

senke zaboravljenih predaka (II)

[prolegomena za jednu arheologiju filma]

miroljub stojanović

Ovo verovanje ispoljavamo, pre svega, u odnosu na nešto bolji protok informacija o periodu evropskog filma koji je još uvek obavijen austom tajne (nema epoha), kao i na nekoliko filmskih dela do kojih smo nekom čudnom slučajnošću imali pristupa poslednjih godina. Umesto uobičajene predstave o eskapističkoj razbibrizi, ovi filmovi zapanjuju formalnim i tehničkim intervencijama u domenu za koji je jezik ne samo prikladan, već i idealan izraz.

Relativno skorašnji susret sa sedamdesetak dela nemačkog nemog filma (do 1929) — tokom 1983. godine — gemistifikovao je mnoge zablude intelektualnog porekla čiji je nesumnjivi sindrom EKSPRESIONIZAM. Bez ijedne propratne manifestacije u jugoslovenskim okvirima, ova obimna filmska manifestacija nije toliko relativizovala postojeća ograničenja i frustracije, koliko je potakla znatiželju izazvanu projekcijama nekih od najčudesnijih nemih filmova koji su ikada prikazani na našem tlu. To u prvom redu važi za *Hroniku o dvorcu Grishus* (1925), Artura fon Gerlaha (Artur von Gerlach, 1881-1925) — gotičku tekovinu savremenog vizionarstva, čija sprega poezije i mistike na granici vizuelno mogućeg, pruža dovoljno »arhitektonske« podloge za filmski izraz u budućnosti. I naravno, za monumentalno delo Arzena fon Čerepija (Arzen von Cserépy) *Fridrih Veliki* (Fridericus, Rex, 1922-1923), u kome veliki Oto Gebir (Otto Gebühr) rekli bismo, prvi put u istoriji filma krči prostor za jednu autentičnu metafiziku istorije. Uostalom, još 1916. godine, u *Dnevniku doktora Harta* predupredio je Paul Leni neke od ondašnjih tendencija, nazivajući stvari njihovim pravim imenom, u drami ratne pomame i mentalne devijantnosti.

Ali, Nemačka je bila (i ostala) specifičan problem. Čak i u usko informativnim okvirima našeg poglavlja, naneli bismo joj veliku filmsku nepravdu ukoliko njeno produkcijski najfrekventnije (i najdelikatnije) razdoblje u zvučnom periodu (1930-1940) ne bismo specifikovali nekonvencionalnim deobama političkog i čisto filmskog. Sumnjamo da se, upravo na nemačkom primeru, danas još uvek može braniti stav Endriju Serisa (Andrew Sarris) da je američka kinematografija jedina koja ispod istraživanja po površini dopušta mogućnost proučavanja u dubinu.

U ovih dvadesetak i više godina, previše se toga nagomilalo oko nas, a da ova tvrdnja nema prizvuk diskretnog šovinizma. Sta bi danas rekli ljubitelji Ingmara Bergmana da su u prilici da se uvere kako je *Sedmi pečat* (1957) doslovno preuzeo mističku postavku Vizbarove (Frank Wisbar, 1899-1967) *Splavarke Marije* (1936) sa *Smrću* kao glavnim (fizičkim) protagonistom? Ili, ljubitelji Bresona nakon izgedavanja jednog drugog Vizbarovog filma: *Ana i Elizabeta* (1933) u kome je on još onda suvereno vladao formulom jansenističkog iskaza? . . . Mladog generaciji, »vaspitanog« na poslednjim (lošim) Vendersovim (Wenders) ili Hercovim (Herzog) filmovima, verovatno zvuči blasfemično tvrdnja američkog istoričara filma Dejvida Stjuarta Hula (David Stewart Hull) koju on eksponira u svojoj već klasičnoj knjizi *Film u Trećem Rajhu* (1969) da film Herberta Zelpina (Herbert Selpin ?-1942) *Bračni varalica* (1937) »predstavlja najbolji nemački zvučni film svih vremena.« Možda 1. oktobra 1986. u Muzeju jugoslovenske kinoteke u Beogradu i nismo bili spremni složiti se s Hulvim mišljenjem, ali to nipošto ne ide na račun prećenosti filma *Bračni varalica*. To je možda još uvek zato što postoji *Romansa u molu* (1943) Helmuta Kojtnera (Helmut Käutner, 1908-1980).

U opoziv Serisove tvrdnje nije neophodno posezati za japanskim ili indijskim iskustvima (premda je hendikep nepostojanja kopija ili njihove neupotrebljivosti daleko izraženiji no u severnoameričkom slučaju). Evropa, koja i u najprezentativnijim izučavanjima uvek izmiče stvarnoj sveobuhvatnosti, tek u novije vreme dobija punu satisfakciju.

