

treba uzvičnika na kraju svake pesme može tumačiti kao pesnikova težnja da se njime potvrta značenje teksta koje smo već dosegli pre uzvičnika. Takođe je jasno da upotrebu ovoga značka možemo shvatiti i preko moguće namere autora da ovim ukaže na prisustvo vitalizma, želje za prkosom i otporom svim tamnim naslagama smisla koje nose stihovi pojedinih pesama. Međutim, podjednako je moguće da se konstantna upotreba uzvičnika na kraju svake pesme očita i kao pesnikov nagonski (možda i nesvestan) pokušaj da se uvođenjem ovog stalnog eksklamativnog elementa uveća suma celokupnog pesničkog intenziteta, onog neuhvatljivog fluida pesničke snage, koji usled povremene razlivenosti i preterane razgovornosti Grujičićevog izraza svakako nije najuočljivija odlika njegove druge knjige pesama.

U međuvremenu

NOTES

petar jović

TAJANSTVENI NEIMARI I EGZOTIČNI KRAJOLICI IZA SIVILA SVAKODNEVICE*

SKRIVENI SISTEMI ČIJI KULTURNI DIGNITET JOŠ NE UVIĐAMO DOVOLJNO

Nerijetko smo se mogli uvjeriti kako nam je još uvijek strano, daleko poimanje kulture, činjenica i činilaca kulture u samim njenim temeljima i u doslovnom smislu, na primer, infrastrukturni. Da li postoji sistem električne energije, vodovoda, kanalizacije, za odvoz smeća, protiv zagadivanja čovjekove sredine, sistem telefonskih veza, radio i TV objekata, saobraćaja itd.? Nismo doista svjesni, najčešće, niti da je to sistem, niti koliko je on značajan, sve dok funkcioniše kako treba. Pa, u izvjesnom smislu, ni činjenice da sve to postoji i koliko je truda i sredstava iziskivalo u vrijeme izgradnje, a i kasnije za održavanje.

Trebalo bi, čini se, još više insistirati na tome da je, na primjer, odnos prema potrošnji vode i struje eminentno čin kulture. Ne mislimo samo na restrikciju i štednju, već podjednako i na nedovoljnu potrošnju, naročito vode. Nije nam zaista stalo do ironiziranja, ali ne bi bilo adekvatno našoj namjeri, odnosno glavnoj tezi, ako bismo ovaj problem (potrošnje) sveli na »higijenu«, pogotovo ako se ona — kakav je inače trend — na žalost, još uvijek posmatra odvojeno od zdravlja, od radnih učinaka i ukupnih odnosa sa saradnicima i članovima porodice — kao nešto čisto estetske prirode, kao pitanje bontona i sl. (uzgred da napomenemo kako nije slučajno što se upravo pravila lijepe ponašanja najsporije prilagođavaju promjenama u društvu, jer u velikoj mjeri su ona nametnuta »visokom kulturom«, odnosno potrebara i interesima povlaštenih, nadmoćnih i sl., i u svakodnevnom životu nikada nisu intimno ni prihvaćena. Međutim, jedan dio tih pravila — onaj koji se tiče nužnosti da čovjek bude strogi prema sebi, u ličnoj higijeni posebno, izvorni je zakon svakodnevnog života, s tim da su odstupanja, gledano na širem istorijskom planu, najčešće bila prkosni odgovor, povlaštenom i način potvrđivanja vlastite egzistencije i neuništivosti slobode potčinjenog.)

Dvosmislenost pa ni više značnost pojma potrošnja — stimulacija ili restrikcija, na primjer, zavisno od navika i situacije, nije dovoljna da radikalno usmjeri pažnju na povezanost potrošnje i proizvodnje, a u jednom smislu i produktiviteta, odnosno stvaralaštva i konzumiranja kad je riječ o kulturi, te se i svakodnevni život, pa zajedno s tim i mjesna zajednica, odnosno sve ono što je u ambijentu čovjekovoga staništa, najčešće identificuje s onim što kao predikat ima samo potrošnju.

Uz to ponekad ide bezpoštedna kritika potrošačkog mentaliteta i masovne kulture, masovnih komunikacija i sl. Da je ta kritika u cjelini ipak neosnovana, a po svojoj vokaciji antide-mokratska, nije se teško uvjeriti, ako imamo u vidu sve aspekte aktivizma i stvaralaštva čovjeka i društvenih grupa u našem savremenom društvu.

Značajan doprinos širem i potpunijem predstavljanju stana i tendencija u kulturi, pa i u takozvanoj elementarnoj, daju štampa, radio i, osobito, televizija. Kulturni, obrazovni, sportski, ali i dnevno-politički programi svjedoče o vrijednim primjerima stvaralaštva na svim područjima života i rada, kao i o napornima društva da se, na temelju kritičke valorizacije, šire posreduje kulturna baština svih naroda i narodnosti.

