

melampo- pinokiev pas

(skica za portret reditelja: marko fereri)

miroljub stojanović

Piter Koui ga naziva »majstorom lošeg ukusa«, i, čini se, ne greši u osnovnom kad trasira put za razumevanje jednog neobičnog filmskog slučaja. No, nije teško otkriti: Kouieva ironija je u ovom slučaju apologetska, ona ne samo što ne diskredituje jedan *uglavnom* dovršeni filmski opus, no mu, naprotiv, podilazi, ali, mora se priznati, ne nekom celovitom kritičkom argumentacijom već simpatijom.

Marko Fereri, rođen u Milanu 1928. godine, jedan od velikana italijanskog i evropskog filma šezdesetih i (prevashodno) sedamdesetih godina, u osamdesetim je pozornicu ekcesa prepustio drugima. Napravio je nekoliko do neprepoznavanja loših filmova (*Priče o običnom ljudiu*, 1981, *Priča o Pjeri*, 1983) i, čini se, lagano potonuo u zaborav. Već gotovo punu deceniju njegovo ime mlađem naraštaju filmskih gledalaca ne predstavlja jedan od autorskih svetionika a njegov stil, nonšalantno uobličeni u autentični medijski izazov ne čini se vredan oponašanja.

Realna je procena da će se i ubuduće sve manje posezati za njegovom grotesknom retorikom (osim parcijalno, gotovo u fragmentima), ne samo u smislu u kome njegovo delo inspiriše kao zaveštanje, no (ako uopšte inspiriše) u smislu opšteprihvaćene potrebe da se iznova kritički preispituje.

Kriv je, čini se, i duh vremena. Fereri je, napokon, proizišao iz jednog vrlo specifičnog kulturno-istorijskog evropskog neurotičnog trenutka u kome je ostvareno začudujuće jedinstvo neobičnih spojeva koji ostavljaju vrlo malo mesta autentičnoj estetici: fjužni anarho-liberalističkih tendencija i politički nastup s uočljivo levih pozicija, ideološko-sociološki revolt koji će kasnije, pri izboru tema, neki prepoznati kao revolt protiv homogenizacije vladajućeg ukusa, to jest, kao određenu težnju ka blasfemičnom.

To navešću već prvi Fererijevi filmovi koje je on krajem pedesetih godina snimio u Španiji. *Stančić*, 1958, *Klinci*, 1959 i *Kolica*, 1960 su, ako je verovati mnogim mišljenjima (Piter Koui, Karlo Licani...) crno-humorne priče realističkog tipa koje se, s manje ili više uspeha poigravaju sakrasantnim vrednostima Zapadnog sveta. Publika, koja se i sama menja pod dejstvom celuloidnog prevrata francuskog »Novog talasa«, zbunjena ne više suptilnošću izvedbe koliko drastičnom ogoljenošću konstitutivnih elemenata filmske slike, u nedoumici je. Kritika, provereno nepouzdana kada je u pitanju načelno izražavanje podrške eventualno divergentnim oblicima filmske prakse, ipak mu, 1960-te do deljuje nagradu na izložbi u Veneciji, što po svoj prilici nije bilo prelomno, ali se on nedugo zatim vraća u domovinu i 1963. snima svoj prvi igrani italijanski film, briljantnu *Bračnu postelju*. Iz perspektive konzumentske jagme i kritičke idolatrije polovinom sedamdesetih godina koja je kulminirala pojavom filma *Veliko ždranje* 1973. godine, *Bračna postelja* je, na žalost, film koji se obično gubi iz vida. Na žalost, kažemo, jer uz čini se još uvek nedovoljno cenjen film *Žena majmun* (1964) to sve do danas ostaje, po našem mišljenju, jedan od najkompletnijih njegovih filmova uopšte. Možda iz razloga što je u njemu ostvarena diskrecija u punoj meri, koja ni pre ni kasnije nije bila Fererijeva jača strana. Mada se s pravom ističe da u *Bračnoj postelji* Fereri oštro napada instituciju braka u vlastitoj domovini, ovo transparentno autorsko opredeljenje dozvoljava i mnoge pomake koji se upadljivo zanemaruju kada se govori o načinu na koji Fereri razvija svoju priču. Najpre, iako je reč o satiri, Fererijev film se, suprotno *Muškom semenu*, na primer (1969) ne iscrpljuje u idejama, no razvija vlastiti unutarnji život, sa svim etičkim konsekvencama koje proizilaze iz majstorski datog odnosa sredovečnog muškarca Alfonsa (Ugo Tonjaci) i čedne, patrijarhalne mlade Regine (Marina Vladi), koji gotovo do kraja ostaje u naznakama i nikada, čak i uz rizik privremenog nerazumevanja ne podilazi gledaocu suvišnim eksplikacijama, olakšavajući mu praćenje filma. Retko kada se u nekom svom delu Fereri na tako adekvatan način suprotstavio narativnoj inerciji, retko kada je s više dinamike i suptilnosti jedno svoje delo rasteretio balasta subverzije po svaku cenu.

