

Moram da napomenem da se moje poznavanje stvaralačkih intencija i autorskih ličnosti, koji bi mogli da predstavljaju mladost filma za poslednjih nekoliko godina, temelji uglavnom na onome što su nam distributeri našli za shodno da pruže.

Još nešto. Verujem da ćemo se lako sporazumeti da autori koje smo još koliko juče bili skloni da smatramo za predstavnike modernog filma — tzv. „novi talas“, Antonioni, Richardson, Rajš, Anderson, Vajda, Kavalierovič iđi, bez obzira na domaćaje i promašaje njihovih novih filmova, pripadaju već na neki način klasi. Ovdje će biti reči prevashodno o manje poznatim autorima (bar kod nas manje poznatim) i onome što oni donose.

BRATSKA SLOGA I ŠVAJCARSKI BUDILNICI ILI KO JE JUNAK MODERNOG FILMA?

Danas više nije redak slučaj da stremimo filmove sa najbedastijim sadržajima „moderni“ snimljene; u jednom „Strogo poverljivo Ipkes“ možemo prepoznati iste one kvalifikative modernog načina snimanja koje i u nekom umetničkom filmu.

Stepen režijske (čitaj: zanatske) umetnosti danas je na većem nivou nego ikad ranije. Ideju da se „od ničega“ može napraviti dobar film po svojoj prilici su doneli zanatska spremnost onih koji se laćaju kamere i usavršavanje tehničko-tehnološkog procesa za poslednjih deset godina. To „od ničega“ treba u ovom slučaju shvatiti kao prevladavanje tzv. „malih tema“ i „malih problema“ u filmskoj produkciji.

Ako su još juče filmski stvaraozi nalezili za potrebno da stvaraju „junaka svog doba, današnjima je kudika mo lakše da snimaju filmove na „teme mladih ljubavniča“.

Ne verujem da ijedan od današnjih junaka sa ekrana nosi u sebi prevladavajuća osećanja i raspoloženja svoga vremena kao što su, recimo, osećanja poratnih godina odražavali Ridov Hari Lajm (u Evropi), ili neki od junaka koje je s onu stranu okeana tumačio pokojni Hemfri Bogart.

Ako bukerno pravo, tip junaka kakav danas olikava Žan Pol Belmondio više je san malog čoveka o junaku, više je no staligija za junacima bogartovskog tipa no što je pravi junak jednog razdoblja. (Možda se samo u filmovima pokojeg Engleza može prepoznati nešto od onoga što sam nazvao prevladavajućim osećanjima i raspoloženjima jednog vremena).

Možda će klima u kojoj nastaju izvanredno dopadljiva (s fotografske strane) dela potrajati još koju godinu, ali verujem da će skoroj budućnosti porasti značaj autora kao što su Kerol Rid, Kluzo (onaj iz „Nadnice za strah“), pa štaviše i jednog Iva Sjampija („Heroji su umorni“).

FILMSKA AVANGARDA I VONJ LITERATURE

Vonj literature širi se od dela koja su pre par godina mnogi bili skloni da proglase za najavangardnija.

Šta sam time zapravo mislio? Za Reneov film „Prošle godine u Mariboradi“ bilo je, ne tako davno, rečeno da je otkao čitavu deceniju ispred najmodernijih filmskih izriaza. (Po tom kriterijumu bi se, recimo, za najavangardniji jugoslovenski film iz prošle Pule imao proglasiti film Parise Dordevića „Devotjka“).

Ostavimo na stranu toliko hvaljeno mešanje vremenskih tokova u narećenim filmovima koje je pozajmljeno iz literarnih prosedea otprve više desetina godina i zadržmo se na nečem drugom. Naime, izgleda da filmski stvaraozi koji namisla da se u svojim filmovima okanu zakona klasične kompozicije i dramaturgije (u želji da se oslobode uticaja literature) još uvek nisu našli srećnije rešenje za povezivanje svojih bez sumnje lepih kadrova od dugih, dosadnih i vrlo literarnih monologa!

Razmišljati danas o autonomiji filmskog izraza kad se za to pre toliko godina postarao Luj Limjer zaista je pomalo izlišno.

