

# učenje sveta

iz rediteljske beležnice

## boro drašković

Hiljadu i jedan film. Hiljadu i jedan udarac! Dok gledamo Hercegovu delo *«Fickaraldo»*, osećamo, istovremeno, i blagotvorni pritisak svih filmova koje smo ranije videli na raznim mestima i u raznim okvirmima. . . Svaki sledeći film, koliko god da je poseban i da, na izgled, osim samome sebi, ne pripada više ničemu, ipak je i deo te velike celine koja se iz godine u godinu širi i povećava. Od ravnodušnog posmatrača ulaska voza u stanicu, film se, ne stigavši da ostari, pretvorio u strasnog učesnika u zbivanjima. Priroda ovoga preobražaja ubeležena je u nedokučivoj količini osvetljene trake koju znalci već mere svetlosnim godinama, ozvučene »žive slike« udružuju se u čitave galaksije. Pa kao što, uz Bergmana, svaki ozbiljni stvaralac, živeći jedan jedini život, ponekad pomisli da i sam stalno pravi »jedan jedini film«, tako se u ovom vremenu prevlasti kinematografa, i gledaoca, pomalo ošamućenom, »otrovanom«, iznenada učini da iz sata u sat, iz dana u dan, gleda jedan isti, ozbiljan i važan film, čiji su delovi različitog sadržaja, pravljeni na raznim stranama sveta. . . Izlažući svoj duh svakodnevnim »trovanju filmom«, čovek, uz film, uči i svet.

*«Brave new world! Mi, naravno, taj svet ne posmatramo kroz ironični Hakslijev naslov koji je »postao sinonim za bezdušnu tehničku civilizaciju budućnosti«. Jer, pored ostalog, u toj utopističkoj viziji »imbecilne sreće« umetnost je završena, nema više mesta ni za Šekspira, ni za film: »TRI NEDELJE U HELIKOPTERU. TOTALNO SUPEROZVUČENI (UKLJUČUJUĆI I SINTETIČKI GOVOR), STEREOSKOPSKI TAKTILNI FILM U BOJI, UZ PRATNJU ORGULJA ZA MIRIS«. Dok se, »stvarniji od stvarnosti«, grli jedan »pneumatični« par na stereoskopskim slikama, gledaoca golicaju električni trnci. »Gotovo neizdržljiva galvanska slast«. Uzalud uzvici: *Otelo* je bolji od kinotaktiloskopa. Jer: »Sigurno«, slaže se Upravljajući, »ali to je cena kojom plaćamo stabilnost. Mora se birati: ili sreća, ili ono što se zvalo velika umetnost. Mi smo žrtvovali veliku umetnost. Umesto nje imamo taktiline orgulje za miris«. O, *brave new world* Mi se, dakle priklanjamo stihu iz »Bure« – od Šekspira ga je Haksli posudio za svoje svrhe: pesnik nad pesnicima se divio svetu koji nalazi uvek novu hrabrost da i patnju pretvori u ocelujuću lepotu.*

Ako filmove koje gledamo uzmemo i kao određenu dijagnozu stvarnosti, mogli bismo zaključiti da se svet, pa i čovek u njemu, nalaze u stanju neprestane krize, koja se iz godine u godinu pojačava – filmovi postaju sve nervozniji, a život s kojim se junak našeg vremena suočava – sve manje prihvatljiv. Kao one fekalije iz razbijenog televizijskog ekrana u Raselovoj filmskoj rok-operi, sav užas uznemirenog života preliva se u preplavljuje gledaštice. Čovek posmatra patnju na ulicama i u bioskopu, i ponekad mu se učini da bi ta energija, pretvorena u neku drugu energiju, pokrenula atomske centrale, zanemarena polja učinila plodnim, smanjila bolesti i jad. . . Ali, važno je da je u oporim filmovima koje gledamo prisutna i potreba da se taj svet, izmeni. Umetničko delo kao posledica potrebe za savršenstvom. Razotkriva se ne samo vreme u koje je smeštena radnja filma, nego i dublja zbilja časa u kojem se film gleda. Kinematograf tako postaje svojevrсна *hronika vrelih godina*. Ako i nema previše optimizma u prikazanim zbivanjima crpljenim iz stvarnosti, ne naslućujemo li ga u toj upornoj pobuni protiv nje! Film ne preslikava stvarnost, ali je tumači i stvara.

