

žanr kao beskrajnost predviđenog

svetislav jovanov

Kategorija žanra predstavlja jednu od ključnih, najprotivrečnijih, ali istovremeno i najplodnijih komponenti kinematografske komunikacije – sistema odnosa provočenog pojedinačnim filmskim celinama. U svojoj ne tako dugoj, ali uzbudljivoj istoriji, kinematografska praksa afirmisala se kao suverena fantomatična prizma moderne civilizacije, aktivni i stvarački saučesnik složenih međudeleovanja estetičkih koncepcija, akumulacije tehnoloških dostignuća i vrtoglavog smanjivanja modusa otuđenosti jedinke u rastvoru društveno-istorijskih potresa. Nije ni u kom slučaju preterana tvrdnja da su već prva ostvarenja u istoriji kinematografije eksplisirala problem žanra i žanrovske uslovnosti – zajedno s problemom identiteta filmskog Autora – kao pokretački princip i temeljni preduslov razrastanja kinematografskog jezika i uspostavljanja otološke samosvojnosti filmskih struktura. Međutim, pre bilo kakve detaljnije analize mnogobrojnih otvorenih pitanja, koja nameće postojanje i razvoj žanrovske elemenata od Meliesovih fantazija do Kubrikovih dedukcija ili, recimo, Altmanovih žanrovske »metajezičkih« sintagma, ukazuje se kao nužno opserviranje situacije koju na antropološkom nivou kinematografske komunikacije uzrokuje samo postojanje žanra na filmu, te osobne parcijalizacije smisla i modela »pokretnih slika«.

I Izgubljeni totalitet: Nikada do pojave kinematografske komunikacije, nijedna klasifikacija, pa ni ona koja uspostavlja kategoriju žanra (književnog, muzičkog), nije u toliko radikalnom ospegu pretpostavljala raspšarčavanje estetičkog koncepta na empirijski ograničene (formalno i tematski) modele, fragmentaciju umetničkog dela, kao uslov opstanka njegovog oblike i afektivnog potencijala. Uzrok je relativno jednostavan, na nivou geneze: kinematografska komunikacija predstavlja proizvod istog onog novovekovnog Duha Producije, koji odražava totalnu industrijalizovanu podelu rada i fragmentaciju produktivne moći homo fabera. Kao prvi komunikacioni kod u istoriji civilizacije koji otkriva prisustvo suprotstavljenih tendencija masovne recepcije, jednoobraznosti i nivelišanosti produkta, s jedne, i tendencija kreativne osobenosti, jedinstvenosti i usredosređivanja na simboličke celine, s druge strane, kinematografija se konstituisala u autentičan prostor senzibiliteta industrijske epohe. Unutar tog prostora ne samo da ne postoji mogućnost univerzalne gramatike verbo-voko-vizuelnih jedinica (sintagma), nego se i delotovornost emocionalnih slojeva i problematizacija smisla pretpostavljenog idealnog i univerzalnog »kinematografskog fantoma« ostvaruje najčešće samo u onoj meri u kojoj sopstvenu delotovornost dostižu pojedinačni filmovi, konstituisani unutar različitih žanrovske modela. Pri tome, žanrovi »pokrivaju« hijerarhiju virtualnih formi, u rasponu od mehaničkih odgovora na (izgradenu) receptivnu zahtevnost (filmski kič, serije ostvarenja s najprirodnijim kodifikovanim junakom – npr. Brus Li, Bad Spenser), preko primere ubiljčavanja koncepta »Autor unutar određenog žanra« (Hičkok, Ford, Vilder, Lester), do žanra kao prepostavke autorske geneze. Pri tome, bez obzira na nivou složenosti pojedinačnih filmskih struktura i njihovo vrednovanje, uslovnosti žanra – narativni postupak, kprofilišanje likova, dominacija, pojedinih tema, tip montažne ekspresije, učestalost određenih vizuelnih sintagma – to jest, ograničenja nametnuta kreativnom (produkcionom) metodom, manifestuju se kao dokazi oduštevanja od Velike Forme, ali i od interpretiranja ljudske egzistencijalne nedobacenosti kao nečeg univerzalnog, svevažećeg. Upravo u ovom svesnom asketizmu žanra leži jedan od glavnih uzroka njegove delotovnosti (na nivou recepcije): kinematografska slika, beskonačna (virtualno) u vremenu, najstrože je ograničena na nivou interpretativnih tendencija. Budući, pak, ograničena na taj način, ona je za receptora – univerzalno promenljiva. Filmski žanr je reprezentativna kategorija ljudske nade.

