

znaci života

(razmišljanje o nemačkom filmu osamdesetih godina)

miroljub stojanović

1

PHENOMENA

Dijagnoza o zdravstvenom stanju zapadno-nemačkog filma, imala je u novije vreme biti proročanstvo bremenito mnogim kategoričnostima i prečesto je ona morala glasiti »bolest na smrt« da bi je, napose, u ovom razmišljanju trebalo reflektovati kao globalno pravo na nadu. Može se, u svakom slučaju, primetiti da ova apokaliptički obojena predviđanja, bez izuzetka, polaze, ipak, od jednog povjesno-ideološkog, u neku ruku stilskog fenomena, čiji estetički krah leži u odumiranju jezgra pojave koja se i danas prilično jednostavno označava kao »Der neue deutsche Film«.

Smrt Rajnera Vernerera Fasbinder (10. juna 1982.) prvi je moderni datum u tom procesu i početak jedne autorske aritmije koja će na planu preslojavanja čitave nemačke kinematografije izvršiti svoj nepozivi uticaj. Ovaj relativno zanimljivi period dekadencije na gotovo volšeban način odudara od prisustva nemačkog filma na svetskim meridijanima i nećemo, mislim, pogrešiti, ako konstatujemo jedan festivalsko-komercijalni respekt u kome se krio protekcionizam najore vrste. Ma šta danas mislili o filmovima *Stanje stvari* i *Pariz-Teksas* Vima Vendersa, o nagrađivanim filmovima Margarete fon Trote (*»Zlatni lav«* na festivalu u Veneciji 1981. godine za *Olovno vreme*) ili Rajnharda Haufa (*»Zlatni medved«* filmu *Stamhajem* na prošlogodišnjem berlinskom festivalu, unatoč žestokim protivljenjima predsednice žirija — Dine Lolobridide koja je mišljenja da je posredi »opasan film«), utisak o kompromiserstvu internacionalnog žirija je još uvek svežiji od estetičkog prisustva pomenutih filmova u modernoj hrestomatiji moralnih pobednika. Na drugoj strani, hegemonističko prisustvo nemačkih sineasta u vreme prilično akutne krize evropskog autorskog filma, imalo je za posledicu apsurdno predimenzioniranje produkata koji su danas, pre zanimljiviji kao svojevrsni vesnici stagnacije. Čak i za poklonike, koji u njima do ushićenja prepoznaju atribute nemačke filmske ekspanzije, ova dela ne progovaraju nikako drugačije do li lingvističke tečnim parafrazama, čija draž, besumnje, nema ničeg zajedničkog sa mogućim evolucijama. Ovo tumačenje plejade, ima u pozadini prilično izdiferencirani kulturni status što su ga početkom osamdesetih učvrstili neki eksponenti »novog filma« i gotovo je nemoguće pozivati se na suzdržanost u uslovima u kojima je masovni odziv postao komponentom masovne podrške.

Tako stileme Hercogovog *Fickaralda* samo scenografski citiraju duh Agireovih osvajanja, fanatizma iz filma *Agire, gnev božji* (a ovaj se, opet, samosvojno i ingeniozno poziva na tradiciju fanatika i neurotičnih »vizionara«, ideoloških gubitnika iz riznice nemačkog filma, čudno eksponiranih još u filmu *Karl Peters* Herberta Zelpina iz 1941. godine). Šlendorfova silazna linija mogla bi se u neku ruku označiti kao etapa larpurlartističkog dogmatizma u kojoj briga za dekor građanskog tipa (*Svanova ljubav*) ne reflektuje ni jednu od modernih protivurečnosti nemačke savremenosti i direktno vodi do ekranizacije kojoj je duh doslovnosti jedini pouzdani kriterijum (*Smrt trgovačkog putnika*). Uli Loniel, tvorac relativno poznatog ali nezaobilaznog filma *Nežnost vukova*, iz najplodnijih godina »novog nemačkog filma« i zanimljivo glumački prisutan u nekim Fasbinderovim filmovima, već nekoliko godina tavori u Americi, koja je sada postala utičište za nešto starijeg Volfganga Petersona.

