

ALEKSANDAR PETROVIĆ

umnožavanje slojeva smisla

O svom dosadašnjem filmskom opusu i o svom najnovijem filmu „Skupljači perja“ Aleksandar Petrović kaže:

— Smatram da moj filmski izraz evoluirao, a „Skupljači perja“ nastali su u kontinuitetu iz svega onoga što sam do sada radio. Da li je to deo iste etape, ili početak nekog novog, teško je reći — ali, to je novi doseg, svakako. U pogledu stila, rediteljskog metoda i sadržaja to je, svakako, evoluiranje i pomeranje unapred... Da govorimo prvo o sličnostima (koje su, u isti mah, i stvaranje nekog novog). Svi moji filmovi su jačko svedeni, prostih dramskih sema — reč je o jednostavnoj dramskoj kombinaciji, koja deluje melodramatski. Uvek je reč o nekom prispotom događaju: u filmu „Dvoje“ junaci su Ona i On, u „Danima“ neka udata žena doživljava u toku jednog dana nešto s drugin čovekom, u filmu „Tri“ imamo tri ratne situacije: proganjanje, a u „Skupljači perja“ odnose dva tri lika na emocionalnom i sentimentalnom planu. Ali, u sva ta četiri filma postoji i jedan drugi plan, koji neposredno proučište iz ovog prvog, a koji je pravi smisao i lice filma: on je u kontrastu s melodramskom jednostavnošću, po svojoj kompleksnosti i ističašnosti u gledanju na stvari — u kontrastu je sa uprošćenšću primarnog dramskog nukleusa iz kojeg proučište. I sam život sveden je na banalne stvari, jer tragedija u životu nekog čoveka je neki veoma banalan događaj. To je, dakle, ono što je slično u svim mojim filmovima...

• A šta novo donose „Skupljači perja“? — Pre svega, kad je reč o „Skupljačima perja“, to je film u kome imamo jedno beskraino umnožavanje slojeva smisla (film je strukturiran kao sedmična na stena). To je moj najmanje ubavljivi film. Dramska struktura ovde je prividno amorfna, ali je zato življa i stvarnija, oplemenjena raznim nivouima filma. Sama dramska struktura ocrta va moralni dilemu: problem je etičke prirode — reč je o opredeljenju između dobra i

zla, između Lucitera i Boga... U tome je filmu „najnegativnija“ ičnost Mirta, koji isovremeno poseduje i atribute najvećeg moraliste — Hrista! (on, kao Hristov, uzima na magarcu u bajtu, i mrtav odlaži na magarcu obrnute glave — a između te dve tačke u filmu iskapan je ponor moralne dileme). Zato sam za moju filma i uzio citat iz Jevandjelja o demonima koji se iz ljudi sele u svinje, a iz svinja u jezero (isti moto uzeto je i Dostojevski za roman „Zli dusi“)... Pop Faja je duplo dat. To je moj najkompleksniji lik — on premošćuje ponor između Mirte koji jaše na magarcu i Mirte postavljene na magarcu glavacke. Iznad tog ponora, koji predstavlja ambis u kome tonu sve moralne dileme koje čovek pokušava da razreši — iznad svih tih dilema, putevima svoje lične slobode, tumara u filmu Beli Bora. On nije ni moralan ni nemoralan — za njega moral i ne postoji, jer je slobodan! On je ubica, ali ne izaziva osudu i antipatiju: ljudi osećaju da on nije nemoralan, da deluje po svome, van svih moralnih dilema, pa je u tome smislu i neudžan. U trenutku kad Beli Bora nestane u magmi ciganskog naroda, svi počinju da ga brane i kriju — postoji bedem oko njega, jer instinktivno osećaju da je on personifikacija te njihove čežnje za slobodom... Cigani nemaju morala, kao i poezija. Njihov doživljaj sveta je poetski: oni svet doživljavaju kroz sam život, kroz stvarnost. Takav profil morala treba dovesti u korelaciju s profilom morala koji ocrta va film „Tri“, a koji je još sav u koordinatama klasičnog morala: „Skupljači perja“ su jedan od mogućih odgovora na pitanje koji postavlja kraj filma „Tri“.

• Ne, izuzetnost moralne dileme nije jedina odlika Vašeg filma: on je, pored toga, i spektakularan, zar ne? — Da, to je film spektakularnog tipa. I, meni lično, to je jedna od najdragocenijih odlika toga filma. U ogromnoj masi slučajeva, spektakularni filmovi su minorni — dok je ovaj moj najspektaku-

larniji film, istovremeno i moj najdublji film, jer omeđava sadržajne prostore svojevite od onih u kojima sam se do sada kretao — ti su slojevi avanturističkiji, više polarizovani...