TELEVIZIJA KAO FAKTOR PASIVIZACIJE I AKTIVIZMA

Istina je da program televizije pretvara gledaoca u pasivnog konzumenta i — što je svojevrsni paradoks — tim više što je program bolji. Ali ne treba zanemariti efekte koje taj program ima za ukupni aktivizam i odnos gledaoca nakon što se odvoji od TV aparata. Takođe se nema u vidu ogroman napor koji, u fazi pripreme, snimanja i emitovanja, čini televizija, a to su

stotine i hiljade radnika, stvaralaca, novinara i spoljnih saradnika. To zaista masovno stvaralaštvo je tim vrednije i značajnije što za naše uslove najčešće znači prvi susret i prvo iskustvo, odnosno otkrivanje novog i traganje za neotkrivenim, ne samo u tehnicu.

Zaista se vrlo često i olako osuđuje televizija i ne uočavaju njeni efekti za dalji razvoj kulture, a ti efekti su nerijetko i empirijski provjerljivi. S druge strane, televizija je još uvijek — kao novi medij — u povlaštenom položaju u odnosu na radio i štampu, čije se pozitivno djelovanje, naročito radija, uzima kao nešto normalno, tako standardno i uobičajeno da više i ne zahteva posebno širu pažnju kritike. U posljednje vrijeme se, međutim, taj odnos mijenja, što je, između ostalog, i odgovor teorije i kritike na značajne napore i radija i štampe.

U štampi je, čini se, kultura još uvijek najviše rubricirana i uglavnom usmjerena na knjigu, a ukupni sadržaj (štampe) suviše politiziran, sa stanovišta pristupačnosti jezika, odnosno načina saopštavanja, u izvjesnom smislu i elitistički i normativistički usmjerjen.

Zajedničko je za sva sredstva informisanja, posebno za radio i televiziju, da »žude« i »vape«, jure za običnim čovjekom, čovjekom iz svakodnevnog života, u ovom slučaju i anonimnim za širu javnost. Zašto? Zato što iz njega progovara punina individualnog i socijalnog života. A to se dešava, opet, samo tada kada je, između ostalog, i prije svega ostalog, status tog čovjeka rezultat njegovog mukotrpнog rada, a prirodnost otvorenost u iznošenju svojih interesa i pogleda ničim sputana.

Televizija, bez sumnje, dosta cijelovito, no ipak nepotpuno, odražava puls i ritam svakodnevnice. Ipak je ta slika blijeđa u odnosu na realne tokove svakodnevnog života. Drugim riječima, on je neizreciv i neprenosiv. Dio magnetizma televizije i drugih sredstava javnog informisanja ima izvor i u čovjekovom stalnom očekivanju da će naići na onu pravu riječ koja će, konačno, izreći i ono neizrecivo.

U programu televizije, u pojedinim emisijama i prilozima, možemo se susresti i sa, najblaže rečeno, čudnovatim i paradoksalnim primjerima tretmana kulture. Na primjer, kada reporter na informaciju, koju mu saopštava sagovornik — aktivista u jednoj seoskoj mjesnoj zajednici, da je u selu izgrađen vodovod dužni pet kilometara i telefonska linija, postavlja sljedeće pitanje: a da li ste šta uradili u kulturi?

STARO I NOVO, ISTO I MALO DRUKČIJE, PONAVLJANJE I STVARANJE U NAUCI, UMJETNOSTI, KULTURI I SVAKODNEVNOM ŽIVOTU

Odnos nauke i umjetnosti prema svakodnevnom životu i mnogostrukim relacijama između njih zaslužuju posebnu pažnju. Ovdje ćemo ukazati samo na neke aspekte.

Svakodnevni život nauka je tako riječi uvijek stavlja u zgrade, ali samo privremeno, jer mu se ponovo vraćala — zbog provjere, primjene, dopune. S druge strane, umjetnost i nije imala drugi »predmet« izuzev svakodnevnog života. Čak je i muzika izražavala ono što je bilo komplementarno gruboj svakodnevničkoj, dok apstraktno slikarstvo, na primjer, izražava stupanj razvoja svakodnevnog života na kojem on prodire do strukture.

Ali ono što, čini se, radikalno razdvaja nauku i umjetnost od svakodnevnog života jeste novo što su one donosile u taj život. To se ne može sporiti. Međutim, dublja analiza svakodnevnog života upućuje na zaključak da je upravo traganje za novim onaj čarobni ključ koji je skrivaodgovore na pitanja i o nebrojenim, na prvi pogled nerazumljivim, neshvatljivim postupcima ljudi iz svakodnevnog života. Ta žudnja za novim u svakodnevnom životu, bilo da je riječ o novom proizvodu, sitnoj inovaciji u tehnologiji, nekoj beznačajnoj promjeni u svakodnevnim, rutinskim radnjama i postupcima, ili pak o čudnovatim ponašanjima ljudi (na primjer: napuštanje udobnog porodičnog života, konfornog stana, i počinjanje iznova, zatim »prevara« u braku i uopšte napuštanje jedne grupe, društva ili »društavanceta«) — ostalo je sve do danas uglavnom skriveno kao jedan od značajnih uzroka. Na tom nivou, svakodnevni život se pokazuje ne samo kao ravan nauci i umjetnosti, nego ih po onom novom što donosi i pojedinačno i ukupno daleko nadmašuje.

Nije teško uvjeriti se kako danas mnogi naučnici uživaju slavu i popularnost koju uopšte ne zasljužuju, ne samo zato što su njihova otkrića rezultat, između ostalog, i brojnih bezimenih prethodnika ili saradnika, nego i hiljada i hiljada bezimenih inovatora iz svakodnevnog života.

