

Dva filmska festivala, održana u Manhajmu i Beogradu, oktobra meseca, postavljaju pred nas nekoliko novih pitanja koja se tiču prirode i vrednosti „novog filma” i nateruju nas da ovaj nedavno skovani pojam preispitamo, pokušavajući da u ovom irenitičkom svetskom filmu odredimo njegovu stvarno značenje. Reč je, prvenstveno, o dugometražnim igranim filmovima (oblast dokumentarnog, kratkog igranog, eksperimentalnog i animiranog filma ostavljamo po strani — mada je, u uslovima savremene proizvodnje, sve manje podesna klasična podela na žanrove!). U Manhajmu se prikazuju prvenci bivših dokumentarista, a u Beogradu smo videli dela grupe debitanta iz socijalističkih zemalja (Mađarske, Čehoslovačke, Jugoslavije, SSSR-a i Poljske). No, u oba slučaja imali smo pred sobom ostvarenja novih autora kojima se, najčešće, osmišljavaju i sam termin „novi film”.

Festival u Manhajmu insistira na jednoj bitnoj oznaci „novog filma”, na njegovoj vezi s dokumentarnim filmom: jer, „novi film” danas kao po nekom nepisanom pravilu, najpre izrasta iz dokumentarnog filma — bivši dokumentaristi postaju autori igranih filmova i nosioci novih tendencija u kinematografijama svojih zemalja (zar i kod nas, Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev i Vatroslav Mimica nisu izrasli iz svojih kratkometražnih, dokumentarnih i animiranih filmova?). Zato, repertoar manhajmskog festivala čine paralelno i dokumentarni filmovi i prvi igrani filmovi bivših dokumentarista (od jugoslovenskih igranih filmova, u Manhajmu su dosad bili pozvani: „Dvoje” Aleksandra Petrovića, „Covek nije tica” Dušana Makavejeva i, sada, „Tople godine” Dragoslava Lazića). U tako sprovedenoj selekciji na programu Manhajma 66. našli su se ovi igrani filmovi: „Vozovi pod strogom prismotrom” Jiržija Mencela (Čehoslovačka), „Covek koji je dozvoljavao da ga kratko šišaju” Andre Delavoa (Belgija), „Lučijano” Dan Vitorija Baldija (Italija), „Vali” Seldona Ročlina (SAD), „Ja” Petera Kilberga i „Gunila” Larsa Gerlinga (Švedska), „Podstanar” Janusa Majevskog (Poljska), „Džimi Orfej” Rolanda Klika (SR Nemačka) i „Tople godine” Dragoslava Lazića (Jugoslavija).

Kakvi su to filmovi?

Raznorodni, pre svega, veoma raznorodni i bez mnogo uzajamnih dodirnih tačaka bilo u tematskom bilo u vizuelno-ekspresivnom pogledu (što je, takođe, jedna od karakteristika „novog filma”). Neki od tih filmova nadovezuju se na tradiciju svojih nacionalnih kinematografija (poput „Lučijana”, koji se nedvosmisleno dotiče iskustava „neorealizma”), neki odlaze u hermetički vizuelni i dramaturški eksperiment („Ja”), „Covek koji je dozvoljavao da ga kratko šišaju”), neki se svesrdno koriste dokumentarističkom fakturom („Vali”), „Tople godine”), neki veoma liče na takozvane „klasične filmove”, samo što plasiraju jedan savremeniji vizuelni senzibilitet („Vozovi pod strogom prismotrom”), a neki se prosto iscrpljuju u banalnim temama i konvencionalnoj obradi („Gunila”), „Džimi Orfej”)... Jasno je, dakle, da se sva ova dela ne mogu staviti pod istu kapu i da izrazom „novi film” ne treba automatski obuhvatiti sva filmska ostvarenja reditelja-debitanta, mada su baš novi autori najčešće i nosioci novih filmskih tendencija i strujanja. Karakteristično je, međutim, da nijedan od spomenutih filmova neće, sasvim sigurno ući u bilo koju kinoteku kao „klasična” (a to znači: opšte priznata) vrednost i kao „remek-delo”. Vrednosti „novog filma”, uopšte, pre su izložene jednoj polemičkoj, nego sasvim afirmativnoj ili sasvim negatorskoj oceni. Sveki od ovih filmova imao je u Manhajmu i svoje vatrene pristalice i svoje ogorčene negatore i ljude koji su, pred tim filmom, neodlučno slezali ramenima — a već iz toga možemo zaključiti da „novi film”, izmičući stabilnim estetičkim merilima i oslanjajući se na slobodnu interpretaciju individualnog gledaoca, izmiče i svakom apsolutnom kriterijumu, pa sledstveno tome ostaje i nužno neodrešeno.

