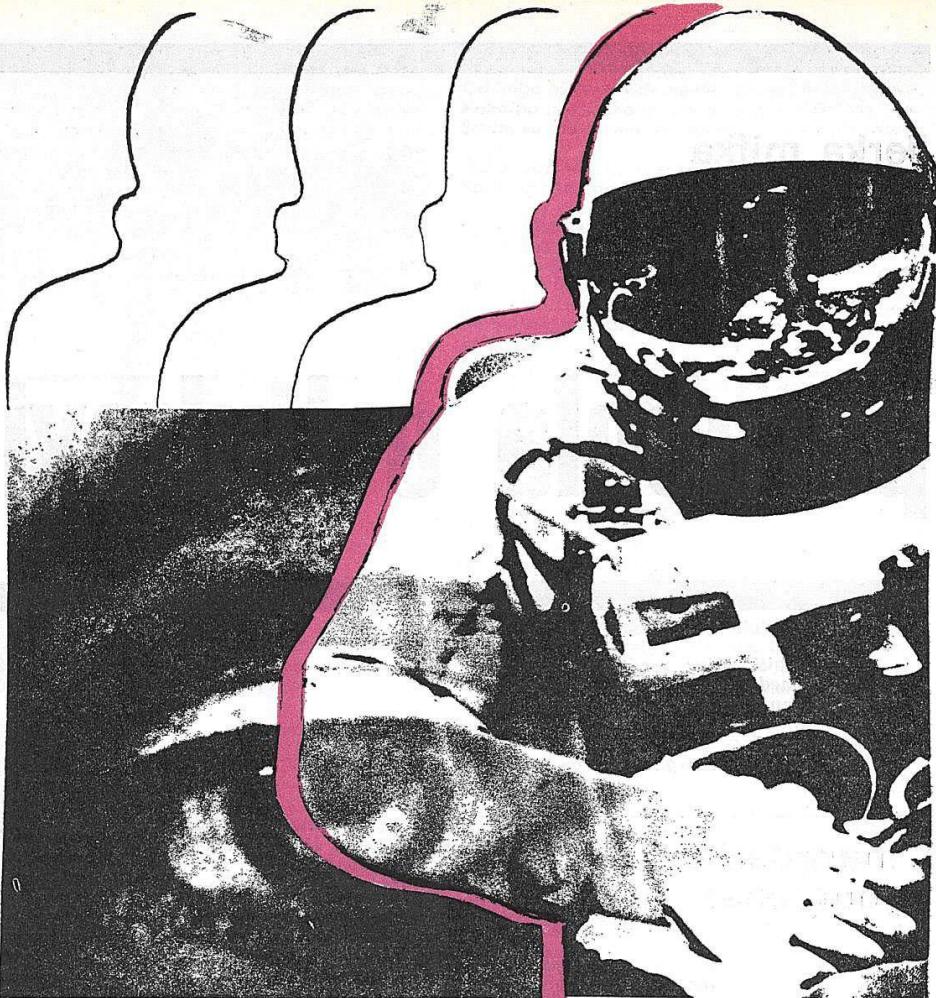


tomislav kurelec

prikaziva nje stvarnosti u novom jugoslaven skom filmu



„Prikazivanje stvarnosti“ koje se spominje u naslovu ovog napisa može imati više značenja i asocirati na čitav niz različitih stvari, pa je, stoga, nužno u uvodu jasnije odrediti predmet kojim se ovaj tekst želi baviti. Prikazivanje realnosti odmah priziva u svijest realizam, pojam koji ima bar dva različita temeljna značenja — označavanje jedne određene epohe i karakterizaciju one umjetnosti koja teži što vjernijem i neposrednijem pre-slikavanju stvarnih zbivanja, a takve se težnje povremeno pojavljaju u raznim umjetnostima, od najdrevnijih vremena do danas. No, to je značenje pojma „realizam“ ujedno i najteže jasno razgraničiti, jer, dok neki kritičari i teoretičari sužavaju taj pojam na gotovo fotografsko reproduciranje, drugi ga proširuju na skoro svekoliku umjetnost, govoreći i o realističkom prikazivanju subjektivnog mišljenja, osjećanja i doživljavanja. Zbog toga je sretnije primjenjivati pojam „realizam“ za označavanje jedne epohe, kao što to čine književni povjesničari govoreci u jednom dijelu književnosti devetnaestog stoljeća.

