

MLADOST prve revolucionarne države na svetu i mladost same kinematografije idealno su se poklopili: tek rođeno društvo sovjeta, u dinamičnom vrenju, našlo je sasvim prikladno kreativni izraz u tek rođenoj umetnosti — filmu! Između života prožetog revolucionarnim procesima i revolucionarnog filma, uspostavljena je prisna, bliska veza.

Kad govorimo o sovjetskom nemom filmu iz tog vremena, inspirisanom i nadahnutom revolucionarnim događajima, obično imamo na umu dela samo četvorice najistaknutijih reditelja: Ajzenštajna („Oklopnjača Potemkin“, „Stara i novo“, „Oktobar“, „Strajk“), Pudovkina („Mat“, „Potomak Džingis kana“), Dovženka („Zvenigora“, „Zemlja“) i dokumentariste Džige Vertova („Čovek s kamerom“). Ma da je reč o autorima različitog senzibiliteta, postoji i nešto što je svima njima zajedničko: to je njihov odnos prema realnosti, a istovremeno i odnos prema montazi. Dramatika revolucionarnih oktobarskih i početnooktobarskih zbiljenja bila je u sovjetskom nemom filmu izražena, pre svega, kroz težnju pomenutih autora ka prikazivanju samo onoga što je autentično, u čemu se oseća ukus pravog života. Ta težnja se svodila na pozadan rediteljski princip: svoditi kamerom prostu životnu činjenicu, u njenoj verističkoj lepoti, ili je pred kamerom tako verno rekonstruisati, da i igraoni filmovi dobiju sasvim dokumentarističku fakturu (tako su fragmenti iz sovjetskih revolucionarnih igranih filmova korišćeni ponekad i kao autentičan arhivski materijal za pravljenje filmskih žurnala o revolucionarnim događajima). Godarova misao — da veliki igraoni filmovi teže dokumentarnosti, a značajni dokumentarni filmovi strukturi igranog filma, kao da je nastala na osnovu dela stvorenih u ovo vreme... Drugi stvaralački princip sovjetskog revolucionarnog filma bio je princip montaze: on se sastojao u povezivanju tih autentičnih fragmenta u jednu metafizičku celinu (Ajzenštajn), ili u jednu dinamičku celinu (Džiga Vertov). Naravno, dolazilo je do spontanog prožimanja metafizičnosti i dinamike, jer je i sama dinamika bila jedna od metafizičnih odlika tog burnog vremena.

Između tih dveju kreativnih koordinata, autentičnosti i dinamične montažne metafizičnosti nastala su sva velika dela sovjetskog nemog filma. Otkrivajući na taj način suštinu filma, koristeći se izražajnim sredstvima kojima i savremena kinematografija počinje da stvara mit o „novome filmu“, sovjetski autori stavili su znak jednakosti između filma i života. U tome smislu oseća se njihova težnja i na pojedine reditelje savremenog jugoslovenskog filma. Zar i pravi preporod savremenog jugoslovenskog filma nije otpočeo onog trenutka kad je u našoj kinematografiji preovladala težnja za prikazivanjem autentičnosti i istine? Zar „Skupljači perja“ Aleksandra Petrovića, recimo, ne liče sasvim na neki dokumentarni film? Zar u delima Čukulića, Skanate, Makavejeva ili Puriše Dorđevića ne nalazimo brojne asocijacije na dela Džige Vertova, Ajzenštajna, Dovženka, ali i na dela Jurija Tarića ili Nikoleta Sengelaje i drugih, čije filmove poznaju samo pasionirani posetioci Kineteka?

Otkrivanje motiva sovjetskog revolucionarnog filma u savremenoj jugoslovenskoj kinematografiji, koliko god je ponekad i frapantno, svedoči nam i o stvarnom revolucionarnom duhu koji prožima danas naš „novi film“!

Uzmimo kao primer film „Kmetova krila“, snimljen 1925. godine, u režiji nama malo poznatog Jurija Tarića, koji se kao i veoma poznato delo Seržija Ajzenštajna bavi vremenom i likom cara-samodrca Ivana Groznoga. Ovaj film je izvršno snimio M. Vladimirić, čije je shvatanje filmske fotografije blisko shvatanjima Aleksandra Petkovića (demonstriranim u igranim filmovima „Čovek nije tica“, „Ljubavni slučaj“ ili „Praznik“): kamera pulsira i oseća stvarnost kao i sam čovek! Ali, u ovom filmu veoma je prisutna i ideja Dušana Makavejeva — da čovek nije ptica, odnosno da posle svakog nadahnutog i intimnog uzleta sam fantasta biva spušten na zemlju i grubo suočen s „objektivnom stvarnošću“, koja je uvek takva kakva je...