»Pa čak ako i opažamo strahotu i zlo u ovom svetu, sama činjenica ovog opažanja, koje mora biti aktivno, dovodi do afirmacije egzistencije toga sveta, a afirmisati njegovu egzistenciju znači reći da ga volite, da volite da živite, da gledate, da volite ljude, da hoćete na druge da prenesete vašu emociju, svu toplinu, svu istinu koju osećate.«

Džozef Louzi

Etolog Konrad Lorenc, posmatrajući životinje, izvodi zaključke koji se često približavaju zaključcima što proizlaze iz podataka koje kamere prikupljaju proučavajući psihologiju ponašanja ljudi. Lorenc odbacuje mišljenje da su njegove teorije o »instinktivnoj« agresiji »racionalizacija nasilja«. Erih From upozorava na razlike između *benigne* i *maligne* agresije. Ono što, međutim, laika poražava je pre svega količina nasilja koja još uvek gospodari svetom i ekranom.

Čovek se sa zebnjom i radoznalošću pita šta dolazi posle naslova *«Ubica stolec»*. Onaj koji proučava porazan porast ubistva u bilo kojoj svetskoj metropoli, naći će, posigurno, žalostan odraz tog nasilja i u delima reditelja: izražavajući svoj užas i gnušanje, daju, svaki svoj, doprinos uklanjanju zla iz sveta što se teži lajbnicovskim snom o najboljem od svih svetova.

Junak španskog filma *«Paskval Duarte»* redom ubija pticu, psa, konja i čoveka, da bi na kraju bio ubijen garotom. Reditelj Rikardo Franko Rubio pred kamerom doista ubija životinje »jer više voli ljude«, da bi »sprečio ubijanje« pokazuje čoveka koji ubija! Reditelj prosto traži najbrutalnije zahvate pozivajući se na to da je gledalac »sve manje osetljiv na prizore nasilja«. Pri tom zaboravlja mračnu teoremu koju protivnici krvi u umetnosti pokušavaju dokazati: gledalac je doista sve manje osetljiv, zahvaljujući i tome što ga neprestano suočavanje s prolivenom krvlju navikava na tu sliku.

U surovoy sceni gledamo kako Polanski nožem seče nos Džeka Nikolsona: rana ne boli, osim kad privatni detektiv diše! Gledalac se preseća

jedne misli izrečene drugim povodom: još jedino što *nismo videli* od okrutnosti u bisokopskim dvoranama jeste *ubijanje samih gledalaca*. (Podrazumeva se »estetско ubijanje« u vezi s filmom, inače terorističkog podmetanja eksploziva je već bilo, na žalost.) Već se u antičkoj tragediji sve crveni od izbođenih Edipovih očiju i Prometejeve jetre razvlačene po kavkaskoj stei !! Pa ipak, reći ćemo: nije sada vreme nasilja, nego vreme istine na filmu! Jednako se slažući sa Diferenovim uverenjem da posle koncentracionih logora umetnost ne može biti što je bila.

Psihologija otkriva još jednu ljudsku osobinu: »uživanje u tragičnom«. Stručnjaci nalaze da snažni porivi daju čoveku osećanje da se nalazi »u srcu postojanja«. U već klasičnom filmu *«Pepeo i dijamant»*, metak pogađa Cibulskog sakrivenog među belim čaršavima koji se suše. Vrhove prstiju umočio je u sopstvenu krv koja se razleva tom pustom belinom. Imate osećanje da svim svojim čulima ispituje taj čudni dokaz života i bliske smrti. U tom pogledu pomešani su radoznalost deteta i iskustvo starca.

»Istorija je mora iz koje želim da se probudim.«

Džems Džozs, »Ullis«

Današnji čovek filma, u izvesnom smislu; prema istoriji se ne odnosi mnogo drukčije nego što se prema njoj odnosio Herodot, otac historiografije, nauke istraživanja prošlosti, koji svoje delo naziva »hiesteries apodeksis«, a to u tumačenju našeg poznavaoća drevne kulture znači »prikazivanje onoga što je doznao, doživeo i proučio«.