Pred delima „novog filma” i novih autora ne stojimo, prema tome, kao pred ostvarenjima nekog određenog filmskog pravca (ekspresionizma, neorealizma ili „crnog realizma”) koji ima svoje estetičke postulate — niti pred njima stojimo kao pred delima nekog određenog žanra (vesterna, trilera, muzičke komedije itd.), koji ima svoju utvrđenu dramaturšku strukturu. Mi se neprestano nalazimo pred veoma hibridnim ostvarenjima, koja svaki put traže ponovno opredeljenje gledaoca (a to znači i preispitivanje njegovih kriterijuma), jer ovi filmovi izmiču svakoj kategorizaciji kao i sami autori.

Šta sve nalazimo u ovim raznorodnim filmovima videćemo na tri karakteristična primera?

„Vali” je, recimo, neka čudna smeša igranog i dokumentarnog filma, čija se dokumentarnost zasniva na objektivističkim principima „njujorške škole”, koja autora identifikuje s kamerom — tj. čini od njega uvek prisutnog i objektivnog posmatrača jedne date situacije (provokativne u moralnom, ili u socijalnom pogledu). Ovaj film je, pored toga, napravljen u tipičnom američkom duhu, čemu su skloni svi američki sineasti koji stoje u opoziciji prema profesionalnoj perfekciji i vrednostima Holivuda. „Vali” nam na slikovit, ali krajnje nedoteran način prikazuje sli-



posle festivala u manhajmu i u beogradu



# dileme „novog filma”

slobodan novaković



kovitu sudbinu grupe američkih egzistencijalista koji su se naselili u Italiju, postajući istovremeno i atrakcija i napast za tu sredinu (film je sastavljen od verističkih i dramaturških neobaveznih odlomaka tog života, dugačkih monologa kojima junaci iskazuju svoju „filozofiju života” i dosta ilustrativnih scena). Ta pobuna mediodkriteta, koji su jedan stil života ne samo prihvatili nego i sproveli sa zapanjujućom doslednošću, odnosi se u priličnoj meri i na kompletan način filmske obrade ove teme. Demonstrirajući vlastitu „slobodu stvaranja” i „beštvo od konvencionalnih postupaka” režije, reditelj Seldona Ročlin kao da uporedno ignoriše i zahteve filmskog zanata i zahteve gledalaca — njegov je film koliko sadržinski hermetičan toliko i formalno loše napravljen, a u toj svojoj „superiornosti” isključivosti dovoljan samome sebi. Ovaj film gledalac mora prihvatiti (ili ne prihvatiti) takvog kakav je, kao jedan subjektivni čin sproveden dosledno do kraja — na isti način na koji i ova italijanska sredina mora da prihvati tu spektakularnu egzistencijalističku družinu!