Međutim, primjenjivanje takvog pojma „realizma“ na filmsku umjetnost gotovo je nemoguće, jer, jednostavno, u kratkom vijeku te umjetnosti jedinstvena epoha realizma nije postojala, iako je bilo pravaca koji su u svom nazivu nosili izvjesnu modifikaciju riječi „realizam“ — socijalistički realizam, francuski poetski realizam ili talijanski neorealizam. U niti četvrt stoljeća povijesti jugoslavenske kinematografije bilo je odbijesaka tih pravaca, ali mi se čini da oni nisu donijeli nekih naročito značajnih ostvarenja. Zbog toga bih u okviru ovog članka želio govoriti o nekim vrijednim djelima jugoslavenskog filma koji svoju gradu crpu iz našeg poslijeratnog društva i, tražeći njoj primjeren izraz, istražuju ujedno i nova područja filmskog jezika.

Pritom, valja odmah naglasiti, želim govoriti uglavnom o filmovima koji su nastali u

slijedu onoga što se, u nedostatku boljeg termina, obično naziva „novi jugoslavenski film“, ili naša „autorska kinematografija“, premda filmove tih novijih stvaralaca nije moguće svrstati u okvire jednog pravca, već ih je moguće zajedno grupirati jedino u opreci s onim što im je prethodilo — s do prije nekoliko godina dominantnim smjerom naše kinematografije, koji se je, ukratko rečeno, zasnivao na naslijedstvu socijalističkog realizma i tradicionalizmom obojenom shvaćanju filmske dramaturgije.

Već prije sedam godina javili su se otpori takvom shvaćanju filmske umjetnosti s prvim djelima Boštjana Hladnika i Aleksandra Petrovića, no, do nadvladavanja te struje trebalo je čekati sve do 1965. i potpunog uspjeha filmova „Tri“ Aleksandra Petrovića i „Prometej s otoka Viševice“ Vatroslava Mimice na festivalu u Puli, a tek su posljednja dva pulskog festivala donijela dovoljno vrednijih filmova te nove orientacije da bi se na temelju tih djela mogli stvarati neki općenitiji zaključci.

Ograničavajući se na te dvije poslednje godine i na filmove koji su crpli svoju gradu iz poslijeratnog jugoslavenskog društva, treba na početku spomenuti Dušana Makavejeva, možda ne kao najznačajnijeg autora, ali u svakom slučaju kao redatelja koji se najodlučnije i NAJOŠTRIJE SUPROTSTAVIO DOTAD VLADAJUCIM konvencijama. Već u prvom njegovom dugometražnom filmu „Čovek nije tica“ vidljivo je njegovo slobodnije i kritičnije sagledavanje jednog vida našeg suvremenog društva, a isto tako naziru se i gotovo svi elementi novog filmskog jezika, koji će potpuno doći do izražaja u, po mom mišljenju, najuspjelijem Makavejevijevom filmu „Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT“. Makavejev za ishodište tog filma bira dvije teme — seks i kriminal — koje (bar površinski) zaokupljaju modernog čovjeka i kojima ga danomice, na senzacionalistički način, zasipaju sredstva informacija, posebno

