

U međuvremenu

refleksi FESTA-a
hrabriji, stariji film

piše: Svetislav Jovanov

Suočen po ko zna koji put s opasnostima festifalskog »panoramiranja«, iskušenjima rasplnutih komparacija i mogućnošću sunovraćivanja u tabelarnu »estetiku«, iskusniji »festovski« analitičar prinuđen je na traganje za određenim tematskim i stilističkim grupisanjem prikazanih ostvarenja. I, eto, već u početku smo se obreli kod prvog od mogućih zaključaka: FEST 82 pokazao se kao događaj vredan kritičkog zapažanja, upravo zbog činjenice da omogućuje pomenuta grupisanja. Za potpisnika ovih redova, kao tri najznačajnije grupacije filmskih ostvarenja (ili tri problemska žarišta) iskristalilisali su se sledeći sklopovi: novi (uslovna oznaka) politički film, inovativni pristup klasičnim komediografskim obrascima i »nove filmske mitologije«. Napominjem odmah da ovakvo profilisanje predstavlja uglavnom izbor »po srodnosti«, a ne po vrednosti, svestan (s obzirom na Adornovu kritiku »stava« povodom Hajdegera) da i takav izbor treba temeljno obrazložiti.

Istorijsko vraćanje dugova: Najizrazitije oblikovan politički film (u smislu artikulacije čoveka kao političkog bića) s kraja osme decenije, zajedno s Vajdinim »Čovekom od mramora«, svakako je »Olovno vreme« (»Die bleirne Zeit«) scenariste i reditelja Margaret fon Trota. Nakon »Izgubljene časti Katarine Blum« (zajedno sa suprugom, Folkerom Šlendorfom) i »Drugog buđenja Kriste Klages« (filma čiju je izražajnost potkopavala tematska rastresenost i prenebregavanje »elipse«), Margaret fon Trota se, svojim trećim samostalnim ostvarenjem, obrela u traumatičnoj blizini odnosa terorizma-»društvo obilja«, tačnije, nerazjašnjenog samoubistva članova »Frakcije Crvene armije« – Gudrun Enslin, Andeasa Badera i Jan Karla Raspea u zatvoru Štamhajm, 1977. godine. Očigledno primenjujući »kejnovski« proseye u *pripremanju scenarija* razgovori sa sestrom Gudrun Enslin, Kristinom; u filmskoj priči, lik Julije predstavlja Kristinu, a Marijane – Gudrun), autorka je iznašla ključ za razmatranje ne samo fenomena »terorizma«, već i motiva i sudbine Marijane na intimčnom planu, koji samo na prvi pogled izgleda psihološki (psihologistički) Montirajući sekvence Julijinih pokušaja da (kao aktivista levičarske orijentacije i novinar feminističkog časopisa) spozna i shvati razloge Marijaninog radikalizma, s prizorima iz zajedničkog detinjstva. Margaret fon Trota uvodi u motivacijsko polje teme religioznog morala i njegove jalovosti, kao i komplekse »generacije sinova« zapadnonemačkog društva, koja se suočava s otkrićem konc-logora u rastućem vakuumu potrošačkog sivila. Lik Julije (u škrto-ekspresivnom, minucioznom, svake tipičnosti lišenom tumačenju Jute Lampe), »blokiran« na fatalnoj granici između tragične spoznaje i nespoznate akcije, s nivoo priče (uzaludno traganje za istinom o Marijaninoj smrti u matici istorije-koja pojedinačnu sudbinu klasifikuje na beznačajno uopštenoj ravni) prelazi na nivo asocijativnog, akcentirajući u oštroj i hladnoj svetlosti dileme »detaljističke levice« (feminizam, »ekologisti«, »slobodne škole«) u postindustrijskom kapitalizmu. »Oštro i hladno« jeste i bitna osobina vizuelnog postupka, u okviru kojeg se distancirano kadriranje efektno spaja s prividnom suvoparanošću i racionalnošću dijaloga.

