

PLES NA KIŠI

Iz amorfne mase južnoslavenske kinematografije, iz konglomerata čudnih sudbina i afiniteta prema crnim načalima, iz grotla koje je kroz petnaest godina progutalo miliarde za uzvrat izbacilo na površinu nekoliko poluautora i mnogo antitelaka, pojavio se prvi filmski umjetnik. Umjetnik koji je svojom pojavom svojom prvom štrom melodijom stekao gotovo stoljeće prednosti pred subraćom u zanatu, na liniji čisto umjetničkog razvoja.

Objasnit ću: zamislite da se u jednom literarnom časopisu, u *Knjizevniku* ili *Delu* recimo, pojaviti danas pripovijetka u stilu Kožarci ili Glišića, potpisana od jednog današnjeg autora i napisana ovog, tisućuđevoštvo-setiprov ljeta; onda, da u nekom salonu mladih ugledate platno u stilu Nikole Mašića pa i Ljube Babića, ili skicu za fresku putem onih koje su 1946. ili 1947. dobijale nagrade na konkursima za ukrašavanje raznih javnih zgrada i dvorana. Anahronizam — konstatirat će ne samo vizionarni nadahnuti kritičari već i čovjek skromnijih senzibilnosti posumnjati u kriterij redakcije ili prijeći na slijedeći ekspornat. A kad se na našem filmskom platnu pojavljuju nizovi slika ko je govore jezikom Glišića, Voranca ili Mašića, samo uz minus one, bar relativne uvjerenitosti koju je duh i stvarnost odsnažnih epoha davalu takvom govoru onda se obično govoriti o tematskoj interesantnosti ili neinteresantnosti, o stupnju uvjerenljivosti umjetnosti da se jednostavno konstatira da to ni sa umjetničku nema izrazom našeg vremena nema nikakve veze, i dosta.

Znani odgovor: film je mlađa umjetnost, sasvim specifična, pa je ne treba uspoređivati sa razvojnim tokom ostalih umjetnosti koje imaju toliko dulju tradiciju osim toga, film je za široku publiku, za zabavljanje, za razumljivo tretiranje aktualnih problema i tako dalje. Odgovor je hiper-jednostavan: kad je film u svojoj prvoj mladosti mogao stati ukorak s općim umjetničkim tokom, a ujedno (ime) i sa duhovnom stvarnošću svoga vremena zašto to ne bi mogao i danas? Doktor Maruša Fritza Langa po totalnosti svog filmskog izraza ide potpuno ukorak sa dostignućima najvećih majstora njemačkog likovnog ekspresionizma. I dalje, Ubojica M., istog Fritza Langa, izražava gotovo identičnim jezikom čitav kompleks nje mačke stvarnosti, neposredno pred početak hitlerovske ere, nešto ujedno i viziju budućnosti. Onda Eisenstein, Drayer, eksperenti Bunjuela (*Andalužijski pas*), Claira (*Pauza*) Cocteaua (*Krv pjesnika*).

Složimo se u osnovnom: film kao samosvojina umjetnosti i baš zato što je samosvojina, treba ocenjivati u smislu njegove dina mičke razvojne avanture, i opet u smislu općeg dinamičkog kretanja umjetnosti u našem vremenu.

Zato, gledajući sve one linearne realističke, folkloričke, ak-tuelne i neaktuelne pričice koje tokom petnaest godina siluju bje linu platinu i oči gledalača, od raznih Sofki i Posljednjih kolo-sijeka pa do Vlakova bez voznog reda, i priznajući da je to naš film, naša filmska produkcija moramo, ustvrditi da je ona — u ovom ili onom žanru, sa ovakvim ili onakvim pretencijama — ne samo impotentna nego i bezizgledno anahronistička, neumjetnička čak i onda, kad nastupa s umjetničkim pretencijama. Jer Bulajčićev *Vlak bez voznog reda* — uzimajući gornju granicu prosje ka — je, i pored izvjesne aktuelne tematike, priča ispraćana jezikom koji jako podseća na tzv „seoski realizam“ u literaturi, ko ji je svoje posljednje riječi izrekao u doba naših ne baš najbljižih predaka. Produkt je zbog toga umjetnički neinteresantan, a ako je uspješno i opisao jedan određeni socijalni problem, on-

da u najboljem slučaju može biti sociološki zanimljiv.

