

dušan sabo

NAKON „KABAREA“ DOBRODOŠLI U BIOSKOP

Između pozorišta i filma

Da se odmah terminološki složimo: kabare je scenska vrsta čija je jedina namera da zabavi. U te svrhe on koristi pevanje, ples i skeč. Program je gotovo uvek povezan sa pojmom raskalašnosti, ležernosti, drskosti, pijanstva, homoseksualnosti, vulgarne seksualnosti... Iako je nastao mnogo pre bara (XVIII. stoleće) do danas se jedva održao samo za nijansu svetlije i više od njega, menjajući za trajanja ovih vekova, veoma često, svoj oblik, ali nikada suštinu. Zato se i dogodilo da ga malograđanski sloj održi, uživajući u toj vrsti zabave, pa ipak ne dozvolivši mu da se usigne do nivoa *umetničkog*. U ovome veku, naročito tridesetih godina, u kojima se radnja filma zbiva, naročito ne zahvaljujući malograđanskom sloju i njihovom specifičnom mentalitetu, kabare se održao na scenskoj skali ne odmakavši dalje od blizine bara, prema umetničko-scenskom kao što je pozorište (onda su pojam umetnosti scene bila narodna pozorišta). Očito da je sudbina kabarea otkrila suštinu malograđanske hipokrizije: hijerarhijski između proletarijata i krupnih kapitalista, u većnoj težnji za ovim drugim (njihova igra glasi: solidarisati se sa proletarijatom kako bismo onemogućili krupne kapitaliste, da bismo tada mi zauzeli njihove pozicije), ekonomski gotovo na razini prvih, a običajno-moralno u stalnom pokazivanju sigurnosti i bogatstva i pratećih inhibitivnih normi kao posledica lažnog morala.

Ako je takav morbidni kabare u filmu, mesto da likovi i priča započnu od njega da bi na kraju završili s njim kao jedinim osloncem u životu, šta bi mogao drugo i da predstavlja isključivo kao pojam? Malograđanski kabare? Kako je malograđanin (...) u raskoraku između svojeg privrednog položaja i svoje ideologije¹⁾, kabare mu je po mentalitetu i ekonomski u strukturi analogan. Pokušajmo tome da pridodamo jedan zaključak Vilhelma Rajha: »Sa stajališta svoje socijalne baze nacionalsocijalizam je malograđanski pokret i to posvuda gdje nastupa«²⁾

Po rediteljskoj koncepciji publika je isključena, ona u filmu i ne postoji. Onih nekoliko kratkih prikaza gužvi, zadimljene atmosfere, morbidnih i, donekle, izveštačenih likova, »male« Elke (transvertita), tu su tek da potpomognu atmosferu u kojoj se nalazimo. A kako smo sasvim dobro, uz pomoć Rajha, ustanovili da se veoma složeno radi o fašizmu, dakle, kada smo uspjeli da dokažemo njegovo ideološko prisustvo, postavimo sebi pitanje: na osnovu kojih rediteljski organizovanih podataka možemo sa sigurnošću tvrditi da: kazuje o onom vremenu (pa bi se i naša analiza morala tako usmeriti da dokazuje, odnosno pobija uspešnost dokumentarnosti); da kazuje o ovome, današnjem trenutku (da analizu sprovedemo povlačeći analogije između znakova u filmu koji se još uvek reflektuju u našem svakodnevnom životu); ili da savršeno artistički i visoko profesionalno ispreda priču.

Po svemu sudeći, opredeljujemo se za ovo poslednje, prilično proizvoljno, jer rediteljski je nedostatak što se neprestano dvoumio između simboličkog i znakovnog kazivanja. Iako je filmska upotreba simbola

literarni čin, mogao je kazivati isključivo njima, pa da oformi, artikuliše značenjski sistem, ako se već nije osmelio da govori značima koje nudi sam fenomen — film. A kako »čitavo značenje proizilazi iz percepcije fenomena (...) Simbolizam nije put filma« — suprotstavio bi se Marsel Randi.³⁾

I tu smo kod najbitnije karakteristike nefilmske režije.

