

nevini čarobnjaci

(na marginama novog indijskog filma)

miroljub stojanović

DALEKA ZEMLJA

Iole upućeniji filmski gledalac (ne govori o onom poniklom na lektiri intelektualnog sazvežđa Bergman — Fellini — Bunjuel, kao ni o onom indoktriniranom sledbeniku žanrovske, već pomalo histerične, isključivosti), morao bi da sasvim prizna svoju nemoć kada su u pitanju mogućnosti donošenja onih estetskih procena koje obično smatramo neopozivim. Iako se tu jednostavno ne radi o površnom odsustvu kompetencija, niti se, pak, načelno uskraćuje mogućnost za i najproizvoljniju hijerarhiju, bogatstvo i obim svetske filmske produkcije su ti koji relativizuju bilo koji favorizovani estetski koncept i u naše vreme čine ga neodrživim.

Poslednjih godina smo često bili u prilici da ovu tvrdnju potkrepljujemo uglavnom azijskim primerima, jer nam se ne u jednom značajnom filmskom trenutku vitalnost i estetski pluralizam azijskih kinematografija ukazuje kao najrelevantnije polje prepoznavanja izvesnih načela radikalne filmske estetike.

Iako se sa mnogo (ponegde opravdanog) otpora može braniti stanovište kako je azijski filmski »bum« prevažadno industrijska sintagma, sročena prema vladajućim merilima konfekcijskog pogleda na svet, univerzalno poreklo ovog zadiranja u našoj sredini nije poznato. Ova fobičnost dobija na momente privid smisla, što vodi do skandala koji u ovom svojevrsnom bojkotu — koji je samo spolja gledan geografski — već pokazuje sve simptome kulturne neuroze. Principijelno političko zagovaranje ideje »trećeg sveta«, demagoški se izobličava kada su u sferi kulture neophodni bar simbolički znakovi jednakosti, što u konačnom bilansu ima za posledicu jednu rigoroznu matematičku kalkulaciju. Ili, korespondencija kultura ne odvija se, ipak, po načelima ekonomskih političkih, pa i socijalnih reciprociteta, te nam izgleda nebulozno dovodenje u sumnju naše geografske, istorijske, i u krajnjoj liniji duhovne upućenosti na evropski kulturni krug, eventualnim odstupanjima u estetičkim preferiranjima.

Indijski film se možda najidealnije uklapa u našu uobičajenu predstavu o jednom podneblju koje se, navodno, iscrpljuje svojom egzotičnošću, i mi ovom prilikom ne krijemo svoj revolt, jer je uz japansku i tajvansku, po svojoj prilici reč o najzanimljivijoj svetskoj kinematografiji u dugom nizu godina (kažemo po svojoj prilici, sudeći po brojnim afirmativnim prikazima u inostranoj periodici na jednoj strani, i veoma malog broja filmova do kojih smo, na žalost, mogli doći, na drugoj). No, greška bi bila ove teškoće u prijemu tumačiti jedino spoljnim razlozima; od lokalne nezainteresovanosti na najvišem filmskom (administrativnom) nivou, do raspoložena filmskih masa, preko besmisla intelektualnog nipodaštavanja... Radi se, zapravo, o tome, da u indijskom filmskom svetu vladaju sasvim drugačiji filmski zakoni, i nekad je naše nerazumevanje neizbežno i uz najbolji napor volje. Odsustvo sluha za indijski filmski izraz izgleda nam, uostalom, i razumljivim u konstelaciji sasvim bezrazložnog divljenja savremenom američkom filmu, potaknutom pedagoškim bajkama o kvalitativnoj premoći na institucionalizovanom nivou. I, normalno: u zemlji u kojoj se među samozvaženom elitom najjadrnije američko filmsko smeće slavi kao preispoljni kreativni čin, a Andrej Tarkovski slovi kao primer »mizernog« rediteља, nije ni za očekivati neku srećniju klimu gledanja (o stvaranju i da ne govorimo), u kojoj će istraživanje prevladati nad potraživanjem. O nekim drugim teškoćama u komunikaciji moguće je govoriti na razne načine, i mi ćemo ovom prilikom istaći praktičnu nemogućnost sistematizacije uglova gledanja na indijski film kao celinu, i s tim u vezi postaviti pitanje

može li se o indijskom filmu govoriti kao o jednoj kinematografiji?