Perzijanci su »osvojili prazan grad«. Kserks je zapalio Atinu, ali nije imao mira. »Odmah ću reći zbog čega to spominjem«, veli istoriograf: na zgaristu Akropole je ponovo nikla maslina. Herodot posmatra svet i događaje, dajući im donekle svoju meru, oblikuje ih u znakove i značenja svoga iskustva, stavove svoje politike, on »usmerava« istoriju, na izvestan način.

Baš kao i »otac istorije«, reditelj povesne događaje uzima kao svoj sopstveni doživljaj, upotrebljava ih za dokazni materijal svojih shvatanja sveta i čoveka u njemu.

On ne može da izbegne, naravno, svoju stajnu tačku s koje obrađuje: svaki njegov kadar prikazuje njegovu geografsku i duhovnu pripadnost, njegove ideologije. Od nauke koja istražuje prošlost reditelj stvara sopstvenu politiku.

Istorija je često krvlju napisani scenario, u njoj je svega previše – mrtvih, nade, vremena, film i njoj otkriva suštinu, dodaje dublji i ljudskiji smisao, urezuje joj »skraćena«, dramaturgiju. . . Bez pamćenja urezanog u slova ili slike, ona kao da se ne bi ni dogodila!

Kao nekada antička tragedija u mitu, u legendama, tako film i u istoriji nalazi svoj materijal. Kamera samo iseca i sažima događaje, stogodišnja krvoprolia zgušnjavaju se u sate, godine rata i mira postaju minuti, krupni kadar vojskovođe u sekundi pokazuje njegovu veličinu ili pad njegove doktrine, u dva sata bioskopske predstave sabijena je ponekad sva tama i sva svetlost ljudskih milenijuma.

Svaki čovek na svoj način tumači i gradi istoriju svojom čežnjom, svojim tajanstvenim pogledom obuhvata svet: Marloov Tamerlan plače nad globusom i neosvojenim prostranstvima zemljinog šara. Ejzenštajn je katkad u ram stavljao polovinu globusa, a Tamerlana je hteo da izbaci iz jednog svog scenarija, sve je moguće, jedino se »iz istorije ne sme izbacivati istorija«, poučava njegov biograf Šklovski.

Umetnik u istoriji, to je osetljiv čovek u nagomilanoj sudbini svoga naroda, u njenom otkrivenom značenju.

U jednom filmu Grifitu je istorija sveta istorija ljudske netrpeljivosti. Ejzenštajn je izrastao »preosmišljavajući istoriju« (Šklovski). Odeske stepenice su sinegdoha razloga za revoluciju, ali »Potemkin« nije tek retorička figura revolucije, on je sama revolucija. U svojoj oblasti. Na epizodi pobune posade »Potemkina« Ejzenštajn ne pokazuje samo »suštinu i značaj« revolucionarnih događaja određene godine (1905), nego i biće same revolucije, pojačavajući njen rad i dejstvo.

»Moja jedina religija je vera u to da gotovo svako ljudsko biće nosi u sebi neku vrstu svetlosti.«

Ingmar Bergman

Povorka likova iz Bergmanove »emocionalne odluke« silazi u podsvest gledaoca – u njegovom filmu dečak dodiruje uvećanu fotografiju ženskog lica ili čita dve-tri reči nepoznatog jezika – lice, ruke, muzika: kako odgovoriti tajnu čoveka? Na samom početku kinematografije, filozof upozorava na duboku vezu procesa saznanja i filma. Zatim se proučava struktura sna i film. Dakako, i savest ulazi u ovo naučno istraživanje. Film je najzad postao »svestan nesvesnog« u ljudskom biću i prirodi. Čini se da su Bergmanovi filmovi trenutani odgovor na sve što mu se dešava, svaku svoju opsesiju odmah pretvara u slike: smeh letnje noći, ljubavni slučaj, hofmanovski Dopeelganger, bolest kao trulež, reč iz Biblije, fotografija deteta s podignutim rukama iz varšavskog geta, kabaretska trupa kepeca u hotelu, samozapaljeni budistički sveštenik, iznenadni tenk u gradu. . . Da li je iza »*Tišine*« i »*Persone*« novo čitanje Strindberga: »*Jača*«? Opsedaju ga mediji, godišnja doba, profesije, Pol.