O »Svetom Trojstvu« nemačkog filma (Hans-Jinger Ziberberg, Verner Šreter, Žan-Mari Straub) jedva da se može govoriti u nemačkom kontekstu a duh kosmopolitizma na koji najpre pomišljamo, nije od neposredne važnosti za ove genijalne stvaraoce, koliko izolacija u kojoj su se našli hermetičkim obrascima budućih filmskih mitova. ... Ukoliko je dobar film danas doista postao privilegija, ovo pitanje nacionalnog identiteta nikada nije moglo biti relativnije i, istovremeno, nikada se toliko proračunate spontanosti nije investiralo u mogućnosti geografskog zblizavanja. Kada to kažemo, mislimo na brojne festivalke omaške diljem sveta, kao i aksiološke falsifikate u kojima se politička aktuelnost ili svakodnevnica jedne nacije, pa i šire, jednog kontinenta, uzima kao polazište koje pre naliči političkom radikalizmu no što u procesima demokratizacije, za nas, istina, bitnim, otkriva stvarne mogućnosti primene jedne načelne estetike. I *Nestao Koste Gavrana*, i *Zvanična verzija* Luisa Puensa pa, ako hoćemo, i najvažniji primer s *Temom* Gleba Panfilova, koliko juče, na berlinskom festivalu, na periferiji su one lucidnosti koja danas, daleko od aplauza mnoštva, gotovo jeretički izbegava proizvoljnu empiriju »komercijalnog ludila« (J. Kameron). Ova analogija, kojoj se sve više teži, ima, na nesreću, utopijsku pretpostavku o jedinstvu politike i umetnosti što u praktičnom smislu film čini pogodnim za mnoge manipulacije. Otud je ideja debakla koji je nemački film pretrpeo poslednjih godina često asimetrična u odnosu na tekuću ideologiju a da bismo ovu prizivali kao neospornog i jedinog krivca u duhovnoj klimi u kojoj se prosperitet izrodio u svoju suprotnost. Mislimo da je »mladi španski film« nakon Frankove smrti, primer kinematografije koja je tužno izneverila ovu teoriju proporcija (petnaest godina nakon filma *Duh košnice* Viktora Erisea, i dvanaest od smrti diktatora Franka, Španija još nije dobila film tako suptilan i toliko slojevit u

prigušenom rasvetljavanju demonijuma Frankove ere, uopšte, ograničenja koja stavljaju umetnika u podređen i rizičan položaj da govori i onda kada taj govor ne može, na izgled, imati ništa drugo sem metafore koja je daleko od svakog agitovanja). Istina, političko skretanje udesno koje je u ne baš zanemarivoj meri uzelo učešća i u ukupnom kulturnom životu nemačke države, a ne samo u vehementnim partijskim nastupima, kulminirao je na filmskom primeru početkom decenije (1982) u nimalo bezazlenoj konfrontaciji pisca i reditelja Herberta Ahternbuša s nekim rukovodećim nemačkim političarima (povodom nečuvanog skandala što ga je izazvao njegov film *Utvara*) od kojih su neki čak išli toliko daleko da su moralnim anatema i političkim pretnjama javno žigosali Ahternbuša kao građanskog otpadnika što ovome, svakako, nije izgledalo kao intelektualni kompliment.