U to nas, svakako, uverava knjiga Ričarda Abela (Richard Abel) *Francuski film: prvi talas 1915-1929* (French cinema: The first wave 1915-1929; izd. Princeton University Press). Na 672 stranice svoje knjige, Abel (koji pripada onoj bobrodošloj generaciji istoričara koja veruje da je neophodno izgledati što više filmova da bi se o pojedinim razdobljima moglo pisati) daje vivisekciju jedne kinematografije za čije su nas nemo razdoblje sve do skoro vezivale mnoge predrasude. Rezultat (sudeći bar prema navodima jedne obimne recenzije): intrigantno i stručno delo koje diskredituje ustaljene poglede i u »raspravi« o identitetu francuskog filma lansira sasvim izvorna shvatanja. Na filmovima Andre Antoana (André Antoine, 1858-1943) i Žaka de Baronselija (Jacques de Barnocelli, 1881-1951) Abel pokazuje da francuski filmovi nikako nisu mogli biti pod uticajem švedske škole, kako se to obično do sada mislilo. Razloga prema Abelu treba tražiti u najprostijoj činjenici da u to doba francuski sineasti s ovim delima nekako nisu mogli doći u dodir . . . Estetičko je i moralno pravo ne samo jednog istoričara no i naj-

neutralnijeg kompilatora da uspostavlja sopstvenu hijerarhiju, te otud ne treba da čudi Abelovo preferiranje (pa i glorifikovanje) nekih krajnje opskurnih filmova. Tako, na primer, Baronseljev film *Ramuntcho* (1919) Abel proglašava »ključnim delom«, beskraino uvažava Antoanove filmove *Krivac* (1917) i *Nadničari mora* (1918) te u svom zanosu stiže do više nego anonimne Marije Luise Iribe i njenog filma *Hara-Kiri* (1928).

Abel insistira i na prisutnosti tzv. »plein air« — filmova u tadašnjoj francuskoj produkciji, najzanimljivijem žanru realističkog filma čije su početne premise »drame iz života seljaka i radnika izvan urbanizovanih područja«, što, opet, svedoči o jednom inteligentnom nastojanju da sistematizuje ne samo vlastito polazište već dijahronijski utemelji jednu konkretnu etapu.

Izazovi Abelove knjige nisu praktički nepremostivi za zapadnog posmatrača. Ove samo u poslednjih godinu-dve, ide u prilog niz ekskluzivnih manifestacija, s ciljem da otkrije, upozna, populariše i, pre svega, *dinamizuje* i *aktuelizuje* mnoge zaboravljene vrednosti . . . Dva velika programa francuskih nemih filmova (više od tridesetak dela neprikazanih nekoliko decenija) u Londonu u januaru i aprilu 1987. godine imala su senzacionalnog odjeka upravo među stručnjacima. »Posle ovog programa«, pišu Džon Gilet i Kevin Branlou (Kevin Brownlow), »istorija filma moraće se napisati ponovo!«

Iako je reč o programskom profilu koji se uglavnom temelji na narativnim i komercijalnim aspektima produkcije, već sada je izvesno da je ova sezona izbacila nekoliko »autorskih« imena na koja ubuduće neminovno moramo računati. Tako se Dejvid Robinson (David Robinson) pridružuje Abelovu uvažavanju Antoana i piše povodom njegovog filma *Zemlja* (1920) — adaptacije Zolinog dela — »Antoan anticipira klasični sovjetski film, Vigoa (Jean Vigo, 1905-1934) i poratne italijanske reditelje. « Kevin Branlou najradije govori o Rejmonu Bernaru (Reymond Bernard 1891-1977), reditelju za čija su se tri filma engleski kritičari prosto nadmetali u izlivima oduševljenja. U *Čudu vukova* (1924), otkrivaju oni Grifitovog (David Wark Griffith, 1875-1948) učenika u načinu na koji je vavilonsku sekvencu iz *Netrpeljivosti* (1916), uzevši je kao svoju inspiraciju, arhitektonski preneo u svoj film snimajući opsadu grada Bovea i pri tom »bitno nadmašio model«. *Šahisti* (1927) su epski film o ruskoj okupaciji Poljske u 18. veku, u kome se svojom »iznimnom lepoto« ističe sekvenca bitke, snimljena u Ostrelenki. *Tarakanova* (1929) je još jedan veliki Barnarov spektakl, ljubavna priča o mladoj pretendentkinji na presto (igra je Edit Žean-Edith Jehanne — omiljena Barnarova glumica) i dvorskog ljubimca, Katarine Druge.

»Bernar je prosto briljantan reditelj«, poručuje nam Kevin Branlou u svom komentaru (veoma analitički prikaz objavio je on u letnjem broju ovogodišnjeg *Sight i Sound*-a) i u propratnoj publikaciji londonske manifestacije odmah prelazi na gotovo neumerenu glorifikaciju Marka de Gastina (Marco de Gastyne, 1889-1982). Žaljenje što je njegov film *Čudesni život Jovanke Orleanke* (1929) Drejerovo remek — delo o Jovanki Orleanki izbrisalo iz istorije filma, Branlou završava rečima: »Scene bitaka ne mogu biti savršenije. One su dostojne Eizenštejna i Kurosawe (Kurosawa)!«