FILM I ISTINE

Ako se mnogim estetičarima filma pre dve tri godine učinilo da je sa filmom istine napravljena revolucija u shvatanju prirode filma i filmskog medijuma, ako je najzagriženijim dušebrižnicima autonomije filmskog izraza pružena prilika za uzdah olakšanja (e, to je pravi film-danas je već postalo jasno da će sinema veritē ostati u istoriji kao jedan malo prenašajeniji zahtev za uverljivošću filmske iluzije koji je prirodno donelo usavršavanje tehničko-tehnološkog procesa (bolje kamere, veća osetljivost trake iđi).

I kao što to uvek biva sa umetničkim idejama koje se lakše uobličuju u estetičke normative nego u remek-dela (takva je valjda sudbina svih umetničkih pravaca) i film istine je, ma koliko to u prvi mah izgledalo paradoksalno, ma koliko on svojim opredeljenjima i zeh-



BELEŠKE O MODERNOM FILMU

MIDORAG

STANISAVLJEVIĆ

tevima bio antiformalistički i postavljen kao reakcija na melijevsku stilizaciju, ma koliko težio životnoj suštini i autentičnosti, ubrzo postao formalistički princip!

ČESI

Poslednjih godina češki film je na mnogobrojnim festivalima u svetu izborni značajna priznanja, a kod nas postao povod za melanholična poređenja.

Ali, uza sve poštovanje jedne filmske politike (koja obezbeđuje da za kameru stanu ljudi koji su bar ispekli zanat, uza sve one reči hvale što ih imam za fotografsku čistotu i režijsku perfekciju sa kojom su pravili ovi filmovi, ne mogu a da ne priznam da me oni ostavljaju prilično ravnodušnim).

Ako recimo kod JAROMILA JIREŠA („Prvi krak“), možda ponajbolje od svih, otrekavši se očekivanja nekih naročitih saznanja, i možemo uživati u režijskoj majstoriji, ako u ratnim filmovima tandem KADAR-KLOS ne tražiti bogznakave novine na planu ljudskih sukoba možemo da se zadovoljimo samo umetničkom obradom, kod MILOŠA FORMANA, najviše hvaljenog, osim ponosnog uspešnog kadra ostvarenog dokumentarističkim metodima, ne možemo da se divimo ničemu.

Utiask je da je ovim filmovima izricao pohvale onaj sistem vrednovanja koji ređiju shvata sa vrlo uskom opsegom značenja, više kao način uobličavanja, manje kao način mišljenja.

Za razliku od svojih savremenih suseda, koji su isto tako jedno vreme bili podstrek malim kinematografijama, Česi još uvek nisu enimili svoj „Pepeo i dijamant“ ili „Voz“.

HUMORNI ASPEKT FILMSKE MONTAŽE

ILI

O DŽONU ŠLEZINGERU

„LAŽOV BILI“ Džona Šlezingera je komedija montažnih humornih efekata. Ali pre nego što se latimo objašnjenja postizanja humornih efekata u Šlezingerovom filmu upućuju se u jedno dosta ovašno i letimično pregledanje humornog aspekta filmske montaže, odnosno pregledanje načina postizanja humornih efekata putem filmske montaže. Poći ću od dosta poznatih primera iz filмова jednog autora koji je inaugurirao stvaralačke principe filmske montaže, Sergeja Mihajloviča Ajzenštajna. Ovdje imam na umu njegovu montažnu poređenja poput onog kad iz scene ubijanja radnika (u „Strajku“) montira scenu klanja volova na klanici, ili poput onog kad na kadar koji prikazuje Kerenskog montira kadar pauna koji se šepuri. Humorni efekat u ovim spojevima više je no otkleđan. Sličan postupak koriste i mnogi naši dokumentaristi, naročito u filmovima