Doista, sistem obrazovanja, a tu uključujemo i sredstva javnog informisanja, u tom pogledu su preko svake mjere nekritični prema zaslugama znanih, a duboko nepravedni prema inovacijama i drugim vrijednim rezultatima anonimnih iz svakodnevnog života. Ali, svakodnevni život odgovara na to svojim »neznanjem«. On, naime, neće, a ne da ne može, da zna o tamo nekim veličinama koje praktično ne osjeća.

Odioznost prema svakodnevnom životu vezana je naročito za nagli razvoj nauke. Mnoga praktična iskustva, znanja i vještine, koji su se mogli naći samo u svakodnevnom životu, kod običnog, svakodnevnog čovjeka, rijetkog ali ipak svakodnevnog, tj. samoukog, daljim razvojem nauke, tehnologije i tehnike, postala su dostupna širem krugu ljudi. Paradoksalno je ali činjenično: postala su više svakodnevna, ali ne kao rezultat svakodnevnicu u uobičajenom značenju, nego kao posljedica primjene tehnike

i nauke, odnosno kao naobrazba, kao rezultat učenja. Zaista, za mnoge »svakodnevni život« još uviđek znači ono neobrazovno, neškoljano, primitivno.

Unutar same nauke nekoliko decenija bila je dominantna pozitivistička orientacija. U filozofiji je, na primjer, logički pozitivizam bio došao do te visine da je vjerovao da ljestve kojima se nauka izdizala iz tame spekulacije, misticizma, metafizike i dr., može jednom za svagda odbaciti i da se svekoliko znanje može svesti na povezivanje ili rastavljanje stavova o empirijskim, samo iskustveno provjerljivim, očiglednim, odnosno upotrebljivim, ali ne i izrecivim stvarima i izrecivim odnosima među njima (činjenicama).

* Iz studije »Svakodnevni život — svakodnevne zabilješke«.

SVAKOG MESECA U KIOSCIMA I KNJIŽARAMA

POLJA

POLJA ĆETE NAJREDOVNIJE DOBIJATI AKO
UPLATITE GODIŠNJI PRETPLATU OD 150 DIN.
NA ŽIRO RAČUN 65700-603-6324 NIŠRO DNEVNIK,
OOUR REDAKCIJA, ZA POLJA

riše, centar za »oblikovanje« čovekove duhovne aktivnosti, određene kriterija životnih vrednosti), produkt je razvijene racionalnosti koja kompleksnost životnih odnosa i potvrđivanje zadatah vrednosti prihvata kao predmet svog delovanja, kao proces izučavanja. Analizom iskustva odabiraju se stavovi za najoptimalniju afirmaciju čovečnosti, ali trenutačni kvalitet emotivnog odziva ne odgovara vrednostima koje su tek zadate. Tako se, paradoksalno, veličina i važnost čoveka (po kriteriju emotivnosti) iz konkretnosti doživljaja »premeštaju u apriorna priznajna i čovekove aktivnosti doživljavaju kao vrsta eksperimenta. Na taj način se može razumeti poznata Eliotova misao da je »... moderno vreme lišeno značenja, jer nema organskog kontinuiteta etičkog smisla!«¹ Zato današnja umetnička ostvarenja, i s najozbiljnijim odbirom i pristupom temi, ne uspevaju preći granicu tragi-komičnog doživljaja čovekovog udesa, pa je tragedija ostala žanr prošlosti.

Film »Petrijin venac«, prezentujući život iz bliske prošlosti (patrijarhalnost sela), uspeva provocirati »emotivno sećanje« na izvore našeg nasleđa, obezbeđujući podsećanje na delovanje tragedije, uz istovremeno rasvetljavanje suštine sadašnje životne opredeljenosti (što je tragedija jedina i uspevala). Zatečeni smo u uslovnom životu filma kao u retrospektivi zbiljskih sećanja, oživljenih verodostojnim značenjem realizma radnje — kojom se likovi upečatljivo predstavljaju. Film počinje porodičnim sukobom, čiji uzroci nemaju nikakvog logičkog opravdanja, već su posledica srove samozivosti i ograničene sposobnosti likova za suđenje o vrednostima. (Muž izbacuje mladu ženu, nakon što im je umrlo i drugo dete, kao ženu od koje se više nema šta očekivati!) U informaciji o takvom kvalitetu postupaka (jednom načinu života) uspešno su zaživeli elementi filmskog jezika, donoseći verodostojnost tog života.

Ističu se: režija, uspešnim sažimanjem radnje na vršne, dramski funkcionalne i slikovno izražajne momente, čime se omogućilo usporenenje njenog tempa na adekvatan ritam života likova koji ne poznaju opterećenje od »proticanja vremena« (gde se svaki značajniji trenutak nekritički doživljava kao osećajna trajnost, kao bilo sudbinskog određenja) — i gluma, funkcionalnim ograničenjima izraza na doslovnost prenošenja osobnosti predstavljenih likova. (Mirjana Karanović, u glavnoj ulozi, pre red izuzetnog interpretiranja osećajnosti, koje se graniči s dokumentarnošću, čak i fisionomijom odaje autentičan tip šumske sredine).