Novu artikulaciju političkog filma neočekivano je formulisao Majkl Čimino u šokantnoj, epski strukturiranoj tvorevini »Vrata raja« (»Heaven 's gate«). Za razliku od dosadašnjih demistifikacija američkih mitova o Divljem zapadu ili o gangsterskim herojima »ludih tridesetih« (Oldrič, Pekinpo, Pen), koje su, uglavnom, ostajale u okvirima žanrovskih re-interpretacija, Čimino se »drznuo« da osvetli samu unutrašnju, paradoksalnu strukturu beločkog »gutanja Amerike«: »Vrata raja« su priča o pokušaju anglosaksonskih zemljoposjednika u Vajomingu, krajem prošlog stoleća, da izvrše genocid nad sve brojnijom masom siromašnih doseljenika (farmera) iz raznih evropskih zemalja. Odnos »belo-crveno« zamenjen je ovde otkrivanjem tamnih uglavnom mržnje, predrasuda i nasilja u samoj, dosad nesumnjivoj »beloj koži«. Tako se, već u ravni priče, Čimino suvereno odlepljuje od lokalnog folkloru individualističkih »tragičnih« legendi tipa »Džoni Ringo, zaštitnik siromašnih i slabih«, dovodeći u prvi plan same »siromašne i slabe«, u kojima se, na ivici fizičkog uništenja, budi svest o dostojanstvu. Iako ne lišava radnju ekspaniranog junaka (šerif Averil, bivši harvardski đak, u tumačenju Krisa Kristofersona), Čimino stavlja težište na epsku kompoziciju zbivanja, natopljenu sasvim anti-epskom ironijom i gorčinom. Epifanija te gorčine reprezentovana je maestralno u završnom prizoru sekvence odlučne bitke između rančerskih plaćenika i doseljenika: američka konjica, ta »plava bluz«, simbolički akordā pobeđe dobra u uobičajenim vesteni-bajkama stiže na poprište teško izvojevane farmerske pobeđe kao oličjenje apsurdnog zla da bi doseljenike prosledila u ruke institucionalne nepravde. Podređujući čudesnu kameru najboljeg današnjeg snimatelja, Vilmoša Žigmonda, striktnoj ravnoteži emocije i funkcije, Čimino je koloplet kolektivnih i pojedinačnih reakcija i motiva disciplinovao u vizuelno-dramaturšku kompoziciju koja menja mnoge konvencije kinematografske izražajnosti.

Staze blagog apsurd: Snimljen 1968. godine, »Svedok« mađarskog reditelja Petera Bačoa uočava se ne samo kao remek-delo prevashodno savremenog, današnjeg i našeg senzibiliteta i provokativnosti, već i kao analitički povod koji omogućava razmatranje o složenim relacijama komičkog i

angažovanog u kinematografiji. Naime, Bačo je ostvario izvanredno redak rezultat u okvirima savremene evropske kinematografije: »Svedok« je nesvakidašnje duhovita i minuciozna satira, i to satira staljinističkog duha i mentaliteta. Kroz prividno nonšalantno praćenje neobičnih preobražaja čuvara brane, običnog čoveka Jožefa Pelikana, Bačo progovara o sumračnim godinama uniženja svih ljudskih vrednosti, progovara kritički nemilosrdno, ali nijednog trenutka ne gubeći veru u sposobnost malog, »običnog«, al nesalomljivog čoveka i njegovu privrženost istini, prvenstveno istini sopstvene egzistencije. Neverovatno napredovanje Jožefa Pelikana ka sve »odgovornijim dužnostima« – režirano od strane političke policije kao »prepariranje« Pelikana za krunknog svedoka monstr-procesa protiv ministra Danijela, njegovog ratnog druga – satkano je od antologijskih komičkih »gegova«, čija akumulacija na izvesnom stupnju počinje da izaziva najdublju jezu. Istorijske uslovnosti ostaju »na svom mestu«, ali njihove tamne naočari – ideološka dogma – bivaju razorene figurama blagog apsurdā. Smeh kojim reagujemo na situacije i protagoniste Bačovog »Svedoka«, konstituise se, zbog toga, kao istorijska katarza, kao detonator za oslobađanje od sopstvene neljudskosti i »deformisane svesti«.

