

U poslednjoj filmskoj deceniji, kao po ne- kakvoj matematičkoj zakonitosti — svake pe- te godine — svaki film doživljava „estetski bum“ prima transziju nove krvi pod veoma starom i poznatom etiketom — NOVI FILM! Godina 1987. inaugurisala je francuski „novi talas“, godina 1982. donela je „cinema-verité“ a ovu, 1966. svetski filmski teoretičari i esteti- čari skoro jednodušno označavaju godinom rađanja — novog filma!

Ovde, na samom početku međutim, treba staviti jednu neodumicu...

Da li je pojava ovog isforsiranog estetskog ter- mina stvarna ili izmislifikovana, radi li se tu o nečem prisutnom ili o prirodnoj gladi teoretičara za novom još neistraženom i ne- svarljivom, ali zagonetnom i bogatom teore- skom hranom, koja se nudi nadomak ruke? Jer, novi film uprkos brojnim svedočenjima o njegovoj pojavi još uvek nije kritički prepoznat, estetski verifikovan i ni- teoretski definisan!

Ali, kako to obično biva, prvo se javljaju filmovi, zatim se obavljaju njihovo teoretsko stvaranje, sprovodi estetska valorizacija i utvrđuje šifranska terminologija. Sledi zatim dugotrajno teoretsko „veštačenje“ i istraživanje (insinuiranje autorima da se prepoznaju i vrstaju u grupacije i „frontove“; setimo se kako su pripadnici „novog vala“ odučno odri- cali bilo kakve suštinske zajedničke estetske imentitete izuzev jednog (sasvim neestetskog) programskog stava u odnosu na medij koji se ogleda pre svega u unošenju jednog novog vi- zuelnog, dakle, filmski autohtonijeg senzibil- teta iz posmatranog života — u filmu).

Uglavnom — kaže se: „novi film“ nije — konvencionalni film! Samo, oduvek je bilo konvencionalnih i nekonvencionalnih filmova sa stanovišta forme, dakle, pristupa i tretira- nja suštine filmske ekspresije. Tu, dakako, n o v o dobio nije ništa. Stoga je u naj- manju ruku neuputno i nekorisno, da ne ka- žem šarlatanski, operisati ovim terminom na- ročito u situaciji kada se pod kapu „novog“ stavljaju i međusobno isključivi i suprotni argumenti.

Ove godine bilo je zaista mnogo festivala koji su kao „nova“ okupili mnoga dela, koja bi samo u obliku doz estetske tolerancije i neobaveznosti — to mogla biti...

Festival „novog filma“ u Pezaru, koji je čak u svoje zaglavije stavio apel: „za novi film!“, Nedelja „mladog filma“ u Panoru, Kanoramama „novih tendencija“ jugoslovenskog filma u Poreta Terme (blaži termin koji se u posled- nje vreme, prema nama raspoloženi Itali- janski filmski kritičari, želeli da predstave svetu jednu kinematografiju na n o v o j s t e- penici), Festival debitanata u Manhajmu, festi- val novih autora za koje se misli da su ap- riori i nosioci novih estetskih tendencija) i najzad, Festival debitanata socijalističkih kinematografija održan u Beogradu, pod de- vizom „novi putevi filma danas“.

Citava ova panorama novih filmova u svet- skoj kinematografiji i svedoči da demonstria- ranje i reprezentovanje dela koja treba da lansiraju ovo teoretsko etiketiranje na film- skom nebu sve više raste i da su čak u obr- nutu smeru sa preciznošću autoritativnih kritičkih koordinata u čijim središtima bi se možao kreirati i razvijati „novi film“ u svetu.

GOVOR SLIKA ILI ČULNIH UGOĐAJA?

Vredi zato započetih nekim evokacijama s festivala „novog filma“ u Pezaru koji je u svom radnom delu mnogo časa posvetio teore- tskom razjašnjenju ove enigme.