II Pronađeni Autor: Činjenica je da kinematografsko komuniciranje unutar određenica žanra (izuzev u trećoj od malopre pomenutih varijanti) u velikoj meri onemogućava eksplisitniju dramaturšku i montažno-dinamičku ekspresiju pojedinačnog autorskog koncepta (reditelja, scenariste). Ovo obezbeđenje Autora teško se nadoknadi, čak i kada se radi o ostvarenjima sineaista koji su u stanju, mogu, hoće i smiju da na osnovu komponenata predviđljivosti, kodifikovanih ambijenata i likova, kao i standardizovanih sadržaja, ubiljčavaju ne samo autentičan pojedinačni filmski iskaz, već i kontinuirano razvijeni stilistički kod (sindrom »gubitnika« u Karnevoj »crnoj seriji«, žanrovski vid parodiranja žanrova kod Vorličeka, »mitologija demitologizacije« kod Milijusa, itd.). Ali, problem žanra se na ovom stupnju preobražava u neku vrstu cinične (za filmskog stvaraoca) metafore. Jer, komuniciranje sa slikama usmerenog potencijala polazna je pretpostavka nove slobode gledaoca: ograničena i istovremeno univerzalno-promenljiva slika koju nude »krimić«, »horor« ili »science-fiction« omogućavaju gledaocu da se sam konstituiše kao jedni, (bes)konačni Autor. Stoga je komunikacijski krug žanrovskog filma paradoksalan: sužena stvarnost filma koji pripada određenom žanru smislena je jedino kao temelj nove stvarnosti primaočevog doživljaja, konačne stvarnosti razumevanja i beskrnjog otkrivanja.

Tematski blok pripremio S. Jovanov

šta se krije ispod pokrivača

dorđe deđanski

Zabranjeno za omladinu ispod osamnaest godina. Zabranjeno za mlade ispod šesnaest godina. Zabranjeno za decu ispod četrnaest godina. Film se ne preporučuje mladima. Deci ispod pet godina zabranjen ulaz u salu.

U genezi raznovrsnih dušebrižnih ceduljica zakačenih preko plakata za takozvane erotске filmove, da se naslutiti i geneza stava društva prema filmskom tretiraju žene, muškarca, međusobnog vihovog odnosa, jednom rečju – seksu. Ova tema je, ipak, bez obzira na vreme kada je prikazivana na ekranu, imala i te kako značajan upliv u sve moguće fabule ili, fajdovski posmatrano, bila je nezaobilazan element kako života, tako i filma. Razvojem masovnih medija, ulogom kapitala i profita, emancipacijom žene i demokratizacijom odnosa među polovima, erotiku je stekla šansu da se razvije u nekoliko pravaca. Zahvaljujući tome, danas se može govoriti o »mekoj«, »tvrdoj« i »prilagođenoj« erotiki na ekranu. Svaka vrsta, logično, sadrži podvrste i prelazne oblike, ali bitno je da se pojedine zemlje različito odnose prema svakoj od njih.

Izmisljotina s nagom ženom na ekranu nije nova. Već prvi, nemih filmovi su obilato raspolažali lepoticama. Razne škole, prevashodno u Holivudu, shvatile su, neverovatno brzo, da lepotice privlače publiku, pa je svaki film imao tu vrstu inventara. Mek Senet je verovatno prvi uveo u komercijalna ostvarenja (a zar je bilo drugih?) lepotice koje su u »uzbudljivim« kostimima »minirale« na dražestan način postulante većne »građanske« porodice, unošeći pakete seksepila u muške maštarije. Taj izum je, tako, krenuo svestom da se više nikada ne zaustavi. Ipak, viktorijansko vaspitanje se nije dalo. Razne grupe, od građanskih do verskih, sve snažnije staju u odbranu »moral« i »pristojnosti«, da bi, zavodenjem prohibicije u Americi, taj pokret proširio svoje redove (i moć). Zabrana glavnog poroka – alkohola, ubrzao je za sobom povukao još jednu pobedu nad »Sodomom i gomorom« – uspostavljen je »produkcioni kodeks«. Poznati su mnogi primeri reditelja koji su morali da svoja dela menjaju ili od njih odustaju samo zato što je poljubac u prvom planu trajao koju sekundu duže no što je to dozvoljavao kodeks, odnosno njegov glavni eksponent Vil H. Hejs. Postojanje ovako snažnog upliva u autorstvo održalo se u holivudske filmu vrlo dugo, a posledice se još i danas osećaju, mada je Kodeks već odavno ukinut.