Poput psihijatra zaronjenog kroz psihodramu u sopstveni slučaj, Bergman filmovima vrši veliku inventuru svoga sveta. U tom popisu čovek igra partiju šaha protiv smrti. Ljudske oči u Bergmanovim filmovima otkrivaju i užasnutost pred ponorom sopstvenog unutarnjeg života. Često zatičemo njegove likove *licem u lice* s mučninom i strahom koji na izgled nemaju osnovu. U ovom istraživanju »iracionalnog« koje postaje muka ili ljubav, kroz serije krupnih i ostalih planova, Bergmanovi glumci potvrđuju svoju sposobnost da ekran pretvore u ogledalo, »totalna iluzija«: oni ne igraju, oni postoje, halucinantni mrak kroz koji se približavaju otkriva »čudesan nagon da patnje savladamo« . . .



Iz jednog davnog filma zapamtiti možda samo emociju, način na koji je proizvedena, i naslov »Ekstaza«.

A Džon Borman je glavnu ulogu u svom filmu poverio Mastrojaniju, »jer je to čovek koji ništa ne oseća i zato je u stanju da izrazi jedno moderno psihično stanje. Ljudi danas više ništa ne osećaju«. U trenutku kad užasnu vest da je razbesnela stihija odnela milion ljudi mnogi primaju kao trodnevnu senzaciju, kad nam se, bestidno ravnodušnim, čini da istočni ratovi nisu naši, jer su još uvek predaleko, bez obzira na napredak tehnike za uništavanje, prirodno je da emocija izgleda kao luksuz, ako već ne kao porok. Kako se onda odrediti prema Bihnerovoj ličnosti, Sen Žistu, koji se zalaže za pravo revolucionarne ideje da izvede isti krvavi teror kao i priroda? U dugačkom, olovnom vremenu velika ekonomske krize, osvetljene elektronskom svetlošću i pojačane izgledom da »najnaprednija životinja« sama svoju planetu digne u vazduh, ovim svetom zagađenih elemenata, ne predajući se, još uvek korača jedno biće koje se ne prada: *homo poetikus, uprkos svemu*, rekao bi Danilo Kiš.

Vežan, izmučen, opkoljen mrkim licima i bakljama, u »kavezu« od vatre, korača Đordano Bruno prema gubilištu. Jezik mu steže čelična opruga, iz otvorenih usta curi krv, mislilac je sprečen da govori, ali ova slika patnje i čovekove istrajnosti u podržavanju istine, rečitiya je od svih izjava, krv zame-njuje reči: na inkvizitorskoj lomači gori telo čoveka koji se bori protiv dogme, ali ta vatra osvetljava preplašena lica mučitelja i put kojim treba pro-dužiti.

To je poslednja scena Montaldijeva filmske trilogije, »produzeni razgo-vor o vlasti« i sili pogrešno upotrebljenoj. To je poslednji prizor koji smo vi-deli jedne ledene zime u povorci »osvetljenih slika«, međutim, taj potresni izraz istinoljubivog čoveka, postaje napačena grimasa sveta koji se opire u tamničenju. Snažna metafora za čoveka koji stvara i – kriči, uprkos svemu.

León Musinak je pisao da je »Oklopnjača Potemkin« ušla u istoriju kine-matografije u isto vreme kad i u istoriju revolucije.

Gledaoci su u tom filmu osetili novi ritam: »bitno revolucionaran« (Kiro).

Istorija je jedna beskraina živa freska, sve je u njoj u pokretu, u rušenju i slavi: narodi i kostimi, oružje i filozofija, geografija u tom ritmu, »bitno revo-lucionarnom« više je nego *pejzaž pre ili posle bitke*.