Toliko da bih objasnio zašto smatram da je Boštjan Hladnik u biti jednako toliko ispred Bulajčića i prosjeka naše kinematografije koliko je Dominik Smole ispred Prežihova Voranca, Miodrag Bulatović ispred Glišića, a Ivančić ispred Nikole Mašića, uz jednu rezervu u korist Voranca, Glišića i Mašića, što su oni, jadni, stvarali onako kako su im njihova sredina i vrijeme dopuštali, dok nasi cineašti proštuju šansu koju im pružaju dimenzije vremena. Uostalom, to je i razlog zbog kojeg ih se i ne može smatrati autorima, budući da bi na taj naziv imali jednako pravo i scenarist i producent i ovaj ili onaj „umjetnički“ savjet. Jer, pojam autorstva u svom čistom značenju, implicira pojam stvaralaštva, t. j. postojanje djeila. Djela u čijem se stilu, u čijem je jeziku, u čijoj se cjelovitosti ogleda čovjek — stvaralač.

Govoreći o *Avanturi Michelangelo Antonionija*, Jacques Doniol-Vralcze je citirao Cesare Pavese koji umjetnost djela vidi u njegovoj pripadnosti jednom integralnom vremenskom volumenu. Hladnikov film (nastranu jedna konesacija općoj klimi našeg filma o kojoj će kasnije biti prijeći) ostvaruje taj integritet u totalnosti djelovanja i postojanja svojih junaka, u implicirajuću oba aspekta jedne stvarnosti oba aspekta iste igre privida — jednostavno: sna i jave. Koliko su ta dva toka djelovi jedne iste egzistencije (i umjetničke) kategorije, pokazuje lačkoj nijehovog sastajanja na stalnim fiksiranim križištima, potpuna harmonija to me i baze. Jer, govorite mu žički, Hladnikovi izleti i „neravnim“ imaju karakter teme jedne balade, realnost je baza na dubokim tipkama, dok obje zajedno prave potpunu i nedjeliju arhitekturu djela. Vremenski su integrirane, sinhrone, a njihova relativa odvojenost ujednjavljena je efemernim imperativom sukcesivnog odvijanja slike na platnu. Ako je Resnais u Hirošimi ostanio identičnost sadašnjosti i prostosti, Hladnik u *Plesu* ostvaruje identičnost vanjskih vidljive i vanjskih nevidljivih egzistencije. La ko je njegove preokupacije okrštiti surrealističkim, ali i malo pažljiviju analizom da otkriti da se radi o jednom surrealistizmu, tada dva fina fenomena, jedan krahak i čudan, kao praskozorje, drugi dubok i stvaran na način noći, ne mogu nikad sastati baš zato što su tako bliski, što predstavljaju dvije pole jednog istog mjeseca, ka koje se zajedno okreću a da se nikad ne vide, da ih sunce nikad zajedno ne obasja. U onom prekrasnom prizoru trke kroz zimski sutošni park, Maruša i šaptač zapravo u istom ritmu, istom brzinom, utvjež na istoj maloj udaljenosti, gotovo uporedno, a da ne mogu se sastati, došaštačev zov odzvanja, razliježe se mnogo daleko i iz mnogo veće udaljenosti, toliko daleko da tek kao jeku dolazi do žene koja je sasvim bližu. Konačno, šaptač ljubi voštanu ruku, zatvorenim očiju ljubi voštanu ruku, a prava Maruša je tu negdje sasvim blizu, nespособna da se pomakne i da pruži svoju ruku životu. Ali, tko zna, bi li je onda šaptač prihvatio?

Ples je, u klasičnom smislu, izrazitije je prisutan samo u komponentama Petrovog lika. Ali i mnogo više. U oscilirajućoj sferi između neuspjelih slikarskih pokušaja, sivila zidova i erotiske utopije, otvara se jedan manjo širi, egzistencijalni krik. Ona prekrasna scena trke kroz mravnici ulicu, medju povorkom mrtvačkih kovčeva i rjetkih, bezličnih sjenja prema slijetu žene u ekstatičnom primamljivanju — jedna od najlepših filmskih sekvenci koje sam video — stalno me upućivala na svijet Malrauxovog romana *La voie royale* („Kraljevski put“), na svijet opsesije Perkena i Grabota. Njihova opsjednutost idejom smrti nalazi jedini smirujući ambient u sjajskim i kamboždanskim džunglama gdje raspadanje, ko je obuhvata biljke, ljudi i mrtve hramove, predstavlja jednu pristupnu činjenicu, gdje totalna, izravna erotika urođeničkih žena kompenzira nepostojanje one jedne, bijele, pružajući esenciju najbližu smrti. Dvije osnovne koincidencije, opsesija smrti i opsesija erotike, u ambijentu koji i kod Hladnika — smeće, očvali zidovi, lutka i britva na smetištu — pruža, u krajnje slobodnoj komparaciji, ambijentalni pandan.

