

# U MEĐUVREMENU

KAKO UHVATITI SADAŠNJICU

(Dvadeset četvrti Festival jugoslovenskog igranog filma)

Piše: Svetislav Jovanov

Dvadeset četvrti festival jugoslovenskog igranog filma u Puli ukazao je na nove, ali i očekivane činioce opšte situacije u domaćoj kinematografskoj produkciji koju sam, u jednom ranijem tekstu, okarakterisao kao »privid kontinuiteta i kontinuitet privida«. Ovogodišnja festivalski orijentisana produkcija uobličila je, kao najsimptomatičniji kontinuitet privida, naglašeno prisustvo filmova »sa savremenom temom« (jedananaest ostvarenja, od ukupno osamnaest). Međutim, ova brojčana prevlast nema značajnije kreativno pokriće: arstistički dometi većine reditelja koji su pokušali da komuniciraju sa savremenom stvarnošću (i, posredstvom njene interpretacije, s gledaocem), otkrivaju kvantitativnu prirodu ove usmerenosti i zastrašujuću uskost i konvencionalnost iskazanog kritičkog angažmana. Kada se otme dodaju i konstatacije o često skoro patološkoj upornosti u korišćenju davno istrošenih vizuelno-ritmičkih kinematografskih figura, kao i dramaturških obrazaca koji već pripadaju trezorima kinoteke, slika zbivanja na Puli 77 je potpuna. Detaljnija analiza filmova koji teže da komuniciraju sa savremenošću, kao i analiza filmova drugačije tematsko-problemske orijentacije, zajedno s uspostavljanjem međusobnog zajedničkog kreativnog prostora, doprineće preciznijem uobličavanju zaključaka o istinskim i perifernim krizama, vrednostima, retorici, žanrovima i angažmanu, kao i sagledavanju problema koji se na ovom tlu pojavljuju tokom procesa realizacije ostvarenja kinematografskog medija.

PLIVAČKI MARATON BEZ CILJA

Zaokupljeni imperativom aktuelnog angažmana po svaku cenu, domaći cineasti su često žrtvovali zanatlijsku sigurnost u interpretaciji izvesnog »užeg porzja radnjeg«, da bi se bezuspešno otisnuli na neizvesnu pućinu kombinacija više aktualnih društvenih problema, kombinacija koje su, najčešće neopravdano, uključivale parojalnu primenu nekolikih nespojivih žanrovskih struktura i postupaka. Jedan od najnovijih primera ovakvih »prevrelih« ambicija predstavlja i film *Ispravi se, Delfina* reditelja Aleksandra Đurčinova. Tematska ravan Đurčinovljenog filma je u tolikoj meri heterogena da bi joj minimum komunikacije s gledaocem vrlo teško omogućio i daleko koherentniji scenarijsko-reditejski postupak od onog koji je primenjen. U toj ravni egzistiraju, poništavajući jedna drugog delotvornost, teme manipulacije trenera s

prozi, a polovinu pjesme u slobodnom stihu, te je očigledno da je Radanović radikalno protiv tzv. matematičkog ritma, protiv tradicionalne stroge versifikacije i poetske forme, protiv rime, a za spontanitet slobodnog stiha i ničim ograničenog slobodnog pjesničkog oblika, i kao i za kontekstualan i psihološki ritam. Poetski fragmenti Radanovićeve proze podjednako su umjetničkog intenziteta i sugestivnog dejstva, što je i prirodno, jer potiču iz istog duhovnog i iskustvenog ishodišta.