Istorija je kretanje i film je pre svega – pokret. Prema Morenu, kreta-nje »uspostavlja telesnost... donosi neodoljivi osećaj stvarnosti«. Od isto-rije, dakle, čini savremenika.

Film je neprestano sadašnje vreme, tako je i istorija dovedena pred gle-daoca, on postaje njen svedok, učesnik, tumač. Gledalac je obnovljena isto-rija!

Prošlost, sadašnjost, budućnost, to neprestano cepanje istorijskog vre-mena, ta shizofrenija ljudskog postojanja, u filmskom pogledu na istoriju postaje dijalektična: tu su i prošlost i budućnost u dvostrukoj ekspoziciji sa sadašnjošću. Nije drukčije ni u filmu: prošlost je neprestano sadašnjost, gle-daoca doživljava jamči tu mutaciju.

Nedavno je dr Kurt Kolbruner, upotrebljavajući hiljade kositrenih vojni-ka iz svoje hobi-zbirke, rekonstruisao za Švajcarce značajnu bitku kod Murtena 1476. Tom prilikom je pokazao da se neke vojne jedinice nisu mogle kretati onako kako je zabeleženo u povesnom sećanju.

Svetom razasuti spomenici od raznih materijala dali bi priliku za razna, ne samo hobi-obnavljanja celina bivših mrtvih događaja. Otkrivene bi možda bile razne nedoslednosti u »hermeneutič« istorije. Istorija često pretvara ljude u bića od mramora i železa. Vraćajući im toplu telesnost, film pokazuje da velika dela nikad nisu činili spomenici nego živi ljudi, od krvi i mesa, s ne-što mana i mnogo vrlina. Jer, učeći od Šekspira, reditelj stvarao istorije traži tamo gde je on pre svega – čovek. Tako dolazi do istine.

A istorija je filmu isto što i bilo koja druga stvarnost, ukoliko »dobro utiče« na filmski negativ (isto što i mit, legenda, san, pejzaž, ljudsko lice) – ona mu je predmet obožavanja ili ironije, osnova fotogeničnosti, pa riznica sukoba i dramatičnog, sredstvo uobličavanje verodostojnosti, na kraju i na početku.

Film, služeći se povešću, pravi još jednu istoriju unutar emulzije, u sopstvenoj strukturi. U njemu se ona zatiče čak i kad ne govori o njoj. Mislimo, naravno, na filmove u kojima nije primenjen »efekat Kulešov« na isto-riju, u kojima se povest ne divinuje, a stvarnost ne šminka zajedno s glum-cima.

Kamera uočava ulicu; planovi, kursuri, perspektive, objektivi upija svetlost, saobraćaj, upija ljudsku reku – to je sada ulica-dokument!

Kamera istoriju ne slika drukčije nego tu ulicu ili bilo koji drugi objekt: planovi, perspektive, dodir, »istina 24 puta u sekundi«, kako bi rekao Godar.

Poznat je slučaj onoga hrabrog snimatelja: u Čileu je do kraja snimao vojnika koji su pucali na njega dok ga nisu ubili. I u igranom filmu stvarnost »puca« u snimatelja, on joj često podleže, odupirući joj se, tumačeći je.

Ni »igrana istorija«, znači, ne bi smela biti drukčija na filmu: verodostoj-nost 24 puta u sekundi.

Izvitoperavanja zbivanja iz najbliže preoštosti Čaplina su, kako sam kaže, učinila skeptikom prema istoriji. »Rekao bih da umetnička dela sadrže znatno više istinskih podataka i pojedinosti negoli istorijski traktati«.

Međutim, tajna, izgleda, nije samo u istini nego i u – poeziji.

Film se obraća svom vremenu, ali nalazi gledaoca i kasnije.

Smatrajući »Ivana Groznog« najvećim istorijskim filmom. Čaplin nalazi da Eizenštejn »poetski tumači istoriju« i da je to »izvanredan način za njeno tumačenje«.

Tako »najveći svetski klov« podržava jednog antičkog filozofa.