Najkraće rečeno, film je uspeo da nam nametne svoju istinu o životu, mada se ona evidentno razlikuje od naše. Homogenost i efektnost umetničkog značenja prezentovanog života ne bi bili dovoljni za potpuni prijem (naročito ne emotivni), da karakteristike tog života nisu dospele pomoći naše nostalгије za određenim njegovim kvalitetima.

Pobuđena je naša »nostalgija za sudbinom² i nostalgijska za verom u neopozivost ljudske vrline. Već nas je prizor početnog sukoba impresionirao snagom afekata i slepilom uverenja likova u svoje stavove (uz svu osudu njihove primitivnosti), i sugerisao mogućnost iste, takve bezuslovnosti pozitivnih osobina glavne junakinje, označene kao lik s »pozitivnim predznakom« svoje naravi. Dalji razvoj radnje potvrđuje tu sugestiju, obogaćujući ličnost junakinje dokazima ubedljive životne realnosti: u uslovima slobodnijeg izbora svog ponašanja (kada živi bez porodice i u novom — postrevolucionarnom vremenu, naglašenom fonom slobodnog glasa obespravljenih i kinjenih), ona osećajno vrednuje nove okolnosti, prilagođava se svom položaju (ne odabiroma ljubav starijeg čoveka koji joj je pomogao i »bio dobar«), ali ničim ne menja sebe, vežući se za urođeni stav vrline kao za svoje »ja«, pred nerazumljivim uzrocima patnje, koje prihvata kao sudbinski deo života.

Dejstvom ovakve ubedljivosti događaja i našim priželjkivanjem da takvi i budu, postali smo aktivni činioći u procesu delovanja filma, delimično odustajući od našeg načina rasudživanja pred snagom afiniteta po kojem smo poverovali u veličinu naravi glavne junakinje.

Zato uslovnost dešavanja radnje rezonira s našom »novom« psihološkom stvarnošću, čime se ostvaruje osećanje depersonizacije junakinje (njena racionalnost je neizražena) i objektiviranje njen emocionalni odnos prema iskustvu kao poseban vid naše spoznaje tog iskustva. (Po onom filosofskom priznanju da se život ne može objasniti, već razumeti životom.)

Junakinja je, tako, i medij za odslikavanje kompleksnosti životnih činjenica (viđenih na njen način) i izrazita ličnost fascinante životne vitalnosti, koja nam ne dozvoljava distantan (neemotivan) odnos prema tom viđenju stvarnosti.

Logikom ove dvojnosti uticaja njene ličnosti, sve događaje iz daljeg toka njenog života doživljavamo na složeniji način; ubedljivu prepoznatljivost motiva i postupaka, karakterističnih za naš mentalitet, ne primamo samo uobičajenim sudom »poznatog«, već smo u situaciji osećajnog pronicanja u njihova značenja i vrednosti. Junakinja se udaje za mladog rudara samo iz osećanja da to treba da uradi, kao što je morala da se zaposi — pa ipak, sva njena patnja zbog njegovih stradanja (gubi nogu, propada, pijančeći i umire od žutice) i nadnaravno

pretplatite se i vi na polja



PRETPLATNI ODSEČAK

ČASOPIS POLJA
Katolička porta 5/II
21000 Novi Sad

Administracija: Dnevnik, Bulevar 23 oktobra 31
Preplaata za 12 brojeva je samo 150 dinara. Brojevi će vam biti uručivani redovno.
Svojim potpisom obavezujem se da ću iznos godišnje preplate 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)

Dva filma

Piše: Milan Cerovina

PODSEĆANJE NA TRAGEDIJU

(Film »Petrijin venac«, u režiji Srđana Karanovića, ostvario je nesvakidašnju vrstu značenja)

Dramatika savremenog življenja manifestuje se u onoliko viđova koliko je čovekovih načina u traganju za smislom i dovoljnošću egzistencije, koju oseća kao mogućnost svog izbora i svoje tvorevine. Samotvornost (nov pristup životu, psihološko upo-

žrtvovanje da mu pomogne, ne deluju patetično (u neodgovarajućem smislu), već istinski tragično. Njegova putanja, izražavana načinima koji su mogli izazivati i komičnost, bila je ne-posredno i njena patnja, kojoj se nismo mogli osmehnuti, jer je dolazila s dahom njenog života koji se »ne prepire« s okolnostima, već ih proživljava i prevazilazi nadahnucem daljeg življaja.

Očituje se pristup životu jedne kulture koju smo umnogo prevažili, ali nismo bez respeka prema tom nadahnucem življaja, koje deluje nemotivisano, bezuslovno, ali i uverljivo (primerom života) i zadviljuće.

Primerom njenog života stavljeni smo pred obilje elemen-tarnih pitanja načina života, u neko predteoretsko stanje osluškivanja esencijalnih tajni kvaliteta življaja.

Film nas je tako podsetio na osećanja koja je izazivala klasična tragedija, žanr koji je uspevao ostvariti istinsku ozbiljnost prihvatanja iskustva svog junaka kao iskustva u razumevanju ljudske sudbine.