Jer, 22 savezne države koje čine indijsku podkontinent, od Kašmira na severu do Keralale i Tamil Nadua na krajnjem jugu zemlje, pre upućuju da je reč o autonomnim i nadasve specifičnim lokalnim kinematografijama ili kinematografskim jedinicama (istina, ponegde više ili manje razvijenim; tako je savezna država Manipur relativno nedavno »izbacila« svoje prve igrane filmove), čije razlike ne treba prvenstveno tražiti među 16 jezika u oficijelnoj upotrebi, kao i 1652 dijalekta kojima je 1980. godine govorilo 684 miliona ljudi (danas ovaj broj treba uvećati za još nekoliko desetina miliona).

Ponegde isuviše labave da bi bile garant svojevrsne političko-bezbednosne stabilnosti, ponegde na opasnoj granici etničkog ili nekog drugog nespozračivanja, ove kulturno-istorijske veze indijskih teritorija pre navode na pomisao o prilično dezinTEGRISANOJ kulturi, kojoj je u političkom smislu, pre svega na administrativnom, pa onda i geo-strateškom planu, u posebnom interesu da odaje utisak celine (što ona u skladu s postojećim normativima o istorijskom formiranju nacija danas neminovno i čini).

No, na filmskom planu moguće je, unatoč izrazitom nedostatku kriterijuma, pronaći najmanji zajednički sadržalac: bezpogovorni ugled što ga među tamošnjim, pretežno siromašnim svetom film uživa kao neprikosnoveni, praktično jedini mas-medij, budući da o eventualnoj konkurenciji televizije ne može biti ni govora... Osamdeset miliona Indijaca svake nedelje posećuje neki od 6368 stalnih i 4024 putujućih bioskopa (prema podacima iz 1981. god.), a broj dugometražnih filmova gotovo čitavu deceniju uzaštopno, premašuje cifru od osam stotina naslova godišnje, i, makar uz sve predrasude, pokazuje nam jednu industriju u divnom i nepredvidljivom bujanju, koja svoje produkte namenjuje uglavnom lokalnom tržištu koje je još uvek dovoljno veliko i frenetično privrženo da stimuliše tako impresivan kontinuitet.

Značaj što ga film zauzima u svakodnevnom životu prosečnog Indijca moguće je meriti i drugim aršinama: neki tamošnji popularni glumci napravili su značajne političke karijere, zahvaljujući pre svega svom glumačkom prestižu, mada se, po mnogim mišljenjima, u njihovom slučaju teško može govoriti o razlici između glumačkog i političkog imidža koji je samo logična posledica povlašćenog društvenog statusa. Film se, osim toga, ukazuje i kao najunosnija, čisto privredna sfera delanja. Indijski star-sistem uveliko podupire njene temelje razgranatošću i funkcionisanjem kojim se mogao dičiti još samo klasični Holivud. Time on ujedno, lokalnim zvezdama omogućava takav socijalni uspon, prema kome danas ne mogu biti ravnodušni ni najpromućurniji biznismeni (»Niko u Indiji ne zna koliko po filmu zaraduje Amitab Baččan, najveća filmska zvezda koja se ikad pojavila na indijskom platnu« piše indijski publicista Vinod Mehta i nastavlja: »Prosečna cena komercijalnog Hindi filma je 7,5 miliona rupija. Zvezda Baččanovog kova može koštati pet puta toliko.«).

Ovo, makar i najpovršnije ukazivanje na ekonomske, pa onda i sociološke aspekte indijske filmske komercijale, ne treba, u svakom slučaju, poistovetiti s njenim kvalitativnim potencijalom. Možemo izraziti samo žaljenje što o indijskom komercijalnom filmu ne može biti više reči, a čini se nepotrebnim napominjati da jedino pomanjkanje primera uslovljava jednu očiglednu prazninu, s te strane, koja bi u nekim srećnijim okolnostima najverovatnije imala apologetski analitički predznak.