Ovaj zanos na neki način i objašnjava zašto se broj restauriranih filmova u francuskoj kinoteci kreće i do pedesetak godišnje. S druge strane, sasvim je pogrešno pretpostaviti da, barem kad se Engleske tiče, u celini gledano, predstavlja import. Upravo tipična za razdoblje o kome govorimo, izgledaju nam nastojanja ondašnje kritike da svojim su-narodnjacima izbore pozicije analogne istorijskom značaju. Godinu-dve unazad, puno se govorilo o Vendi Toje (Wendy Toye 1917-), Dejvidu Mek Donaldu (David MacDonald 1905-) i Bernardu Vorhausu (1898-). Silvija Paskin (Sylvia Paskin) posvećuje Vendi Toje veoma zapažen članak u septembarskom broju britanskog mesečnika *Monthly Film Bulletin* (1986) i veoma kritički govori o dva aspekta njene karijere tokom pedesetih i u prvoj polovini šezdesetih godina. Na jednoj strani stoje filmovi s motivima fantastičnog (*Stranac nije ostavio posetnicu*) 1952- i *Dva-nesti dan* (1955); na drugoj, dugometražne komedije *Pobuna* (1955) i *Pridružili smo se mornarici* (1962) koje Vendi Toje smeštaju u žanrovske kontekste britanske kinematografije, neminovne ako od komedije podemo kao od favorizovane filmske vrste. »Pojedine scene u filmu *Pobuna* pokazuje čudesan vizuelni osećaj za detalj . . . *Pobuna* se uzdiže iznad rutinskih britanskih porodičnih komedija i ide više u prilog individualizma Vendi Toje«, piše Pem Kuk (Pam Cook). Zanimljivo je da, iako je na kanskom festivalu 1953. godine dobila za *Stranca* nagradu za najbolji kratki film, Vendi Toje misli »kako nije učinila ništa izuzetno u svojoj filmskoj karijeri« i poručuje: »Možda ću . . . jednog dana!«

Dejvid MekDonald se danas najčešće (mada ne i jedino) poistovećuje s filmom *Braču* (1947), oporom pričom o rivalstvu dva brata zbog siromašne porodične služavke. Rejmond Dirgnat (Reymond Durnat) proglašava *Braču*, »superiornim u odnosu na većinu Hoksovih (Howard Hawks) i Volševih (Raoul Walsh) filmova koje su nametnuli poznavaoi auteur teorije.«

»Moramo mnogo da učimo o Bernardu Vorhausu«, mišljenja je Džof Braun (Geof Brown) u zimskom izdanju *Sight i Sound* za 1986/87 godinu. »Sama njegova karijera je dovoljno zanimljiva. Ali, njegovi filmovi su ti koji vaze za pažnjom i aplauzom.« Sledi izuzetno intrigantan tekst o reditelju kojeg danas jednako smatraju svojim i u Engleskoj i u Americi. Tridesetak filmova s obe strane Atlantika bilans je jednog gotovo potpuno anonimnog života i moramo verovati Dejvidu Mikeru (David Meeker) kada tvrdi da je »istorija filma zanemarila talenat jednog izvanrednog stvaraoča«. Vorhaus je u Engleskoj radio tridesetih godina (tačnije, do 1937) i među nekoliko filmova na koje nas upozoravaju Branun i Miker, svakako valja obratiti pažnju na *Zločin na bregu* (1933), film koji je tematski prividno na teritoriji Agate Kriosti (Agathe Christie) no u kome se, izgleda, Vorhaus uzdigao iznad svoga materijala »svežinom ideja, tehničkih ingenjerskih i iskorenosti besprimernih u britanskom filmu.« Svoju imaginaciju i smisao za šalu, demonstrirao je Vorhaus još jednom već iste godine u filmu *Kamera duh* a svoju američku fazu izgleda da je obeležio filmom *Spiritualist* (1948) sarađujući sa velikim di-

rektorom fotografije Džonom Altonom (John Alton). *Spiritualist* i danas ostaje film čudesnog tempa i glumačkog nastupa, vizuelnog stila i inteligentne režije.

Sa Bernardom Vorhausom napustili smo Evropu i stigli na američko tle. Ako nikako drugačije, a ono zbog silnih i učestalih zloupotreba, logično bi bilo da se o američkom filmu manje—više sve zna. Istoričari, čitaoci i gledaoci ne očekuju, na izgled, nikakva iznenađenja. No, koliko se ovakva procena može u praksi pokazati nepouzdanom, uverava nas senzacionalni prijem jednog nemog filma iz 1921. godine pod naslovom *Mrlja* koji je potpisala Lois Veber (Lois Weber, 1882—1939). »Mnogo tog a je rečeno o ovom filmu«, beleži Ričard Kombs (Richard Combs) »počev od toga šta reč »blot« zapravo znači... »No, što se tiče nas koji ne poznajemo njen film, reč je o izrazitom primeru narativnog filma (mada Ričard Kombs sugerise da »film manje ili više zanemaruje svoju narativnu i psihološku dimenziju«) sa jakim socijalnim, moralnim i psihološkim akcentima. U prvom planu je siromašna porodica univerzitetskog profesora Grigs, čiju kći opsedaju trojica eventualnih prosaca, od kojih je jedan sin njegovog pretpostavljenog, drugi dete njegovog suseda doseljenika, a treći i sam siromašni mladić... U ovom gotovo malograđanskom rasporedu, pronalazi se (prema tvrđenju onih koji su imali prilike videti njen film) Lois Veber delikatnu ravnotežu između socijalne pozicije i svojevršne poezije bede čiji je glavni protagonist profesorova žena, gđa Grigs, koja ophrvana siromaštvom u jednom neurotičnom ispadu krađe susedima pile iz kuhinje. Ričard Kombs je euforično pozdravio njen film spominjanjem Bunjuela (Luis Buñuel): »Spominjanje Bunjuela, međutim, sugerise gde leži jedinstvenost i pravi interesi *Mrlje*: ona je *Zaboravljeni* 1950-reč je o jednom od čuvenih Bunjelovih filmova iz meksičke faze — prim. prir.) ortodoksne srednje klase.«