Uživimo li se u jedan doživljaj junakinje (što nam je filmski jezik omogućio), zapazicemo dve dominantne odlike tog doživljaja; okolnosti spoljašnjeg sveta ne ugrožavaju autonomnost »njenog sveta«, jer se ona tom svetu ne nadređuje svojim izborom, suđenjem i ambicijama da ga menja, već ga prihvata kao sadržaj svog življaja na čije će se neugodnosti odazvati saosećajnošću, kao dejstvom svog identiteta. (Beznadežnost muža, njegovu grubost i patnju, ona prima kao svoje nedostatke, mo-bilišući se da ih naknadni pozitivnim aktivnostima svog bića.) Druga odlike njenog doživljaja je kvalitet psihološkog učinka takvog (emotivnog) odnosa prema okolnostima; taj učinak ima odlike majčinstva (u najboljem smislu) i u sferi je osećajnog uticaja koji se ne da objasnit, već potvrditi doživljajem jedne atmosfere za koju samo možemo reći da na nju »rado prista-jemo«.³

Nerazumevanje vrednosti postupaka glavne junakinje od strane njene životne okoline (primeri iz dva braka), pomognuto socijalnim i ličnim nedacama, izaziva tragicno, a ne melodramatično osećanje, jer se te ne doživljava samo kao atak na njenu ličnost, već kao zlo u širim razmerama čovekove egzistencije.

Prenošenje doživljaja trpljenja junakinje u sferu opšte čovekove problematike omogućavamo našim uverenjem u temeljni kvalitet njene naravi — koja postaje katalizator sveukupnih nedostataka životne sredine. I, što je još važnije, njen primer izaziva preispitivanje vrednosti našeg iskustva, po kriteriju osećajne spoznaje koja se nametnula doživljjenim dokazom njenog efekta u fiktivnom životu filma. Takvu vrstu uticaja i značenja imali su samo likovi klasičnih tragedija.

Za sve vreme uticaja osobnosti karaktera junakinje, osećamo dvostrukost životne ironije; da je junakinja najlepši produkt jednog načina i shvatanja života — osuđenog na neminovne temeljne promene, jer nema opšte svesti za svoje najbolje mogućnosti, i da te promene, koje smo doživeli našim iskustvom, ne pogoduju pojavnama takvog kvaliteta čovekovog po-našanja.

Postajemo svesni složenosti procesa odnosa između opredeljenosti i faktičnosti življaja, i nepredvidljivosti njihovih rezultata. Uticajem emotivnosti junakinje jasnije osećamo našu ra-cionalnost kao glavnu odliku života — u službi njegovog huma-nizovanja, i sigurniji i dostojniji položaj za mogućnost promena okolnosti, ali doživljavamo i osvedočenje znatno nižeg kvaliteta našeg emocionalnog doživljaja tih okolnosti i svih negativnih posledica koje iz tog proizilaze.

(Kao da mi, prosuđivanjem činjenica života i biranjem stava, potrošimo energiju koja nam je potrebna za osećanje zadovoljstva našim stanjem.)

Neposrednim upoređenjem doživljaja junakinje s osećanjem našeg mogućeg doživljaja istih okolnosti, izaziva se paradoksalan zaključak: nadmoć, našom sveštu o uslovima doživljaja, onemo-gućuje odgovarajuće emotivno osmišljenje tog doživljaja i mi smo bezbedniji, ali i izdvojeniji od života.

Film tako, na jedan poseban način, ostvaruje i ono glavno dejstvo tragedije: da, doveđeni do osećajne spoznaje esencijalne nerazumljivosti egzistencije, osetimo neku vrstu olakšanja (verovatno u vidu smanjenja naše odgovornosti za kvalitet života) i optimizam zbog dokazanosti čovekove vitalnosti za pre-vladavanje životnih suprotnosti.

Ako je tragedija, zbog takvih svojstava, zauzimala počasno mesto u dramskoj literaturi, sigurno je da će i film »Petrijin venac«, zbog uspešnog podsećanja na delovanje tragedije, obezbediti zavidno mesto u istoriji naše kinematografije.

¹ Iz Eliotovog eseja »Tradicija i individualni talenat«.

² Jovan Hristić: »... Osećamo da u našem životu postoji nešto više i nešto jače od naše slobode i našeg izbora. Osećamo da postoji neki obrazac, neka formula koja ne zavisi od naše volje; neki obrazac i neka formula, koji će se ispuniti, hteli mi to ili ne.« (Iz eseja »Nostalgija za tragedijom«).

³ Tim pojmom Jozef V. Krač objašnjava našu privrženost određenim osećajima (esec »Smrt tragedije«).

ZAČUDNA ZABAVNOST FILMA »KO TO TAMO PEVA«

(Scenario: Dušan Kovačević; režija A. Šijar)

Novi film, kao i nova umetnost uopšte, bavi se životnim sadržajima kao materijom koju uobičjava umetnička inspiracija, podvrgnuta samo zakonitostima impresivne i neobične izražajnosti, sa slobodom dokonog putnika koji sledi svoju znatiteljnost, gubeći osećaj potrebe za odredištem.

Kao i u modernoj drami, forma obrade sadržaja — postaje sadržaj, gde događaje ne uzrokuje snaga opredeljenja likova, već se oni jednostavno dešavaju likovima, a likovi se u njima snalaze ili gube, najmanje uspevajući održati neki trajniji stav, ili razumevanje sopstvenog života.