Blago dozirani apsurd – na nivou priče, karakterizacije, atmosfere i vizuelnog postupka – susrećemo u sasvim različitoj funkciji u neočekivanom novom filmu autora od kojeg smo naučili da očekujemo artikulaciju »političkog« života: reč je o filmu »Montenegro, ili biseri i svinje«, švedsko-američkoj produkciji našeg autora Dušana Makavejeva. »Montenegro« jeste stilski uravnotežana i prividno skoro klasična komediografska tvorevina o »sudaru svetova«, čije su posledice složene, sentimentalne, ironične, ali sasvim sigurno tragične. Makavejev i koscenarist Vučićević polaze od analize klasično besmislene svakidašnjice bogate i besposlene Amerikanke Mariljin Džordan (raznovrsna, senzibilna Sjuzan Enspeč), da bi svoju junakinju, pikarskim obrtom, sunovratili u raspamećenu, čulnim impulsima prezašićenu atmosferu »Zanzi-bara« prepunog gastarbajtera »jugosa« na periferiji velegrada. Postupno, nijednog trenutka ne ironizirajući iznutra ni priče, Makavejev nemilosrdno, ali bez zlobe i nadmenosti, akcentira iluzije i zagubljenosti obeju strana – superurbanizovane građanke i vitalnih balkanskih-privatnika (zabavljenih »šou-biznisom«, ilegalnom proizvodnjom alkohola itd.). Šta više, središnja teza rediteljske apsurdne stilizacije oformljuje se, uprkos povremenih urnebesnih kaskada (gost s nožem u glavi, psihoanalitička seansa) u misao o nesaznatljivosti drugačije egzistencije, koja ostaje samo sanjana mogućnost. Urbani i rustikalni kosmos nestaju, posle sudara, u različitim smerovima, u dotrajavanje bez preobražaja; sudar je bio slučajan, sva-kodnevan, večan.

»Gral« u krupnom planu: Čak i u najznačajnijem od svojih ranih ostvarenja (»Point blank«), Džon Burmen je pokazivao težnju da ocrta neke mitske obrasce ljudske akcije; s »Oslobođenjem«, a pogotovo s naučno-fantastičnim »Zardožom«, ove sklonosti materijalizovale su se u temeljnijim problemsko-motivacijskim celinama. Stoga je pojava Burmena kao autora ostvarenja o kralju Arturu, Okruglom stolu i potrazi za Gralom – reč je o filmu »Ekskalibur« – prividno bizarna, ali duboko logična. Zajedno s koscenaristom Rospom Palenbergom, Burmen je odabrao »naivni« pristup mitološkoj građi: oslobodivši se svake primese interpretativnih metoda označiteljskih sistema, formulisao je drevni saksonski mit kao projekt mučnog preobražaja neistorijskog vremena u eru »civilizacije«. Pri tome, Burmen nije potražio alibi čak ni u odrednicama »fantastike« kao žanra. Jednostavno, arhetipske, bajkovite situacije viteških dvojboja, ljubavničkih patnji i asketskih potraga za idealnom korespondiraju međusobno i s gledaocem kao elementi istovetnog ontološkog stunja, kao nužni sastavni činioci realnosti koja jeste jedina postojeća i nužna. Pojedinačne karakterizacije u takvom kontekstu žrtvovane su dramaturškom modelu kolektivnih saznanja-emotivnih preobražaja. Burmenovi junaci sazrevaju zajedno sa sopstvenim vremenom. Vizuelni instrumentarijum »Ekskalibura« – patos dijaloga, eliptičnost zbivanja, obavezni metaforički podtekst mizanscena, boje i ritma – predstavlja jedinstven primer jezika koji konstituise totalnu stvarnost. Nakon ovog filma, kinematografske strukture ne mogu izbeći nužnost metajezika: ako je moguće uopšte pretočiti Tolkinov čudesni svet (recimo) u jezik filma, Burmena se predstavlja kao najkompetentniji za taj poduhvat.