Od tada su se delimično stišale strasti ali je ostao utisak o izlišnosti shvatanja prema kojima je država, izdašnim finansijskim potporama, u početku, stekla ujedno i neprikosnoveno pravo estetičke (pa i etičke) arbitraže. Nedavni komercijalni trijumf Doris Derinhi *Muškaraca* ponovo je ujedinio naciju i bar je ovo jedinstvo primetno kada se radi o onoj vrsti patriotizma od kojeg profitiraju bioskopske blagajne. No, zato je, izgleda, potrebno da neki, kao Straub, odu u Egipat i tamo realizuju svoj film (kao što je on učinio 1982. godine s dokumentarcem *Prerano, prekasno*) a drugi, kao Ziberberg, svojim poslednjim, šestočasovnim ostvarenjem — *Noć* — plasman svog filma pretvaraju u neku vrstu hepeninga gde je pristup moguć samo uz blagoslov samog reditelja. Treba uzeti u obzir da su neke od najzanimljivijih filmova nemačkog govornog područja poslednje decenije potpisali Švajcarci (Danijel Smid i Tomaš Kerfer) kao i dosta neugodnu, bolno pristnu činjenicu da je procentualno najmanji broj simpatizera »nemački novi film« registrovao iz sopstvenih redova. No, u evropskom kulturnom krugu u koji se, mislim, smemo ubrojiti, ova lamentacija nad sudbinom nemačkog filma postala je intelektualni oblik ponašanja, prilično nekritički se odnosi prema »drugom zlatnom dobu« nemačke kinematografije (onog prvog, predratnog, niko se više i ne seća), i sasvim olako se ova navijačka pomodnost prepoznaje kao naročiti oblik intelektualnog otpora prema stilskim, pa i tematskim odstupanjima. Ali, ova filmska nostalgija, koja je, izgleda, u osnovi svih razmišljanja o filmu u barem trideset poslednjih godina, ili predimenzionira stvarnu problematiku, s jedne strane, ili — po pravilu — toliko kompromituje mogućnosti i izvoza, s druge, da je često tek s distance moguće odrediti ovo totalno pomanjkanje sluha kada su u pitanju eventualne vrednosti. Otud se, recimo, može reći da danas — sa gotovo decenijom, pa i više, zakašnjenja — vrednujemo, poštujuemo i volimo manje afirmisane filmove »vrelih godina« kakvi su *Jakob fon Gunten* Petera Lilijentala (1971), *Ja te volim, ja te ubijam* Uve Brandnera (1971), *Nulti čas* Edgara Rajca (1976), *Rat devojaka* Alfa Brustelina i Bernharda Zinkela (1976. 77), *Radupers* — *svestranu redukovana ličnost* Helke Zander (*Staklena čelija* Hansa Gajendorfera (1977), *Crnac* Ervin Herberta Ahternbuša (1980)... i koji su u doba svoje pojave u nemačkom, pa i evropskom filmskom prostoru, predstavljali samo jednu od digresija matičnih tokova.

BEZ DOGME

Nismo, istina, od onih koji veruju da se u ovom trenutku u nemačkom filmu dešava nešto bitno i *presudno* po evropski, pa i svetski film u celini. Superiornost *Helderlinove smrti* Strauba i njegove supruge Danijel Uije na berlinskom festivalu i nagrada za režiju Vima Vendersu na kanskom, za film *Nebo nad Berlinom*, ohrabruju ali »neverne tome« i dalje sumnjičevo vrte glavama. Zaboravlja se, pri tom, da ovaj krug jugoslovenskih skeptika nikada (čak ni putem FEST-a!!) nije došao u dodir sa delima Helme Zanders — *Brams*, *Niklause Silinga*, *Persi Adlona* ili Hartmuta Bitomskog (ovaj poslednji ima svojim neobičnim, trosatnim ostvarenjem *Highway 40 West* u beogradskim razmerama ograničeni broj poštovalaca).

U ovoj izlišnoj mistifikaciji išlo se dotle da se sudbina nemačke kinematografije poistoveti s celokupnim trendom evropskog filma. Otud je obimom nevelika revija novih nemačkih filmova (*uglavnom* odabir s dva poslednja berlinska festivala) u organizaciji beogradskog Sava — centra i Kulturnog i informativnog centra Savezne Republike Nemačke, 23 — 29. aprila 1987. godine, bila, ako ne idealna, a ono srećna prilika da se uverimo u opseg ili ograničenost naših zabluda. Po svojoj orijentaciji, krajnje nekomercijalni programski profil ilme je za posledicu jednu od najneposećenijih manifestacija, iz čega nikako ne bi smeo slediti apriorni zaključak o njezinoj nezanimljivosti. Dok su jedni u ovom potezu spremni videti izraziti znak hrabrosti, drugi ga poistovećuju s potcenjivanjem publike, gde bi se ona navodno, u svojoj masovnosti, po ko zna koji put imala javiti kao pouzdano merilo opšteg aksiološkog prepoznavanja. Istina nije, kao obično, negde na sredini i spremni smo da pre podržimo ono prvo mišljenje, prema kojem je nekoliko filmskih iznenađenja logična posledica ovakvog koncepta. Sa izuzetkom Margarete fon Trote, koja je s *Rozom Luksemburg* ostavila ubedljivo najneprijatniji utisak (što je paradoks kada se u relativno poznatom krugu nemačkih imena nade ovakva ličnost od renomea) o ostalim učesnicima jedva da znamo ono najneophodnije. To je, s jedne strane, dobro jer praćenje lišava očekivanja, pa i predrasuda, s druge se pokazuje da neobaveštenost može biti kobna. Tako se, recimo, dešava da jedno fascinantno otkriće kakav je film turskog reditelja Tefika Basera *40 m² Nemačke* prođe gotovo nezapaženo iako je, prema mišljenju potpisnika ovih redova, reč o jednom od najautentičnijih filmova nastalih u Evropi poslednjih godina. Ukoliko smo navikli da lokalne zasade turske kinematografije dovodimo u vezu s političkim i estetskim univerzalizmom, onda je oduvek bilo reči o jednom skupu atavizama koji su ovo geografsko područje činili prepoznatljivim, da ne kažemo egzotičnim. U tom, i samo u tom smislu debitantski film tridesetšestogodišnjeg Basera koincidira s jednim regionalnim pogledom na svet, bu-