Gotovo dokumentarnom fakturom, Bob Fos snima kabaretski program. Nepotrebno je govoriti da tačke koje je odabrao i montirao po sebi već predstavljaju neuobičajenu vrednost (*Novac*, na primer). Zatim, te izvršne numere (koje, usput budi rečeno, dokazuju kabare kao jednako vrednu scensku vrstu svima ostalim) prolaze u prilično ujednačenom vremenskom razmaku kroz čitav tok filma. Time se dobija prevashodno u dinamičnosti. Neprestano analogizuje numere sa događajima u pričama. Njegov postupak, dakle, po sebi je veoma jasan i utoliko je lakše tvrditi i dokazati (što smo i činili): Fos je potvrdio kabare kao scensku (estetičku) vrstu, ali nije dokazao da je *Kabare* film, osim da sebi postavimo sofistička pitanja. Dokazati da je nešto film nije dovoljno islikati vrpcu, već je treba islikati tako da znači budu filmski artikulisani. (Cilj ovome napisu nije da razmišlja u izvanfilmskim pravcima, no, nije na odmet napomenuti da se o Fosovom *Kabareu* može razmišljati kao o televizijskoj filmo-sturkturi. Mislim da ima prilično zakonitosti koje zahteva televizijski medij.

Pored kabarea, koji je neprestano prisutan, povlače se dve spretno povezane priče i jedan važniji događaj. Veza od početka do kraja teatarski ispređena između Sali, lukaste, ružne, bizarne, infantilne kabaretske pevačice, i Brajana, postdiplomca, koji dolazi na usavršavanje, fino i građanski vaspitanog momka; u drugoj priči su Natalija, jevrejska devojka koja je očito sputana tradicijom i vispitanjem, i Fric, žigolo — lovac na miraz — kako to kažu i sami akteri. Prva veza imala je, kako filmska vrpca kazuje, šanse da preraste u hepiend, ali Salina ljubav prema kabareu je snažnija. U drugoj priči, uslovi su gotovo nemogućni, ali priča završava hepiendom. Razlog zašto je sve ovo prepričano zapravo je u ovome: ljubav između Natalije i Frica krunisana je brakom u vreme koje je za njih bilo najmanje srećno. Sali se odriče sreće, vraća se na scenu, koja u to vreme doživljava svoju sjajnu dekadenciju.

Događaj, koji na izvestan način predstavlja i priču za sebe, jeste uvođenje Maksimilijana fon Hajnea, homoseksualca, u priču o Sali i Brajanu. Osim što potencijalno predstavlja lik iz porodice Krup, njegovo je prisustvo donekle dramaturški nužno. Njegov primer jasno upućuje na Fosovo neadekvatno traženje filmske forme; obe priče (ni smo slučajno upotrebljavali pojam hepienda — on zvuči tako holivudski) i događaji sa Maksimilijanom deluju prilično artifično i neuverljivo; pogotovo dijalog između Sali, Natalije, Brajana i Frica oko tucanja, ševe, bumsena. Da je Fos kojim slučajem imao slabe glumce, priče bi u prvom dijalogu bile prokazane, gledalački obezvređene, dakle, suštinski ispravno shvaćene. Ovakvo, naša zanimanja bavila su se »otkrivanjem glumaca, čime su priče umnogome izgubile u važnosti.

Tako se opet dolazi do sličnog zaključka, koji smo ustanovili u jednom od prethodnih paragrafa, a taj glasi: Fos ni u ovom slučaju ne dokazuje film; u pričama mu se onaklo pozorište, i to ono sa kristalno jasnim dramaturškim intervencijama.

Vizuelnost kao samostalni činilac značenja

Kada bismo mogli da se ograničimo samo na sekvence snimane u kabareu, ili, još tačnije, na sceni kabarea, mogli bismo veoma određeno tvrditi da je fotografija bila optimalno jasna u svojoj formi i uspešna u svojoj težnji da vizuelno oformi znakovni sistem. Bez trunčice sumnje još smo pri gledanju vrpčanih materijala spoznali pop-

umetnost. Ima se utisak da je na kabaretskoj sceni (izričito *Dragi moj Gospodine*) nevidljivom rukom prisutan Endi Varhol, iako znamo da je koreografiju radio Fos. Možda ne bi bilo preterano kazati da se (zaključujući, uglavnom, na osnovu šminke i kostimografije) Fos opredelio za onu najesencijalniju varijantu pop-arta: kič po intenciji.