Zanimljivo je da naga žena na ekranu predstavlja nekavu imaginarnu opasnost po moral više u zemljama u kojima vladaju totalitarni režimi. Svojevrstan je, međutim, apsurd, da društvo koja za sebe tvrde da imaju primernu demokratiju, zabranjuju sve vrste javno prikazane erotikе. Da vreme Frankove Španije, erotiku je bila na »crnoj listi« u ime očuvanja dostažanstva čoveka, a istovremeno su vršeni najgnusniji zločini protiv tog istog dostažanstva. S druge strane, u Italiji, gde je katolička crkva i danas izuzetno značajan društveni faktor, svakodnevno su izricane zabrane prikazivanja pojedinih filmova. Ta sudbinu nije mimošla ni Bertolucciјev »Poslednji tango u Parizu«. Sovjetski reditelj Paradžanov u filmu »Senke zaboravljenih predaka«, vrlo motivisano i krajnje estetski »pušta« jednu devojku da naga protiči kroz kadar – da bi zbog toga imao ozbiljnih problema s vlastima. Mnogim zabranama »Emanuele« pridružila se i naša Komisija za pregled filmova. Borba protiv erotikе je tako prošarala praktično sve društvene sisteme, da bi, poslednjih godina, ta brana naglo popustila i ekranu je zapljušnuso seksa, negde više, negde manje. Mi smo ostali u nekakvoj »zlatnoj sredini«, u situaciji da nam nije jasno šta se sме и šta ne sме. Pornografija je zvanično zabranjena, ali granicu između »pornografije« i »ostalog« još нико nije uspeo da egzaktно odredi.

Pored svih »stresova« u istoriji erotikе na filmu, može se govoriti o svojevrsnom razvoju stila kao sredstva da se seks prezentira gledaocima. Krajnji rezultat toga razvoja može se posmatrati u današnjim filmovima, te zato i primjeri, ovde uzeti, ne moraju da se posmatraju u kinoteci. Dovoljno je otici u bićkop.

MEKANE STRASTI

U grupi filmova erotikog sadržaja, koji se kod nas svakodnevno nađu na repertoaru, prepoznajemo »meku pornografiju«. Ona je poreklom, bar kada je domaći repertoar u pitanju, iz Italije, SR Nemačke i pomalo Francuske. U obilju podela vredi ipak usvojiti osnovnu – na umetnički vredne i estetski bezvredne filmove. I jedna i druga grupa zadovoljava podjednakno onaj, često nazivani »prosečni« sloj gledalaca, jer s manje ili više uspeha donosi seks pred oči i uši. Koliko god bilo bezvrednih primera ove vrste, pre svega treba izdvajati Valerijana Borovčika, autora koji je filmsku erotiku pretečio u odrednicu vlastitog stila. Borovčik je rođeni Poljak, studirao je na Akademiji likovne umetnosti u Krakovu, da bi se postepeno preorientisao na film. Svoja prva ostvarenja je načinio u Poljskoj, da bi kasnije prešao u Francusku, ne prekidajući veze s domovinom.

Borovčikovo poimanje seksa u znatnoj je meri oslobođeno svih tabuza koji su vladali poslednjih vekova i onih koji još vladaju. Njegova »Priča o grehu«, »Uličarka« ili film »Nemoralne kaluđerice« tretiraju odnose među polovima kao normalnu odrednicu ponašanja likova, motivacijsku snagu i pokretača konflikta. Za razliku od Bunjuela i Bergmana, Borovčikovi junaci ne nose duboko u sebi neke frustracije koje na volšeban način, putem snovideća (»Lepotica dana«) ili skrivenih i nedokučivih kompleksa (»Persona«) rezultiraju i kanalisu svakodnevni život. Njegovi junaci, bolje rečeno junakinje, svoju seksualnost manifestuju otvoreno, upuštajući se u odnose krajnje eks-