*Tuđina* je zbirka pjesama tematizirana sadržaja. Naslovi pjesama — *Odran, Vuk, Poplava, Osvajači, Zla godina* itd. — ilustriraju Radanovićevo tematsko usredsređenje i ukazuju na opšti unutrašnji duh njegove poezije. Sjenovita je i zatamnjena slika njegovog poetskog svijeta. Dominiraju vizije mračnih, prijetjećih pojava. I u cjelini, i u pojedinostima, to je slika čovjeka otuđenog svijeta. Širi se stid i zebnja steže čovjekove srce. Ta slika svijeta čovjekove trpne građena je, čini mi se, odbirom leksika i njenim intonacionim markiranjem. Posebno akcentovanim čine mi se gradijve riječi takve cjeline, kao što su: zlotvor, gonič, crvotoča, kostonom, ... udarci, ubojci, ožiljci, ... vapaji, grcaji, jecaji, leleci, ... sivilo, žalost, tegobe, gladi, tuga, stradanje, zebnja, samoća, nevrjeme, beskraj, bestrag, bezdan, suša, mećava, olujina, nesreća, starost, umiranje, ... studno, bezjeko, sablasno, ... zamka, ponor, ... zgariste, ruine, ... paljevine, boleštine, pohare, pokolji, ... kuga, smrt, ... tugovati, onemoćati, posrtati, stariti, mrijeti, ... na primjer, ili sintagme: crne kiše, duboki snjegovi, nesnosne studeni, paklene vrućine, sur pejzaž, gladne ptice, zemlja jalovica, prazne kolijevke, nekadašnji prijatelji, vatre što se gase, bivši domovi, koštac neizvjesni, ... *Koštac neizvjesni*, upravo, sinonimna je sintagma svijeta simbolično viđenja kao tuđina u kojoj se zatekao čovjek, bivajući izložen brojnim tegobama i neprijateljstvima, od nepoštednih elementarnih nepogoda do svega drugog, pa i drugog čovjeka, što se usremljuje na njegovu krhku ljudsku egzistenciju. U tom neprestanom sukobu, u življenju koje nije ništa drugo do čovjekovo trpno stanje, gubitak je mjera tih neravnopravnih odnosa. Neporeciv i konačan u suočenju sa smrću.

U tako viđenom svijetu strah i nevolja bivaju i jedinice za vrijeme, a u mnogim pjesmama, pak, izriče se snažno, pa i panično, osjećanje prolaznosti.

Cjelokupna Radanovićeva poezija, prije svega, filksira dramu življenja. U takvoj čovjekovoj situaciji on shvata i »zaluđenost pjesme«, ali ne pristaje do kraja na »lirski resignaciju« i apsolutno klonuće. I u knjiži *Tuđina* događa se ono što bi Alber Kami nazvao »podudarnost fillososije negacije i pozitivnog morala«. Mozaik mornih Radanovićevih slika kontrapunktirana je nagoviještenom svijetu čovjekovih želja. I u tom svijetu on nalazi, možda nešto starinsko, povjerenje u riječ i u poeziju, u stvaralaštvo kao nadomjestu

i, posljednjom pjesmom u knjizi, nagoviještava mogućnost druge neke pjesme, sačinjene od »zvonnog glasa i svjetlosti, s proljećem neprekidnim«, u kojoj bi nas neprestano gnijale davne ljubavi, ali ne prekorajući čvrsto sazdano shvatanje apsurdnosti kao pojma nadređenog poeziji knjige *Tuđina*.

Metafora tuđine, neprihvatljive povijesne i savremene situacije čovjeka — paralelizam čovjekove izloženosti zlu i neprestane strepnje pred njim, natkrivljuju tamnom sjenkom Radanovićevo poeziju. To je poezija usuda. Dosuđenog i pristanka na sudbinu i trpnju. Ona konstatira pojave i stanja, i opisuje ih. Konstatacijom on uspostavlja i izriče svoj odnos. Ali, taj opis je, merijetko, s obzirom na važnost predmeta, suviše detaljistički i hladnokrvan. Kao da je poetski eros ukroćen intelektualnim distanciranjem i usredsređenjem na zanatlijsku filigransku izradbu. Životni damari i kolanje vrele krvi, ponekad, osjetni su samo posredstvom patosa koji šire oko sebe aure izabranih riječi i izabranih motiva, temperirane po sebi, ali i samo za sebe.

Koherentnosti zbirke doprinose srodni, jednakovrijedni motivi i vješto ostvarena zajednička atmosfera, kao i istovjetan tonalitet skladnih i čisto izvedenih pjesama. Međutim, ta jednotonalnost mogla bi biti, istovremeno, i njena mana, jer je na rubu da ovu poeziju učini ponešto monotonom. Dosljednost Radanovićeve načina građenja pjesme, također, mogla bi se shvatiti i kao shematizam izvedbe zadate teme i pročišćavane, destilirane literarne alegorije.