Stvarnost prikazana u Tarićevom filmu, svakako, predstavlja vidovitu aluziju na mračna staljinistička vremena, u kojima će se oblak birokratskog terora i kulta ličnosti nadiviti nad jednom revolucijom, započetoj i društvu i u umetnosti. Po red Ivanu Groznom, te personifikacije Staljina (koju će Ajzenštajn u svoja dva filma razviti do snažne metafore o marjačkoj prestarešnosti svakog silnika pred životom), prikazan je u Tarićevom filmu „Kmetova krila“ i jedan seljak, fantasta i pronalazač, koji u ta grozna vremena, ispunjena strahom od „opričnika“, radi na svojim malim izumima. San pronalazača je da konstruiše krila s kojima će poleteti kao ptica put neba. U ključnoj sekvenci filma, Ivan Grozni nareduje kmetu da leti: kmet se sa svojim drvenim krilima penje na visoki toranj, skače u ponor i... umesto da se razbije o tvrdo tle, uprkos svakoj logici, on POČINJE DA LEI! To malo čudo, to malo je čovek postao ptica, izaziva divljenje i oduševljenje naroda: heroj-pronalazač dolazi pred Ivana Groznog, očekujući nagradu. I, tada, dešava se opet nešto protiv svakog očekivanja: umesto da ga nagradi,



Kadar iz filma „Čapajev“ (1925)

sovjetski oktobarski filmovi i naš „novi film“

ČOVEK, PTICA - I KAMERA

10-77185153

SLOBODAN NOVAKOVIĆ

Ivan Grozni ga osuđuje na smrt! Car svoje presudu obrazlaže rečima: „ČOVEK NIJE PTICA!“ Tako, Jurij Tarić formuliše i naslov i ideju filma koji će Dušan Makavejev snimiti tek posle tridesetak godina! (Makavejev, dabome, nije imao prilike da vidi Tarićev film — samo su se njegove preokupacije svojim poklopile s Tarićevim). Kad je o revoluciji reč, očigledno je da neki problemi ne zastareva-ju...

Senzibilitet umetnika i vitalan revolucionarni duh, premostili su vremensku



Zar „Skupljači perja“ ne liče na neki dokumentarni film? Na slici: Gordana Jovanović.

distancu koja Tarićev film „Kmetova krila“ deli od filma „Čovek nije tica“ Dušana Makavejeva. Oba autora nalaze svoj put u bici za oslobođenje i integritet ljudske ličnosti: dok Tarićev junak biva ubijen u trenutku stvaralačkog trijumfa (jer, svaki totalitarni režim doživljava takvo oslobođenje pojedinca i njegovu kreaciju kao atak na svoju totalitarnost!), dotle junak Makavejeva biva intimno poražen u trenutku svog društvenog uspeha (monter Jan Rudinski dobija orden, ali ga to ne čini nimalo srećnim, pošto ga je istoga dana napustila mala frizerka). U revolucionarnom svetu, dakle, prestano treba rušiti neke barijere — bilo da se one nalaze oko čoveka, ili u njemu samom!

Sovjetski reditelji nemog filma čvrsto

su verovali da grade jedan novi svet, radovali su se tome svetu i nastojali su da okom kamere što dublje prođu u njega, da saznaju i saopšte pravu istinu o zbiljnjama i ljudima revolucije. U periodu staljinizma su, zato mnogi od njih doživeli gorke časove: jer, birokrati nikada nije stalo do otkrivanja autentičnosti i istine, nego do obnavljanja i glorifikovanja njenih vlastitih ideja i dogmi. Slamajući godinama postojeće birokratske otpore u našoj sredini (bilo u sistemu produkcije, bilo u vladajućim shvatanjima), jugoslovenski filmski autori su se prvenstveno borili za komunistički iskren i kreativno istinit odnos prema samom životu: otkrivajući svetove fantasta, otkrivali su i svoj vlastiti svet.