• Da li je to odlika „novog filma“? — U godini smo 1967, a kod nas (a na žalost i u jednom delu svetske kritike, okovane mentalitetom provincijalnog intelektualizma) predstava „novog filma“ vezuje se uz filmove koji su bili olice modernog filma i novog vala pre pet do šest godina. Danas, film jednog Antonionija deluje okoštalo. Filmove-parole, ili meditativni filmovi čehovljevskog senzibiliteta, kao i cerebralno-„spekulativni i poetski filmovi deluju kao senke nekog što u prošlosti već postoji, deluju kao fantomi... Nema pravog „novog filma“ bez apsolutnog doživljaja onoga koji ga stvara, bez stvarne prave pcezijske. „Novi film“ se ne nalazi tamo gde se nalazi spekulacija i racionalni trik. Film nam omogućuje da doživimo spoljno, dekorativno, spektakularno bogatstvo sveta u kome živimo... „Skupljači perja“ su dokazali da spektakl, bogatstvo vizuelnih oblika, raskošni životni spektar, ne sprečava (ako se svemu tome pride s pravim metodom), već naprotiv da omogućuje posezanje za još dubljim smislom i poniranjem u sadržaj.

• Bez obzira na slojevitost smisla, o kome govorite, Vaš film je rado gledan i od najšire publike? — „Skupljači perja“ su uspostavili most između publike i ozbiljnog filma, oni su po broju gledalaca čak i potukli mnoge filmove plitkog sadržaja. Region komercijalnog filma, dakle, postali su svojina ozbiljnog filma: „Skupljači perja“ idu i ka širokoj publici i ka dubini sadržaja — time ovaj film brani i pravo egzistencije ozbiljnog filma uopšte... Inače, u tome filmu ima dosta onoga što ne odgovara prosečnom gledaocu: dramaturgija je fragmentarna, karakteri nisu uprošćeni, no to biva kompenziranu spektakularnim vrednostima filma. Mi

smo i ranije osećali da u spektaklu ima nečeg imanentno filmskog (kao u filmovima Minelija, recimo): svaki filmski spektakl zasnovao se na vizuelnom doživljaju, mi smo ga primali kao senzaciju preko slike. Zato, ne treba se stideti spektakla — onoga što je suštinski filmsko u njemu!

• Ono što je intimističko, dakle, i što je i ranije predstavljalo suštinu Vaših filmova, to sada ostaje u podtekstu? — Ovo što sam rekao nije jedina formula modernog filma, ali je time osvojena za obilni film jedna oblast više. „Skupljači perja“ su pokazali da granice između ozbiljnog i spektakularnog filma nisu određene spolnim elementima, nego vrstom senzibiliteta i dubinom poetskog doživljaja. Zato su crvotočni i memljivi svi oni kvazi-moderni filmovi u kojima se intelektualno spekulira na gimnazijalskom nivou, gde se prežvakava savremeni verizam koji smo preživeli i ostavili iza sebe... Danas, za modernog sineasta, ne može biti prihvatljiv film kao što je Babajina „Breza“, film snimljen po literarnim regulama prošlog veka i sa senzibilitetom naših dedova. Dakle, da bi jedan film bio nov, da bi ušao u kolesek „novog filma“ i da bi u podtekstu poneo značaj intimistički doživljaj, on mora biti, istovremeno, na pragu psihologije i morala svoga vremena.

• Neki su zamerili Vašem filmu, da suviše lici na „dokumentarističku razglednicu“. Sta na to odgovarate? — To kada mi neko zameri što moj film ima dokumentarističku fakturu, to je za mene veliki kompliment. Sve je u „Skupljačima perja“ iskonstruisano pred kamerom (čak i onaj vaša s konjima). Sve je u tome filmu stvar režijske, sve je u njemu režirano. A, opet, sve maksimalno lici na autentičan život... Neki ma smeta što u mojem filmu ne vide filmovani teatar. No, u „Brezii“, recimo, naći će to u punoj meri: kad čovek grli brezu, grcajući i tome slično... Ja sam ceo film radio po knjizi snimanja, u kojoj je do tačnica bila izvršena montažna analiza filma, pa je film do tačnica bio i iskadriran unapred. Knjige snimanja sam se držao kao načelo, to je bilo moguće na terenu, a naturšćike sam te- rao da igraju na način na koji ih je takvo kadriranje obavezivalo. Ukratkoo, „Skupljači perja“ su jedan maksimalno izelaboriran film!