No, Radanovićevo poezija je, za mene, prije svega situaciona poezija. Poezija koja se bavi bitnim stanjima čovjeka. Ona, predmetom svog bavljenja, a posredstvom bespriekorne jezičke artikuliranosti, djeluje katarzično — oslobodajuće. U tome vidim nienu i ljudsku i umjetničku vrijednost.

Radovalo bi me ikada bih u Radanovićevoj poeziji nailazio i na pobudu protiv stanja čovjekove trpnje, ali, to bi značilo, umjesto imanentnog književno-kritičkog pristupa ovoj poeziji, postavljati joj zahtjeve ličnog ukusa i sopstvenog odnosa prema literaturi i životu.

MIROLJUB TODOROVIĆ

SIGNALISTIČKE INTERVENCIJE OSTOJE KISIĆA

»Motivi iz književne istorije« su istrgnuti delovi mamutskih dnevnika koje Ostoja Kisić vodi već skoro dve decenije, pomno ispisujući, kolažirajući, bojeći i iscrtavajući razudene tokove jednog proživljenog vremena, počev od književnih, pa preko političkih, naučnih, modnih do onih kulinarskih, porodičnih i sasvim intimnih. Te tokove, te znake vremena beležio je Kisić jezikom i slikom.

»Motivi« su, dakle, deo razgranate duhovne igre koja nije mogla u određenom trenutku da se zadrži samo na verbalnom izrazu, već je zatražila pomoć i u likovnom mediju. Vizuelno je ovde u čvrstom sklopu misaonih tokova kojima se pokušava definisati jedan period književnosti ili neka književna ličnost. Definicija nije jednosmerna i uočljive su varijacije značenja, posebno u onim delovima gde je ostvaren gotovo neprimetan prelaz od verbalnog ka vizuelnom.

Metodu kojom se Kisić služi u vizuelizaciji svojih esaja nazvali bismo signalističkom intervencijom. Interveniše se, najčešće, grafičkim, slikarskim sredstvima: linija, boja, po osnovi koja može biti kako verbalna (jezička): tekst, tako i vizuelna: fotografija, crtež. Krajnji rezultat ovog složenog rada su politički, hibridni »tekstovi« u kojima se vizuelni govor Ostoje Kisića ispoljava, najpre kao humorna, ponegde i oštra satirična, a gotovo uvek kao antitradicionalistička kritička informacija.

vrhunskim sportistima, komercijalizacija sporta i »šou-biznisa«, besmislenog življenja novih snobova, kolebanja sportiste između trke za rekordima i želje za ljudskim samoostvarenjem koje ga ne otuđuje od sopstvene ličnosti i društva, drame morala mlade generacije, i mnoštvo drugih. Tematska središta se nijednog trenutka ne uobličavaju, čak ni u jedinstvenu narativnu strukturu, upotreba tehnike »flesbeka« iscrpljuje se u jednostranom i monotonom hronološkim nizanju, koje još više doprinosi da se pojedine situacije konstituisu kao izolovani fragmenti, delovi psihološkog folklora, a ne delovi kinematografskog ostvarenja. *Delfin plivački maraton odvija se isključivo u koordinatama strašljivog feljtoničkog koketiranja s naplavinama stvarnosti.* Reditelj koji je, uz pomoć Mome Kapora i Živojina Pavlovića, napisao i scenario, zastaje neodlučno na raskršću između umirujuće besmislenosti kiča i plakatske doslednosti »priče-društvenog slučaja«, završavajući svoj hod ka angažmanu u univerzalnoj (konfuziji) fragmenata.

