobitne želje do verodostojnosti — postaje stvaran. Na žalost, i pored izvesne pregrupacije zahleiva prosečnog gledaoca, i jedan i drugi, uverljivi i neuverljivi, uvek su bili prihvatljivi. Oni su ugodni.

Nije slučajno čitava ekipa uvaženih zaštitnika produkcija najglasovitije fabrike snova, izmislivši jednom „Oskara“, toliko uporno uspevala (a naročito poslednjih godina, kada se ta upornost pretvorila u konzervativizam najširih razmera) da usmeri film ka isključivom slikanju romantično-spektakularnih prikaza „ispeglanog“ života. Nastojeći da holiivudsku produkciju gleda takvim očima, a, nasuprot tome, da u produkciji drugih kinematografija čak i podstiče nekonzacionalnost izraza — uvažena grupa onih iz čijih je ruku dugo vremena svakog aprila odlazila zlatnožuta statua „Oskar“, sama je sebi protivurećila.

Nije slučajno. Jer, i ako nekada može biti i zloupotrebljena, nada, čije smo poreklo pokušali da utvrdimo, postaje sve razlozrijom. (U nekim stropovima, a i u filmovima Volta Diznija pojavljuju se junak Oskar koji — guta sve. Ali taj isti noj zvani Oskar, kada se uplašiti, pronalazi izlaz: glavu sakrije u pesak!)

1) U filmu Oktobar Sergej Aizenštajn ima jedan kadar u kome, da bi nagovestio psihiku napetost do kulminacije pred zauzimanje dvorca brañnjenoj od belogardajaca — upotrebljava iskrvljen ugao posmatranja. Taj Aizenštajnov kosi kadar ne otkriva samo želju za subjektivnim slikanjem događaja — on se uzdiže do simbola određujući situacije koje se moraju refleksno odraziti u psihu gledaoca. Tako upotrebljen ugao snimanja omogućio je odredenu upotrebu slike u muzičkom smislu. Kasnijih pokušaji nekkih autora da koriste kosi kadar, od kojih su i neki naši (film Rađoša Novakovića P e s m a, ekranizacija poznatog Davidovog romana, prenatprana je iskorenim snimcima kamere), trebalo bi odvojiti od pomenute Aizenštajnovske raznolnosti.

2) Film sovjetskog režisera Mihaila Kalatozova izdajava se ubedljivo, bravuroznom i simboličnim značenjima najracionalnije snimljenih kadrova. Prepun je režijskih „neizrečivih“ (kao ljudskim pogledom uhvaćenih) kadrova. Njegova povjeka značila je osveteenje ne samo sovjetskog filma, ona je bila podsticaj i za stvaraoce drugih kinematografija. (Film Franca Štipića deoeti krug, lepršavošću kadrova dečakne igre u najstrastičnijim danima ljudske postojanosti, umnogome to potvrđuje.)