Film „Ja” Petera Kilberga ima pretenziju da se pretvori u pretenciozno „vizuelno simfoniju” prošetujući Godarovim duhom, u kojoj će se tokovi „realnog” i „irealnog” slobodno preplitati. Simultano korišćenje boje, zvuka i slike treba, ne da „ilustruje” nego da „predstavi” izvesne tokove svesti, podsvesti i psihološko-emoционаlna stanja

glavnog junaka. Reč je o košmaru slika, zvukova i boja u koji je teško prodrati, pošto se čitav Kilbergov postupak svodi na apstraktna osećanja prikazana apstraktnom formom. Problem (ne)razumevanja ovog filma nije u tome što je psihologija glavnog junaka hermetički izolovana i nezavisna od našeg vlastitog psihološko-emoционаlnog procesa i od našeg iskustva, uopšte, nego je u tome što reditelj hoće da vizuelno izrazi psihologiju koju njegovi junaci, u stvari, nemaju! (bolje reći, on nema nijednog argumenta kojim bi nas uverio u verodostojnost te „psihologije”). Mada se inspiriše Godarovim opusom i godarovskim stilom vizuelno-ekspresivne improvizacije, Kilbergov film ne ostvaruje jednu vlastitu realnost, pa prema tome ni jednu autentičnu dramu. Film „Ja” nudi nam jedno veštačko i mehaničko tumačenje prozvoljne ljudske sudbine, gubeći pri tom iz vida da svaki Godarov film ima u podtekstu snažnu i verodostojnu dramu, a ne samo blještavu vizuelno-dramaturšku tehniku u kojoj bi neka eventualna drama mogla da se izrazi („podsvest”, uopšte, postaje zgodna skrivalica za mnoge savremene filmske autore, u čiju kreativnost i poznavanje života imamo razloga da sumnjamo).

I, konačno, Menclovi „Vozovi pod strogom prismotrom” dobar su primer one mladačke, senzibilne i dokumentaristički orijentisane struje u savremenoj češkoj produkciji (odličeno u delima Formana, Ju-

račeka, Pasera i njima bliskih autora) — to je film koji uspeva da se dotakne nekih veoma provokativnih društveno-političkih tema na prilično neobavezan i spontano ležeran način. To je film superiornog režiranja, sa odlično pogodnom atmosferom, sa pronicljivim i ironičnim odnosom prema „velikim temama” (reč je o ilegalnoj borbi s nemačkim okupatorima na nekoj minijaturnoj železničkoj stanici, za vreme prošlog rata — ali ta borba, kao i gorčina nekih poruka nedvosmisleno rečenih u ovom filmu, sasvim su u senci intimnih problema glavnog junaka), a na to se prirodno nadovezuje humorni odnos reditelja prema materiji kojom se bavi (film najviše govori o seksualnim problemima jednog dečaka, koji će, sticajem okolnosti, na kraju herojski poginuti). Koliko god izgleda „konvencionalan” po svojoj formi, Mencelov film to nije po svome duhu, mada njegova „šarmirajuća provokativnost” predstavlja neku vrstu autorskog „kompromisa na najvišem nivou”.

Eto, o kakvim je raznorodnim filmovima reč, kad se govori o „novom filmu”! No, na osnovu ovog manhajmskog programa, možemo govoriti o nekim zajedničkim karakteristikama „novog filma” na planu dramaturgije i vizuelne ekspresije. Pada u oči, recimo, da u Manhajmu gotovo da nije bilo filma u kojem nije korišćen „tele-objektiv”, što već na svoj način utiče na vizuelnu fakturu, oblikovanje prostora i komponovanje kadra (tehničko usavršavanje kamere, prema tome, kao i postupci pri snimanju koji ostaju prozajane, ne prestaju da modifikuju sam vizuelni izraz, unose novi duh u filmsku ekspresiju). Što se dramaturškog postupka tiče, kojim se plasiraju određeni raznorodni sadržaji, on je sve više fragmentaran, rasturban, proizvoljan, u obliku kolaža, koji više ispituje sam ambijent u kojem se radnja zbiva, nego psihologiju i motive glavnih junaka! (između moderne filmske i moderne pozorišne dramaturgije postoje jake veze: reč je, možda, o uzajamnom delovanju, a možda i o formiranju novog dramaturškog senzibiliteta koji je blizak senzibilitetu samih autora?). Reditelji, bivši dokumentaristi, sve više uklanjaju granice između „igranog” i „dokumentarnog” filma, iznedre „kolor-filma” i „crno-belog”, između kratkometražnog i „dugometražnog” filma, a granica između prikazivanja „realnih” i „irealnih” tokova sasvim je probijana! Ukratko, odricanje od svakog ustaljenog postupka ili stila, možemo proglasiti za stil „novog filma”.