#### VAZNESENJE NA PROTIVGRADNOJ RAKETI

Dok film Aleksandra Đurčinova, usvajajući mnoge melodramske modele, ipak lišava deo publike izvornog melodramskog završetka, Matjaž Klopčič u *Udovistu Karoline Zašler* u potpunosti ispunjava ova očekivanja. Riznica aktuelnih tema nije mnogo manja, ali su one daleko doslednije podvrgnute konvencijama tipičnim za melodramu: narativna nit je čvršća, a njenu osnovu čini stradanje pralje-vampa u mužački intoniranoj atmosferi varošice, zahvaćene industrijalizacijom. Ipak, izuzev ove niti i dosledne dominacije glavne ličnosti, Karoline, Klopčič ne nudi nijedno čvršće uporište za konotacije koje, nemotivisano, nakalemiljuje na zbivanja u pojedinim sekvencama (Konlova udovica kao simbol »povratka zemlji«, Tenorov dolazak na večeru i, u najvećoj meri, Karolinino samoubistvo u skladištu protivgradnih raketa). Ali, zbivanja nemaju uporište ni kada se razmatraju odvojeno od ovih konotacija: ljubavi, smrti, epigonski ugođaji vatrogasnih svečanosti, histerični emocionalni ispadi pod maskom »konflikta« — svi ovi postupci oblikuju se u skladu s neveselom motivacijskom koreografijom. Dok Đurčinov najčešće umnožava motive, Klopčič i scenarista Partljič su više skloni da ih pojačavaju. Njihova junakinja reaguje nagoniski, agresivno, na izvič prskanja nerava i glasnih žica — a nasuprot nje egzistiraju ambijenti prepuni likova koji nisu čak ni dramaturške funkcije, već, u najboljem slučaju, retorički ukrasi. Razvojem narativnog niza razotkriva se beznađe na komičnost rediteljskog koncepta, čiji je zametak prisutan već u scenariju: *tragedija se ostvaruje isključivo kao histerija.* Kontakt sa sadašnjicom uspostavljen je u vidu dvostruke degradacije: realiteti savremenosti preobraženi su u melodramski

dogmatizovanu čulnost, a širi socijalni konteksti definisani su kroz puklu registraciju detalja i metafizička uopštavanja. Sličan postupak karakteriše i prošlogodišnje ostvarenje Boštjana Hladnika *Bele trave*. Kao i Đurčinov, Hladnik i Klopčič lutaju kroz stilistički kaos i konceptualizuju čulni materijal u fragmentima, ali, za razliku od njega, oni od »polustvarnosti« čine korak ka »nadstvarnosti«. Naime, kinematografska struktura predstavlja za njih etapu u procesu uobličavanja literarnih simbola čija je vrednost još samo retorička; na tom putu, na žalost, ritam filmske slike, njena značenja i angažman, predstavljaju prve i neizbežne žrtve.

#### DOKUMENTI POD MASKOM

Od površnog feljtonizma do stvaranja zaključaka o stvarnosti na osnovu iskustava stečenih posredstvom feljtona, nije veliko rastojanje. Njega je prešao film *Ne naginji se van* reditelja Bogdana Žižića, snimljen po scenariju koji su napisali Žižić i Kruno Kvien. Kao i u svom predhodnom filmu *Kuća*, Žižić pokušava da udahne život i izražajnost sintagmama koje su po značaju i izvornosti već sekundarne: u slučaju *Kuće* bile su to predodžbe i kolektivni stavovi o privrednom kriminalu i realnim tipološkim obrascima koji iz njega izrastaju, a ovde su to novinarsko-literarna i kvazi-dokumentarna saznanja jezgra iz života »gastarbajtera« i ekscenčnih stanja s njegovog ruba. Znači, autori su bili suočeni s iskustvenim materijalom koji je već prošao kroz nimalo zamečarljive mehanizme odabiranja i interpretacije. *Ipak, u sopstvenom postupku interpretacije oni*