USPON

Iako za svoj uspon ponajpre može zahvaliti Satjadžitu Raju koji je, valja to priznati, na tlu

Indije prvo pravo veliko ime koje je jednu provincijsku estetiku iskristalisalo do univerzalnih filmskih težnji, nikako ne treba smetnuti s uma značaj velikih prethodnika Ritvika Gataka i, naravno, Guru Duta, čiji su filmski sveto-vi prepoznatljiviji u svetlosti jednog senzibiliteta kojim smo već stupili u razdoblje filmskog modernizma.

No, uobičajeno je o usponu indijskog filma govoriti u nešto drugačijim koordinatama, koordinatama »novog talasa«, novog indijskog filma«, »mlade generacije indijskih filmskih stvaralaca« itd., čime se zapravo ne narušava nikakav kontinuitet u razvoju indijskog filma koji se još uvek doima prirodnim, ali mu se sada, pre svega na tematsko-formalnom planu (a onda i nekim drugim, recimo političko-socijalnom) dodaju oni elementi koji su mahom preuzeti iz evropskih filmskih iskustava s kraja pedesetih i šezdesetih godina.

Prvi indikator nastajanja »novog filma« bio je film Mrinala Sena *Bhuvan Shome* iz 1969. godine, koji je, ujedno, bio i prvi niskobudžetni film koji je finansirala vlada, i koji je nagovestio nevidenu ekspanziju sličnih (uslovno alternativnih) ostvarenja, jednako zadržavši sve do danas svoj kulturni status. Od pojave Senovog filma, u ovih proteklih dvadeset godina, značaj što ga NOVI indijski film emanira sa sveindijskog tla neminovno navodi na pomisao o svojevrsnom filmskom fenomenu, koji je već dobro integriran u tokove savremenog svetskog filma.

»Uspom indijskog filma sedamdesetih godina bio je jedan od ključnih filmskih događaja dekad«, kategoričan je britanski (američki) kritičar Ken Vlašin. Da nije reč samo o Vlašinoj privatnoj blagonaklonosti ili, jednostavno, simpatiji za indijski filmski izraz, mogu nam posvedočiti doslovno prenatrpane publikacije iz svih delova sveta, posvećene indijskom filmu, ali i više od toga, najugledniji svetski filmski festivali, koji se prosto međusobno nadmeću ne bi li prikazali što veći broj indijskih filmova (dovoljno je samo pogledati kataloge Londonskog filmskog festivala u zadnjih desetak godina).

Tako ove razmere uvažavanje gotovo da postaju miške, čemu su ipak u najvećoj meri doprineli sami filmovi, određene autorske težnje ka originalnosti, izuzetan glumački potencijal i tehnička perfekcija koja ne samo da je ponekad ravna američkoj ili evropskoj, no je u najsrećnijim momentima »novog indijskog filma« kako nam to pokazuje film Kumara Šahanija *Maya Darpan* iz 1972. god. (»Kada sam film pokazao Bresonu, čuveni francuski reditelj mi je rekao da nikada nije mogao da zamisli film tako spor, kao i da bi ga ikada mogao snimiti neko ko je sa Orijenta«, piše Šahani, skromno prećukajući da je sam Breson našao da je *Maya Darpan* vizuelno impresivan film, krajnje istraživački u upotrebi kolora, što je i mišljenje Dereka Malkoma, kritičara britanskog »Gardijana« od januara 1976. god.).

No, Kumar Šahani, za koga je jedan drugi britanski kritičar rekao da je »najtalentovanija autorska pojava u indijskom filmu još od Satjadžita Raja«, samo je jedna u nizu relevantnih autorskih ličnosti savremenog indijskog filma. Krajem sedamdesetih godina, indijski reditelji Mrinal Sen i Šajam Benegal koji su, izvesno, među prvima otpočeli značajnu politizaciju motiva u indijskom filmskom svetu, izgradili su nevidene reputacije u Evropi, koja ne samo što ne propušta nijedno njihovo naredno filmsko ostvarenje, no ga ne propušta bez divljenja.