Umesto bilo kakvog ucpštavanja, treba se baviti parcijalnim istraživanjima i donošenjem pojedinačnih zaključaka: ali, film sveden na ličnost autora nije i „novi film”, niti bi trebalo da nas interese manje od tzv. „novog filma”.

Iste ove dileme i ista ova pitanja samo je potvrdio susret filmskih debitanta iz socijalističkih zemalja, u Beogradu. No, pored onih opštih karakteristika „novog filma”, uočenih u Manhajmu, na primerima filmova reditelja-debitanta iz Mađarske, Čehoslovačke, Jugoslavije, SSSR-a i Poljske, možemo zaključiti da se „novi film” u svojoj svesrdnoj zainteresovanosti za svakidašnju sasvim okreće gledaocu, dovodeći ga u situaciju da samostalno odgoneta sadržinu svakog filmskog dela ponaosob. Za kinematografije socijalističkih zemalja to znači novi bitan kvalitet: oslobađanje od serviranih poruka i oslobađanje od utvrđenog aparata njihovog saopštavanja! Ostavljajući gledaocu slobodu u interpretaciji, taj „novi film” uvek predstavlja i enigma koju publika svaki put rešava ispočetka. (Možda je i to razlog što „novi film” tako teško krči put do savremenog gledaoca, dovodeći ga neprestano u situaciju da se opredeljuje pred novim filmovima, da preispituje i uspostavlja vlastite kriterijume vrednovanja i da sve ove filmove, svestan njihove dvosmislenosti, sam razrešava.)

Sloboda osećanja koju svojim filmovima afirmišu L. Šepiško, P. Juraček, I. Paser, ili D. Makavejev zasniva se, dakle, na slobodi mišljenja i na otvorenosti (metaforičnoj i montažnoj, pojednako) njihovih filmskih dela. Tako, novi autori u kinematografijama socijalističkih zemalja, namno da donose i afirmišu jedan novi vizuelni senzibilitet, nego otkrivaju i jednu novu psihološko-socijalnu problematiku: rušeći stara pravila režije, oni ruše i brojne birokratske barijere (u načinu mišljenja i u načinu proizvodnje) kojima su se pojedine teme i delikatni društveni problemi proglašavali za „tabu”, na kojima su se doskora gradili razni „socijalistički mitovi”. Otuda, sve se češće i preciznije govori o oblicima sukoba generacija u socijalističkom društvu (ruski film „Kri-la” Larise Šepiško), ali o oblicima sukoba pojedinca i socijalističke sredine (kojoj taj pojedinac živi („Covek nije tica” Dušana Makavejeva, „Lebedev protiv Lebedeva” Henriha Gabaja), „Svaki mladić živeći” Pavela Juračka itd.). No, svako beštvo od šablona uvek preti da se pretvori u neki novu šablon, pa vrednosti i nedovoljno definisane postulate „novog filma” treba neprestano proveravati, od dela do dela, od autora do autora, dovodeći ih u organsku vezu s tlom na kojem su nastali s kinematografskim iskustvom određene sredine.

Osnovno je da bavljenje „novim filmom” predstavlja, u svojoj osnovi moralni čin, koliko i čin suočavanja intelektualca sa sredinom u kojoj živi.