Ali, kako se Varhol veoma jasno nadovezuje na secesioniste, da kažemo vaskrsava ono što je u njih bilo najslobodnije i najizražajnije: olako sproveden odnos prema bojama i formi kao i stilizacija. Stoga je, možda, primerenije *Kabareu* prilaziti sa pozicija secesionizma ondanšnjih godina, jer se filmska radnja i događa u vremenu kada su secesionisti počeli da zamiru. Njihov odnos prema umetnosti bio je toliko površan (što veoma često biva izvanredno značajno), da se pretvarao u modu. Modu, znamo, čini prolaznost, ali ona je najpodobnija za »umetničke ludosti« koje insistiraju isključivo na vizuelnom fenomenu. Ako se prisetime sekvenci kada Sali i Brajan slave »sklapanje braka«, ustanovićemo da se secesionizmu (pop-art kiču) adekvatniji kadrovi nisu mogli snimiti. Ili, na primer, već jednom spomenute numere *Novac* i *Dragi moj Gospodine*, koje, kada bi se u svakom sekundu zastavile, predstavljaju, svaka ponaosob, savršeni poster.

Ipak, *Kabare* ne čine samo scene u kabareu. A tamo gde ga ne čine, tamo je kamera i zakazala. Fos je očito nedosledan sopstvenoj koncepciji. Opet je promašio film, a pogodio literaturu.

Dobro smo se zabavljali

Ako je prvo posmatranje *Kabarea* bez želje za nekim serioznijim »čitanjima« filmskih postupaka, naročito montažnih (dok se na sceni kabarea izvodi nemačka nacionalna igra — nacisti napolju ubijaju čoveka zato što je izbacio mladog pripadnika nacionalsocijalističke partije; pojave Majstora ceremonije koji se plazi i cinično osmehuje..., po svemu sudeći, to je pravi i od filma zahtevani način primanja. Iz njegove jasno očitane koncepcije proizilazi da se prevashodno trudi da deluje na naše emocije. Ako ih u potpunosti animira (muzikom to započinje), racio je obesmišljen (tada može da pusti sekvencu nacističkog zbora *Sutrašnjica pripada meni*). Iako nam se, možda, na momente učinilo da je Fos imao i drugih pretenzija (sekvencu Salinovog abortusa), one su se izjalovile. Nemoguće je uozbiljiti nešto što je po sebi osuđeno na smeh. »No zabavu i rasonodu treba shvatiti kao pukog kvantitativnog opunomoćenika same unutarnje tematske građe, a ne kao kvalitativnu snagu u ma kojem smislu«⁴⁾.

Pišući o dijalektici umetničkih dela, Ejzenštajn je konstatovao da se zasnivaju na veoma čudnom »dvojnom jedinstvu«: »Afektivno delovanje nekog umetničkog dela zasniva se na činjenici da se u njemu vrši dvojni proces: nezadrživo uspinjanje najvišim eksplicitnim stepenicama svesti i istovremeno prodiranje (posredstvom strukture forme) u slojeve najdublje čulnog mišljenja«⁵⁾. Šta bi se uz ovo moglo još dodati za *Kabare*? Nije li sav naš trud potvrdio Ejzenštajnov stav — i mi njega, istovremeno? Nije li sav naš trud, zapravo, pokušaj nekakvog racionalnijeg razmišljanja o filmu (koji to, zapravo, nije), čija je imanentna orkestracija elemenata sa premisama rasonode u drastičnoj protivrečnosti s nama? Hteli smo da mu pomognemo, pristajući na serioznu analizu, no, uverili smo se da njegove polazne premise nisu u redu. Stoga se i dogodilo, ono što smo još u početku konstatovali, svaki pravac razmišljanja je krajnje proizvoljan.

Ali, ono što je u Fosa (inače, koreografa na Brodveju) kardinalna greška sadržano je u pitanju: dobrodošli u kabare ili u bioskop?

¹⁾ Wilhelm Reich, *Masovna psihologija fašizma*, str. 56.

²⁾ *Ibid.*, str. 48.

³⁾ *Filmske sveske* 3, 1968. god. str. 165. i 163.

⁴⁾ S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, str. 93.

⁵⁾ *Ibid.*, str. 137.