Takov doživljaj čoveka u stanju emotivne rezigniranosti, ne dozvoljava tradicionalni (još aristotelovski) tretman komičnosti, kad se zasmejavalo manama karaktera kao odstupanjima od kultivisane i apstraktne osigurane vere u čovekovu vrednost.

Naše vreme je lišeno takve prostodušnosti i nekritičnosti i mi se više smeđemo manama egzistencije i našoj nemoći da ovlađamo svojom celovitošću, nekom vrstom nezdravog-mazohističkog smeha.

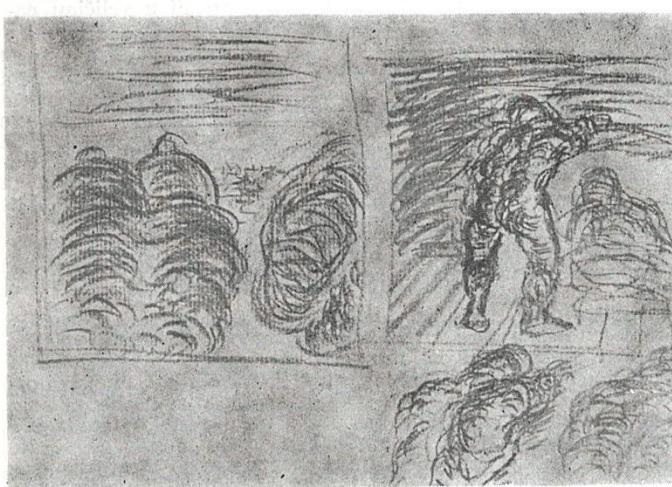
Film »Ko to tamo peva« je i ostvario veliku popularnost, što je njegova zabavnost građena s novim pristupom komičnosti, mada je ona realizovana prepoznljivim elementima našeg na-cionalnog, već tipskog humor-a.

Savladivanje protivrečnosti između lakoće i lakrdijaštva u ispoljavanju humor-a i njegove morbidne izvornosti u odgovara-jućim životnim stanjima likova, merilo je konačnog umetničkog uspeha filma, u kojem su scenario i režija imali izjednačen učinak.

Određenje radnje na praćenje putovanja likova autobusom, rešilo je neke probleme delovanja zabavnosti; obezbeđeni su svrsishodna celina i kontinuitet radnje, ne rasplinjavane širinom rasprostiranja događaja i njihovih značenja, uz umanjen negativni osećaj konstrukcijske nameštenosti zabavnosti, sugestijom »dogodostina na putovanju«. Isto tako, sav arsenal gegova, viceva i karikaturalnih glumačkih izraza i postupaka, toliko poznatih i već po dejstvu iscrpljenih zabavljačkih elemenata, u autobusu dobija »pokriće« — upućeno na takvo ponapanje iz do-konosti i prepuštenosti likova čudima nepredviđljivih odnosa s nepredviđljivim osobama u prnuženosti zajedništva putova-njem.

Putovanje takođe opravdava suženo predstavljanje karaktera na spontane reakcije, svaki put provocirane zajedničkim problemima situacije, koju određuju životno-komične nastrano-sti dvaju vlasnika autobusa, što jeftinost efekata humor-a pre-obraća u opštu suludnost atmosfere, u kojoj oni gospodare nad voljom putnika. I kao glavna protivteža lakoći i artificijelnosti humor-a, obezbeđivana je ona preciznom i upečatljivo-realističnom glumačkom evokacijom različitih likova, koji svojim ispoljavanjem obezvređuju svoj mentalitet do tipskih karikatura na-ravi, neodređenih uticajem neke kulture.

U drugom smeru delovanje te sinteze, morovitost vrednosne razobličenosti likova gubi svoju težinu pred osećanjem lakog umirivanja svih neslaganja, kao odlike mentaliteta, po kojoj se podvale i pretvorstva čine na skoro dobrodušan način, s nekom



vrstom krajnjeg, zajedničkog zadovoljstva, koje je rezultat jedne dublje mentalne vitalnosti.

Komičnost tako dobija i nama potrebnu nezdravost i životnu težinu svoje osnove — i isceljenje za mogućnost neopterećenog smeha, a njena koncentracija, iz scene u scenu, omogućuje kontinuitet zabavnosti.

U momentima kada se lakrdijaštvu humora i težina njegove izvornosti ispoljavaju kao jedinstvo — iznedreno glumačkim doživljajem karakteristika našeg mentaliteta u životnoj određenoštiti različitih likova — onda film doseže visok umetnički kvalitet. Najbolji primer za to je lik vozača autobusa, sin Krstić (Aleksandar Berček), čija je gluma na nivou istinskog življenja uloge, s potpunom uverljivošću izražavanja strasne emotivnosti u dozivljaju sveta, lišene i najmanje sposobnosti promišljanja, do karikaturalne suludnosti. Konstrukcijske zadatosti svojih radnji on sublimira do pravog umetničkog delovanja; uživanje u vožnji, nesvesno pristajanje da ubrza pogrebnu povorku, plač iznuden pogrebnim govorom, zanos u ulozi vojnika — izražava s potpunim jedinstvom karikaturalnog i dubljeg mentalnog značenja.