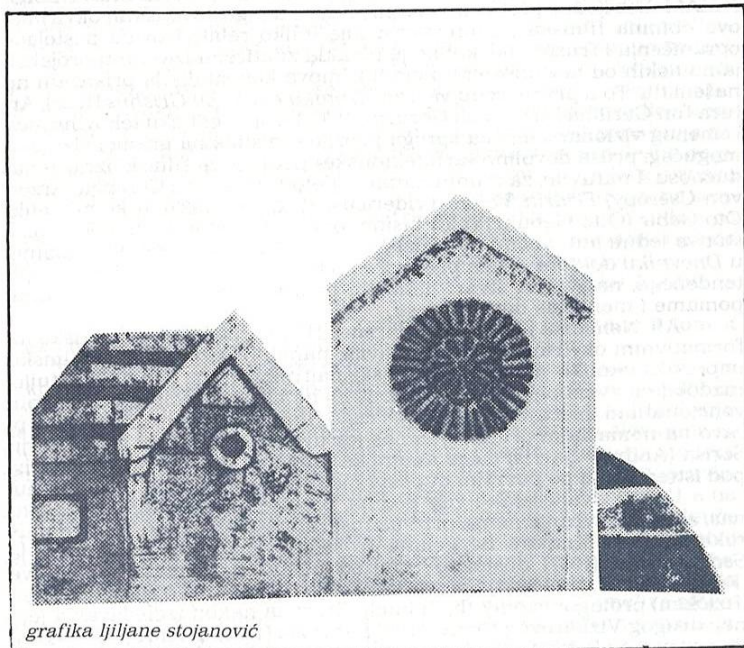
Više decenija dug intelektualni prezir prema žanrovskim dometima američkog filma, ima sada pomalo čudne predznake eskapističke netrpeljivosti prema svemu što odudara od opšteg žanrovskog konteksta. Jedino tako se može objasniti neprisustvo pojedinih sineasta, u mnogim sada započetim autorskim revalorizacijama. Stvari postaju unekoliko očiglednije kada se ima u vidu da se neki od njih vezuju za tipično evropske izume kakav je bio (i ostao) ekspresionizam. Primer Rolanda Vesta (Roland West, 1887—1952) ne može biti ilustrativniji. Ekspresionizam na američkom tlu je tema sama po sebi dovoljno zanimljiva da bi obnovila mnoga zapostavljena interesovanja. Rolandu Vestu, tvorcu deset filmova nastalih u rasponu 1918—1931, posvećuje redakcija *Monthly Film Bulletin*-a izuzetno zanimljiv prilog u svom julskom broju iz 1979. godine. Identifikovanje relacija koje je ovaj stvaralac mogao imati s ekspresionizmom još uvek ne podleže strogoj generalizaciji ako se uzme u obzir tematska dispartatnost njegovih filmova. No, pojedini od njih, kao na primer *Gusar* (1931) sada su na velikoj ceni, posebno iz razloga »što je u doba kada su rani zvučni filmovi bili opsednuti govorom *Gusar* u celini posedovao autentično filmsko, s osloncem na istim onim tehnikama koje su krasile *Šaputanja slepog miša* (1930) — dramatično osvetljenje, veoma mobilna kamera, majstorska upotreba senki i naročito izbor eksterijera u noći.«

Ali, pravo putovanje otpočinje za nas, po svemu sudeći, upravo u Aziji. Ne želimo nikako da idemo u širinu i ograničimo se na (kada je o kontinentu reč) inicijalni izveštaj jednog od vrhunskih poznavalaca azijskog filma Tonija Rejsa (Tony Rayns), s devetog filmskog festivala u Hong Kongu 1985. godine. Toni Rejs piše o festivalskoj sekciji naslovljenoj »Discovering Asian Masters« i tom prilikom smatra nepotrebnim da retrospektive predratnog japanskog reditelja Sadaoa Jamanake (Yamanaka Sadao, 1907—1938) i indijskog sineaste Ritvika Gataka (Ritwik Ghatak, 1926—1976) uopšte uključi u festivalski kontekst. Toni Rejs se ne mora pri tom izvinjavati zapadnim čitaocima jer je o pomenutim sineastima, bar što se Engleske tiče, pisano dovoljno, ako ne i previše povodom njihovih otkrića u osamdesetim godinama. Uostalom, kompletna retrospektiva Gatakovih filmova dva puta je tokom 1983. napunila salu londonskog *National Film Theatre* i to u roku od samo nekoliko meseci, a drugi put je morala biti ponovljena na insistiranje gledalaca. U osamdesetim godinama Ritvik Gatak je postao prava eksplozija i dovoljno je imati u vidu njegov kulturni status u Velikoj Britaniji i Francuskoj, gde je njegovo ime postalo gotovo mitskim jednom užem krugu ljubitelja filma. Sineast kome Derek Malkolm (jedan od najuglednijih britanskih filmskih kritičara) posvećuje nadahnuti esej pod naslovom »Tigar« u časopisu *Sight & Sound* — leto 1982 — aludirajući na slavne Blekove (William Blake) stihove, umro je od hroničnog alkoholizma i tuberkuloze, snimivši 7 filmova. Prvi od njih, *Gradanin* još daleke 1952. godine, a prvi put se o njemu čulo dve godine nakon što je svet otkrio jednog velikog sineastu upravo s indijskog potkontinenta: Satjadžita Raja (Satyajit Ray) preko filma *Pather Panchali*. Tada je, naime, pokojni Žorž Sadul (Georges Sadoul) bio među nekolicinom koja je na Venecijanskom festivalu imala prilike videti sada već legendarno Gatakovu delo *Ajantrik* (priču o taksisti u malom provincijskom gradu čiji je najbolji prijatelj predmet podsmeha) i tom prilikom napisao: »Ja ne znam bengali jezik a film nije bio titlovan. Ali, podlegao sam njegovim čarima... Zaljubljen sam u taj film isto toliko koliko i vozač u Jagadal. I ostali Gatakovih filmovi, koji ovde ne spominjemo iz sasvim očiglednih razloga, predmet su ovog, iz našeg ugla teško pojmljivog, euforičkog tretmana, a njegovi nekadašnji studenti na filmskom institutu u Puni, sećaju ga se kao ekscentrika koji je, međutim, imao i te kakvog uticaja na danas veoma respektovanu i jednu uslovnu frakciju indijskog »novog talasa« koju u prvom redu čine Kumar Sahani (Kumar Shahani) i Mani Kaul. (Uzgređ, interesovanje za klasični indijski film je sada toliko uzelo maha da se pojedini evropski—francuski—časopisi čitaju već sa strahom. Tako majski broj (317) časopisa *Cinéma* za 1986. godinu, iz pera Anrija Mikiola (Henri Micciolo) donosi opsežan portret Guru Dut