*su pomenuta saznanja jezgra razmatrali kao objektivno date činjenice, čime je iskustvena podloga (shvaćena, dabome, kao istorijski kontekst u značajnoj meri manipulisanja.* Autori ne razvijaju koherentniji scenariističko-rediteljski koncept koji bi uspostavio ravnotežu s već obavljenim selekcijama; kao rezultat nastaje niz situacijskih naznaka, lišenih dubljeg dramskog kontinuiteta. Odišaja mladog Filipa u Frankfurtu na Majni odvija se u neprestanim oscilacijama između stidljivog prijanjanja uz po-kuprivate detalje i kičerskih generalizacija događaja i ličnosti. Žižić najčešće prezentira motiv ili osobinu lika, da bi ih dalje kombinovao kao dovršene i nesumnjive datosti, umesto da ih prethodno dramaturški opravda i osposobi za željenu funkciju. Stoga većina Filipovih doživljaja — bekstvo iz hotela, ispit snage na Čikešovom igralištu, potraga za Matom, sastajanje s Vericom — u pogledu izvornosti i celovitosti dramskog naboja ne prelazi nivo etiketa, s lakoćom nalepljenih, ali teško objašnjivih. Besmislenost takvih uopštavanja najjasnije se otkrivaju u Žižićevom slikanju ekscenčnih stanja, a najviše u aspektu priče koja govori o Čikešovom izrabljivanju radnika koji ilegalno prelaze na rad u Nemačku. Ovde se rediteljeva sklonost da jednostavno reprodukuje kolektivne predodžbe, bez ikakvog artističkog uobličavanja i kritičke selekcije, pokazuje u gotovo terorijski čistom vidu. Čin kreacije iscrpljuje se u odabiranju dovršenih elemenata zbiljanja, rudimentarnom suprostavljanju nekolicine jednostavnih tipskih obrazaca unutar njih, kao i naknadnom postupku simbolizacije. Za razliku od Đurčinova i Klopčiča, Žižić ponekad za literarne simbole i nalazi daleko opravdanije u zbiljanjima i ličnostima, međutim, uzrok tome nije dublja, organska povezanost dvaju ravni, već njihova zajednička podređenost postupku saznanja i estetičke manipulacije. U tom pogledu *Ne naginji se van* predstavlja, zajedno s filmom Aleksandra Đurčinova, ovogodišnji doprinos tendencijama kiča — dizajna, koje su se ranije manifestovale u Pavlu Pavloviću, *Prolećnom vetru* ili *Belim travama*.

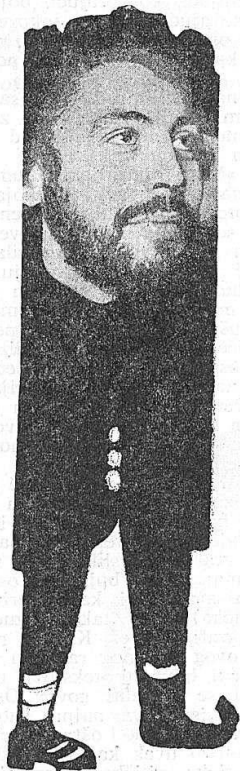
#### VASPITANJE I SUDBINA

Mladi beogradski reditelj Goran Marković bio je odlučan u nameri da svoj prvi film *Specijalno vaspitanje* oblikuje kao životvoran dijalog sa savremenom stvarnošću, a da se, pri tom, ni u kom slučaju ne odrekne komuniciranja s gledaocem. Stoga je i razumljivo da većina vrli-na njegovog prvenca, ali i većina nedorečenosti, proističe iz svojevrsnog napona, nastalog usklađivanjem ovih dveju težnji. U odnosu na dosad analizirane »angažmane«, Markovićev je daleko motivisaniji i složeniji. Priča o sazrevanju dečaka Pere Trte u atmosferi popravnog doma lišena je elemenata literarnog dogmatizma i tematske jednostranosti. Marković ne dolazi ni u iskušenje nagomilavanja motiva i tema; njegov autorski

interes za predočenu osnovnu situaciju i njene implikacije je izvoran, likovni uglavnom ne robuju tipizaciji i statičnim (samo) određenjima. Šukobi vaspitača i vaspitanika, svakodnevnja lutanja Pere i drugova, u mučnim pokušajima da se uspostavi makar najuža osnova za pomirenje sa svetom i sopstvenim korenima — to su elementi na osnovu kojih Marković oblikuje ne samo uži narativni niz, već i premise sopstvenog angažmana u odnosu na opštije socijalne kontekste. *Neočekivana završna stignutost u upotrebi vizuelnih kinematografskih figura i efiktni žanrovski izleti u komičku ravan obezbeđuju Specijalnom vaspitanju neke osnovne vrednosti uspelog »bioskopskog filma«.* Ali, intenziviranje dijaloga s gledaocem potiskuje na sporedan kolosek dijaloga sa savremenosti i kritički angažman. Sireći vizuru socijalnih konteksta, Marković zanemaruje polaznu osnovu sopstvene dramaturgije, tj. odustaje od namere da protivrečnostima jednog individualnog sazrevanja ulije punu ubedljivost i aktuelnost. Uz pomoć dosetke, naznaka konjunktornog u pojedinim motivima (»seksualno saznanje«), obezbeđuje se saučestvovanje gledalaca, ali se osnovni konflikt nužno rasplinjava. Breša se popunjava uz pomoć didaktičnih razrešenja: umesto motivisanih postupaka i replika, nova situacija biva zasićena već viđenim konvencijama, pa se i širi konteksti doimaju kao retorička opravdanja za komercijalno uspeo poduhvat. Ovakvo praznjenje primarnog konflikta od proklamovanih značenja, i nadoknada tih značenja parolaskim akcentima, najvidljiviji su u odnosu Pere i njegovog vaspitača (Bekim Fehmiu). Da zaključim: ako se *Specijalno vaspitanje* procenjuje kao komunikacijski poduhvat i munjeviti izlet u bogatstvo svakodnevnice, kojim treba da se »iščupa« nekoliko svežih motiva i duhovitih replika, onda ovaj film u potpunosti ispunjava očekivanja. Ali, ako se razmotre sva nerealizovana, a naznačena obećanja u Markovićevom prvenca, postaje jasno njegovu »ziheraško« usmeravanje i otkriva se još uvek prisutan strah od stvarnosti.