Ako je „novi film“ svaki „jeftin film stvor- en u uslovima nezavisne produkcije“, kako kaže Lino Mičike, italijanski filmski kritičar — „realizovan lakom tehnikom“ po mišljenju Enrika Fuklinjaja međunarodnog filmskog „ambasadora“ — to nije ništa novo, i već desetak godina svedoci smo kako je novi francuski talas svakodneвно istupao s tom krilaticom (i naravno, ne s tom jedinom). „Ako je to film koji ispoljava intencije no- vog političkog i istorijskog značaja za jednu zemlju“ (Luja Markorela, francuski filmski kri- tičar) u tome takode ne nalazimo nikakvu osobenost sa stanovišta inovacije filmskog izraza. Je li novi film, uprosćeno rečeno, „film novog autora“, da li on donosi opsednutost privatnim problemima autora i šta je zapravo ta „privatizacija“ nego isključivo subjektivna vizija autorovog sveta koja je oduvek bila imanentna umetnosti ili je pitanje mnogo slo- ženije — ako ono uopšte egzistira?

Jer, se mnogi sasvim dobro slažu u tome šta novi film nije, ali je to naravno sasvim nedovoljno da bismo se opredelili i složili u onome šta on jeste.

Dakle, šta novi film jeste, ako novi film nije našao ni svoje poslednje ekonomsko pri- bežište a samim tim i stvaralačko, u osloba- danju od komercijalne presije u uslovima „za- visne“ produkcije, što je latentni Damoklov mač koji se nadnosi nad svaki dobar film, bio on star ili nov.

Da li se novi film skriva u onoj nepre- kidnoj i apsolutističkoj težnji, koje smo viš- u u poslednjoj deceniji, da se film oslobodi li- terarne spekulacije, da kao suviše ruho od- bacu svaku deskriptivnost i narativnost, da, najzad, odrazi jedno jedinstveno stanje svesti sopstvenim autohtonim sredstvima i u njemu potraži svoj konačni totalitet. Da, kao što po- stoji literarni sadržaj — za reči, muzički — za ton i likovni — za boju i oblik, filmski sadržaj bude izražavan samo slikom ili bolje odnosima pokretnih oblika koji stvaraju spre- ge svetlog i tamnog s čitavim spretnom iz- među...

„Moj film u okviru svoje kompozicije i formalne konstrukcije dejtstvuje u zavisnosti od naših psiholoških predispozicija — više kao

NA PRAGU NOVOG FILMA

16-41037191

emilija bogdanović

muzika nego kao literatura. Zato se nadam da će se shvatiti generalna emocionalna linija filma više intuitivno nego racionalno — re- kao je u Pezaru ove godine Svedanin Piter Kilberg jedan od mogućih nosilaca onoga što se u tom pezarskom trenutku „novim filmom“ smatrao.

Zanimljivo je ipak, podvući da njegovu de- lo „Ja“ pokušava da izrazi svoju temu: dej- stvo okoline na ljudsko biće, pored boja, pre svega muzikom, stilizovanim i uslovnim dijalo- gom (koji takode svojom atrimičnošću pro- izvodi svojvrstan atonalni ugođaj koji je u izvesnom smislu podloga nove muzike) — dak- le, onim što nikada nije predstavljalo suštinu filmskog izraza već samo njegovo pomoćno sredstvo. Moramo li pomenuti slične težnje za funkcionalnošću muzike kod nekih „sta- rih“ reditelja, Ajenštajna („Aleksandar Nev- ski“) i Rida („Treći čovek“), dela, koja epitet „novog“ nikad nisu ponedla.

Slika, koje je posle svoje prvobitne promi- nacije bila potpisna prvi put (dolaskom zvu- ka) biva potiskivana drugi put danas (?) ili bolje reći biva potpomognuta drugim me- dijima da svojom sveukupnom ekspresiv- nošću stvara totalni osećaj koji je u živi autorove osnovne ideje.