štampa. Ali, Makavejev želi o njima govoriti kritički, no, ne riječima — eksplicitno, već jezikom svog medija, prvenstveno slikom. Prvi korak u tome je koristenje iškustva televizije, dakle onog novinstva koje i samo govor slikom; otuda u filmu izlaganja jednog seksologa i jednog kriminologa. Ona erotik i zločinu daju naučna određenja i povjesnu dimenziju, pokazujući da su to stalni pratioci čovjekovog postojanja. Istromreno, Makavejev ta izlaganja pomalo ironički uklapa u tkivo svog filma, pokazujući razliku između apstraktnih teorija i konkretnih pojedinačnih slučajeva. U životu o kojem Makavejev želi govoriti erotik i kriminal nisu niti senzacionalistički dogadjaji niti samo materijal koji služi za naučna ispitivanja. U ljubavnom slučaju službenice PTT i službenike deratizacije zločin je moguća, ali neumitna posljedica, koja dolazi gotovo slučajno i potpuno nenadano, kao jedno od niza mogućih razrešenja, a erotik je sastavni dio običnog života isto tako običnih ljudi. Junaci Makavejevog filma su nagi tamo gde to zahtijeva logika životnih situacija u kojima se nalaze, a ne ostaju obučeni po logici i tradiciji filmske cenzure i onih malogradana koje takvi prizori sablažnjuju na filmskom ekranu, ali bi ih inače vrlo rado promatrati krišom kroz ključanicu. Da bi se jasno ogradio od pornografije, Makavejev u jednom trenutku umeće u svoj film inserte iz nekog pornografskog filma iz prvih dana kinematografije, koji u kontekstu ovog filma postaju bezgranično smiješni. Postupak umetanja inserata (rušenja crkvi nakon Oktobarske revolucije), dokumentarnih snimki (parade) ili starih gravura — Makavejev koristi i zato da bi vremenski i društveno odredio svoje junake. U tome mu pomažu i duhovita rješenja montaže i česti kontrapunkt slike i zvuka (napr. dok snima intimističke scene ili ljubavne prizore s ekrana odjekuju revolucionarne pjesme). Makavejev koristi sva ta raznorodna sredstva izraza da bi govorio o revoluciji ljubavi i oslobođanju čovjeka

kao procesu, koji duduše nailazi na brojne prepreke i u čovjeku samom i u njegovoj okolini. Makavejev osjeća taj proces u našem vremenu i našem društву i želi o njemu govoriti samosvojnim jezikom filmske umjetnosti, koji se zbog svojih svojstvenosti nije mogao služiti ustaljenom filmskom dramaturgijom da bi sjedinio sve elemente i sekvence tog filma, koji je tako postao kolaž scena koje je povezao i u kojima se ne prestalo osjeća da iza njih stoji snažna stvaralačka ličnost. Moglo se, dakle, nakon „Ljubavnog slučaja“ misliti da je Makavejev autor koji je tražio i našao vlastiti filmski jezik i način mišljenja. Međutim, ako Makavejevljev poslednji film „Nevinost bez zaštite“ možda i pokazuje izvjesnu dosljednost u upotrebi filmskog izraza, čini mi se da taj film ipak stavlja u pitanje zrelost njegovog filmskog načina mišljenja. Naime, montažni srazovi i kontrapunkt slike i zvuka koji u „Ljubavnom slučaju“ postižu izvanredne vrijednosti, u ovom su filmu, čini mi se, ekvilibristika kojoj nedostaje smisao. Nedostaje mu, smatram, u prvom redu zato, jer je precijenio vrijednosti jednog starog filma (iz 1942.), naivnog i do sadnog, a koji, usprkos tome, čini (u drugačijem montažnom slijedu) veći dio novog Makavejevog filma, premda su mu jedine vrijednosti potvrdi akrobate Aleksicu, ali to nisu filmske vrijednosti. S druge strane, Makavejev pokazuje u ovom filmu vjerojatno i izvjesnu samozadovoljnost već ranije postignutom vrijednošću vlastitog filmskog jezika, zbog koje ne razmišlja mnogo, čini se bar, što takvim jezikom prikazuje. Jedino tako, mislim, moguće je objasniti neke ne samo besmislene nego i uvredljive scene njegovog filma, kao što su, na primjer, ona s dolaskom kralja Petra u Beograd, pri čemu se čuje hrvatska himna, ili ona, također dokumentarna, koja prikazuje leševe onih koje su po ubijali nacistički vojnici, a vezana je veselom glazbom harmonike s jednom scenom iz Aleksićevog filma.