dući da u uslovima produkcije koja nosi isključivo nemačke naznake (istina, s delom turske ekipe) ima malo od tehničke nesavršenosti pojedinih turskih ostvarenja. Iako parabola po značenju, a minimalistički film po režijskom opredeljenju, utisak punoće koji ostavlja *40 m² Nemačke* duguje, pre svega, izuzetnoj umešnosti da se sudbine jednog turskog bračnog para »negde u Nemačkoj« dramaturški dovoljno nadgrade da izbegnu bizarnost hronike. Iako sistematičan u pristupu, film se namerno kloni geneze turske paranoje, on je uzima kao nešto dato i protivno očekivanjima, ne moralise »standardima« jednog specifičnog mentaliteta. Ova opora i surova priča je prevashodna refleksija o turskoj ženi (maestralnu kreaciju Turne ostvarila je Ozej Feht) koju patološki posesivni muž drži zatvorenu u jednom skućenom stanu u kome ona detalj svakodnevice — kao što je susret pogledima s devojčicom u stanu preko puta, kroz prozor — doživljava kao tragično uvećanu sublimaciju univerzuma. Baserov film je film o žudnji, usamljenosti, o elementarnim porivima... Na kraju, kada Dursun, njen muž, umire nakon seksualnog odnosa, i Turna najzad napušta taj svet »iza ogledala«, kao neka moderna Alisa kojoj krv navire u glavu iz straha od prevelike slobode. Etička pozicija autora nipošto ne remeti koheziju filmskog jezika, ona je, štaviše, njen zaštitni znak u onom smislu da moralna predispozicija postaje neophodni kvantum događanja. Tehnički perfekcionizam o kome možemo govoriti u smislu impresivnih vizuelnih kvaliteta i majstorskog umeća kretanja kamere, ponajpre fascinira. Ovi visoki kvaliteti produkcije, ne bez značaja u modernom filmu u kome se estetska konkurencija sve više doživljava kao tehnološka trka, izgleda da su u novije vreme nužan preduslov da filmu pribave neophodno dostojanstvo jezika. Baserov film je isto tako trijumf umeća rada sa svetlom, i neka nam bude dopušteno da kažemo kako je malo savremenih dela koja tako dosledno nose potpis inventivnosti. Za film koji je po strogosti isto toliko nemački koliko u psihološkom smislu sadrži naboje turskog mačizma, nije, jednostavno, dovoljno reći da je očaravajući.