Takvu iskrenost u odnosu prema stvarnosti i takav komunistički zanos u prikazivanju realnosti, koju neprestano treba menjati, da bi se išlo u korak s revolucionarnim procesima, susrećemo u filmovima naših dokumentarista, a tek potom i u našem igranom filmu. U sovjetskoj kinematografiji, opet, takva je tendencija paralelno trajala i u igranom i u dokumentarnom filmu: koliko je god Ajzenštajn, praveći „Oklopnjaču Potemkin“, „Strajk“ ili „Oktobar“, insistirao na rekonstrukciji autentičnih događaja, trudeći se da u svim svojim igranim filmovima ostvari skoro dokumentarističku fakturu, a kroz to i uzbudljivo životnu uverljivost filmovanih prizora — toliko je i dokumentarista Džige Vertov, razvijajući svoju teoriju o sveprisutnom i svevidećem „kino-oku“, nastojao da zaviri kamerom u svaku poru društvenog života i da maksimalno bude prisutan u revolucionarnom talasanju zemlje. Naši filmski stvaraloci stupili su u prisni kontakt s autentičnim životom zahvaljujući prvenstveno dokumentarnom filmu, koji je u svojim najboljim trenucima bio inspirisan i delima Džige Vertova, a najviše njegovom revolucionarnom željom da filmski stvaralac i sam učestvuje u svim onim zbiljnjama koja vode ka revolucionarnim promenama. Dokumentaristi su kamerama krenuli put u život.

Još u dokumentarnim filmovima pokojnog Žike Čukulića („Fabrike radnicima“, „Srećno, drugovi rudari!“ itd.), oseća se prisnan vertovljevički odnos prema ljudima i društvenim pojavama — oseća se zanos revolucionara pred svetom koji otkriva i koji mu se otkriva. Poezija se tu rada iz života, a uverljivost iz spontanosti kazivanja. Čukulić je duboko osećao sve ono što je prikazivao u svojim filmovima: realnost je za njega bila materijal koje je verovao... Sličan postupak trijumfuje i u Strpčevom filmu „Kiše zemlje moje“, delu lepom i uzbudljivom, u kome dokumentaristička kamera otkriva lice i dušu samog naroda, tragajući za autentičnim sudbinama običnih radnih ljudi. U tome filmu, istovremeno, dominira i ajzenštajnovska ideja o „starom“ i o „novom“, koji se u revolucionarnoj sredini bespoštedno sukobljavaju. U filmu „Kiše zemlje moje“, međutim, „staro“ i „novo“ paralelno traju, u jednom svetu koji je svestan i svoje nesavršenosti i svoje kompleksnosti... I u dokumentarnim filmovima Makavejeva („Osmeš 61“, „Parada“) oseća se prisustvo teorije Džige Vertova o svevidećem i sveprisutnom „kino-oku“, kombinovano sa idejom Ajzenštajna o „montaži atrakcija“ (za Makavejeva je „atrakcija“ svaki karakterističan i samosvestan delić realnosti, koji u najelegantnijem obliku dolazi pred objektiv kamere — bilo

da je to džinovski portret Lenjina koji se „mušta“ na vetru, ili snimak nekog „in-uvvualiste“ koji je okrenuo leđa prvomajskoj paradi, pa za svoj broj čita novine). Tu se ono što je intimno začas spaja, ali i sukobljava, sa onim što je opšte znanjavajućim i prvomajskom paradom ne postoji kao spektakl koji ljudi samo posmatraju sa strane, nego kao zajednička akcija u kojoj svaznačaja, svako u njoj može da učestvuje i makavejev, dabome, osavija pojuncu slobodu izbora, kad je reč o tom učesću: tunc on daje za pravo i onom momku koji je okrenuo leđa paradi (u čemu su neki auserbriznici videli, svojevremeno, „skrnavljenje“ ovog „svetog čina“ i smišle- nu anarhističku akciju). No, ovde treba podsetiti na jednu sućnu sekvencu iz sovjetskog nemog filma: u njoj je prikazana masa koja štrajkuje i sukobljava se sa policijom, a za to isto vreme neki veseli junosa tertuje sa devojkom, ne najući za sudbonosna revolucionarna vrenja. Kao kad je reč o nimu Jurija Tarića, i ovde postoji izvesna idejna poduarnost: ličnosti treba ostaviti mogućnost opredeljenja, jer mada je revolucionarna akcija nesto od ošteg značaja, svako u njoj može da učestvuje na svoj način. Takav stav nije uokaz anarhije — naprotiv, u njemu treba videti težnju za humanističkim osmišljavanjem svake kolektivne akcije. Jer, ono što je intimno, ne utapa se u totalitarno, nego se u njemu gusa — a intimistički svetovi mogu opstati samo u revolucionarnim tokovima s kojima se pojedinac intimno identifikuje, bez bojazni da će se tih svetova odreći. I ovde se Makavejev, koga mnogi dovode u vezu isključivo s Godarom, nadovezuje na tradiciju sovjetskog revolucionarnog filma (spontano i instinktivno, razume se).