(Guru Dutt, 1925—1964) i proglašava ga najvećim indijskim rediteljem posle Raja. Guru Dut, kome su sticajem okolnosti bili nametnuti neki aspekti komercijalne produkcije impresionirao nas je nakon što smo 1986. godine videli njegov najcenjeniji film *Večita žed* (1957), nekonvencionalnu dramu koja u većitoj opoziciji na relaciji pesnik-društvo potencira neke lirske trenutke kakve ne pamtimo ni iz jednog filma.

Dalje iščitavanje Rejnsovog teksta gotovo je uznemirujuće u svom estetičkom pledoaju: Rejs se zadržava na drugoj dvojici autora sekcije »Discovering Asian Masters« — Kinezu Fej Muu (Fei Mu, 1906—1951) i filipincu Gerardu de Leonu (1913—1981), sineasti za čijih se svih 75 filmova verovalo da su izgubljeni, dok tri o kojima je reč u njegovom tekstu nije u jednom zapuštenom magacinu u Hong Kongu otkrio selektor festivalske sekcije.

Dok susret s Muovim delom iz 1948, *Proleće u malom gradu* sumira frapantnim poređenjem: »Fej Mu je duhovni Ziberbergov (Hans Jürgen Syberberg) predak«, Rejs o Ferardu de Leonu piše s neskrivenim divljenjem. Posebno ukazuje na najbolji njegov film *Dyesebel* (1953), fantaziju o ljubavi čoveka i sirene. »Film se kloni podrobnog neo-realističkog portreta seljačkog života u ribarskom selu, kroz prizore mitološke fantazije i senzualnosti, u završnoj bravuri dostojne Orsona Velsa (Orson Welles). Rezultat nije film koji se iscrpljuje apostrofiranjem sirene, no erotska studija o žudnji i njenim ludostima, film o obuzdavanju, uzvišenosti i grehu. »Dodajmo da je u oktobru 1982. godine prilikom retrospektive filipinskog filma u Londonu, istaknuto, povodom prikazivanja de Leonovog filma *48 časova* (1950) — »zapanjujuće uspešnom primeru onog filma o junakovoj potrazi kroz ruševine poratne Manile za ubicom svoje žene« — da je jedan od ciljeva retrospektive »da doprinese da Gerardo de Leon s pravom zauzme svoje mesto u istoriji filma kao jedan od najvećih majstora mise-en-scène.« (Ne možemo a da ne dodamo kako je tom prilikom film Lamberta Avelane (Lamberto V. Avellana) *Dete tuge* (1956) pozdravljen kao *Nemačka godine nulte*, 1947/48.



grafika Ijljane stojanović

Za razliku od de Leona, iskusnog intelektualca koji je radio u okvirima jedne krajnje stereotipne industrije, Fej Mu je artikulisao svoj stil upravo na usko nacionalnom modelu tradicionalnih predložaka kakvi su u prvom redu bili normativi kineske opere. No, mnogo više nego neke druge njegove kineske kolege iz istog perioda, Mu je prilično propatio za vreme »kulturne revolucije«, kada je politička cenzura u obračunu s izvesnim oblicima »buržoaske umetnosti« učinila svoje. Ovo oduševljenje izazvano njegovim delom, sada se prenelo i u Francusku gde ondašnji kritičari u *Proleće u malom gradu* pronalaze »potpuno nov i originalni filmski jezik« (*Le cinema Chinois*, Georges Pompidou, 1985).