Manje šokantan i spektakularan od Dušana Makavejeva, slikar, pisac i režiser Živojin Pavlović također je jedna od središnjih ličnosti tzv. „novog jugoslavenskog filma“, ličnost koja možda najotpunjive utjelovljuje do pred godinu dana veoma popularan, a danas — rekao bih, baš zbog te popularnosti — po malo izlizan termin stvaraoca autorskog filma. Doduše, ne smatram da svi Pavlovićevi filmovi jednakost iskazuju njegove kvalitete; čini mi se da se u „Neprijatelju“ samo djelomično, a tek u posljednima dva filma — „Budjenju pacova“ i „Kad budem mrtav i beo“ — potpuno pokazuju sve vrijednosti Pavlovićevog samosvojnog i izrazito filmskog izraza.

Ta samosvojnost je najvidljivija u njegovoj dramaturgiji, originalnoj ne samo u okviru jugoslavenske, već i svjetske filmske umjetnosti. Pavlović, naime, prati u svakom filmu jednog junaka u jednom određenom vremenskom razdoblju i bilježi razne situacije u kojima se to glavno lice najčešće slučajno nađe. To su većinom svakodnevni događaji u kojima se presudne prekretnice javljaju rijetko i bez velikih priprema. Na prvi pogled se čini da nizanju takvih slučajnih zbijanja nedostaje motivacija koja bi ih organizirala u čvrstu strukturu umjetničkog djela; međutim, tijekom filma upravo takva zbijanja sve više i više objašnjavaju Pavlovićevog junaka i sredinu u kojoj se on kreće, te određuju tragiku sive svakodnevnosti baš tim nepostojanjem značajnijih događaja. Na primjer, glavno lice Pavlovićevog filma „Kad budem mrtav i beo“ je mladić koji ne može naći svoje mjesto u društvu, te nastoji održati svoju egzistenciju na bilo koji način (kao prestopnik ili pjevač narodne ili zabavne muzike — njemu je to svejedno). Tako postaje žrtvom životnih okvira koji potpuno gušte čovjeka onemogućavanjem bilo kakve značajne promjene njegova stanja (osim ako to nije na njegovu štetu — kao što je u „Kad budem mrtav i beo“ smrt mladića Džimija Barke, smrt koja je, kao godađaj, slučajna, ali u strukturi samo neumitna i očigledna potvrda situacije u kojoj se nalazi čovjek u svijetu Pavlovićevog filma). Sudbina modernog čovjeka iskazuje se u filmovima Živoj-

na Pavlovića ništa manje tragičnom no nekada, ali je tragičnost te sudbine izgubila sve atribute užvišenosti i svela se na niz svakodnevnih događaja, slučajnosti, a ponekad i banalnosti. Poneki detalj, neki događaj, mogli bi možda biti i drugačiji, ali rezultat će uvijek biti isti, a upravo to daje motiviranost i čvrstu logičnu povezanost niza situacija kojima Pavlović gradi svoje filmove. Tako on, čini mi se, po prvi put na filmu ostvaruje onu novu realističnost, za koju se suvremena književnost zalaže još od vremena Virginije Woolf, ukazujući na to da je stvarnost tek zbir sitnih naoko nevažnih događaja.

Međutim, dok je predmet te grane suvremenе književnosti — kako čovjek doživljuje (osjećajima i razumom) ta zbijanja, Pavlović pokazuje kako ih vidi, te se time potvrđuje kao izrazito filmski stvaralač, jer se u navezenoj razlici očitaju i različite mogućnosti izraza pišeće riječi i filmske slike.