Sadašnja progresivna orijentacija u našem „novom filmu“, i pored svih insinucija o „zapadnim izvorima“ njene inspiracije, nadanjanjuje se (makar i intuitivno) poukama primljenim od filmova revolucionarnog Oktobra. Odbacujući filmsku „lepotu“ u ime životne istinitosti, odručivši se „estetike“ u ime životne autentičnosti, amirajući gledaoca svojom morainom i ideološkom provokativnošću, naš „novi film“ u svojim najboljim trenucima (Makavejev, ravlović, Petrović, Kacijević...) kao da nastavlja onim razdraznim stvaralačkim putem na koji mu ukazuju dela Ajzenštajna, Pudovkina, Dovženka, Džige Vertova i njihovih savremenika. Motivi i emocionalna temperatura sovjetskih filmova izrasli iz konteksta revolucionarnog Oktobra (a naročito njihov odnos prema realnosti, kao i transformacija te realnosti, putem montaze, u autentičnu autorsku viziju sveta) spontano su našli svoj kreativni odjek u delima reditelja našeg „novog filma“. Mnoge od tih ideja su, dabome, modifikovane i prilagodene savremenom senzibilitetu i razvoju filmske tehnike, ali njihova suština nije izneverena.

U našem savremenom filmu se, recimo, ideje Ajzenštajna i Džige Vertova o stvaralačkoj primeni montaže (koja je u njihovoj doba bila i jedna od konvencija jezika nemog filma) polarizuju: dok se u filmovima Dušana Makavejeva (naročito u „Ljubavnom slučaju...“) montaža razvija ka kolažnoj dramaturškoj strukturi, u kojoj intelektualni sudari kadrova i čitavih sekvenci široko otvaraju put brojnim asocijacijama (čime se znatno produbljuje i otvara Ajzenštajnovno shvatanje „intelektualne montaže“ u skladu sa evolucijom savremenog vizuelnog senzibiliteta) — dotle, kod Živojina Pavlovića („Budenje pacova“), montaža počinje da „odumire“, jer se dugim kadrovima analitično fiksira dati autentični prizor (ali, to je možda još neposredniji put do one autentičnosti ka kojoj su težili Ajzenštajn i Džiga Vertov, a ta neposrednost uslovljena je danas evolucijom same filmske tehnike). Ideja o stvaralačkoj montaži, prema tome, evoluirala u dva pravca: ka intelektualnom vizuelnom eseju sastavljenom od atraktivnih „parčića“ realnosti, ili ka autentičnoj slici realnosti koja se postiže montažom unutar dugih kadrova. Svaki od ovih puteva, dabome, vodi ka iskazivanju individualnih autorskih senzibiliteta.

Istovremeno, dramaturški montažni postupak Puriše Dorđevića (naročito u filmu „Devojka“), svojom poetskom stilizacijom, neodoljivo podseća na poetičnost i dramaturgiju iz filмова Dovženka („Zvenigora“, bliska folklornoj narodnoj legendi, ili „Zemlja“, jednostavna i prisna, u kojoj Dovženko na autentičnom ukrainskom tlu gradi svoj revolucionarni svet omedan sunokretovima). Revolucionarna patetičnost, pri tom, proizlazila je u „Devojci“ iz iskrenosti kazivanja i iz snažnog emocionalnog doživljaja; tu neke kompletne Dorđevićeve sekvence jako „mirišu“ na Dovženka (recimo, scena u kojoj streljani seljak u „Devojci“ nastavlja da ide kroz polje, čime se simbolično, kao i kod Dovženka, predstavlja snaga čitavog naroda).

Da veze našeg „novog filma“ sa sovjetskom kinematografijom u danas nisu iscrpljene, svedoči i film „Skupljači perja“ u kome pojedine sekvence likovno veoma asociraju na sekvence iz neobičnog filma S. Paradjanova „Senke zaboravljenih predaka“. Takve veze, kad je reč o istinskoj kreaciji, mogu biti samo korisne i ubuduće.