Aristotel, naime, smatra da je »poezija istinitija od istorije«: »poezija više govori o opštem, istorija o pojedinačnom. Dakle, i velika istorijska lič-nost može postati dramska ličnost, a povesni događaj dramska situacija jedna od onih surioovskih dvesto hiljada!), ukoliko se u izabranim delima i akcijama predoče zakonitosti ljudskog delanja – kroz poeziju. Kroz filmsku situaciju.

Film uzima iz prošlosti kao Šekspir iz Plutarha. Sadržaje i junake svojih filmova reditelj, eto nalazi svuda, pa i u opštoj istoriji, »u pisanim i nepisanim izvorima«, baš kao što je u njima Plutarh nalazio povode svojih životopisa: povest kruži u pamćenju poput krvotoka, ona je montirana memorija zajed-nice, ali i autoportret onoga koji se bavi njom.

Služeći se istorijom, film može da ekran pretvori u plutarhovsko ogle-dalo u kojem gledalac upoređuje i usavršava svoje osobine, ali je i nešto drugo.

Istorija je reka nagomilane, mrtve energije, sve dok za njom ne po-segne živi čovek: filmska traka tad postaje novo korito, promenjeni i osmiš-ljeni tok te matice-istorije, iz emulzije šiklja nova svetlost na prohujale ljude i događaje.

*Historia est testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vi-tae, nuntia vetustatis. Istorija je, prema Ciceronu, svedok vremena, svetlost istine, život, uspomene učiteljica života vesnik davnine.*

Život uspomene, eto kako bismo ovaj put objašnjavali šta je film, pre svega.

Kaže se da sretni narodi nemaju istoriju. Znači li to da nemaju ni slave ni umetnosti? Niti filma!

Zar opet da se sećamo Velsove sarkastične anegdote o italijanskom bojevanju i umetnosti, a švajcarskim ku-ku časovnicima kao posledici vekov-nog mira?

Da li se film, boreći se za čoveka i drukčiji svet, bori i za svet bez isto-rije? Ne. Jer u njemu ne bi bilo ni filma. Nestala bi potreba za njim! Na žalost, navikli smo da je istorija – krvproliće, međutim, priželjkuje se dan u kojem će istorija biti – graditeljstvo. Grifit je verovao da će u budućnosti istorija govoriti kroz – film.

Nije neočekivano poređenje drame i izvesnog istorijskog događaja. Neminovnost algebre, dramaturgija sna, arabeska neočekivanog mišljenja – zatiče se sve to i u filmu i u istorijskom zbivanju. I ovde je primenljivo jo-ha-kju, dramaturško načelo radnje no-drame: ekspozicija, razvoj klimaks (fi-nale). Ali, to ne znači da je dovoljno iseći komad s platna istorije i propustiti ga kroz projektor. Reditelj u njega mora još da utisne i svoj udeo pobune i poezije.

Reditelj u prošlost odlazi po čoveka, da ga izvadi i spase. Od praznine. Film est magister vitae.

Film kao da je postao naročita vrsta gorile. Širom sveta iz busije svog angažmana, svaki na svoj način (naoružani kamerama koje, doduše, ne pu-caju, ali napadaju dovoljno ubojito), ljudi filma, pokazujući kakav je život, i kakav bi trebalo a da bude, istovremeno u gledaocu podaruju neodoljivu želju da sve menja. Svedoci smo raznih političkih, kulturnih, moralnih, seksual-nih i ostalih revolucija, i uvek su tu budne kamere da sve zabeleže.

Izmeniti svet! Za Godara ne postoji drugi posao.

Donskoj je pričao da mu je svoje vreme osjetljivi italijanski reditelj pi-sao kako je najveću količinu energije potrošio da ne pokaže svoj pravi od-nos prema predmetu koji slika. Ostavlja ljudima da sami prave zaključke: *otpevamo pesmu i zaključimo film!* Ali, opametio se i više ne pravi film bez oštrog odnosa prema društvu. »Ti tako iskreno voliš svoju domovinu. Ali da li i ona voli tebe?« Pisac Bai Hua je zbog ove replike i čitavog scenarija za film »Gorka ljubav« izvrgnut žestokoj kritici »Dnevnika oslobodilačke ar-mije«. Film počinje upitnikom koji, umirući, u snegu stopama utiskuje slikar osuđen na nestvaranje: »tačka ispod znaka pitanja je zgrčeno telo samog samrtnika«.