tzv. „crne serije“ (Makavejeva, Štrpca, Škanate). Pomnije usredsređivanje na montažne spojeve, montažna filmska poređenja i metafore otkrivaju namu humornu prirodu. Ova tvrdnja može se proširiti i na tzv. unutarakadarnе metafore. Podsećam vas na finalnu sekvencu Godarovog „Do poslednjeg daha“. Neobuzdani ljubitelji brzine i opasnog života Mišel Poskar tetura, pogođen policijskim hicima, malom sporednom ulicom da se stropošta na pešačkom prelazu i u izdahne. Nije teško iz spacioniranih delova moje, u zmoznoj meri ogoljene i uprošćene, interpretacije otkriti humorni karakter ove filmske metafore. Takav tip metafore koji bi se uslovno mogao nazvati metaforom ironije sudbine dosta je čest i po mom nahodjenju od svih metaforičkih spojeva najopravdaniji. No da se vratim Šlezingerovom filmu.

Komika Džona Šlezingera proizilazi iz odnosa banalnih životnih situacija u provincijskoj sredini u koje autor stavlja svog junaka, sanjalicu Bilija, i montažnih umetaka Bilijevih sanjarija. Na neku palanačku, malograđansku situaciju koja jedi Bilija, Šlezinger montira kratak kadar Bilijevog gnevog rafala iz šmajsera (naravno posuđen iz Bilijevih sanjarija). Tako montažni umeci postaju junakov humorni komentar situacije u kojoj se nalazi.

Cini mi se da se Šlezinger više nego Godar („Žena je žena“) približio tipu moderne filmske komedije.

ERMANO OLMI, KANETO ŠINDO, ANDREJ TARKOVSKI

Po naslovu Olmijevog filma „ZAPOSLENJE“, po posveti „lombardijskim mladima“ i njihovom teškom zapošljavanju“ reklo bi se da je u pitanju stardardni socijalno realistički film. Ali ova spojajšnja obeležja mogla su da zavedu samo vatikanski katolički kler koji je ovom filmu dodelio nekakvu nagradu(?). Što se mene tiče, tokom celog filma nisam mogao doleteti utisku da mi autor skoro neprimetno ali konstantno izvlači asuru realnosti ispod nogu. I doista, „Zaposlenje“ kadar po kadar prerasta u pomerenu sliku jednog birokratizovanog i dehumanizovanog sveta.

— o —

„GOLO OSTRVO“ Kaneta Šinda je vrlo rečit film — bez ijedne izgovorene reči. Povodom ovog filma može se govoriti o apoteozu ljudskog rada i mukotrpog obnavljanja egzistencije, o poetskom realizmu, biblijskoj snazi... Ali, brižljivije usredsređivanje u srž Šindovog kadiranja otkriva nam nešto znatno dublje: Najzanimljiviji i najlepši kadrovi „Golog ostrva“ građeni su otprilike ovako: figure Čoveka i Žene sa kablovima slatke vode za zalivanje postavljene su naspram neizmerne morskе putine. Kont-

rast koji jasno implicira apsurdnost čovekovog batrganja.

— o —

Da područje dečjih snova sadrži u sebi nepresušne zalihe čiste poezije znali su mnogi pre Andreja Tarkovskog. Snimljeno je mnogo filmova o deci ali ih je malo tako lepih kao „IVANOVO DEČINSTVO“. Pregrtaču jednu po mom mišljenju najlepšu sekvencu Ivanovog sna. U karosetji kamiona koji juri, sede mali Ivan i jedna jupka devojčica na gomili jabuka. Kiša se silva u mlazevima preko njih dok oni jedu jabuke. Odnednom se na nekom zaokretu jabuke iz karosetije prosu po širokom i ravnom putu, kamion odjuri ne zaustavljajući se, a sa strane u kadar ulaze glave konja koji počinju da grizu jabuke.

Poznavaoima filma neće izmaći Dovženkov uticaj na Andreja Tarkovskog kao što im neće izmaći ni činjenica da je Dovženkov uticaj kad je uopšte reč o modernom filmu možda ponajveći od svih starih autora.

O!

ILI „HARAKIRI“ MASAKIJA DOBAJASINA

Evo osveženja za one kojima su posle Mizogučijeve „Legende o Ugecu“ pomalo dosadili Kurosavini spektakli sa japanskim stranama.