Šajam Benegal, koji lucidno pokušava da fuzioniše pogled na svet militantnog marksiste i ljubav prema spektaklu, proizašlu iz uvažavanja postulata komercijalnog indijskog filma (kome je posvetio svoj čuveni film *Uloga, 1977; Benegal, inače, živi u Bombaju i stvara na hindi jeziku, nacionalnom jeziku indijske unije koji je rezervisan pre svega za najkomercijalnije filmske projekte), možda je najizrazitiji eksponent čitave ove generacije. Od *Sadnice, 1974, svog prvog igranog filma, do *Suštine, 1986, za sada svog poslednjeg dela, između kojih neizostavno treba ukazati na filmove *Kraj noći, 1975, *Previranja 1976 i naročito *Talisman, 1977, koji je po mnogim mišljenjima njegov najznačajniji film (priča o mladiću koji zahvaljujući svojim navodno božanskim vizijama dobi-******

ja status seoskog sveca), Benegal je izgradio osobeni autorski svet, koji ne pati od lažnog političkog morala koji smo toliko puta videli u evropskom filmu. Njegova linija razgraničavanja, samo prividno bliska dialektičkim preokupacijama Mrinala Sena problemima indijskog sela (bar u onim Senovim filmovima koje smo mi videli — *Kraljevski lov*, 1976 i *Odbačeni*, 1977), poseduje nešto od tradicionalne žestine klasičnog indijskog filma, izvesnu slobodu i nepredvidivost, u igri neapostrofiranoj nekim koherentnim političkim načelom ili ideološkim sklopom. Tu, uostalom, treba posegnuti za jednom značajnom distinkcijom, prema kojoj je Benegal reditelj eminentnog političkog filma u brehtijanskom smislu te reči, a Mrinal Sen sineasta s afinitetima za socijalnu opservaciju.

Iako je ovo inspirisanje indijskom socio-političkom stvarnošću donelo nekoliko izuzetno vrednih i značajnih dela (u prvom redu, reč je o filmovima *Vruć vetar* 1974 M. S. Sathyua, o problemima Muslimana u Indiji-film je snimljen na jeziku urdu *Krik ranjenih*, 1981, velikog Benegalovog direktora fotografije Govinda Nihalanija, ili pak *Monolog*, 1986 Adora Gopalakrišnana, koji je priča o indisponiranom komunističkom aktivisti), postoje filmovi znatno drugačije estetičke provinijencije, usled čega ne treba olako odbacivati ideju o »idejno-estetskim diferenciranjima« unutar samog jezgra »novog filma«.

»Kumar Šahani s *Mayom Darpan* i Mani Kaul s filmovima *Hleb nasušni*, 1969, *Jedan dan u Ašadu*, 1971 i iznad svega *Dilema*, 1973, gaje svoje različitosti, angažujući se odlučno u istraživačkom filmu koji preuzima tako dobro filmsko nasleđe najformalnijeg evropskog filma, isto kao i indijske tradicije u poeziji i u filozofiji, a ne bojeći se gubitka publike«, piše ugledni kritičar francuskog »Positif-a« Mišel Siman.

No, Šahani i Mani Kaul sigurno nisu usamljeni u negovanju jednog izraza koji Mišel Siman ponešto prekorno opisuje kao ezoteričan. Ako je verovati mnogobrojnim napisima, nekoliko briljantnih stilista pojavilo se u okvirima regionalnog filma, kako to u prvom redu, pokazuje kontroverzni, mnogo hvaljeni film Patabi Rame Redija *Pogrebne svečanosti*, 1970, »o konzervativizmu bramana u jednom indijskom selu« — snimljen u državi Karnataka na lokalnom jeziku *kanada* ili, pak, *Zamka za pacove*, 1982, već pomenutog Adora Gopalakrišnana, film za koji pojedinci idu čak dotle da tvrde kako je jedan od najstilizovanijih u čitavom poratnom periodu. Film je inače s velikim uspehom prikazan na nekoliko najvećih i najuglednijih svetskih festivala (Kan '83., London '83.), a Ador Gopalakrišan koji inače živi u Kerali gde se danas nalazi najveći broj obrazovanih Indijaca — i stvara na jeziku *malajalam*, miljenik je engleske kritike, i za pomenuti film mu je 1983. god., pripala nagrada koju svake godine dodeljuje Britanski filmski institut za izuzetne zasluge u domenu inovacija filmskog jezika.