Do danas, to u svakom pogledu ostaje jedini njegov film u kome nema insistiranja na preterivanju ma koje vrste, osim ako možda sa simpatizerskim negodovanjem ne skrenemo pažnju na krov Alfonsove kućice koji samo što ne dodiruje glavni Vatikanski kapitol. Isto tako, u jednom eliptičnom sledu, tako atipičnom bar u ranoj fazi njegovog stvaralaštva, to je film koji nas u najmanjoj mogućoj meri opterećuje »informacijama« i celokupni njegov naboj proističe iz jednog osnovnog odnosa, baš kao i u filmu *Dilinger je mrtav* šest godina kasnije.

Žena majmun (1964) već je film pesimističnih, depresivnih tonova koji, za razliku od *Bračne postelje* nagoveštava mnogo dublju skepsu, skepsu koja se načelno manifestuje bizarnom fabularnom inscenacijom u kojoj se (ponovo) sredovečni muškarac (Ugo Tonjaci), koji umire reklo bi se iz čista mira u *Bračnoj postelji*, ženi faktičkom majmunicom (Ani Žirardo) — ženom koja neobičnom kosmatošću i anatomskim karakteristikama poseduje sve odlike majmuna.

U filmu pomalo degutantnog sižea kakav je *Žena majmun*, Fereri (ali jednako i Rafael Askona, koji će staviti svoj prepoznatljivi ko-scenaristički potpis u ogromnoj većini Fererijevih filmova) pronalazi niz izvanredno lucidnih rešenja koja mu dozvoljavaju potpunu slobodu opservacije ali ga ni ne obavezuju nekim preteranim zahtevima u pogledu socijalne kompatibilnosti, te *Žena majmun* ostaje potencijalni horor, što

nije izgleda bila ni hipotetička ideja čitanja u većine reprezentativnih vodiča kroz Fererijev opus.

To je odista šteta, jer nama, danas, gotovo sve u tom filmu funkcioniše kao horor: i humanistička kastracija i proračunatost muža s početka filma u imie ekonomskog prosperiteta koji će ostvariti ženidbom sa osobom koju će potom pokazivati kao vašarsko-cirkusku atrakciju u raznim prilikama, što je implikacija faustovskog modela utilitarnog pakta, i rođenja bebe — majmuna na kraju filma koja odmah umire i koju ne uspevamo da vidimo, ali i moralna inkubacija protagonista koji se majstorskom ekvilibristikom opasno poigravaju u čitavom drugom delu filma nepatvorenim emotivnim atributima »lude ljubavi«.

Svojevstveno hororu, ovde je, dakle, u osnovnom, izloženo načelo deformacije kao prevladajuće, a potom i načelo odlaganja, ali je postupak vršenja represije suprotan tradiciji horora: zlo ne vrši izobličena i deformisana osoba nad normalnim ljudskim bićem, no upravo obratno.

Ugo Tonjaci još jednom briljira kao umišljeni »mačo-men« i njegova gluma ima sve odlike setne parafraze na ponašanje i stil glumaca u italijanskom filmu pedesetih godina (naročito u komedijama), a Fereri je pre opušten i ležeran no agresivan.