• Kakvo je Vaše mišljenje o nagrom porodu novog jugoslovenskog filma u svet? — Mi smo za samo dve godine, 1966. i 1967, uspeali da se nametnemo svetu. Od nagrade filmu „Tri“ u Karlovim Varima, pa do uspeha filma „Jutro“ u Veneciji, mi smo dokazali da smo jedna od najinteresanijih i najljubodnijih kine- matografija u svetu. Naravno, ne zna se do koje će to trajati... Da li je reč o nekoj „jugoslovenskoj školi“? Ne verujem... Škola, po meni, postoji kada kod više autora ima nečeg zajedničkog, tipskog. A naši su filmovi veoma različiti, kao što i auteri predstavljaju individualnosti.

purriša dorđević: mir je eksplodirao kao bomba

• Nakon poslednjeg puškog festivala u našoj filmskoj publici istaknuto mesto zauzela je teza po kojoj Vaša tri poslednja filma — „Devojka“, „San“, „Jutro“ predstavljaju izraziti trilogijski most o istoriji jednog rata i sudbini jedne generacije u čijoj armaturi vrlo lako možemo pronaći komponente razvilita i vesnosnog stila od njegovih početnih dilema do konačnih sadržajnih formalnih rezultata.

• Moram da priznam da u trenutku kada sam počeo sa snimanjem „Devojki“ nisam mogao ni da sanjam kako ću sledeće godine raditi „San“. Takođe: u vreme formiranja „Sna“ ni na pamet mi nije padala mogućnost da se sve to može nastaviti u „Jutru“. Kritičari su, dakle, pre mene samog otkrili u tim filmovima zajedničke niti i zajedničke imenitelje. Zašto ja otkrcah to sposoban da predviđam sve te stvari? Razlog je vrlo jednostavan — zbog sistema produkcije. Ja kao autor, a to nikako nije samo moj problem, nisam bio u situaciji da stvaram dugoročne planove. Nisam, tačnije, mogao da se oslanjam na bilo kakvo planiranje dužih staza, jer nikad se nije znalo šta dolazi sutra.

Sada se stvari menjaju i ja konačno primećujem da u mojim filmovima, kao kod Balzaka ili Prusta, na primer, iz dela u delo idu iste ličnosti, bez obzira na to što se ja svosno ne trudim da im to trajanje omogućim. Da sam, potirući „Devojku“, znao šta će se sve dogoditi u „Jutru“ verovatno bih više pažnje posvetio njihovoj unutrašnjoj evoluciji, no, kako ovog trenutka drugačije gledam na stvari, obećavam sebi da ću se u budućnosti truditi da to ispravim. To znači da — ako se „Jutro“ završava 1945. godine — moj sledeći film treba te ličnosti da dovede u, na primer, 1948. godinu, da ih sretno u njihovom tzv. „mirnodopskom životu“, u vreme prvih čarki izmcdru socijalističkih zemalja. Ako je pobjeda bila mir koji je eksplodirao kao bomba, i ako taj mir nije bio ništa drugo do nastavak borbe te, ako hoćete, rata, onda će taj budući film morati malo da se distancira od junaka i da sasvim objektivno sagleda kako su oni

živeli u godinama socijalističke izgradnje, u vreme „socijalističkih odnosa među socijalističkim zemljama“. Mislim da je krajnji cilj je da napravim film čija bi se radnja događala, na primer, u 1970. godini, u nekoj blizjoj budućnosti, dakle, u kome bi se obilno služilo insertima iz prethodnih ostvarenja.

• Priča o trilogiji je znači... — Prilično besmislena. Ja nemam nameru da napustim svoje junake u času kada sam ih, u stvari, tek otkrio. Moj krajnji cilj je da napravim film čija bi se radnja događala, na primer, u 1970. godini, u nekoj blizjoj budućnosti, dakle, u kome bi se obilno služilo insertima iz prethodnih ostvarenja.

• U tom ciklusu sve je započelo poetizacijom. Evo sada i destrukcije. — Tačno. U mojoj rekonstrukciji prošlog vremena ima i destruktivnih elemenata. Čini mi se da u sebi gadjim izvestan revolt. Jer, nas su u to vreme prilično opasno lagali. Sada je došao trenutak da se prizna kako je sve to u stvari bilo. Ta demistifikacija nije važna samo za film, samo za mene, samo za moju generaciju. Važno takvog posla ogleda se u mnogim drugim stvarima — u savremenom gledaocu, pre svega. On treba da sazna da je mir isto tako opasan kao rat, isto tako neotekivan, isto tako stravično odgovoran.