Ritual, 1977 Giriša Kasaravalija (jezik *kanada*) — prema kojem potpisnik ovih redova gaji beskrajno uvažavanje — *Točak*, 1980 prerano preminulog Rabindre Darmaradža, *Bajka*, 1980 Ketana Mehte (jezik *gudžarati*), *Magarac u selu bramana*, 1978 Džona Abrahama, kao i »fascinantni« filmovi Giriša Karnada (*Suma*, 1973, *Bilo jednom*, 1978) između ostalih, takode važe kao promišljeni filmovi stila, a imena Ramdaša Putanea (jezik *marati*), Basu Čaterdžija, Avtara Kaula i Saeda Mirze (svi stvaraju na *hindi* jeziku), o kojima, na žalost, ovom prilikom neće biti više reči, takode su neodvojiva od ukupnog intelektualnog i kreativnog potencijala »novog indijskog filma«, kome su, svi zajedno, zaštitni znak gotovo punih dvadeset godina.

Dodaju li se imenima reditelja neke od relevantnijih glumačkih pojava u indijskom (svetskom) filmu o poslednjih desetak i više godina (glumci Naserudin Šah, Om Puri, Anant Nag. . ., glumice Šabana Azmi i Smita Patil, nesrećnim sticajem okolnosti prerano preminuli, najdragoceniji od svih cvetova indijske glumačke umetnosti), ova slika o stanju u indijskom filmu može da bude kompleksnija ali nikako i *kompletna*, što je pre svega posledica jednog obilja u kome se teško snalaze i oni najposvećeniji.

Početak ove godine, zahvaljujući pre svega naporima i entuzijazmu jednog čoveka, a ne nekim prednostima tekuće kulturne politike u prezentaciji pojedinih nacionalnih kultura, beogradski filmski gledaoci su mogli da upriliče susret sa osam indijskih filmova novije proizvodnje. Istina, jedan od ovih filmova, *Gospodin Masai Pradipta* Krišena viden je na FESTU '88 i mi smo o njemu jednom prilikom već pisali kao o veoma slabom filmu. Ostalih sedam filmova izazvali su različito interesovanje, ali se već sada, sa sigurnošću može tvrditi da je u jugoslovenskim okvirima reč o filmskom događaju godine, uzimajući u obzir i činjenicu da je u ovom programu bilo i slabih i nedoslednih filmova, ponegde i atipičnih za ilustraciju teze o vitalnosti indijskog novog talasa.

Kada to kažemo, onda u prvom redu mislimo na film *Paroma*, drugi igrani film najpoznatije indijske rediteljke Aparne Sen (prvi, *Ulica Čourindži br. 36* 1981, snimljen na engleskom jeziku proćuo ju je daleko van granica otadžbine). »Lagan i bolan proces samosazrevanja jedne domaće iz visokog društvenog sloja«, osnovna je pretpostavka ove prilično evropeizirane slike indijskog društva, u kojoj Aparna Sen konfuzno kalkuliše sa feminističkom svesću, racionalističkim porivom u prilično neubedljivoj narativnoj konstrukciji, gde su još itekako vidljivi tragovi intelektualnog balansiranja i lutanja u negativnom smislu te reči. U konačnoj aluziji na Ibsenovu *Noru* uočljiva je težnja za moralnim (no, na žalost, ne i primereno formalnim) radikalizmom, u kome nije iznadeno gotovo nijedno srećno filmsko jedinstvo. Ovo napadno moralisanje pre podseća na slične preokupacije minornih italijanskih reditelja, no što i za trenutak odaje utisak da je jedna filmska transpozicija u krajnjoj liniji literarnog predloška, donela iole uočljive nacionalne osobenosti. Iako niko od jednog filma ne očekuje folklor da bi naslutio njegovu nacionalnu pripadnost, ovakvi produkti su danas diljem sveta prilično beživotni i namenjeni su konzumaciji jednog, barem u Indiji, prilično nefilmskog soja publike.