Da li, dakle, razumevanje novog filma ne leži više u „jezičkoj“ preciznosti filma, ili dešifrovanju njegovih vizuelnih metafora, ni- je li ono prestalo biti stvar intelektualnog pronalca u filmski govor autora već je postalo stvar sasvim individualne, reklo bi se čak privatne predispozicije za primanje ili prepuštanje gledaoca sprezi čulnih utisaka koji stvaraju istovremeno: boje, muzičke sin- kope (čija je suštinska izražajnost blika „montaži atrakcija“) i zvučni (govorni) ritam na primer?

U tom slučaju, bliži smo tzv. „inferiostisti- koj“ definiciji filma, kao umetnosti — sintezi ostalih, a veoma daleko od ambicije u ovom trenutku još uvek nedefinisane ali, najzad- legne o filmu kao rezolutnom izrazu autoh- tonog filmskog sadržaja.

„Film ne može i ne sme da izražava nje- dan drugi sadržaj (literarni, muzički...) izuzev filmskog, sadržaja slika u pokretu, dakle, fil- mskog“ — ističe kao svoj idealistički „kredo“ naš Vatroslav Mimica i u tom smislu pozva- čemo u pomoć Godara, tog „papu“ najpro- gresivnijih tokova sedme umetnosti koji je ato- mizirao i ilustrirao univerzalnost filmskog medijuma dokazujući čitavim svojim opusom da su veze ovog medijuma sa ostalim umet- nostima banalno površinske i veoma daleke od suštine stvari.

Snimajući filmove-drame („Živeti svoj ži- vot“), film-reviju (Zena je žena“), adaptira- jući roman („Preziri“), ekranizujući neku vrstu



Reneovom „Marijenbadu“ vidimo takode po- misao glavne junakinje da ubije supruga dok ga u nemoštoj sceni skamenjeno i nezainte- resovano posmatra...

Pezaro je bio veoma izdašan u prezentira- nju n o v o g. Na festivalu se pojavio i je- dan novi — vestern! Bio je to „Hitac“ ame- ričkog autora Monte Heimana. U svom važ- nojnom putu, dopredvi do svoje kulminacije („supervestern“) izgledalo je da je ovaj žan- r u istoriji kinematografije jedini ostao — za- leden. Vestern Amerikanca Helmana postavljen na dobrim „starim“ fordovskim tradicijama, koje danas nastavlja jedan Sam Pekinpo, gradi jedan vid apurdnog vesterna koji ba- lansira na liniji između parodije i realnog. Da li su održiva romantična određenja skoro mitologiziranih i šematizovanih likova vesterna i da li je zapravo tražanje za ubicom ap- urdno ili je apurdno misliti da je tražanje apurdno? To je osnovna postavka ovog fil- ma. Ipak, iluzorno je tražiti evolutivne pro- cese ovog žanra van prečenja istorijskog raz- voja miljea koji je on oduvek obrađivao. Čak je i stari Ford stavio u tom smislu tačku snimivši film „Čovek koji je ubio Libert- Valansa“) i (možda?) načeo time jedan novi vid urbanizovane vestern-teleme koja je svoju akuelnost i „vitalnost“ potvrdila 1963. u Da- lasu temom „Čovek koji je ubio Džona Ke- nedija“!

„VELIKE (NOVE) TEME“ — U SOCIJALISTIČKIM DRUŠTVIMA

Po svemu sudeći, dakle, „novi film“ nije uspeo još uvek da nađe argumente za neke svoje estetske postulate, još manje da radi- kalno unapredi neki određen žanr... Pitanje njegove „nezavisne“ produkcije varira od si- tuacije do situacije (u zemljama s kapita- lističkim kao i u zemljama sa socijalističkim društvenim uređenjem još uvek je neophodno prisustvo mecena u prvom slučaju privatnih finansijera u drugom države-društva). Ni u jednoj od citiranih određenja on ne nalazi uhljebje osim, možda, u jednoj izraženoj, u najzad, uzgredno all veoma značajnoj de- finiciji Luja Markorela koji hipotetično ističe da „novi film“ ispoljava intencije novog po- litičkog i istorijskog značaja za jednu zemlju“. Ja bih ovde dodala i intencije „humanistič- kog“, imajući u vidu niz izvrsnih filmova autora socijalističkih kinematografija.