Čak i Bergman, kada je najprešćeniji stvarnošću, u bekstvu u sanjarije i pričine, uvek je tu da zauzme stav. Izgledalo bi da su, na primer, njegovi junaci iz »Starosti« na primer, zagubljeni na nekom smrznutom skandinavskom ostrvcetu, odvojeni od sveta. Ali, se utvrđuje da ti usamljenici, upleteni u mreže teskobe i nerazumevanja, pripadaju ljudima, kao što to zatvoreno ostrvo pripada mapi sveta.

Tarkovski je pokazao kako stvarnost postaje ikonografija: u crno-beli svet Rubljov utiskuje boju. Na ovom primeru može da se izučava odnos mašte i zbilje, umetnosti i ideologije. Čitav proces stvaranja i uništenja. Ogledalo je više smerna metafora za mnoge stvari. I. Sabo – »Mefisto«: »Igra dvostrukih ogledala«. Manova analiza slučaja Gustava Grindgensa pretvorenog u Mefista; uzvik: *ja sam samo glumac!*, dakako, nije opravdanje za prodaju duše političkom davolu.

»Reg-tajm«: Forman sluša muziku pretvarajući je u pokretne slike. Mu-zika u Formanu izaziva čitav kaleidoskop kretanja. Prohujalo je vreme »dece cveča« i događaja koji su se činili istinitim, davno je istekao trenutak gustine koju »Kosa«, dobijala na pozornici, kada su se mešali gledaoci i glumci, u mirisu oznojane kože i vrelih glasova, kada je ljubav bila stvarna poput molitve: »Dok se god mladi vukovi s Medison avenije ne ošišaju, »Kosa« neće zastareti«. Vukovi su ostareli, ni duga kosa nije više baš u modi, ali u najbo-ljim trenucima Formanovog filma davno zaboravljene emocija neodoljivo iz-bija iz svega: iz slike, iz zvuka, iz gledaoca. To, dakako, nije više emocija iš-čezlog desetleća, ali jedan mladalački zahtev, kroz čulnost, neodoljivo hoće napolje: živeti sopstveni život van konvencija, ma kako se one zvale: društvo, novac, uniforme, *rat*. »Kosa« je otpevana, ali to jedva da smanjuje melanholiju: krvprolića, zašto? ratovi, zašto? »Pet lakih komada«: »Pet la-kih komada«: Džek Nikolson ne može ništa da promeni, ali može da beži, najpre u kaputu na kamionu s klavrom, a onda bez kaputa, na kamionu bez klavira, on odlazi poput devojke usput upoznate, koja, užasavajući se ur-bane prljavštine, traži Aljasku, »belu zimu«. Petrovičev junak krljuji boji be-linu perja. »Panika u parku droga«: uništeni ljubavnici, očajno i uzaludno se držeći za ruke, streme ka trenutnom narkomanskom raju, posle kojega je zbilja još neprihvatljivija. Ken Rasel, saglašavajući se s L. Orensom, uništava svog junaka u bistavoj snežnoj pustinji. Samoubistvo ili bekstvo? *Mourir d'aimer*. Markovičeva *Variola vera*: melodiju koju svirala skida sa zaražene kože, otkriva epidemiju opakijeg, moralnog oboljenja. »Olovno vreme«: Počni s objašnjenjima! – zahtev dečaka koga su zapalili. Zafranovičev auto-bus kao klaonica. »Ko to tamo peva«. »Rajanova kći«, sledeći svoja osećanja koja možda pripadaju devetnaestom stoleću, podleže okrutnosti dvadeset-og veka. Uostalom, u filmu nema emocija koje pripadaju nekom drugom veku, istoriji – Kurosava se ne slaže s podvajanjem prošlosti i sadašnjosti: u bilo kojoj istorijskoj temi »prošlost neizbežno izražavam kroz moju viziju i moje sadašnje iskustvo«. Krvavi bioskop u glavi: »škola bezbožništva«, alije-



nacija, politika oružja, nepodnošljivi sistem. . . Svet se raspriksava kao ogledalo u koje puca ludak. *La demolition d'un Mur*.

