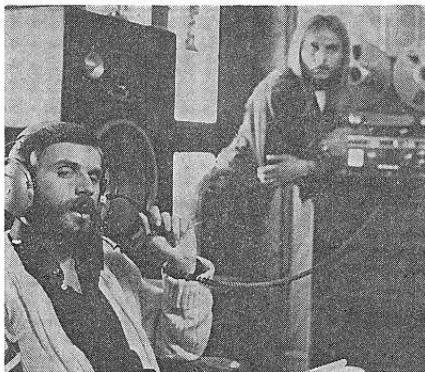


Festivali su još uvek produkcijska nužnost, ali i slučajno oblikovani nizovi estetičkih celina. U slučaju domaće kinematografije, dvadeset peti, jubilarni pulski festival obogatio nas je novim varijantama jugoslovenskog filmskog paradoksa, koje, budući da su se bez kreativnog povoda stekle u isto vreme na jednoj sceni, takođe ne mogu same po sebi doprineti temeljnijim komparativnim analizama. Ipak, na osnovu njihovog razmatranja moguće je, s obzirom na istorijsku perspektivu, identifikovati pojedine filmove kao jezgra novih ili konvencionalnih tendencija (ponekad i jednih i drugih u istom filmu), bez normativnog nadahnuća da se porede i stepenuju ostvarenja koja su sjedinjena samo logikom festivala. Reprezentativna »rodna mesta« ovakvih tendencija, u odnosu na analizu koja mi se u pogledu ovog festivala čini pogodna, predstavljaju, u prvom redu, filmovi *Okupacija u 26 slika* (scenario: Mirko Kovač i Lordan Zafranović, režija: Lordan Zafranović) i *Bravo Maestro* (scenario: Rajko Grlić i Srđan Karanović, režija: Rajko Grlić).*

Pozajmljena, reumatična fantazija: Okupacija u 26 slika Zafranovića i Kovača sjedinila je sjajem svog dizajna kritičare-apologete i kritičare-skeptike na ovom festivalu, izborila »Veliku zlatnu arenu« i od većine kritički raspoloženih posmatrača proglašena nosiocem novog pristupa temama iz narodnooslobodilačkog rata i revolucije. Kako izgleda i na čemu se zasniva taj »novi pristup«? Pre svega, nešto o »novom«: nepobitna je činjenica, poduprta tumačenjima i verzijama mnogobrojnih posmatrača, da se u filmu *Okupacija u 26 slika* koriste, često nekritički a u dobroj meri i inferiorno, figure, pojedine stilističke celine, pa i čitavi prosekodje nekolicine italijanskih reditelja — Bertolucci, Fellini, De Sille, pa i Viskontija. Recimo, čitav vizuelno-dramaturški sled koji govori o destrukciji jedne idilične sredine, od trenutka dolaska fašista, gotovo doslovno reprodukcije, ali s obrnutim predznakom, komički princip Fellinijevog *Amarcorda*. Ili, suprotnosti i sukobi između Nika i Tonija (pošto je Miho, treći mladić, u osnovnom toku prazan i ne remeti ravnotežu podelu) figuriraju samo kao blede odraz rascepa između Alfreda i Olma u *Dvadesetom veku* Bertolucci, itd. itd. No, bez obzira na ove nekritički korišćene postupke i dostignuća pomenutih reditelja (a možda baš zbog prirode Zafranovićeve odnosa prema tim stvaralacima), *Okupacija u 26 slika* je neoriginalan, stidljivo-perverzno dizajnerski produkt. I struktura scenarija i rediteljski postupak usredsređuju se najčešće na efektne ili uzgredne manifestacije delovanja nasilja, koje oživljava ulaskom italijanskih fašističkih okupatora u Dubrovnik, vešto (ili nemoćno, ko zna?) izbegavajući da se uhvate u koštac s temeljnim problematiziranjem i razotkrivanjem *totalnog sistema nasilja koje stoji iza tih manifestacija* i njegovog razornog delovanja.