#### ŠTA JE »DOSTOJNO« KOMEDIJE

Kao simptomatična opozicija *Specijalnom vaspitanju* pojavljuju se debitantsko ostvarenje Dejana Karaklajića, film *Ljubavi život Budimira Trajkovića*. Neposredne dramaturške implikacije priče sugušu autorima (više reditelju nego scenarijisti-ma) raznovrsne mogućnosti kritičkog uobličavanja, ali ih oni dosledno izbegavaju, odbijajući da, makar i deklarativno, uspostave veze sa »širim pozorišnim radnjem«. Osnovni dramaturško — vizuelni tokovi Karaklajićevog filma otkrivaju komediografski pristup situaciji, odnosno lutanju Budimira Trajkovića, porodici graditelja mostova. U tim lutanjima neprestano se obnavljaju i kidaju nanovo zaljubljenički zanosi srednjokolca Budimira. Po-



sledice konflikta izraslog iz ove situacije, scenaristi i reditelji opredmećuju isključivo u komičkoj ravni koja je dosledno izolovana od opštijih motiva i značenja. »Ostanku stvarnosti« — eventualnim artikulacijama urbanih protivreća, promena unutar tradicionalnog zatvorenog porodičnog kruga — odriče se ne samo »ozbiljnost« i značaj, već i komički potencijal. Oblikovanjem ovako uskog polja značenja, ugađa se primitivnim slojevima gledaočeve afektivnosti i stoga je *Ljubavni život Budimira Trajkovića* blizak modelu »bioskopskog filma« lišenog samosvesti. Ali »bioskopski film« nije sinonim za laku kinematografsku probavu komičkih i komičarskih klišeja i upravo toliko su autori (Karaklajić, a nešto manje i scenarist Jelić) u zabludi što se tiče proklamovanih i ostvarenih ciljeva. Jelićev scenario je ipak nešto otvoreniji prema totalitetu savremenosti nego Karaklajićeve realizacije, ali se elementi retoričko okostavljanja nalaze već u njegovoj strukturi, najviše zbog niskog komunikacijskog i izražajnog potencijala »blagog« »slenga« u dijalozima. Ograničen, ali lišen neophodne agresivnosti, taj »sleng« deluje bezobličnije od nekog knjižski intoniranog govora. Ne susrećemo se s funkcionalnom stilizacijom kao odlikom komediografskog postupka, već s naglašenim variranjem već upotrebljivanih figura. I likovi Karaklajićeve priče retko uspevaju da izbegnu uticajima pogudbe tradicije domaće filmske komedije: likovi Budimirovog dede (Mića Tomić) i majke (Milene Dravić) najviše su podvrgnuti tom ocrtanom komičkom »ključu« (dedina gluvoća i suprotstavljanje snahi, nasuprot snahinoj opsednutosti »mirnim domom« i preziru prema detinjastim životnim opredeljenjima muških članova porodice). Uz sve to, završno raskidanje kruga putovanja i Budimirovo ostanjanje u velikom gradu, uvođenje Karaklajićeve filma u vode melodramskih uslovnosti (ovog puta razrešenih jednim vidom »hepienda«). Tako se *Ljubavni život...* izjednačava po nedorečenosti, konvencionalnosti i kreativnoj »opreznosti« (da ne kažemo kukavičluk) s ostvarenjima Klopčića, Đurčinova i ostalih, bez obzira na svoju mnogo hvaljenu svežinu i komercijalnu prijemčivost.