Nemoguće traženje moguće su je Maruša. Ona ne, same po svom položaju žene, nalazi u sredini začaranog kruga trke za



srećom. Ono što ona traži zapravo je najbljiše, i jedino ostvarivo — Petar i šaptač traže neostvarivo, iako na krajnjim polovicama života — a to što ona ipak ostaje sama, posljedica je njene unutrašnje neumjetnosti, potrebe da do kraja igra teatar, makar i vrlo stvaran. U glazbenoj pratnji njenog lika pojavljuju se motivi koji bih nazvao *laјтмотивом povratka u mladost*: vrlo jednostavna, svjetla, vedra melodijska, čak pomalo i anahronistična, ali nije li i svaki pokusaj vraćanja natrag, u prošlo, anahronizam? Motiv potamni samo dok ljudi u crnom odnosu mrtvu Marušu raspušteni ridjih zmija kose, objavljivajući da je neuspjelo vratiti dobro svoju krajnju i jedino moguću ishodnu tačku — smrti.

Saptač se uklapa u trio kao najviši kult, potpuna sublimacija traženja sreće, kao u biti svjesno samounstavljačko obožavanje nemogućeg. Kad njegov krhki i bljeđi profil, superponiran na en face sanjskog živog Marušinog lica, stvari skladni kontrast boreulana i mjeseca, onda razumijemo da se te čivje mijene, tada dva fina fenomena, jedan krahak i čudan, kao praskozorje, drugi dubok i stvaran na način noći, ne mogu nikad sastati baš zato što su tako bliski, što predstavljaju dvije pole jednog istog mjeseca, ka koje se zajedno okreću a da se nikad ne vide, da ih sunce nikad zajedno ne obasja. U onom prekrasnom prizoru trke kroz zimski sutošni park, Maruša i šaptač zapravo u istom ritmu, istom brzinom, utvjež na istoj maloj udaljenosti, gotovo uporedno, a da ne mogu se sastati, došaštačev zov odzvanja, razliježe se mnogo daleko i iz mnogo veće udaljenosti, toliko daleko da tek kao jeku dolazi do žene koja je sasvim bližu. Konačno, šaptač ljubi voštanu ruku, zatvorenim očiju ljubi voštanu ruku, a prava Maruša je tu negdje sasvim blizu, nespособna da se pomakne i da pruži svoju ruku životu. Ali, tko zna, bi li je onda šaptač prihvatio?

Ples na kiši je ples triju ljudica oko sjeverne zvijezde sreće, u besmislenim putanjama, sa trenutnim susretima i nastavljajućim lutanja, u nemogućnosti mijenjanja besmislenih putanja kojima upravljaju čudni (ali ne i neobjašnjeni) zakoni gravitacije. U domenu plastičnih rješenja *Ples na kiši* donosi nekoliko kad rava koji mogu ući u antologiju filmske estetike. Erotski prizori na početku filma tretirani su sa velikim smisla za ljepotu, za plastične valere platna, kontrasti svjetlih ploha tijela i tamne pozadine ostvareni sa toliko finoću, da treba zaista biti estetski totalno neosjetljiv da bi im se prigovorila lascivnost, pretjeranost ili jeftinocu. (Spomenimo usput da su pojedine scene tokom prikazivanja rezane, odnosno kraćene.) Prizori Petrove trke među kovčezima kao i Marušu i šaptaču kroz zimski park, vizuelno očaravaju. Teški fond

kontrastiran sa bijelim odbijescima kovčega i siluetom u pozadiću, stavaraju svojevrsno duboku impresiju, dok scena u parku, prozračnouču pastelnih tonova, aludira na japanske slikarije na svilu. Prijenos mrtve Maruše po stepenicama takoder je savršeno, plastično dostignuće.