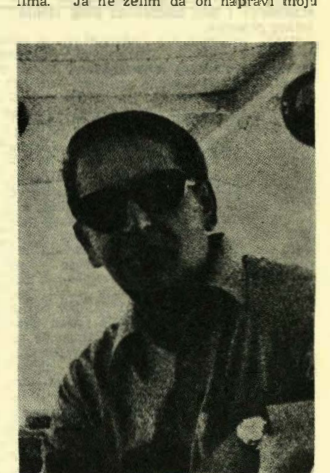
• Pogledajmo ovaj problem iz drugog aspekta: u vašim filmovima vrlo je prisutan izvestan dualizam pristupa situaciji. Na jednoj strani, činjenicama se prilazi sa vrhunskim poetskim odnosom, a, s druge, one se posmatraju kao jedan — nazovimo ga tako — „životni kič“. U oba aspekta primaran je proces ironizacije koji meša nivoe na jednom višem planu. Želite li njime da poetski odnos spustite na novo upbitajene komunikacije, ili da banalno dignete na nivo poetskog? — Vrlu zgodna primedba... Analizirajući filmove koje snimam teoretičari moje uzore pronalaze u francuskom, če-

hoslovačkom, italijanskom, ili, u krajnjoj liniji, u revolucionarnom sovjetskom filmu Dvoženka i Barneta. Sve to nije tačno. Moj ideal je ona vrsta američkog filma koja se, na primer, vredno reprezentuje Kaprinim delom „Dogodilo se jedne noći“. U filmovima takve vrste ličnosti su malo lepše nego naši poznanici, reči koje izgovaraju su malo „poetičnije“ od onih koje čujemo na ulici, događaji dovode do takvog razrešenja koje je uvek malo srećnije od našeg vlastitog života... Oni, su dakle, malo „podignuti“, malo idealizovani, malo „poetizovani“. Jedino šta tu nedostaje jeste upravo proces ironizacije. Posmatrajući sve to gledalac je često oduševljen, ali nije u stanju da se otgne maksimalni sve je to lepo — baš kao na filmu. Raznišljajući o tim filmovima došao sam do zaključka da prema svojim junacima i njihovom življenju moram zauzeti ironičan stav. Jer, moje je iskustvo identično njihovom, a ja se danas vrlo ironično odnosim prema onome što mi se nekad događalo. Imajući ironične relacije prema vlastitom iskustvu, sasvim je normalno da takav odnos uspostavim sa iskustvom svojih junaka. Ili sa našim zajedničkim iskustvom.

• Primećuje se da je taj odnos sve izražniji. — Da, on evoluirao. Menja se i drastično tematike. Ljubav u „Devojki“ je fenomen sa kojim ne možemo i ne smemo uspostaviti konačni ironični odnos. „Politička filozofija“ i „Jutro“ to dopušta u punoj meri. Ironizacija njenog apsurdnog sklopa omogućava da „Jutro“ u sebi sadrži sve: i smeh i tragediju, i život i smrt.

• Krećemo se, dakle, ka destrukciji smisla. — Nije u pitanju destrukcija smisla ideala, već destrukcija ljudi koji su bili njihovi nosioci. Osećam da većina današnjih mladih ljudi ne može tako lako, kao što sam svojevremeno ja mogao, da po-

keže prstom na nekog i kaže — eno mog idola, eno čoveka koji olicava moje ideale. Odnosno se je ironično prema idealima prošlosti, ja današnjem gledaocu omogućavam da se realno suoči sa svojim idealima. Ja ne želim da on napravi moju



grešku. Pa, prema tome, ako tako smem da kažem, filmovi koje radim nisu samo evokacije odlomaka mog života, nego filmovo u životu uopšte.

• Razvija li ova mitologija sazrevanja jedne generacije Vi ste namihovna moralni formirani i određene postulate vlastitog stila. Njih je kritika već zapazila, ali nas interesuje Vaš pogled na taj problem. —

Govoreći o putu koji je prešao od svojih amaterskih pothvata („Triptih o materiji i smrti“, „Lavirint“) i poluamaterski realizovanih filmova („Voda“, „Grad“), do „Neprijatelja“, „Povratka“ i, konačno, „Budenja pacova“, Živojin Pavlović kaže:

— Koliko ja to mogu da definišem, bio je to put od simbolizma ka verzizmu. Pod simbolizmom mislim na sve ono što ulazi u film kao metafora, tipsko značenje lika itd. Reč je o okretanju od simbolizma, o okretanju ka životu i konkretnoj životnoj situaciji. Verzizmu, dabome, ne težim kao cilju, već ga koristim kao sredstvo, koristim se verističkim osobinama filmske slike...