Priča o Niku (Frano Lasić), Toniju (Milan Strljčić) i Mihi (Ivan Klemenc), kao i o Nikovoj sestri Ani (Tanja Poberžnik), mladeži iz imućnijih dubrovačkih porodica, koju okupacija razdvaja, suprotstavlja, od jednih čini žrtve, od drugih dželatate, od trećih osvetnike, začinje se nekolikim scenama idiličnog, »normalnog« življenja. Izuzev scene noćne zabave trojice mladića s prostitutkom (Tanja Bošković), ovi uvodni prizori su statični i nezanimljivi (kakav odnos iskazuje *puka registracija* mladeži na izletu?). Staviše, oni već u blažoj varijanti otkrivaju rediteljevo usmerenje ka bizarnostima i atmosferi svedenoj na »sajajne ambijente«. S druge strane, Zafranovićevo i Kovačevo viđenje razrastanja fašističkog nasilja izgleda ovako: predstavnici okupatora su inferiorni fanatici, karikature, erotomani — sve u najboljoj tradiciji pomodnog dizajna i odbacivanja svake istinske društvene uslovnosti i svakog iole značajnijeg parametra unutrašnjeg razvoja likova. Postupci njihovih protagonista sastoje se uglavnom od naplavina opštih fraza, ironije, vulgarnih aluzija koje se u kritičnom trenutku pokrivaju folklorom fašističkih pe-



Rade Serbedžija u filmu »Bravo Maestro«

svetislav jovanov MISTIFIKACIJA U 26 SLIKA

(Dva primera s Dvadeset petog festivala jugoslovenskog filma u Puli)

sama. Autori neprestano klize po bizarnim patološkim ravninama, dajući opoziciju krvi i noža, a »psihološko« proteruju na marginu atmosfere i letjanja čipki. Iza fašističkog nasilja stoji totalitarni razarački um koji ostvaruje dalekosežni promišljeni projekt zla (koje izrasta na temelju mnogobrojnih društvenih, kolektivno-psiholoških i individualno-psiholoških uslovnosti) — a o tome nam ni Zafranović ni Kovač ne govore. Oni konstruišu pojednostavljenu opoziciju dželat — žrtva, opoziciju u kojoj funkcionišu samo apsolutizovane strahote i zločini s jedne i patnje s druge strane, a to je, u stvari, idealno polje za pozajmljenu baroknost autora. Tonijeva i Nikova porodica su pasivne, one i njihovi članovi se menjaju, raspadaju ili nestaju mehanički datim akcentima, ali bez pravog razvoja konflikta i najčešće bez psihološke i socijalne osnove koja bi se uopšte mogla menjati ili raspadati. Za razliku od Bertoluccijevih situacija u *Dvadesetom veku*, Zafranovićevi junaci su istrgnuti iz delatne matrice stvarnosti i otuđeni od sopstvenih reakcija koje su najčešće intenzivno čulno predstavljene. Njihovi »neobični postupci« nisu, kao u Bertolucci, psihološke nužnosti, nitmičke vizuelne figure ili ideogramski elementi — oni predstavljaju samo privatne konfuzije i težnju za preuveličavanjem efekta izvesnih dramskih motiva i situacija (scena u kojoj Niko obnažuje grudi svojoj sestri Ani da bi joj pomogao nakon povraćanja).

Razmatrajući integralni vizuelno-dramaturški nivo filma *Okupacija u 26 slika*, uviđamo da problemi i nesaglasnosti nisu ipak toliko dvosmisleni i otvoreni za sve interpretacije: radi se o jednoj konvencionalnoj primeni određenog nivoa rediteljske kombinatorike koja se zaustavlja na bizarnostima, mistifikujući svoj predmet. *Autori nam prikazuju mehanizam fašističkog nasilja i njegovo delovanje kao iracionalno zlo iz bajke, kojem se može suprotstaviti samo gola humanost* (Nikov odlazak u partizane je krajnje nemotivisan, kao i njegov unutrašnji preobražaj, dok je ubistvo Tonija izvedeno u maniru malograđanske tragedije). *U toj vizuri, fašizam je bolest duše (zahvalno tlo za nežno-sadističke vizuelne egzibicije), a ne krajnje opredmećenje totalitarnih sistema mišljenja proizašlih iz konteksta društvenih*

sukobljavanja. Tako se otkriva sva perifernost, zatvorenost i samodovoljnost Zafranovićeve i Kovačeve »novog pristupa«. Jer, koliko značaja može imati termin »novo«, ako se socrealistički intonirani spektakl punjave zamenjuje bizarnošću kasnog ekspresionizma prepunog klišeja i racionalnosti, koji zamenjuju unutrašnji razvoj, i konceptom vizuelno-dramatskog, koji afirmiše privatne obrasce reagovanja i slikovnosti, i pomodnom vožnjom kroz suštinsku problematiku jedne civilizacije?