Druga dva filma iz samog vrha, *Vreme tišine* Torstena Netera i, naročito, *Vokmen bluz* Alfreda Berensa primeri su ovog estetičizma koji je u Evropi postao alternativni oblik istraživanja. Ukoliko je film bez reči u evropskim uslovima sve više »oblik ponašanja«, spremni smo odmah utvrditi kako on nema takmičarsku primenu. Ova težnja ka samodovoljnosti ponekad je zbir doista rdavih procesa, budući da se u ova dva primera možemo osvedočiti u jednostavnost koja nipošto nije lišena komunikativnosti. *Gotovo* bez dijaloga, dakle, Neterov i Berensov film su komplementarna dela koja se bave hendikepom pojedinca u uslovima socijalnog, moralnog i urbanog kolapsa. Ako usamljenost ovih filmskih protagonista nije ništa manja od usamljenosti koju potencira Baserov film, ona je sigurno manje rigorozna u svom opravdanom zahtevu za razumevanjem. U Neterovom filmu, ona delimično ustupa mesto nadi. Sneg koji počinje da pada u noći, kraj otvorenog prozora pored koga stoji junak filma Stefan (Pavel Zaher), rekli bismo, ima ovu simboličku funkciju pročišćavanja koju ne nalazimo u berlinskom sivilu koje za muzičara iz filma *Vokmen bluz* ima odlike egzistencijalnog pejzaža s obrisima košmara. Paralelno praćenje sudbina u Neterovom delu nije toliko neobičajeno (setimo se samo bravuroznog početka iz Vendersovog filma *U toku vremena*) koliko ga izdvaja jedno suptilno insistiranje na jeziku analogija, neposrednosti i bogatstvo osećaja za detalj. Nešto manje nego *Vokmen bluz*, *Vreme tišine* je pročišćen od literarnih implikacija i ono svesno teži prigušivanju svih izvanfilmskih komponenti. To što *Vokmen bluz* u ovoj težnji ide nešto dalje, te na momente postaje prototip »underground« filma, treba pripisati njegovom narativnom redukcijonizmu. *Vreme tišine* je crno-beli film, *Vokmen bluz* film u koloru koji namerno insistira na muljavosti, simbolički je poistovećujući s atmosferom. O Alfredu Berensu znamo neuporedivo manje no o Torstenu Neteru kome je ovo šesti film i koji je debitovao još 1976. godine. Ukoliko ovaj muzički impuls kod njega nije zanemarljiv, učestvujući pri tom u strukturi filma i jednako je obeležavajući smislom za ritmičnost, treba imati u vidu da se on aktivno bavio muzikom tokom studija na Konzervatoriju u Libeku gde je svirao violinu, violu i piano. Sličan muzički »pedigre« imao je još jedan od zastupljenih reditelja, Mihael Bartlet, koji je na turnejama Berlinskog simfonijskog orkestra kao i muzičkim programima Berlinskog radia muzicirao na violi. Njegov film *Koncert za desnu ruku* opisuje katalog poslednjeg filmskog festivala u Berlinu kao »nekonvencionalnu tragikomiju o muško-ženskim karakteristikama«. Istina je, zaopravo, da je reč o jednom intrigantnom filmu koji se razmetljivo koristi tekovinama filmskog nadrealizma i neguje crni humor kao općinjavajuće svojstvo u igrama povezivanja. Izvesni odlomci, međutim, uzeti pojedinačno, remete ovu iracionalističku arhitektoniku iza koje se nazire izvesna težnja za redom koja u simetriji traži svoj »pripovedački« pandan i u osnovi, možda prilično smelo (pa i naivno) zahteva realistički tretman.

Manje uspešni, iako sasvim korektni što se filmske pismenosti tiče, neobavezni i laki za praćenje su filmovi Manfreda Stelcera *Kinezi dolaze* — nezavisnog filmskog reditelja iz Berlina (1944) koji se u jedanaest dosadašnjih filmova osam puta okušao u dokumentarizmu — te film *Bejbi* Uve Frisnera, tematski i što se miljea tiče u omiljenom maniru ranog Fasbindera, koji priziva, eksplicitnije nego bilo koji drugi nemački film novijeg datuma, ideologiju marginalaca iz američkih žanrovskih filmova B usmerenja. Ako se kao komedija naravi *Kinezi dolaze* vrlo uslovno mogu uklopiti u ovu žanrovsku liniju nemačkog filma koja, opet, nije po izdiferenciranosti shvatanja ni malo reprezentativna, onda se to već ne bi moglo reći za film *Bejbi*. On je, pre svega, to dramaturški, a potom onom vrstom creda koja u mediju ima krajnje konkretne povode što već devet decenija funkcioniše kao načelo »dobre zabave«. *Bejbi* je pesimističan film veoma blizak moralnim postulatima »film noir-a« s onom kontradiktornošću u evropskoj tradiciji koja još od Godara pokazuje izraziti stepen nespojivosti kroz politizaciju i angažovanost. Visoki profesional-

ni standardi ne bi smeli da zavaraju, te se uz razne manjkavosti (prevashodno, rad sa glumcima, i izvesna ponavljanja koja bi trebala da doprinesu stabilnosti gledaočevog uverenja) *Bejbi* pre prihvata kao jedno od mogućih komercijalnih rešenja nemačke raznovrsnosti. Stalcerov film, raden s ukusom i merom, donekle prevladava ovu krutost nemačkog filmskog racionalizma. Sasvim bezbrižno solidaranje s актерima ove priče o demontiranju jedne fabrike podseća na češki period Miloša Formana u kojem je ovaj demistifikovao glupost i oholost svojih sunarodnika nimalo ih ne izvrgavajući ruglu i poniženju.