— Da li je to razlog zanemarivanja montaže u vašem najnovijem filmu „Budenje pacova“?

— Ja sam montažu, iako sam teorijski bio njen zagovornik, osećao u praksi kao

planu... Elementi iz „Povratka“ i „Voda“ razvili su se u „Budenje pacova“ — to je podležanje prinudi koju sam život čini nad filmskom tehnikom. Forma postaje sekundarna: „lepota“, „efekat“, „tehnički vic“ bravuroznost ma koje vrste, čini mi se da sve više uznicu pred onim što bi se zvalo poštovanjem životne činjenice. Bolje rečeno, težim da film samo koristim na najbolje mogući način, da ulovim tu životnu činjenicu u njenoj punoj dimenziji. Naravno, mislim na životnu činjenicu koja je potrebna, na onu koju ja odabiram...

• Da li je, na jednom širem planu, reč i o izvesnom „uzmičanju“ estetike pred životom u novom jugoslovenskom filmu uopšte?

— Pitanje je dosta delikatan. Kod nas je, pre prave revolucije na filmu, prethodila komformistička revolucija: diri-

ba da se poštuju osnovne odlike života (a to su: rustičnost, amoralnost, vitalnost...), da se brže ili sporije naučene stvari prepustaju zaboravu, da se sve više misli na ono što, nego li na ono kako — to su, po mome mišljenju, prilično difuzne odrednice sa kojih se, ipak, oseća jedan određeni miris. Naravno, to je miris ovog našeg podneblja i našeg domaćeg smrada, koji je dostojan poštovanja...

• Jedna je od dominantnih tema u vašim dosadašnjim filmovima („Neprijatelj“, „Povratka“) tema dvojnika. Zbog čega insistirate na dvojstvu ličnosti u naše vreme?

— Možda je to personifikacija izvesnih etičkih konflikta koji postoje u ovrme društvu, mada ja nisam siguran da je

filmske forme. Međutim, kada je sapunica splasnula, videlo se da forma, sama po sebi, nikad nije dovoljna u filmu. Bolje rečeno, ako se forma u filmu oseća kao forma, ona postaje dekoracija, din-duva, znak. Paralelno, ili mimo tog velikog kloubanja 60-ih godina, izvesni filmovi izvesnih reditelja (kao što su „El“, „Bunjela, ili Bresonov“, „Dnevnik jednog sveštenika“), ne bogzna kako glasno, ali vrlo stameno, pokazali su da askeksi način kazivanja u mnogo čemu ima prednosti nad filmskim barokom. Taj način je, pre svega, u službi izražavanja sadržina koje su vezane za dubinske, snažne čovekove dileme. Izvesna najnovija dela (kao Deivoov „Čovek obrinane lobanje“, film braziljanskog reditelja Nelsona Pereire „Suvizivot“, „Slučajno Baltazar“) Robera Bresona

ŽIVOJIN PAVLOVIĆ

Istina umesto „lepote“!

kost u griu. U svom poslednjem filmu, „Budenje pacova“, blagodarci tehničko razlogu (tonsko snimanje) otkrio sam da očuvanje prostornosti u filmu potencira ekspresiju koju sam htio da dobijem montazom. Iako mi je dužina kadra omogućila da razvijem svoje sklonosti ka režiji... Operacije unutar kadra imaju jednu posebnu „sofianost“ koja ne maltretira gledaoca. U montaži se prostor krši i lom. Američki film je montažu okretao u pravcu deskripcije, a pri tom je radio polovično: htio je da bude ubedljiv u prezentiranju priče, a isto vreme je težio da priču nadgradi ekspresijom putem montaže (narativne). Međutim, montaža je moguća kao ekspresivni izraz samo mimo naracije (Ajzenštajn, izvesni delovi Kurosava i Orsona Velsa). Saznavajući žalosne činjenice da je igrani film, ipak, pre svega najbliži literaturi, moje teorijske iluzije o univerzalnoj sveobuhvatnoj moći montaže su u samoj praksi pretrpele poraz. Tako, ekspresija kojoj ja lično težim, biva bolje postignuta kombinatorikom unutar kadra, nego li lepljenjem kadra na kadat...