Jedna varijacija pucnja u pijanstvu: Trebalo je da prođe gotovo dvanaest godina od filma *Stičenik* (scenario: Jovan Čirilov, režija: Vladan Slijepčević), da bi Rajko Grlić ponovo dotakao sličan tematski krug u filmu *Bravo Maestro* (koscenarista je Srđan Karanović). Priča o karijeri(zmu) mladog i talentovanog kompozitora Vitomira Bezjaka (simbolička funkcija prezimena nedvosmislena je) oblikovana je po modelu »pad pre uspona«: naime, Grlić i Karanović pokazuju stvaraoca koji, ne uspevajući da prebrodi neizbežne početne prepreke raznih žirija i nerazumevanje institucija, žrtvuje stvaranje borbi za uticaj, neopravdani ugled i moć. Sve što sledi nakon toga čina je patos, kompjuterski precizno odslikavanje i nešto manje precizno i ubedljivo motivisana agonija savesti. Naravno, Grlićev rediteljski (i scenaristički) postupak nikako nije pozitivni antipod Zafranovićevo; naprosto se i ne radi o toliko pojednostavljenoj situaciji. I u jednom i u drugom slučaju moguće je identifikovati tematske i stilske srodnosti s izvesnim prethodnicima ili uzorima; međutim, metod takvog ugledanja u Zafranovića se suviše često preobražava u nekritičko odslikavanje, dok se Grlić ograničava na opštije srodnosti koje se ukazuju iza čitavog lanca posrednih motivacija. Njegov protagonist je za čitavu jednu dimenziju aktivističkog senzibiliteta složeniji od Slijepčevićevog. Međutim, daleko značajnije je Grlićevo opredeljenje za problem nastajanja lažnih veličina, kao i za svu složenost umetničkog žrtvovanja »suncu privida«. Grlić svojom vizurom uspeva da »uhvati« čak i one situacije, motive i postupke protagonista čije se odsustvo u glavnom toku zbivanja ne bi osetilo s jednog formalističkog stanovišta, ali čije postojanje pokazuje da je autor svestan nekih širih konteksta situacije (sudbina i ponašanje Bezjakovog prijatelja koji svira u noćnom lokal, kritika formalističke i vulgarne primene ideje povezivanja udruženog rada i kulture). Pa ipak, ovako široko zahvatanje tematskog polja jedan je od glavnih uzroka postojećih nesaglasnosti i praznina u Grlićevom rediteljskom postupku. Umnožavajući situacije, podvajajući ravni, Grlić se, da ne bi podlegao opasnosti nastajanja jednog kaleidoskopskog niza, odlučio za najveću moguću strogost u slaganju prizora Bezjakove agonije. *Ova preterana strogost i vizuelno-ritmička samodisciplinina strožukovale su kidanje nekih osnovnih niti dramaturške logike, a rezultat tog kidanja je — odsustvo temeljno i detaljno realizovanih akcenata Bezjakovog preobražaja, one prvobitne krize, priklanjanja fantomima popularnosti*. Ovo ne oduzima Grlićevom rediteljskom postupku samo meru savršenosti (shvaćenu sa stanovišta klasicističke logike), već i izvesnu prodornost i komunikativnost u samom načinu tretiranja problema. Međutim, ova nesaglasnost nikako ne umanjuje vrednost Grlićevog opredeljenja za tematske ravni koje (velikim delom i u filmu *Bravo Maestro*) omogućavaju kulturološko-socijalno tematiziranje u okviru jednog moderno-strukturalnog filmskog ostvarenja. *Iako, kao što se vidi, nije ni izdaleka oslobođen balasta kontroverznih strogosti i univerzalističkih nastojanja bez pokrivača, film Bravo Maestro pojavljuje se kao samosvojan primer kreativnog odnosa prema tradiciji kinematografskog oblikovanja, ali i prema predmetu koji se oblikuje.*

* Film *Miris poljskog cveća* reditelja Srđana Karanovića smatram specifičnom pojavom i temom za jednu opširniju analizu.