Letać Ervina Kočja (tvorca zapaženog filma *Pekarev hleb* — 1976. godine — kao i dokumentarnog filma o Verneru Hercogu) je film o strasti, s rafinmanom Kloda Gorete čije odjeke nalazimo u osnovi ove priče o ljubavnom trouglu i letačkim ambicijama pripravnika jednog osiguravajućeg društva, koje ga u prekrasnoj, završnoj sceni filma odvođa na vrh bolivijske planine Palomani. *Džo Polovski — američki sanjar* Volfgangha Pfajfera manje je uspešno dokumentarno ostvarenje. U doba brementno mnogim blokovskim nesuglasicama, film evocira pacifizam američko-sovjetskih ratnih veterana koji su se 25. aprila 1945. sreli u mestu Torgau na reci Elbi, i ostatak



jožef ač: za stolom

života proveli u doslednom širenju američko-sovjetskog prijateljstva. Film apostrofira ove lične primere kojima bi sprečavanje eventualnog rata bila dodatna mera posevećenosti. Mora mu se priznati plemenitost pobuda i određena doza spontanosti kojoj je politički internacionalizam prva »filmska« reakcija. Ne može se reći da Pfajfer svoje humanističke zahteve nije uspeo da transponuje kroz odgovarajuću formu ali prevladava sentimentalizam dalji od svakog dokumentarističkog pomaka.

Margareta fon Trota, najzad, tužno je razočaranje. Njen film je igra na kartu atraktivnosti ali ne prelazi okvire konvencionalnog biografskog žanra koji evocira vreme kroz kostima, likove kroz šminku i istorijsku iznimnost, kroz suvoparne dijaloge koje resi najdoslovnija propagandna nota. Ni vrlo dobra Barbara Zukova u ulozi Roze Luksemburg ne spasava film od beznačajnosti iz koje treba izdvojiti vizuelno uspešnu scenu likvidacije pri kraju.

Stiče se utisak da ovaj tekst preterano afirmiše pozicije koje su nejasne i samoj kinematografiji u kojoj su se pojavile. Ali, moramo primetiti, ova nesvesnost katkada ume da bude povoljan znak. Nema nikako mesta euforiji, ali smo za to da se dva-tri hrabra filma kakvi su u prvom redu *40 m² Nemačke*, *Vokmen bluz* pa i *Vreme tišine* pozdrave kao autentični predstavnici jednog evropskog područja koje je istorijski prerano prešlo u filmsku legendu. Preokupacije u domenu jezika prevashodni su razlog našeg zadovoljstva. Mada, po definiciji, eksperimenti nisu dovršeni i teško da se kao takvi mogu istorijski vrednovati, nemački film je u osamdeset do devedeset dugometražnih dela, koliko se sada godišnje pojavi na tržištu, uspeo da nađe svoje privremeno utočište. Mnogo više od jetkosti ili kratkotrajnog zadovoljstva, moramo se posle ove revije zapitati koliko je ovaj kolaž bio reprezentativan? Nismo, istina, videli nekoliko zanimljivih filmova nastalih tokom 1986. godine... U takve svakako valja ubrojati *Egomaniju Kristofa Šlingensifa*, »germansku priču o kolapsu civilizacije ili Dr Faustus na ledu u tradiciji Nibelunga«, ili *Leto samuraja* bivšeg kritičara Hansa-Kristofa Blumenberga, ili *Putovanje Markusa Imhofa* u kojem se ovaj proslavljeni reditelj filma *Camac* je pun bavi autobiografskim romanom Bernvarda Vespera — sina poznatog nacističkog pesnika i bliskog prijatelja teroristkinje Gudrun Enslin — ili, recimo, *Napad* Teodora Kotule...

Zeleti smo samo da pokažemo da identitet nemačkog filma još uvek postoji, mimo slučajnih i površnih predstava o nemačkom filmskom fenomenu. Da on, slično nekim drugim evropskim i vanevropskim kinematografijama, sazreva u osami estetičke relevantnosti.