Po nekim elementima svog izraza *Ples na kiši* se uklapa u nefilmski jezik, prihvaćen posebno u djelima mlade francuske škole. Postoji jedan prizor u kojem Petar i Maruša sjede za kafanskim stolom, nakon svadje, i onda, u jednom trenutku, titraje bora na Petrovom licu dajući znanja da je nesporazum, bar načas, prošao, da je veza opet prostrujala. Po svojoj minucioznoj izražajnosti, bez upotrebe riječi, prizor podsjeća na odgovarajuće detalje iz Astrucovog *Le rideau cramoisi*, („Kramoazni zastor“), Vladimirov *Sais-t-on jamais?* („Zna li se ikad?“) i Mallovi *„Les amants“* („Ljubavnici“) o kojima sam govorio u napisu *Mladi francuski cineašti*. Može se ići i dalje i ustvrditi da se u Hladnikovom tretiranju gornje raskrusa (prizor u kazalištu, posljednja scena u sobi) ogleda ista misaona prezentacija koju mi pruža Jean-Luc Godard u *A bout de souffle* („Skoro bez dah“) (prizor u fotostatuieru), da se u zađinju, „sastanku“ Petra i Maruše na vruhu stepenica, pri pojačanom osvjetljenju, reminiscira susret Jeanne Valérie i Belemonda u Chabrolovom *Double tour*, isto na vruhu stepenista, isto s pojačanim svjetлом, ali je sas-

vim sigurno da su kod Hladnika svi ti elementi dramaturški potpuno proživljeni. Prigovor bi se prije mogao naći na drugoj strani: Hladnik je u svom filmskom jeziku postigao nekoliko pravih vrhunaca, ali njime nije govorio dosljedno; pravljene su, i to ne male, koncesije teatru i literaturi. Čitav Petrov monolog koji završava odlukom da se život prihvati onakav kakav je, čista je literatura (čak ne ni dobar teatar), ako i apstrahiramo njegovu, recimo iskreno, neiskrenost. Integriranje jednog finog filmskog detalja — treveling unatrag otkrivajući praznu stolicu — u crnu siluetu konobara — nije moglo pomoći. Tetarski su posljednji Marušini monolozi kao i čitava konstrukcija scena koje prethode njenoj smrti.

Postoji još jedan aspekt s kojeg se može odbiti *Ples*. Ne-muslimi su uopće osvrnati na prigovore „sociologa“ da je to hladan, formalistički film, bez ljudskih problema. Ali ni filmski čistunci ga sigurno neće odustvijeno primiti. Michel Mourlet ili moj prijatelj René Misslin re-voltirali bi se nad njegovim aluzijama na slikarstvo, nad literarnim aspektima, nad manjkom integratne filmske dinamike u montaži (prigovor i ja djejomično prihvacam). Ali ipak vjerujem da je, usprkos mjestišćim zastranjivanju, Hladnikov *Ples na kiši* zaista film, prilično čudan, možda i hibridan, ali u svakom slučaju film o kom se mora govoriti kao o umjetničkom djelu.

Petar SELEM

na ivicama svjetlosti

Prolazimo pored same svjetlosti i beležimo misli jednog drvetu; miris planine, blage rečenice na vidiku. Ovde se zaustavljamo i, topli i umorni, uranjamo u hiljadu samoglasnika koje ispijamo bez predaha. Oko nas organom prostor ispunjen vazduhom, i na izvoristu svjetlosti, šuma kao čista voda i učiteljica disanja. (Sumo u grlu, životinjo života, evo nas u središtu twoje igre, i sami delovi twojih velikih rečenica, zajednički časova naših nepoznatih simpatija!) Prolazimo pored jednog neočekivanog stabla koje se iznenada rasvjetava i priređuje nam nezapamćen predeo. Izgledao je kao da život koji se pred nama razmnožavao počinje da nas ispunjava zahtijevajući nas svojim ogromnim guljajima. Visoko gore, negde oko naših ramena, uzdizali su se ogromni predeli, kao neki blagi, čuljivi predmeti, bačeni sa neke svjetlosti. Vidik je bio ispunjen da vrha, čudom i svetlošću, i izgledao je kao instrumenat na kojem će jedan jedini miris izazvati buku. I odnekud, kao sa nekog dna ili sa ivica života planu sunce, i hiljadu oslobođenih svjetlosti, džuči ogromnu prašinu i kotrljajući se kroz vazduh, provali u dan.

Alek VUKADINOVIC