Što se zanimanja za Jamanaku Sadaoa tiče, i jedina dva filma s njegovim potpisom: *Lonac od milion rija* (1935) i *Balada o balonima od papira* (1937), moramo reći da je ono skoro neodvojivo od ukupnog interesovanja za »zlatno doba« japanskog zvučnog filma tridesetih godina. Međutim, ono što u nekoliko izdavanja Jamanaku od drugih kolega, mogla bi da bude »delikatna sinteza patosa i satire tako retka u tom periodu socijalne napetosti.« Jamanaka je često nazivan Vigoom ili Rene Klerom (René Clair) japanskog filma a Noel Birš sugerise kroz analizu pojedinih scena *Balade o balonima od papira* da se njihov poetsko-geometrijski pandan može naći »jedino ukoliko se čovek okrene velikom razdoblju sovjetskog filma ili, pak, ne krene napred i ne dospe do Kurosave« (*Kao udaljenom posmatraču*).

Gotovo bi bilo tragično pomisliti da se o velikanima iz tidesetih godina: Mikio Naruseu (Mikio Naruse, 1905—1969); Heinosukeu Gošu (Heinosuke Gosho, 1902—1981) ili Jasudžiru Šimazuu (Yasujiro Shimazu, 1897—1945) u nas ista zna osim najneophodnijih enciklopedijskih natuknica. Ovi reditelji ne samo da su ponovo aktuelni za većinu serioznijih istraživača, no se njihove retrospektive organizuju maltene u svim kinotekama Zapadne Evrope. Jedna u nizu ekskluzivnih manifestacija japanskog filma u Londonu, aprila 1983. godine, naširoko reklamira prvo evropsko prikazivanje filmova Hiroši Šimizua (Hiroshi Shimizu,

1903—1966), reditelja čija reputacija u Japanu počiva na njegovim filmovima o deci. 150 igranih filmova koje je Šimizu snimio između 1924. i 1959. godine (!!) bitno utiču na profil japanske kinematografije u celokupnoj njenoj istoriji. (Jedan od najpoznatijih sačuvanih i slavljanih njegovih filmova je bez sumnje *Deca na vetru* (1937).)

No, među svim relativno nedavno otkrivenim japanskim rediteljima, našu pažnju je privuklo ime Išide Tamizoa (1901—1972), Biršovog favorita, kome on posvećuje čitavo devetnaesto poglavlje svoje knjige. Birš tom prilikom piše: »Nisam gotovo ništa znao o Išidi Tamizu, izuzev da je karijeru započeo 1926. godine, snimio 83 filma i povukao se iz kompanije Toho još 1947. godine. Znao sam, takođe, da je bio »učitelj« Kon Ćikave (Kon Ichikawa—slavni japanski poratni reditelj, prim. prir.) i bio blisko povezan s pozorišnom trupom »Bungaku — za« koja je bila pod zapadnjačkim pozorišnim uticajem i bila manje radikalna no neka druga pozorišna udruženja. »Iako se ukratko zadržava i na filmu *Stare pesme* (1939), pravi predmet Biršovog oduševljenja je Išidin film *Opali cvetovi*, (1938). Radnja ovog filma odvija se u jednoj kući za gešje u Gijonu, i traje od večeri 17. jula 1866. do ponoći narednog dana. Tokom ova dva dana, vojnici klana *Chōshū* koji formiraju vojnu grupaciju kopljanika, odbijaju *bakufu* trupe poslane da kazne pobunjeničke klanove i ulaze u Kijoto. To će biti prekretnica u tom sporadičnom građanskom ratu. »*Opali cvetovi* su jedan od najlepših portreta zajednice ikada snimljenih«, sugerise nam Birš.

Dakako, Išidinim filmom nismo ni približno iscrpili primere »Azijskog sindroma«. U zavisnosti od broja učesnika u ovoj zanimljivoj igri, moguća su naknadna pomeranja. Japan i Indija su industrijski giganti i takvi su oduvek bili. No, šta je s kontinentom koji ne poseduje ovu tradiciju »industrijske« velesile? Mislamo, naravno, na Latinsku Ameriku.

Dva brazilska otkrića idu sada u prilog čitavom kontinentu, ako je suditi po nesputanosti njihove filmske vizije. O tome nam, u vidu jednog apologetskog pristupa, govori tekst Paula Emilia Salesa Gomesa (Paulo Emilio Salles Gomes) u aprilskom broju *Prostitut-a* za 1987. godinu, pod naslovom »Mauri i još dvojica veliki«.

Poznati brazilski reditelj Karlos Dijeges (Carlos Diegues) govori u jednom intervjuu Paulu Antoiu Paragvi (Paulo Antonio Paragua) o »četiri čudaka brazilskog filma: Albertu Kavalkantiju (Alberto De Almeida Cabalcanti), Mariu Pišoteu (Mario Peixoto), Ademaru Gonzagi (Ademar Gonzaga) i Humbertu Mauru (Humberto Mauro). Pošto je u Sales Gomesovim istraživanjima Kavalkanti potpuno »suvišan«, kao već uveliko afirmisani autor, on se opredeljuje za trojicu u svojoj verziji, s tim što umesto Ademara Gonzage (o kome mi još uvek nemamo nijednu informaciju) pažnju posvećuje Limi Baretu (Lima Barreto) — tvorcu slavnog *Razbojnika* (1953) — koji nama, opet, deluje dovoljno istorijski »katalogiziranim« da bi ga sada otkrivali iznova.