Umetnička vrednost filma pada u trenucima veštacke forsanosti zabavnosti, kojom se ne dotiče životnost ljudskih osobina, gde zabavnost ne proistiće iz koncentrisane glumačke označenosti likova, već njihovom upotreboom u vidljivo-režijskim radnjama.

Dogodovštine sa seljakom koji je uzorao put, lakrdijaštenje s pogrebnom povorkom, scene s vojskom i sve radnje koje su vezane za farsični lik šumara-lovca (Taško Načić), spadaju u konstrukcijski deo zabave, čija se zabavnost ostvaruje na štetu sugestije o njenom esencijalnom zahvatljivanju karakteristika mentaliteta. U ovaj sloj zabavnosti može se uvrstiti u odnos samozvanog pevača-dilkoša (Dragan Nikolić) prema mlađencima (Neda Arnerić i Slavko Štimac), koji je konstruisan na isčekivanju preljube, dajući tako i specifičnu erotsku notu većem delu filma. Jedini lik koji je i ove veštacke prirasline »realizmu« radnje mogao umetnički nepovredivo uključivati u svoj doživljaj sveta bio je, opet, sin Krstić, zahvaljujući predstavljenoj groteskoj maloumnosti.

Učešće ostalih likova u takvim »režijskim radnjama« autori filma rešavali su isticanjem stilizacije dela radnji koje se direktno nadovezuju na neposrednu životnost događaja, kao neka vrsta maštovnog produženja apstrahovane tragikomicne zbilje osobina likova. (Čovek od principa) — Danilo Stojković — pada u reku i tek uveče ispliva, da bi se posle naturalističkog delanja presvlačenja priključio sudbini putnika, kao što ostavljeni lovac stiže u pravi čas da »dosoli« neku zgodu iz realističke ravni dešavanja, ili dečaci-cigani iznebuha zapevaju pesmu u kojoj opevaju konkretni događaj).

Na taj način su likovi dobrim delom poprimali osobine značajne ljudskog ponašanja, koje svesno ne poimaju, tim pre što, zbog karakteristika radnje određene putovanjem, nisu ni ispoljavali svoju celovitost, a i građena humornost situacija ograničavala je njihovo ponašanje na karikaturalnu afektivnost.

Tako je, uz svu sočnost njihove pojavnosti, preovladivala »istrošena atmosfera« jednog načina i shvatanja života, kao zbir emanacija življenja, ruševnog, kulturno-moralnog stanja. Bolešljivi putnik kaže da je sve te prizore već video u agoničnom snu svoje bolesti. Njihovu smrt, od eksplozije bombe zato i ne doživljavamo emotivno, kao nestanak određenih ličnosti, već kao simboličan kraj čitave jedne epohe.

Takvo razobličavanje likova nije smetalo ostvarenju komičnosti, već je inertnost zasmejanosti dobila i nove prostore ispoljavanja u podsvesnom rušilačkom zadovoljstvu, raskrinkavanjem balasta odgovornosti prema nasledenim vrednostima, kao podsvesnim ograničenjima. (Ovaj sud se mogao doneti po reakciji većeg dela gledalaca, kojima su smeđe izazivale situacije nad kojima se moglo zamisliti, zbog njihove nametnute neukusnosti u cilju impresivnijih efekata.)

Glavni nedostatak rezultantnog delovanja filma je što jezgrova svojstva likova, uspešno transformisana u objektivaciju životnih izraza ljudskih stanja, ne ostvaruju svaki put ubeđljivo izvorište iz samih likova, pa ostvareno delovanje nema takvu ginstonu emanaciju življenja da bi vidljivu konstrukciju radnje potpisnulo u drugi plan.

(I u Felinijevom filmu »Proba orkestra« konstrukcijski deo radnje se »viđi«, ali ne oseća, jer se utapa u ostvarene rezultate — razuđene izražajnosti osobina likova, do potpune dominacije te izražajnosti kao osnovne gradiće sadržaja filma.)

Uz stilizaciju radnji, kojom se ispoljavanje likova i delovanje zabavnosti dovodilo do neobičnosti, naš film je zadržavao i realističku osnovu razvoja radnje i osnovna realistička ponašanja likova, pa nije mogao ni ostvariti takvu umetničku koherentnost kao Felinijev.

Ovaj nedostatak se odrazio i u krajnjem delovanju filma, gde sinteza komike i egzistencijalnih elemenata njene izvornosti u suštinskoj tragicici likova ne ostvaruje takvo jedinstvo delovanja da bi komičnost doživela kao mogući »radosniji ugao gledanja¹ na njihovu egzistencijalnu tragicnost. Jasnije rečeno, film je svoju zabavnost prepostavio kompleksnijim umetničkim značenjima, koja je delom ugradio u svoju zabavnost, čineći je modernom i neobičnom.

NAPOMENE:

¹ Pojam koji je upotrebio poljski pisac Bruno Sulc, govoreći o kontekstu sadržaja svoje proze (»Manekenik«, edicija »Reč i misao«, »Rad«, Beograd 1980.)