Svadbena marš, nastao 1966. godine, neujednačeni je omnibus film u kome se izdvajaju prva epizoda s agencijom za sklapanje psećih brakova, kao i ona u kojoj se Ugo Tonjaci bezuspešno trudi u bračnom kretetu ne bi li privoleo svoju ženu na odnos. I sama struktura omnibusa nije dozvoljavala Fereriju da dođe do nekih opštijih zapažanja u nekom koherentnom prosedeu, kao ni do idejnog stožera koji on sa zapnujućom snagom otkriva u kulturno filmu *Dilinger je mrtav* (između ova dva filma stoji film *Harem* iz 1967. godine koji na žalost, ne poznajemo).

Uzimajući u obzir i svu dekadentnu orijentaciju njegovih potonjih filmova *Dilinger* još uvek ostaje redak primer idejne dorečenosti i sineastičkog, kinestetičkog virtuoziteta, film minuciozne izvedbe na planu mizanscena, ali, isto tako, i ideološkog sklopa u kome je očaj »proklamovan« kao konstitutivno načelo biološkog i duhovnog organizovanja.

Priča o bračnom paru koja se u devedesetak minuta filma ostvaruje uz par jedva izgovorenih rečenica, neminovno poseže za terminologijom psiho-socijalne lingvistike kad fokusira otuđenje kao centralni problem, ali se odvija i u nekim drugim, jednako važnim naznakama: kakav nam je model komunikacije potreban i dali je on uopšte neophodan, postoji li kolektivni defetizam ili je on individualnog tipa, da li je nasilje istorijska nepobitnost ili samo ideološka projekcija, neka su od smrtno ozbiljnih pitanja koja očigledno nisu na takav način animirala Fererija, čim se on mogao prepustiti nastranom zadovoljstvu dizajniranja revolvera na tuđe kojim će, prividno iz »čista mira« protagonist (Mišel Pikoli) ubiti svoju ženu u snu, i novi život otpočeti kao kuvar na nekoj prekomorskoj jahti.

Tehnička perfekcija *Dilinger* može se porediti još jedino s *Velikom ždranjem*, i u zanatskom smislu taj film je za Fererija veliki napredak. To je drugi njegov film u boji, i upravo je bojom Fereri u filmu i probao rešiti mnoge važne probleme, počev od onih psihološke naravi. U *Dilingeru* se kroz boju i najočitije pokazuje njegova težnja ka baroknom filmskom izrazu, pre svega u scenografskom smislu (izraziti film prostora), gde je obitavalište bračnog para, naročito kuhinja, prikazano kao srednjovekovna mučionica sa svim neophodnim rekvizitima mučenja: Pikoliju ništa drugo i ne dolazi do ruke do noževa, klešta, skalpela i, naravno, revolvera, koji u toj čamotnji u kojoj je akcija po sebi izgubila svaki smisao mora biti i upotrebljen kao katalizator jednog u osnovi regeneratorskog, vitalističkog procesa koji će junaka iz zagrobnog života, iz kuće-grobnice i izvući na svetlo dana.

U času kada je *Dilingerom* svakako dostigao svoj kreativni vrhunac, Fereri pomalo brzopleto snima *Muško seme*, 1969., jedan prilično smušen i zamoran film, koji, na jednoj strani tako očigledno duguje pariskom maju '68, a na drugoj, metaforičkoj teksturi kroz koju se uspešno ne prelama nijedna od njegovih omiljenih opsesija nemogućnošću sabražanja čoveka i njegove okoline. Sve skupa, to rezultira jednim vrlo trendovskim, lažnim i neiskrenim pesimizmom, u kome se tačno vidi u kojoj meri je smrt protagonista na obali, nakon nuklearne katastrofe ukalkulisana opštim oponiranjem tekućoj društvenoj stvarnosti.