#### STARI NOVI PRIMERI

Izuzev filmova o kojima sam dosad govorio kao o karakterističnim pokušajima da se dosegne komunikacija sa (autorovom i gledaočevom) sadašnjici

com i njenim bitnim preokupacijama, dvadeset četvrti Festival jugoslovenskog igranog filma do meo je i niz ostvarenja koja nisu analitički upotrebljiva čak ni kao primeri rediteljske nevestine, motivacijske konfuzije i prividne kritičnosti. Ekstremni u zorcima nabrojanih osobina mogu se sresti u anegdotskoj rudimentarnosti i monotoniji Babićevih *Ludih dana*, ali i u literarnoj adolescenciji *Beštija*, u Nikolićevim uzaludnim pokušajima da nevešto izučenu abesdu kinematografske stilistike afirmiše kao avangardno ostvarenje. Potpuna nesuvisllost i neukorenjenost Vrdoljakove *Mečave* (po scenariju Pere Budaka) kao da se takmiči s inferiornim nagomilavanjem banalnosti u *Leptirovom oblaku*. Neznatno je zanimljiviji slučaj *Hajke* reditelja Živojina Pavlovića, snimljene po istoimenom romanu Mihaila Lalića. Pavlovićev doprinos filmu o revoluciji iscrpljuje se u efektinim i brojnim kadriranjima prizora nasilnih smrti, u savršenim epigonskim varijacijama na mešovitu temu Polanski-Pekimpo; svetkovina pucnjava garnira se parolama koje bi trebale da nadoknade istinsku dinamiku i emocionalno bogatstvo, a čitav taj niz kulminira u jednom od najplakatskijih završetaka u istoriji domaće kinematografije («Pogano doba, dvadeseti vek!»).

Posle svih aktuelnih razmatranja najnovije domaće kinematografske produkcije, postaje vidljiva nekorisnost zaključaka o vrednostima, koji bi prenebregli opštu situaciju u pogledu procesa stvaranja filmova u datim domaćim uslovima. Ovaj proces je u svojim bitnim strukturalnim odrednicama još uvek daleko od konceptualne, repertoarske i kadrovske stabilnosti. *Staviše, tendencije prisutne u većini ostvarenja na Pulji 77, ukazuju na sve radikalnije podvaganje između savremenih zahteva kinematografskog medija i tu mačenja takvih zahteva od strane domaćih sineasta, kao i podvojenost između konfuznih »potika« pojedinih autora i jalo-vih normativnih usmeravanja ka interpretaciji i artikulisanju egzistencijalnih problema današnjice.* Izuzev zaista »sporadičnih« »čarkanja« sa bogatstvom »praxisa« u filmovima Markovića i Karaklajića, okretanje autora savremenoj temi deluju kao mlako ispunjavanje društvenih obaveza. Da situacija postane još konfuznija, autori se pri takvom ispunjavanju odlučuju za korišćenje prevaziđenih dramaturških i vizuelnih metoda, posredujući još jednom interpretiranu stvarnost ikalupima, u kojima se smenjuju suvišna opreznost i neopravdane ambicije.

## likovni notes

PETAR ĐUZA, SLIKE,  
Salon tribine mladih,  
jul — avgust 77.

Piše: Milan Milić — Jagodinski

Petar Đuza, predstavnik najmlađe generacije kosovskih slikara, jedan je od onih tragalačkih duhova, koji su neprekidno niti vezanih za svoje delo i svoj nemir. Obilježnu sliku takvog temperamenta uočavamo na dvadesetak, što slikanih, što pastelom rađenih i do crteža svedenih radova.

Pravo iznenađenje predstavlja činjenica da se Đuza novosadskoj likovnoj publici uopšte, predstavlja s višeslojno heterogenim odбором radova koji bi se u trenutku neoprezno datog suda mogli svrstati u dela s obrazom stanja nenađenog puta i beznažno zalutale umetničke imaginacije. Dakle, kao dela koja tako shvaćena ne mogu da stvore utisak o kompletnom izgledu jedne izložbe ikakvu smo do sada navikli da vidimo. I stvarno, gledamo li ceo taj opus tako, ova prva izložba mladog umetnika s Kosova malo ima elemenata koji bi se, prelazeći sa slike na sliku i utapajući svoju gamu u jedinstveni sivkasto bojeni blok, mogli prihvatiti kao nekakva ozbiljnija, zaokružena i dorečena slika jednog izlagačkog poduhvata.