»Pišoteov film *Granica* (1930) je veoma značajan događaj u skorom panorami brazilskog filma«, tvrdi Sales Gomes. Jedini Pišoteov film — ne pripada više istoriji, estetici, filmu... Film će potpuno urasti u legendu, u mit...«

Mauri nije kao Pišote i trideset godina realizovao jedan jedini film, niti je kao Lima Barreto jedva završio drugi. Dvanaestak filmova koje nam je ostavio u nasleđe, odlika su upornog i preduzimljivog duha, u uslovima ekonomske nestabilnosti i provincijske inferiornosti sadržaja. »Poetika provincijskog života« (kako je naziva Gomes), koja je nadahnula Maura da pravi filmove još 1925. godine u malom gradu Katazuauesu u unutrašnjosti države Minas Gerais, najadekvatnija je u možda najboljem od svih njegovih filmova: delu pod naslovom *Ganga Bruta* (1933). »Junakinja doista evocira severnoameričku kinematografsku viziju, ženskim šarmom omiljenim do 1920. godine, izvedenim iz koncepta grifitovske lepote«, veli Gomes. Žak Tular naziva Maura »ocem brazilskog *cinema novo*«. »Nama, koji praktički (znači, kroz gledalačko iskustvo) jedva da znamo šta je stvarno značio ovaj filmski pokret, može izgledati apsurdnom ova tvrdnja.

Sa Humbertom Maurom završićemo i ovu našu neobičnu Odiseju kojoj teško da bi se u ovom času mogao nazreti epilog. Primeri bi se mogli redati do u nadogled, ali totalitet navoda nije neophodan da animira našu pažnju.

3

UMESTO ZAKLJUČKA ILI ZAŠTO KLASICI

Vavilonska konoteka, da ili ne?

»Od početaka filma, snimljeno je najmanje 500 000 dugometražnih filmova (da ne pominjemo kratkometražne). To predstavlja milijarde slika među kojima nema nijedne koja liči na neku drugu sliku. Tu se ne mogu naći dve jednake slike. Čak i ako je reč o istoj stvari, slika neće biti ista, neće biti snimljena pod istim uglom, neće imati istu kompoziciju, neće biti na isti način kadrirana, neće imati istu strukturu...«, kaže Žan Mitri.

»Suviše se očekivalo od ovog medijuma, a suviše malo se tražilo od njegovih naučnika. Ekstravagantna retorika razočaranja zamračila je neverovatnu pažnju koja je posvećivana hiljadama i hiljadama filmova. Zato je prvi zadatak istorije filma da ustanovi postojanje tih hiljada filmova, kao značajnog uslova za postojanje medijuma«, dodaje Endriu Seris.

Što se nas tiče, pokušali smo govoriti o filmskim otkrićima (najvećim delom) osamdesetih godina, jezikom samih tih otkrića. Ne može nam se prigovoriti da smo izbor vršili nasumce i proizvoljno. Poštujući jednom već izbornu poziciju koja reditelja filma u najvećoj meri smatra odgovornim za finalni izgled dela (pa i samog procesa njegovog nastajanja), organizavali smo sebe samo utoliko, ukoliko smo ovaj autor-ski princip sproveli dosledno i do kraja.

»Podvucimo na kraju i to da samo ideje, ako ne i primere, crpili smo iz filma Kulture«: »popularni« film od Fejda (Louis Feuillade,

1874-1925) do Marija Bave (Mario Bava, 1914-1980), preko Viljema Vitnija (William Witney), čini nam se isto toliko bogatim i po onome čemu nas uči i po svojoj istinitoj lepoti, naročito na nivou na kojem deluje sliže«, piše Birš na kraju svoje *Prakse filma* (Paris 1969).

Želeli bismo da napomenemo da postoji ogromna razlika između sasvim neodređenog zahvata u prošlost (čime se neminovno nailazi na neki, bilo koji od neograničenog broja primera), i kompilacije kakvu smo mi ponudili dubući da ona nije rezultat nikakve prividne neutralnosti izbora. Na taj način smo sledili »uputstva« Mišela Simana (Michel Ciment): »Moraš poznavati da bi mogao izabrati«, u smislu stroge determinisanosti pobuda.

Ono što odmah pada u oči je da smo se rukovodili jedino aktuelnošću primera. Ponekad nije teško otkriti da su naši motivi jači od naših zamisli. Uz to, stvorili smo utisak da je udeo kinoteke u *savremenom* filmskom životu toliko jak, da nije potrebno ni ići u bioskop i baviti se tekućim filmskim repertoarom.

Ovo nas, opet, vraća na jednu od većitih nedoumica: da li je u ideji arheologije neminovno sadržan i sam pojam aksiologije?

Danas se, svakako, zna da Horhe Luis Borhes (Jorge Luis Borges) ima književnih predaka u fantastičkom podneblju La Plate (Roberto Arlt, Masedonio Fernandez), te da oni nisu samo slučajni proizvod intelektualnog bujanja, koliko legitimni identitet argentinske kulture i njene autentične poetike. . . Ideja Vavilonske biblioteke je još uvek moguća, izmeđ ostalog, i zbog snažne intelektualne podrške koju film nikada nije imao.