Ove oscilacije u kvalitetu biće očigledne i u dva sledeća njegova filma: *Audijenciji*, 1971., i *Kuji*, 1972., gde subverzivnu vivisekciju religiozne hijerarhije Vatikana, s kafkijanskim implikacijama nedodirivosti poslednjih instanci (Papa se nikad ne pojavljuje, slično Godou) u *Audijenciji*, raskošnu i inventivnu, u *Kuji* smenjuje sterilno karikiranje na temu odnosa među polovima (Marčelo Mastrojani protiv Katrin Denev) koje je, istina, tačno formulisano osnovnim strindbergovskim načelom većitog konflikta, ali bez nekih značajnijih dramaturških i rediteljskih pokrića, u pomalo dosadnom znapovedačkom toku koji jedva da nudi par inventivnih filmskih »štosova«.

Veliko ždranje (1973) je svakako Fererijev najbolji film. I u smislu neke perfekcije koju imaginarno nosimo kao jedan nedefinirani ideal, i u smislu širine jednog zahvata kojim su (u Fererijevom slučaju, pa i šire), izvršeni poslednji važni i veliki spojevi integracionih filmskih strujanja, onih koja su polako počela da zamiru odmah nakon njegove pojave i koji su se u evropskim razmerama dali obrazlagati logikom autorskog filma.

Veliko ždranje je hedonistički, dekadentni, barokni film, ideološka travestija svih postojećih zapadnih mitova koja stoji negde na prelazu između filmskog modernizma u postmodernizam ili, čak, filmsku klasiku. U njemu je konačno završeno formiranje Fererija kao egzektora preostalih civilizacijskih normi i načina ponašanja, jedan lagan ali bolan proces samoosvešćenja i odbrane pred intelektualnim puritanizmom i racionalizmom, čijoj su domišljatosti suprotstavljeni svi raspoloživi argumenti hedonističke jeze, mentalne opstrukcije i čisto političke jeresi, u čijim okvirima naziremo jednu veliku i nedovršenu Utopiju. Za razliku od *Dilinger*, *Veliko ždranje* je setan film, ali nikada i do kraja i

film beznada, štaviše, svežina koju je sačuvao govori nam o optimističkoj zamisli njegovog tvorca. Četiri života koji se *poništavaju* (upravo to i nikako drugačije, ovde nema ni govora o dizanju ruke na sebe) paradoksalno, prizivaju duh obilja u jednom divnom oksimoronu, i u njemu su na poslednjem velikom kolektivnom kraju na neki način uključeni svi Fererijevi likovi iz prethodnih filmova. Ne sme se, naravno, zaobići ni činjenica da se radi o istim glumcima, ali je u *Velikom Zdranju* zapravo reč o tome da se svi potvrđuju u potpunosti, za razliku od prevremenih rešenja *Bračne postelje*, *Audijencije* ili pak *Zene majmun*.

Glasiue koje i danas kruže o ovom filmu pogrešno upućuju da je reč o delu napadne spektakularnosti, ali je istina sasvim drugačija i mi vidimo jedan razrađen i precizan ali i spontan film, koji još uvek ne poseduje ništa od one oporosti koju ćemo kasnije sretati (prenebregnemo li razočaravajuću farsičnost filma *Ne diraj belkinju*, 1973) u *Poslednjoj ženi*, 1976., i koja tu, još i više, otvoreno prerasta u agresivnost. *Poslednja žena* je žestok i provokativan, antifeministički film, film čiji revolt može da čudi ako se ima u vidu da je to Fererijev devetnaesti rediteljski rad, od koga je on probao da se ogradi povremenim lirskim raspoloženjima u filmu *Cao muško* (1978) u kome su po svoj prilici definitivno likovirani ne samo ljudi no i sama ideja o njihovoj interplanetarnoj superiornosti, budući da u jednoj metafori Kamijevskog tipa vlast nad civilizacijom (istina, u drugom planu) preuzimaju pacovi.

U *Pinokiu*, Kolodi piše o Melampu, vernom Pinokievom psu koji je jedini ostao uz Pinokiu u nizu nesreća koje je doživeo, nakon što su ga mnogi napustili.