• Znači li takva vrsta ekspresije i dublje poniranje u konkretni ambijent?

— Da. Ali i dublje poniranje u odnos ambijenta i aktera drame.

• Da li je to korak bliže istini na filmu?

— Jeste! Sada, sa distancom prema svim filmovima koje sam do danas snimio (imajući na umu i amatersko, mogu reći da se moj proces rediteljskog sazrevanja odrazio najviše baš na ovome

govanu kinematografiju je smenio estetizam, koji se i danas stimuluje jer je bezopasan (lep je, simpatičan i pospešuje varenje!). Ali, prava revolucija je počela: Lazić, Kadijević, Makavejev i, delimično, Aleksandar Petrović, koji se još nije oslobodio estetizma...

• A Puriša Đorđević?

— To je isto neka vrsta estetizma, ali iskrenog, mada u njemu ima i lošeg ukusa — to je galimatjas, u kome ima pravih, autentičnih vrednosti. Njegov najkompaktniji film dosad je „Devojka“... Kod Puriše mi smeta što se opesija jednim vremenom nikad ne kristališe u ideji, dok filmovi njegovih duhovnih očeva (Dovženka i Barmeta) imaju i svoj misaoni razanj na koji su natknuti. Ja u Purišinih filmovima, izuzev jedne mutne emocionalnosti, razlivene s velikim digresijama, podatne ovom ili onom kompromisu, ne uspevam da namiršem ono što se zove „početni udarac“. Bio bih sretan da sam glav i slep što se njegovih filmova tiče, pa da nisam u stanju da u njima otkrijem ono što smatram za temelj jednog umetničkog dela.

• Govoreći o autorima s kojima je, po vašem mišljenju, počela prava revolucija u domenu domaćeg filmskog izraza, pomenuli ste imena isključivo beogradskih reditelja: može li se, već danas, govoriti o nekim zajedničkim odlikama beogradskog rediteljskog kruga?

— Izvesne osobine, kao što su: spremnost da se polazi od života ka idejama,

baš tako. Dvojnik je svesno uzeta figura iz ekspresionističkog filma i literature. To je pokušaj da se metafizička formula izvesnih religija, koje komunistički pokušava da prevaziđe, primeni na disociranost komunističkog morala u našem društvu. Ukoliko se isti problem nazire i u ostalim mojim filmovima, uprkos napuštanju simbolizma, izraza kojim je bio obeležen film „Neprijatelj“, to će pre biti osetljivost na i dalju hroničnost istih problema u našem društvu, nego svesno variranje već formulisanih ideja.

• A vaša trenutna preokupacija?

— „Budenje pacova“ je pokušaj da se odlika osnovna ideološko-moralna dilema savremenog čoveka u savremenom društvu, na što je god moguće širem životnom planu. U tome smeru u neku ruku, kreće se moja ambicija i u projektu na kome sada radim. Blizina etičkog poraza, koji se oseća u svakoj čestici ovog društva, naljete se, čini mi se, odražava na duhovnom profilu generacija koje tek nastupaju. Junak mog novog filma, Džimi Barka, mladić je koji ima zdravu životnu motoristiku, ali ne zna kuda će sa sobom... Mislim da je svaka tema odbranjena dobrim kvalitetom filma!

• Vaše shvatanje „novog filma“?

— Stav mi je dosta precizan. Posle lažnih sadržina, došlo je do hipertrofije



na i „Pesnica u džepu“ Marka Belokija, potvrđuju da su se naslućene nove vrednosti razvile u pokret koji je danas teško mimoići. Što, to je za mene „novi film“... On podrazumeva, pre svega, podređivanje forme psihološkim sadržinama čovekove etičke i metafizičke drame danas. Taj „novi film“ ne želi da blešti, nego da muči. On neće da se udvara, nego vrši pritisak kroz drsko slikanje sudbina svojih junaka na naš etički, politički i društveni konformizam. Ali, taj „novi film“ se ne služi ni parolom ni vicem, već otkrivanjem psiholoških istina koje su posledica etičkih kriza i idejnog bespuća savremenog sveta.

• Kojim vrednostima se naši novi filmovi udaljavaju u tokove svetskog „novog filma“?