Dva redatelja koji isto tako spadaju u sam vrh vrijednosti našeg filma — Aleksandar Petrović i Puriša Đorđević — također su se u posljednje dvije godine predstavili filmovima koji se donekle mogu svrstati u tematsko područje prikazivanja naše poslijeratne stvarnosti. Kažem: donekle, jer Petrovića u filmu „Skupljači perja“ u životu Ciganina ne zanimaju toliko problemi njihovog današnjeg života, već prije neka stalna svojstva njihovog strastvenog temperamenta i njihovog načina života uopće, dok Puriša Đorđević svojim čestim poetskim stilzacijama u filmovima „Jutro“ i „Podne“ uzima dva možda najsudobonosnija trenutka razvoja našeg poslijeratnog društva — prvi dan mira i Rezoluciju Informbiroa — uglavnom kao povejne činjenice, kao historijsku podlogu na kojoj gradi svijet svoga djela. S druge strane, navedeni filmovi dobijaju onu aktuelnost koja je predmet ovog napisa na jedan malo drugačiji način nego djela Makavejeva ili Pavlovića, ne direktnim odnosom prema gotovo dokumentarno snimljenim scenama, već živim odnosom gledaoca prema onome što vidi na ekranu. Petrović, naime, isključivo načinom snimanja priče o Ciganinu postiže ne samo egzotičnost, koja je sekundarna, nego i osjećaj njihove osamljenosti i nemoći u prostoru vojvodanske ravnice, u kojoj se vidokrug ne mijenja, bez obzira kuda i koliko brzo se kreću junaci njegovog filma, a upravo takva osamljenost i nemoć u zatvorenom prostoru, koji samo prividno nema zidova i granica, dobrim je dijelom svojstvo modernog čovjeka. Puriša Đorđević, pak, i pored toga što vrijeme u kojem se njegovi filmovi zbijaju predstavlja kao završenu povijesnu činjenicu, prebacivanjem težišta priče u „Jutru“ s historijskog značenja trenutka na probleme etike i savijesti pojedinih junaka, a u „Podnevnu“ služeći se brehtovskim efektom udaljenja, upotpunjajući ga naizmjeničnim lirskim i grotesknim scenama, uspostavlja s gledaocem višeslojnu komunikaciju, u kojoj je, doduše, mnogi gledalač spreman da se prema nekim njegovim rješenjima postavi i odbjeno, ali zato rijetko kad ravno, a i to govori da se radi o izuzetno zanimljivom djelu, kadrom da provočira i ustavljeni način gledačevog usvajanja filma i filmskog izraza, a isto tako i njegove navike u razmišljanju o povijesnim zbijanjima.

Dosad razmotrenim filmovima iscrpljuje se uglavnom lista natprosječnih ostvarenja u posljednje dvije godine u našem trenutno najjačem središtu dugometražnog filma, u Beogradu; uz jedan značajni izuzetak — filmove „Praznik“ i „Pohod“ Đorđa Kadijevića, koje veoma cijenim, no koji su tematski vezani isključivo za godine rata.

U ostalim centrima, osim Zagreba, čini mi se da protekle dvije sezone nisu donijele filmove koji bi bili posebno zanimljivi u okviru ovog razmatranja. U Skoplju donekle, a u Sarajevu znatno više osjeća se poletno i ozbiljno nastojanje za stvaranjem vrijednih djela, no od njih se ipak može više očekivati tek u neposrednoj budućnosti, dok, nasuprot tome, slovenski film ne uspijeva zadržati ništo od prije nekoliko godina, jer srušeni zakašnjeni avangardizam Matjaža Klopčića, koji

se koleba između loše kopije francuskog „novog vala“ i ostatka nadrealizma, daleko zaostaje za prvim djelima Boštjana Hladnika, dok ni sam Hladnik nije, na žalost, sa svojim „Sunčanim krikom“ pronašao nove mogućnosti izraza koje je tražio uglavnom na iskustvima komedije Richarda Lestera.