„Psi žive, majmuni žive zahvaljujući svojoj animalnosti, sigurno ne zahvaljujući istoriji. Ja zaista ne vidim zašto čovek ne bi trebao da bude isto takav“, poručuje Fereri, ali, prokazujući svoje junake, on ih nikada ne napušta.

atacama pera moldovanov

gle krvavo

zgrčilo ga
i onda je sama

Zbogom — reče taksista
u retrovizor
sa osećajem čuda
u bleskanju
asfaltne prepone
lep kao ispaljen metal
kao probijanje
zvučnog zida

o da
tek tako sam te pozeleo

tek tako

krišom
mutnih usana
osuši miris
meke smole
u ogrizak asfalta
tvrd i topao svitak
između tvojih nogu

tesno je osećao
od sna
dok zgnječena jabučica
kao krasuljak
u sukrvici
tvoje kose
rascvetava mrtvooka

na vetru
prozori i vrata
se otvaraju

mljaskajući zavesom
soba požudno guta
velike presne
zalogaje vazduha

tri noći
pun mesec
to telo
koje jebem
ojednoručen

možebiti da je to ona
puna mera lepote

tako potpuno
razrogačeno
belo
na butinama
trbuhu
prsima

na dlanovima
a ni da ga
dotakneš
pomeriš

gospino čelo
gologuzi

gnezdi se

u nezgrapno
zgrčenim bragzotinama

svog detinjastog ljubavnika

Bože
kakav dan

ovo je za tebe:

milovala mu
i plakala
zato je gluva

od straha

i onda
to sunce
veliki otkucaj srca
kap bez dna
koja visi u vazduhu
sa ustima od celofana

skoro potpuna Bol

na kraju rekoh:
kaleidoskop

uhodeći svetlost
pejsaž ludaka
između kažiprsta i palca

sunce je svršavalo
sve zaglušnije
i zaglušnije

o suva slino
stidnog odricanja

ona se guši
krklja od ganuća

Atacama
Atacama

bioenergija i radiestezija

bojan jovanović

Iako se u tradicionalnoj narodnoj medicini odavno zna za bioenergetsko isceljenje, tek su masovni mediji skrenuli pažnju i šire javnosti na njenu dugo potiskivanu i već zaboravljenu moć. Nakon prvih senzacionalističkih članaka javljaju se i sve brojniji pokušaji i određeni rezultati njenog ozbiljnijeg i studioznijeg promišljanja i istraživanja. Čitav niz knjiga, tribina i emisija mogli bismo uslovno nazvati »drugim talasom« interesovanja za bioenergiju. Međutim, uprkos sve izraženijem i naučnom interesovanju, ona je još uvek fenomen na granici nauke jer postojećim naučnim metodama nije u potpunosti potvrđena i naučno definisana. Položaj graničnog bitno određuje i njeno stanje neodređenosti, zanučenosti kao osnovu i raznorodnim zloupotrebama i šarlatanstvu. Postajući predmetom ozbiljnih naučnih istraživanja koja istinu o mogućnosti natprirodnog otkriva kao zaboravljeno, alternativno znanje, bioenergija u današnjim uslovima gubi auru čudesnog i pretpostavljenu vezu sa višim moćima.