Međutim, želeli smo da pokažemo izvesnim, da bi se već sada mogla napisati jedna *paralelna* istorija filma koja bi u metežu neklasifikovanih utisaka sezala dalje od poezije. Autoritet potpisnika ne ostavlja nikakva mesta sumnji. . . Možda je Anri Langloa u pravu: »Danas kad je još sve u vatri, gde je sve u opasnosti da propadne, treba se tući da bi se spasio film!« Treba permanentno dovoditi u sumnju iskristalisane predstave o ograničenom broju umetnika unutar filmske industrije! Naš rad u tome smislu konotira drugom delu istupanja V. Petrića. Prvo se veoma lako može pobiti, budući da *gotovo* nijedan od primera koje smo pomenuli nije prikazan na televiziji, niti verujemo da će (imajući u vidu raspoložene konzumenata) to ikada biti.

»Ime Ozu nije čak ni spomenuto u tri toma Mitrijeve svetske istorije nemog filma ni u šest Sadulovih toмова!«, podseća nas Siman. Hoćemo li i u budućnosti, desetne toмова kapitalnih filmskih investicija otplaćivati nezauzimanjem ili nemarom ljudi koji imaju tu privilegiju da svode bilans prošlosti, za koju u izvesnom broju slučajeva nemaju ni najmanjeg sluha. Džon Keri (John Carey) primećuje u *The Times Literary Supplement*, februar 1980 ovaj citat preuzimamo iz trobroja 1-2-3 beogradskog časopisa *Savremenik* za 1987. da »samo raspravljanje o vrednosti reflektuje jedan istorijski nesporazum, jer dijalog o vrednosti (u književnosti) pada u pogrešno vreme i vode ga ljudi bez sluha za duh epohe.«

Možda film i jeste »najlepši od svih električnih vozova«, kako to kaže Orson Vels. Ali danas, okolnosti nalažu da se utisci o filmovima neizostavno moraju preispitivati, a i sama ideja sazvežđa nije više samo astronomska privilegija. Mnogi uzori su danas nadmašeni, pojam remek-dela izgubio je pre svega svoj istorijski smisao, a onda i implikovanu estetičku dimenziju. . . Nekad je Tolstoj s dirljivim ubeđenjem mogao tvrditi da je Šekspir najgori od svih pisaca koji zna i to je čak i s obzirom na Tolstojev renome bilo dočekano kao hereza. Ili mi grdno grešimo, ili je čitav način našeg mišljenja danas jeretički.

V. Petrić je, dakle, imao pravo, kada je odlučio da jednu etapu filmskog mišljenja podvede pod obrazac koji nalaže vaspitanje putem klasika (samo mišljenje ne treba shvatiti u komplementivnom smislu). No, na primeru koji nam je pokazao kao propratnu demonstraciju svog uverenja, pogrešio je samo u jednom: kada je bitno suzio (pojam) izbor klasika u domenu stvaralačke prisutnosti. Upravo nam primer Kinugasinog filma *Na strani ludila* pokazuje da se više ne radi o tome da »zaboravljeni« stanu rame uz rame s velikanima i s njima podele nešto od njihovog svetog trona: reč je o jednoj neminovnoj potrebi za verifikacijom u kojoj će dela apriornih šampiona, ne sumnjamo, trpeti poredenja često i na svoju štetu. U svojoj fascinantnoj knjizi *Poetika filma: esencijalistički manifest* (Editions du singne, Paris, 1973) Anri Ažel (Henri Agel) govori o gledaocu (estetičaru) koji je hipertrofirani Ejzenštejnovim načinom razmišljanja: »... shvatamo da je gledalac, naučen na takav ritam, zaista mogao tokom ovih poslednjih dvadeset godina da lupka nogama gledajući *Avanturu*, da zeva pred *Gertrudom* (Carl Theodor Dreyer, 1964), da potpuno zanemari indijski film, da izvrigne ruglu Roselini-ja.«

Današnje filmske naučnike treba registrovati, pre svega, iz redova filmskih gledalaca! No, šta pre svega pod tim podrazumevamo? Svesni smo da »običan« filmski gledalac gotovo i ne postoji. S druge strane, kritičari odgovaraju za prevrate i mode, estetičari čitavoj igri daju privid smisla, a istoričari, pre svega, zaboravljaju.

Po svoj prilici moramo čekati, kao što je Emilio Sales Gomes — kritičar, morao čekati Humberta Maura da kaže sa zakašnjenjem od nekoliko decenija: »Rekli su mi da je neki Amerikanac, izvesni Grifit, uradio istu stvar (reč je o jednom od tehničkih postupaka — prim.prir.) u jednom od svojih filmova. Trebalo je proveriti da li je to učinio pre ili posle mene, ili, pak, u isto vreme!«

Bez ovog čekanja su mnoge zablude neizbežne! Ne zna se još da li smo našim primerima išta dokazali ili samo pokazali? Da li smo arheološkim usmerenjem predupredili moguću gubitak pamćenja i milijarde metara filmske trake spasili hemijske dezintegracije? Ne čeka li nas jedan suštinski nov pogled na stvari, koji će revolucionisati osnovna filmska polazišta? Jesmo li otkrili sva područja i sva imena od važnosti? Nisu li moguća nova, neočekivana iznenađenja?

To su samo neka od pitanja koja muče arhitekte budućeg filmskog Panteona!