S druge strane, vrlo je značajna činjenica da su neke tendencije koje su u Zagrebu inicirale pred koju godinu filmovi Vatroslava Mimice i Zvonimira Berkovića, te omnibus „Ključ“ (posebno priča koju je režirao Krsto Papić) našle na plodno tlo i oživjele stanje u zagrebačkom filmu, a donijele i vrijedne rezultate. U prikazivanju suvremene stvarnosti je Zagreb, uz redateljski sve umješnije filmove Fadila Hadžića, ove godine dobio, nakon djelomično uspјelog psihološki nijansiranog Papićevog filma „Iluzija“ (čije manjkavosti proizlaze uglavnom iz scenarija), i dva vrlo vrijedna filma: „Imam dvije mame i dva tata“ Kreše Golika i „Gravitaciju ili fantastičnu mladost činovnika Borisa Horvata“ Branka Ivande.

I pored svih različitosti, oba ta filma imaju jedno zajedničko svojstvo: nastojanje da se obični događaji ne sagledavaju na uobičajen površan način, nego da se pronađe splet dubljih motiva te svakidašnjice. Prikazujući pomalo zapletne porodične odnose, Krešo Golik to postiže tako da taj svijet prikazuje očima djece. I scenarij Mirjam Tušek i svaki kada, koji Golik nepogrešivo reda u jednostavnom, ali i vrlo preciznom nizu, potpuno dosljedno provode takav način gledanja koji otkriva u naizgled nevažnim sitnicama, i tragičnost i komičnost naizgled banalnih situacija i ujedno ih, poput vrsnog kolora kamere Ivice Rajkovića, boji nepatvorenom nježnošću i osjećajnošću.

Branko Ivanda svojim filmom „Gravitacija“ razmatra problem jednog dijela mlađe generacije koja se već nakon izlaska iz djetinjstva priklanja kompromisima, da bi nastavila živjeti jedan siv i bezsadržajan život. Suosjećajući ponekad sa svojim junakom, nesposobnim da se suprotstavi životnim problemima, Ivanda se često služi stiliziranim oznakama životnih situacija i poetizacijama filmske slike (u čemu mu pomaže i opet sajana kamera Ivice Rajkovića), te odustajanjem od dramaturški čvrstog razvijanja fabule, koju najčešće zamjenjuje nizanje stanja u kojima se glavni junak nalazi. Posvećujući veliku pažnju stvaranju atmosfere svakog takvog stanja ponaosob, Ivanda vrlo uspije spaža elemente tragičnog, grotesknog i komičnog na način koji ga često približuje nekim ostvarenjima novog čehoslovačkog filma i koji mu je, ujedno, omogućio da stvari jedan od najzanimljivijih filmova ovogodišnjeg pulskog festivala.

Već iz ovog kratkog pregleda filmova koji, po mom mišljenju, mogu najbolje predstavljati novi realizam, ili novu realističnost jugoslavenskog filma, vidljivo je da se ne radi o jednom pokretu ili pravcu u filmskoj umjetnosti, već o istovremenom nastojanju većeg broja filmskih autora da pronađu vlastiti izraz u razmatranju problema naše suvremene stvarnosti. Njihova riječ, odnosno njihova slika je istovremeno i poštena i kritička, pa posebno ohrabruje činjenica da takvi filmovi predstavljaju danas okosnicu jugoslavenske kinematografije, te da ih naše društvo prihvata, što, ujedno, govori o zrelosti društva koje može saslušati kritičku riječ o sebi. Doduše, još uvijek ima pojedinaca (kao, na primjer, Igor Mandić, koji u „Izboru“ napada Živojina Pavlovića) koji, u strahu za svoj malogradanski nazor „da je sve najbolje u najboljem od mogućih svjetova“, za svoje privatne obraćune uzimaju ždanovističke argumente i oblače ih u ruho nešto modernijih riječi, uvjerajući nas u svoj nonkonformizam i plivanje protiv struje, dok, zapravo, plivaju strujom rijeke koja je već odavno tekla. No, „psi laju, a karavane prolaze“, te mi se baš zato čini da ova nova kretanja u jugoslavenskoj kinematografiji njoj osiguravaju punu životnost i mogućnost svestra nog i slobodnog razvoja.

Tomislav KURELEC