Postoji shvatanje da u savremenom svetu n e m a više onog rigoroznog suprotstavljanja života i smrti, uspona i pada... „Govori se da smo došli do takvog stadija socijalistič- kog razvika koji više ne karakterišu veliki efektni sukobi, klasna borba, burni pokreti društvenih subjekta i izmene pozicija kako to biva u erama društvenih prevrata i zato ži- votne sudbine pojedinaca ne doživljavaju tak- o nagle zaokrete kako je to bilo u ranijim raz- doobljima“ — piše čehoslovački publicista Jan Žilman i dodaje: „To je istina. Ali, šta iz toga prolizali? Nikako to da je u modernom filmu „velika tema“ izgubila le pod nogama, nego samo to da je treba tražiti negde drugde“.

Glavni junak u savremenom filmu ne mora biti neudna mušica s kojom autor ne želi da zasnue intimistički odnos. On (junak) ipak zapada u tragične situacije (iako ne sasvim klasične po obliku i intenzitetu) koje prouzro- kuju lomove u junaku i oko njega. Katarza se doživljava i kao otkupljenje i kao ovlašte- nje a ne samo kao rezultanta apsolutne afirmacije ili negacije. Bilo da je obuzet slo- bodarskim osećanjem, bilo seksualnim, bilo moralnim, bilo egzistencijalnim, on doživljava i poraz i pobjedu u pravom smislu reči. Situac- ije, iako ne sasvim rigorozne i kontraverzne ostavljaju tragične ožljike i promene.

Tvrdim to, jer videla sam u filmu „Ehrab- rosti za svačudašnjičnj“ Čehoslovačka Evalda Šorma tragiku Jarde, fabričkog radnika i omladinskog aktivistu koji u sukobu s okoli- nom koja ga je „prevazišla“ u sukobu s vo- ljenoj devojkom, u sukobu s nerealnošću svojih romantičarskih i idealističkih shvata- nja biva tragično duhovno „umoren“ iako fi- zički i dalje egzistira. Koliko je smrti, one prave egzistencijalne, etičke u gluvom odlasku Rudinskog iz velikog industrijskog mesta u kojem je doživio slavu i društveno priznanje, a istovremeno možda definitivni lični poraz u filmu „Čovek nije tica“ našeg Dušana Makavejeva. Ili, gotovo stravično surovo bit- sanje (u filmu „Kriša“) sovjetske rediteljke Larise Šepitko) bivše žene-borca Nadežde Ste- panovne heroja sovjetskog otađbinskog rata koja, iako danas priznata i obasuta počas- ta, gluvo se pita u mesnom muzeju revolu- cije gde još uvek visi njena slika iz ratnih dana „da li sam ja živa“?

Otvorile su se dakako neke nove teme baš u socijalističkim kinematografijama. Prodor čije su stegonoše pre više godina bili čehoslovački autori, nastavlja se na Zapadu (u progresivnim krugovima) ovaj se prodor očie- glandno, želi učiniti sveprisutnim i sveopštim.

Nema, naravno, posebnog razloga tražiti uhljebje terminu „novi film“ samo u vrstu kinematografija socijalističkih zemalja, ali je očitovano da je u opravdo ove prihvat- ljiv. Kinematografije koje su niz godina u društvima koja sebe korijuju političkom akci- jom, išle iz za politike, shvatile su da za- datske umetnosti nije da ide ispred ili za politike ili da se uopšte postavlja prema njoj već da se postavlja — prema stvarnosti. Iz ovako radikalno novog odnosa proiziše su i nove teme i novi formalni pristupi.

Ne leži li upravo na ovoj tački početak rasprave o snazi n o v o g i u smislu novog, ja bih rekla pre humanističkog i filozofskog nego li estetičkog pitanja u kontekstu daljeg razvoja filmske umetnosti?