Ne mislim da filmovi pokazuju samo »kolektivno istraživanje očajanja« (Korolji Mak ili Gilič, na primer, u filmovima »Ljubav« podsećaju nas na gotovo zaboravljene emocije: ljubav, odanost, pripadanje), ali sam sklon da poverujem kako je novi svet doista hrabar kad uspeva da održi dobru volju i plemenitost u pokazanim okolnostima.

Kada se pojavio putopisni film snimljen na Mesecu (*»Apolo 15«*) učinilo se da su gledoci najzad odahnuli – bekstvo i promena su ipak mogući. Pa ipak: kako je sve daleko – osvajanjem Meseca kao da se svest o ljudskoj usamljenosti uvećala. Osvit čovečanstva i *»2001. odiseja u svemiru«* (scenarista kaže da bi se ovaj film nadmašio – moralo bi se snimati na licu mesta). *»Kosmos, privatno putovanje«* – Karl Sagan šarmantno uverava da je zvezdana prašina naša građa. »Kosmički zum« je let kroz stihove pisane kometama. Ali, takođe, za razliku od Ingramova *»Četiri jahača apokalipse«*, u antropološkoj saganovskoj viziji, na »krajnjim granicama vremena i prostora«, jaše čitava konjica pretskazatelja svršetka sveta. U međuvremenu, »Stalker« još jednom pokušava da prodre u zonu, do »odaje u kojoj se svaka želja ispunjava«. Telekinetički prizor: devojčica pogledom pomera čašu. . . *Budimo realni, tražimo nemoguće*.

Bunjuel voli da kaže kako mu je ukus promenljiv. Danas jedno, sutra drugo. Pa ipak, evo jedne čvrste mere njegove, poučne za sve uživaoce filma: »Nijedan od mojih filmova ne sadrži ni najmanji detalj koji je u suprotnosti s mojim moralnim i političkim ubeđenjima«. . . Na sreću, Bunjuel nije usamljen u svom stavu.

Posle mnogo gledanih filmova, čovek se i nehotice pita: kuda ide film? U stvari, ne može se predvideti budućnost svetske kinematografije, kao ni sveta, obe te tehnologije su trošne. Niti postoji zajednički imenitelj, ona je iznenađujući zbir najrazličitijih dela – svaki pojedinac pravi svoju kinematografiju u koju zalaže sopstvenu sadašnjost, prošlost i budućnost. Svi se bore protiv nas ilja i neslobode, za čoveka i promenu, ali kolika raznovrsnosti u misli i izrazu! U stilu i energiji! Sasvim različiti autori slede svoj sopstveni put, osebuju i nepredvidljiv, prema sopstvenom daru i pameti, ali i ovde ima bar jedna zajednička osobina – najbolji filmovi napravljeni su iz duboke potrebe da se pokaže čovek u svojoj ljudskosti.



## SVAKOG MESECA U KIOSCIMA I KNJIŽARAMA

# POLJA

**POLJA ĆETE NAJREDOVNije DOB-  
JATI AKO UPLATITE GODIŠNJU PRET-  
PLATU OD 240 DIN. NA ŽIRO RAČUN  
65700-603-6324 NIŠRO DNEVNIK,  
OOUR REDAKCIJA, ZA POLJA**

## PRETPLATITE SE I VI NA POLJA

### PRETPLATNI ODSEČAK

ČASOPIS POLJA  
Katolička porta 5/II  
21000 Novi Sad

Administracija: Dnevnik, Bulevar 23 oktobra 31  
Pretpata za 12 brojeva je 240 dinara. Brojevi će vam biti uručivani redovno.

Svojim potpisom obavezujem se da ću iznos godišnje pretplate uplatiti na žiro račun 65700-603-6324, NIŠRO DNEVNIK, OOUR Redakcija (sa naznakom za Polja)

\_\_\_\_\_ (ime i prezime, odnosno naziv ustanove)

\_\_\_\_\_ (adresa na koju želite da vam se šalje časopis)

\_\_\_\_\_ (mesto i datum)

\_\_\_\_\_ (potpis)