Alternativnost bioenergije u današnjim uslovima se iskazuje prvenstveno kao afirmacija jednog drugačijeg sistema pravila i metoda isceljenja vezanih za poznata, ali dominantnim shvatanjima zvanične medicine potisnutih i zaboravljenih tradicionalnih znanja i učenja. Iako je njena alternativnost uslovljena, dakle, kulturnim determinantama u kojima se ispoljava, bioenergija kao način terapije je ubrzo postala opsesija upravo te kulture, njen izazov koji je nakon prvih reakcija nepriznavanja i negiranja nastoji da asimiluje u okviru svojih postojećih medicinskih institucija. Međutim, osnovna prepreka u komuniciranju između alternativne i oficijelne medicine je u dijametralno različitim paradigmatama. Partikularističkoj, objektivističkoj i nekrofilicnoj medicini suprotstavljena je holistička, subjektivistička i vitalistička bioterapija. Zato se za razliku od oficijelne medicine zasnovane na uobičajenim kvantifikovanim kriterijumima provere kao verifikacije i legitimizacije dominantnog pristupa, alternativna bioterapijska metoda isceljenja potvrđuje efektom ličnog doživljaja. Bioterapeut najčešće pomoću senzibiliteta svojih ruku utvrđuje dijagnostiku i deluje isceljujuće na pacijenta usmeravanjem svoje energije na obolela mesta njegovog organizma. Pacijent oseća delovanje bioterapeuta kao zračenje blage toplote iz njegovih ruku, a ovaj doživlja implikira jedno iskustvo višeg reda: uspostavljanje kontakta sa kosmičkim energetskim strujanjem. Komunikacija sa ovom realnošću izvan uobičajenih prostorno-vremenskih granica se ogleda u prevazilaženju ograničenosti opipljivog »eksplicitnog poretka« i neposrednijem participiranju u, kako je formulisao Dejvid Bom, permanentni suptilni proces stvaranja i rastvaranja »implicitnog poretka« jedne sasvim druge realnosti. Subjektivno iskustvo te realnosti izraženo je u osećaju »zaustavljenog vremena« i aktualizaciji »večnog sada« koje ocrta ona opšti univerzum u koji su na nivou jednog višeg oblika komunikacije povezana sva živa bića u prirodi. Bioenergetska terapija je samo jedan od oblika osvešćenog, racionalizovanog i svrsishodnog komuniciranja. Imanentna, dakle, svakom živom biću, bioenergija se javlja kao mogućnost zračenja i uticanja na druge. Bioenergetska moć je kod pojedinaca posebno izražena, pa oni ovu energiju mogu neposrednom komunikacijom rukama ili telepatski, i preneti na druge. U svakom slučaju jedan opštiji antropološki plan objedinjuje izvesne sličnosti između današnjeg kulturološkog fenomena bioenergije i njenog individualno-psihološkog načina delovanja: aktualizovana kao već zaboravljena tradicija, terapijska moć bioenergije se može razumeti kao način aktiviranja potisnutih, latentnih čovekovih mogućnosti koje su kod iscelitelja u povišenom stanju budnosti. Na bazi podsticanja ovih latentnih moći zasniva se i mogućnost daljeg samoisceljenja.

Najbolja potvrda bioenergetske uspešnosti su brojni terapijski efekti i to naročito u slučajevima u kojima je tzv. oficijelna medicina pokazala svoju nemoć. Posebna uspešnost bioenergije se ogleda i na planu njenog uticaja na zaštitne funkcije organizma: u normalnom funkcionisanju imunološkog sistema i homeostaze i sistema nespecifične rezistencije.

Međutim, iako bioenergija više nije naivna zabluda, konačno pozitivno naučno saznanje je sadašnji cilj definisanja njenih isceliteljskih mogućnosti. Prolazeći kroz vekove ideja o postojanju alternativnih realnosti neproverljivih uobičajenim materijalnim dokazima skupljala je snagu iz neposredne prakse za konačni odgovor. Zbog nemogućnosti pružanja ovakvog neposrednog dokaza i bioenergija je dobila status nadnaravne, magične, božanske sposobnosti. Dovođena u vezu sa višim entitetima, ona je smatrana darom viših sila posebnim pojedincima. Obdareni ovom sposobnošću oni su i dobijali povišen socijalni status u svojoj zajednici. Evidentnost uspešne bioenergetske terapije zasnovane na navedenim pretpostavkama postavlja, dakle, samo u nešto zaoštrenijem vidu pitanje njenog objašnjenja u kontekstu današnje nauke. Osim pomenutih pozitivnih efekata izlečenja kao glavnog dokaza mogućnosti bioenergetskog zračenja, njeno pozitivno delovanje je dokazano i posrednim putem reintegracijom molekula pepsina prethodno razorenog ultrazvukom. Dosadašnji pokušaji konstruisanja određenih mernih instrumenata, kao što je na primer sprava Slobodana Bučića, ulivaju nadu u skori pronalazak uređaja za utvrđivanje i merenje bioenergetskog zračenja.