² Kristofer Frej: »Most kojim prelazimo od tragedije do komedije, i opet natrag, nesiguran je... Kad smišljam kako ću napisati komediju, znam da mi se zamisao javlja pre svega kao tragedija...« (Iz eseja »Komedija«)

Reagovanja POSEZANJE ZA TUĐOM MIŠLJU

S izvjesnim zakašnjenjem, ali, nadam se, s istim efektom koji bi bio postignut i hitrijim i pravovremenijim reagovanjem, želeo bih obavijestiti cijenjenu redakciju »Polja« da je unutar korica časopisa koji uredjuje »pustilač« bestidan plagijat.

O čemu je, zapravo, riječ?

Vrli prikazivač Salih Fočo u broju 258—259, avgust-septembar 1980, u rubrici Nove knjige, na str. 299. informiše Vaše čitaocе o knjizi Ernsta Bloha »Politička mjerena«, objavljenoj u izdanju »Svjetlosti« 1979. Sve bi, dakako, bilo u najboljem redu da je Vaš »saradnik« mogao sačiniti svoj prikaz bez »pomoći« »Dossier-a o Blochu«, publikovanog u biblioteći »11. teza«, u izdanju »Kulturnog radnika« i »Školske knjige« u Zagrebu 1979. Fočo, kritičar par excellence, nije mogao izbjegći zavodljivo iskušenje primitive, teorijski priučene svijesti da posegne, u svojoj herostratskoj neobuzdanosti, za tuđom mišlju. Žrtve ove intelektualne hajdučije su sljedeće: Vjekoslav Mikečin (»Živa baština Blochove filozofije nade«), Gordana Škorić (»Filozofija eksperimenta uspjele prakse«) i Boško Zenić (»Kontemplacija i prekoračenje«). A rezultat ovog »časnog« pohoda je tekstualni Frankenštajn s »čitavim pasusima« tudeg, ukradenog teksta, između kojih su, valjda kao desert, autorovi antologički »biseri« — egzemplari logičke i teorijske pomutnje i neznanja.

Pošto bi cijelokupno navođenje prepisanih pasusa zahtijevalo, praktično, ispisivanje kompletнog Fočinog teksta, zadovoljiliću se, stoga, da samo navedem odgovarajuće stranice na koje treba obratiti pažnju. Dakle, za prvi stubac Fočinog prikaza (doista je intelektualna prikaz) valja »konultovati« 11, 12, 7. i 13. stranicu publikacije »Dossier o Blochu«. Drugi stubac započinje velikim pasusom koji se može pročitati na 7. stranici Mikečinovog teksta; nastavak ima nešto »složeniju« strukturu — upućuje na tri teorijska izvora. Pogledati, dakle, str. 13, 14, 25. i 42. ponutene knjige o Blohu.

Bez namjere, naravno, da polemišem s Fočom, jer s tekstopisem ove teorijske razine i ovakvog moralnog profila to bi, doista, bila intelektualna blamaža i nepoštovanje vlastite ličnosti, želio bih samo da redakcija Vašeg, uzgred budi rečeno — sve boljeg i koncepcijskim profilom sve osmišljenijeg časopisa, u narednom broju uputi javno izvinjenje pomenutim pokradenim autorima. Salihi Foči, za utjehu, ostavimo njegovu aragonciju, bešačće i beznačajnost.

Nedžad Fejzić

NAPOMENA:

S gotovo neznatnim izmjenama, isti prikaz Foča je objavio u »Trećem programu« Radio-Sarajeva, u broju 29/1980.

»polja« — časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, novi sad, katolička porta 5/II, telefon (021) 28-765

uređuju: Jovan Delić,
Milan Dunderski, Dragan Čopić, Simon Grabovac, Dragan Koković, Julijan Tamaš, Miroljub Radojković, Vicko Arpad i Jovan Zivlak (glavni i odgovorni urednik), / tehnički i likovni urednik Cvjetan Dimovski / sekretar Ljubinka Malešević / članovi izdavačkog saveta: Aleksandar Forišković, Petar Janković, Tatjana Jašin, Sladana Kolundžić, Velja Macut, Ljubica Đotlić-Petrović, Vlada Stevanov (predsednik), Radivoj Šajtinac, Julijan Tamaš, Nedeljko Terzić i Milan Uzelac (delegati šire društvene zajednice); / Gordana Divljak-Arok, Darinka Nikolić, Vitomir Sudarski, Milan Živanović i Jovan Zivlak (delegati izdavača), / izdaje Nišro Dnevnik, Oour »redakcija dnevnik«, Novi Sad, Bulevar 23. oktobra 31. / direktor Vitomir Sudarski / osnivač Pokrajinska konferencija Saveza socijalističke omladine Vojvodine / časopis Finansira SIZ Kulture SAP Vojvodine / rukopise slati na adresu: redakcija »polja«, Novi Sad, poštanski fah 190 / godišnja pretplata 150 dinara, za inostranstvo dvostruko / Žiro račun: 65700-603-6324 Nišro Dnevnik, Oour »redakcija dnevnik«, sa naznakom za »polja« / lektor Zorica Stojanović / korektor Gordana Stojković / štampa »Prosveta Novi Sad«, Novi Sad, Stevana Sremca 13 / na osnovu mišljenja pokrajinskog sekretarijata za nauku i kulturu broj 413-152/73 časopis je oslobođen poreza na promet proizvoda i usluga. / tiraž 2.000 primeraka.