— Tom „novom filmom“ su se najviše približili, na primer: fragmentarno Dragoslav Lazić („Topje godine“), Đorđe Kadijević („Praznik“), u oblasti igranog filma, a od dokumentarista Jože Pogacnik filmom „Na sporednom koloseku“. Način kazivanja u navedenim filmovima sve se više oseća kao posledica napona materije koja mora da bude iskazana: to je kao kad čitate Dostojevskog — dok čitate, a i posle, savršeno vas se ne tiče kako je on pisao, kakva mu je rečenica, a kakva interpunkcija, već vas nosi sadržina. Nešto slično čovek oseća gledajući Bresonov film „Slučajno Baltazar“ ili Belokijevu „Pesnica u džepu“, a takvi trenuci postoje i u „Prazniku“ i u „Toplim godinama“...

☆ Moj odnos prema umetnosti filma jeste odnos koji dikтира moje srce. Ja film nikada ne pravim po nekoj unapred određenoj doktrini, već po osećanju. Tu se ne radi o čisto filmskom, čisto formalnom delu. Posla. Ja sam, tako, po strukturi formalne faktore, možda vrlo moderan, ali mi se čini da sam po psihologiji vrlo staromodan. Jer, ruku na srce, u prvom planu moguće su koketerije — u drugom: ne! Koketujući sa formom mi često primoravamo istinu da ostane u pozadini. Moj pokušaj, moja želja za uspostavljanjem ravnoteže, sastoji se u tome da životna istina od koje se polazi bude obrađena u takvoj formi da na kraju do publike stigne kao umetnička istina. Osnovno je: ja ne želim više da lažem. Kada sam ranije „izmišljao“ filmove — Vi ih se sećate: „Dva zrna grožđa“, „Leto je krivo za sve“ stvari su bile prosto tragične. Kada sam počeo da govorim istinu o sebi i svetu sve se iz korena izmenilo. Moje se prezentacije, prema tome, ne kreću u pravcu iznalaženja nekog specifičnog metoda, nekog posebnog stila. Ako ga vi pronalazite u to sada ostvarenim delima, onda je to za mene samo jedan veliki kompliment.

☆ Ne možete, međutim, osporavati činjenicu da je, u trenutku svog nastanka, „Devojka“ formalno pripadala onim stvaranjima koja su tada bila vrlo aktuelna na planu izraza.

☆ Možda. Ali, šta biva sa Vašim zaključkom ako kažem da sam na „Devojku“ čekao četiri godine?

☆ U redu. Jedan niz zajedničkog senzibiliteta u svakom slučaju ostaje. Ali, upravo te ličnosti svevike kinematografije za koje su Vas vezivali nalaze se sada na izvesnoj prekretnici završavajući svoje stare cikluse formalnih istraživanja i započinjući nova traganja. To se izgleda, pokazuje kao neminovnost, i Antonioni donosi sledeći zaključak o onima koji pokušavaju da okamene svoje iskustvo: „Za vreme projekcije filmova nekih velikih reditelja ose-

ćao sam neku vrstu užasavanja i stida, gotovo fizički bol.“ Da li je, u tom kontekstu, „užito“ samo karika ili tačka?

☆ Već smo rekli da se stvar ne završava, da smo stigli samo do 1945. godine i da sve možda tek počinje. To nema veze sa formom. Fazite, kod Antonionija (vrlo nesrećan, ali silikovit primer) uzimaju se mitovi savremenog, tzv. modernog čoveka, da bi se eventualno objasnila njegova istorija. Kod mene se događa suprotan proces: ja obradujem njegovu istoriju sa nadom da ću doći do biti njegove mitologije. Istorija je modernija od gospođice Tvigi i ja znam da je pre dvadeset godina, više silom života nego snagom zahteva mode, živelo mnogo devojaka takvog izgleda. Život je, ovako ili onako, sada ili tada, najinteresantnija stvar. Otkud toliko pesama, toliko muzike, toliko slika? Zato jer je svaki čovek jedan pojedinačan poetski fenomen. Mitologija je, međutim, opšta. Sasvim je plod slutnja što se služim baš ličnostima koje ste upoznali u mojim filmovima. Ličnosti bi mogle biti druge, ali ne i duh vremena. Ne i istorija.

Postoji, ipak, vreme prošlo i vreme sadašnje. Meni je izvanredno stalo do toga da moje opservacije o vremenu prošlog stignu sa punim efektom do svakog gledaoca vremena sadašnjeg. U tome je smisao čitavog posla, svih „trikova“ koji se zovu filmska režija.

☆ Ciklus se, konačno smo utvrdili, nastavlja. Ali, sledeći je li od „Devojke“? Od „Prvog građanina male varoši“, možda?