Bazirajući isprva svoju stvaralačku preokupaciju na nego-

vanju figura, a ne predstave dela, Đuza bezmalo u svakom momentu i na svaki način nastoji da krene od čoveka kao vizuelnog objekta. To neobično izokrenuto, sivo-zelenkasto i mrkomaslinasto, zamagljeno i naoko nehato umrljano telo, shvaćenon manje kao datost kakva jeste, a više kao povod i izazov umetničkoj mašti, doživljava svoje metamorfoze u pokušajima predstavljanja kompozicija s nadrealnim doživljajem. Od tih početaka koji su nešto kao prva iskustva, a verovatno i šansa da se u tehnici formiranja raznolikih valerskih odnosa oprobna moć gospodarenja nad belim grundom, umetnik, takođe nesputan figurom kao takvom, čini se, iz neke velike udaljenosti posmatra svoj sopstveni potez pokret čudesnog slikarskog alata. Tim naročito širokim potezima četke, on u maniru nemirnog zamaha formira na platnu rustične naslage žarkih tonova, ponegde presečenih komplementarnim, čak kontrastno obojenim vrednostima. Tu već nema traga mističnom fonu zelenkaste izmaglice, a lazuran rukopis ulja zamenjen je nesebično širokim pokretom koji teži da se prostre u marginalne delove kompozicije.

Pre nego što će se iz ambijenta vesele, pomalo psihodelične atmosfere Čelićevskog fona intenzivnije zainteresovati za portret, na koji dosta spretno prenosi iskustva iz prethodne stvaralačke faze, Đuza izvestan ideu svog interesovanja prenosi na rad tehnikom pastela. Pošto su radovi izvedeni u toj tehnici neka vrsta spona između delimično napuštenog oblika izražavanja i onog koji kruniše najnovije radove mladog umetnika, bavljenje pastelom ne bi trebalo drukčije shvatiti nego kao stanje predaha, zastoj bez stvarne stanke, u okviru čijeg prostora se očekuju novi zamasi, akumulira mašta i uzima svež dah punim plućima.

U trenutku takvog raspoloženja Petar Đuza nam se otkriva i kao majstor linija i koja, ispletena u bezbroj kućinastih klupčadi, omekšava postojeću kompoziciju. Tako postajemo svedoci mukotopno savladanog štiva što se u ličnosti ovog mladog umetnika koji, pored svega, u temperamentu nosi svojvrstan folklor svoga neba, prometnulo od lazurne površine slike u suv orčež, pristupan kao ravnopravan element slike.

Ostavši na poziciji nešto slobodnijeg predstavljanja portreta, Petar Đuza čeka neku novu boljku i nekakav novi, nemilosrdan tempo koji ovakvu vrstu stvaralaca neprestano goni u neispitane prostore mašte, ispunjene šarenim izazovima.

»polja« — časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja

uređuju: lazar bojanović, milan dunderski, slavko gorić, vičazoslav hronjec, dragan koković i jovan zivlak (glavni i odgovorni urednik) tehnički i likovni urednik cvetan dimovski / sekretar radmila gikić / članovi izdavačkog saveta: janoš banjai, bosiljka bojanić, cvetan dimovski, nedeljko terzić, lazar elhart, ksenija marićki gadanski, slavko mišković, julijana palfi, jordan pešić, jožef ric, milan stanić (predsednik), jovan zivlak i pero zubac / izdaje tribina mladih, novi sad katolička porta 5. telefon 28-765 / osnivač pokrajinska konferencija saveza socijalističke omladine vojvodine / rukopis slati na adresu: redakcija »polja«, novi sad, poštanski fah 190 / godišnja pretplata 60 dinara, za inostranstvo dvostruko / žiro račun 65700-603-992 kod novosadske banke u novom sadu / lektor zorica stojanović / korektor simon grabovac / meter milenko vsiljkov / štampa »prosveta« novi sad, stevana sremca 13. na osnovu mišljenja pokrajinskog sekretarijata za nauku i kulturu broj 413-152/73 časopis je oslobođen poreza na promet proizvoda i usluga.