Ustik! „O!“ koji u podnaslovu ovih mojih opaski o modernim filmskim stvaraozima u svetu treba da označi iznenađenje u susretu sa jednim izvanrednim autorom, u stvari je, nešto pomirljiviji i rezigniran, a nešto jasniji, uzvik siromašnog ronina — samuraja, junaka Dobajasijevog filma.

Dobajasi ruši mit o samurajima da bi ga ponovo vaskrsao u siromašnom roninu koji je sve izgubio (sredstva za život, ženu, kćer, zeta, unuka), a svega što mu je još ostalo (život) odrekao se (prešepušu da izvrši harakiri). Potrebno je kaže Dobajasi ovim filmom sve izgubiti i svega se odreći da bi čovek postao hrabar i junak, da bi sve pretinje i strah dočekivao sa jednim, možda i ravnodušnim, „O!“.

(Premda izvor inspiracije crpi iz daleke prošlosti film svakako nije bez priziva na osećanja i raspoloženja posleratnog Japana; valja podsetiti da je harakiri tamo bio masovan za vreme i po završetku poslednjeg rata.)

OVI MOMCI MI DADOŠE MNOGO PARA

ILI

SAM PEKINPO

Ono što je Dobajasi učinio sa mitom o samurajima, na izvestan način je, na suprotnoj strani okeana, učinio Sam Pekinpo sa mitom o revolerašima („PUNJI POPODNE“).

Sam Pekinpo je jedan od retkih majstora vesterna kod koga granice između dobra i zla nisu oštro zacrtane. Ostareli revolveraš Stiv Džad zahteva za dvadeset dolara dnevno; vreme je „malih ali sigurnih poslova“; njegov ljubav, Sara Turseid udala se za nekog ranera; kad se svaki hitac i svaka rana pretvore u novac“ ispada da su mu još i dužni“, opasni posao kojim se, na strani zakona, bavio doneo mu je samo kostobolju. Ali, samopostovanje ga održava uspravnog u sedmu sedu do kraja. Pogođen, na neakavoj poljani, Stiven Džad, jedini koji je u filmu potpuno na strani dobra, dočekuje smrt sa blagom samoiranjom: „Ovi momci mi dadeše mnogo para“.

SA HOAKINOM NESTADE CELA NAŠA SREĆA

ILI

O SERŽU BURŽINJONU

„NEDELJE U GRADU AVREJU“ suod foršpice do poslednjeg kadra „konstrukcija, dosledna ali toliko „nameštena“ da je nije uspela ublažiti ni izvrsna gluma, ni meka fotografska faktura (snimatelj je Anri Dek) kojom je autor, hotimice, nastojao da se približi mekim tonovima i polutami sa Korovih slika. Ali, ako je autoru, da bi pokazao svoju ideju da bez ljubavi čovekovog postojanje ne znači ništa (mala Sibel uzvikuje na kraju filma, „Nemam više imena, nisam više niko, nisam više ništa“), bilo potrebno da konstruiše jednu toliko bizarnu priču o bivšem avijatičaru obolelom od amnezije i dvanaestogodišnjoj devojčici iz nekakvog pansiona, onda, priznaćete, nije izabrao najbolji način da nas u svoju ideju i uveri.

Drugi je jedan film istog autora — „NAGRADA“ (prikazivan nedavno kod nas po komercijalnim nazivom „Sedmorica jašu u pakao“), ne tako blistav s fotografske strane kao prethodni, ali zato u dijalozima kudikamo bolji, prikazuje nam Buržinjona u sasvim drugom svetlu. Kompoziciono, „Nagrada“ je u duhu tradicije „filmova potere“: kroz neku američku pustnju petorica ljudi progone jednog učenjenog čoveka. Premda je osnovna autorova ideja — da se lična sreća ne može izgraditi po cenu tuđeg života — itako uočljiva, film se ne iscrpljuje samo u njoj. Sve je ispunjeno atmosferom zlih predskazanja, promašenih života i kobi kroz koju pokašto naziremo čudnu figuru Indijanca Hoakina.