☆ „Prvi građanin male varoši“ esvime lepo stoji u tom kompleksu. Sećate se: bivši borac kao predsednik opštine, godine šezdesete. Ali, to je još bio film sasvim na „američki način“, sa nizom sablona. „Opštinsko dete“ i „Leto je krivo za sve“ su plodovi otačjavanja posla na bazi ogoljene egzistencijalne borbe. „Dva zrna grožđa“ smešan poduhvat... Kratkometražni fil-

movi?... „Devojka sa naslovne strane“, „Kontrabas“, „Madić s ružom“, „Trube Dragaceva“, „Jova Mijavović“, „Majka, sin, unuk, unuk“, „Pogibija Bate Jankovića“... To su filmovi u kojima sam se najviše približio pravom sudejstvu teme i realizacije, jer u kratkometražnoj produkciji iz raznih povoda, od kojih su i neki lične prirode, malo ko od nas uspeva da stvari dovede do konačne realizacije ideje. Čini mi se da smo pomalo neozbiljni kada je u pitanju kratkometražni film.

☆ Sa svim tim delima Vi ulazite u okvir onoga što se imenuje „novim jugoslovenskim filmom“. Sta taj termin znači za Vas?

☆ U Jugoslaviji postoji jedan veoma mali krug ljudi koji se ozbiljno bave filmom. To su: Petrović, Makavejev, Pavlović, Mimica i, naravno, Hladnik od koga počinje taj „novi film“ i koji bi, da rečom snima, danas svakako bio naše najvrednije rediteljsko ime. Ostali se bave „poslovljima“, ali je krajnje vreme da shvate kako je autorski film ujedno i najkomercijalnija investicija. Na taj način „Skupljači perja“ postaju jedan od najznačajnijih događaja u istoriji našeg filma, jer za moderni i novi film svojom tematikom osvajaju ponovo ona područja koja je svoje vreme bespravno zaposeo komercijalni film.

☆ Kakva je situacija sa tim „novim“ jugoslovenskim filmom u širem evropskim, odnosno svetskim relacijama?

☆ Za vreme posete ovogodišnjim festivalima u Berlinu i Veneciji imao sam dosta mogućnosti da o tom problemu razmišljam. Mislim da je pravi „bum“ jugoslovenskog filma još vrlo daleko, i da su svi ovogodišnji sjajni uspehi samo još niz kuriozuma. Ali, divno je začudnjeno želja svih eminentnih zapadnih kritičara da sa punim entuzijazmom pišu o našim filmo-

vima, pa mi se čini, budući da se bojim kako njihovoj generalnoj egzaltaciji još nema pravog osnova, da čemo, ako želimo da sačuvamo ovaj status, a svakako da želimo, idućih godina morati da proizvodimo bar pet do šest zaista izvrsnih dela. Da li će to uvek biti moguće?

Ako Vas interesuju neke šire relacije u svetu novog filma, onda moram da priznam kako sam ubeden da Čehoslovci tu još superiorno vode glavnu reč. Njihovi rezultati su plod krvave dvadesetogodišnje borbe sa principima birokratskog kinematografskog ustrojstva, a, na drugoj strani, njihova tehnička baza bila je još pre rata na najvišem nivou. Mi okove birokratske svesti još nismo potpuno razbili, a o konsolidaciji tehnike da i ne govorim. U polovini naših filmova sasvim je nerazumljivo ono što ljudi govore, i to uopšte nije sporedan problem. Tehnička perfekcija otvara mogućnost za puni razvoj forme. Uostalom, tehnička kultura uslovljava pojavu jedne nove i specifične filozofske note.

Tu su još i madarski sineasti koji su nam vrlo bliski. Oni se, upravo kao i mi, sve više obraćaju istoriji, ili istorijskim posledicama nekih događaja — onim fenomenima koji su u njihovom traganju bili jedno krvavo iskustvo. I ljudi na Zapadu vrlo rado gledaju te filmove, iako bi se moglo pretpostaviti da ih neće interesovati problematika čiju dublju fenomenologiju ne poznaju. Ali, njih baš ti filmovi zanimaju. Iz njih saznaju da ljudi „s one strane“ žive na isti način, da imaju iste probleme, iste ljubavi, iste želje. Neposrednost ljudskog suočavanja u ovom slučaju znači mnogo više od čiste forme, i ti su filmovi moćno oružje u rušenju većtačkih barijera, dokaz da se u tzv. „političkoj filozofiji“ ne sme više govoriti o granicama već o zajedničkim problemima. Ideologija sve očiđnije prestaje da bude krajnji cilj. Jer, sreća je ista i za jedne i za druge, i za crne i za bele.