Hriškeš Mukherdži, predstavnik nekomercijalne struje bombajske filmske industrije »skrenuo je šezdesetih godina na sebe pažnju nizom filmova koji su ozbiljnim pristupom socijalnoj tematici na neki način predstavljali nastavak struje čiji je začetak bio režiser Bimal Roj. »Njegov *Izdajica*, 1973, je optimalizovana pretpostavka o razvoju klasne svesti, zasnovana na motivima muškog prijateljstva (odnos sira bogatog industrijalca i siromašnog studenta prava), čiji se završni tonovi naivno stavljaju u službu ne samo žigosanja socijalne bede, već prerastaju u svojevrstan propagandistički apel, u pravu filmsku agitku. Mukherdži to čini u jednoj varijanti potrošačkog optimizma u okviru kojeg njegov junak (sin industrijalca nakon smrti prijatelja koji je zastupao radničke interese odlazi na dobrovoljno, četrnaestogodišnje izdržavanje kazne osećajući se odgovornim za njegovu smrt) prihvata političku viziju mladićeve klase, socijalnim samoosvešćivanjem koje je po duhu više izraz individualne galantnosti, no neka prepoznatljiva levičarska pozicija. U Mukherdžijevom slučaju, makar ni za trenutak ne nailazimo na politički uobličeni (dorađeni) film, a njegova socijalna proizvoljnost čini njegove aktere samo figurama u rediteljevoj očigledno plemenitoj uobrazilji. Mestično dekomponovanom filmu pridonosi jedan opšti, komplikovani flešbek, u okviru kojeg naziremo delimičnu nesposobnost da se svi delovi filma povežu u jasnu, makar i programski argumentovanu celinu.

Opsesija Šajama Benegala, snimljena 1978. godine je film čija se radnja dešava za vreme prvog indijskog rata za nezavisnost, takozvane indijske pobune 1857. godine, u severoistočnoj indijskoj državi Utar Pradeš. U centru zbivanja je ljubav lokalnog muslimanskog plemića prema mladoj Engleskinji (dakle, Hriščanki), kojoj osnovna načela vere ne dozvoljavaju emotivnu naklonost a politička aktuelnost simpatiju.

Iako Benegalov film razvija ovaj, u dramaturškom i idejnom smislu osnovni odnos, prisutne su i mnoge druge implikacije, od kojih nam ona o konfliktu tradicija i kultura izgleda najuspelijiom. U tom smislu *Opsesija* je veoma

promišljen i razraden film koji, prema divnoj opasci Toma Milna iz britanskog »Mantli film bjuletina« »predstavlja očaravajući pokušaj rimovanja razuzdanog preterivanja »lude ljubavi« sa revolucionarnim fanatizmom.

Mada je reprezentativan primer demonstracije Benegalove režije: od impresivne vizuelne orkestracije do nekih rešenja retorički preuzetih iz umetnosti opere (uvodna sekvenca fakira u transu) i baleta (sekvenca u bašti na ljuljašci), od apsolutnog porinuća u atmosferu i duh vremena do prigušene erotičnosti koja je u završnim akordima filma gotovo blizu religioznom simbolizmu, osnovni, ako ne i jedini nedostatak Benegalovog filma je sama strast plemića Namaba (Saši Kapur) »koji je izgleda njome više zbunjen no opsednut« (Miln).

U svakom drugom pogledu (prizori bitaka pri kraju filma su pravo malo otkrovenje uspešnih, i sa stanovišta dramatičnosti efektnih, masovki), *Opsesija* je izvrstan i višeznačan film, s diskretnom plitičkom aluzijom na versku toleranciju.

Iako se Benegalov film ni za trenutak ne bavi problemom vere, ona, ipak, posredno, proističe iz događaja koji se pred nama odigravaju, u smislu da može predstavljati dramaturški *turning-point*, koji će filmu pridodati bitno nova obeležja, S te strane (mi, bar u ovom trenutku, ne vidimo nijednu drugu), Benegalovom filmu je sličan i film velikog indijskog reditelja G. Aravindana *Čidambaram*. Nijedan film G. Aravindana nismo imali prilike da vidimo u Jugoslaviji, iako je reč o jednom od najinteligentnijih reditelja koji danas živi i stvara u Aziji (svetu). Kao i njegov kolega Gopalakrišan, Aravindan je predstavnik kinematografije Kerale i svojim najznačajnijim filmovima *Presto kozoroga* 1974, *Šatra*, 1978 i *Bauk*, 1979 dao je bitan doprinos indijskom novom filmu.

Čidambaram, proglašen najboljim nacionalnim filmom 1986. godine, je delikatna ljubavno-religiozna priča s takvim vizuelnim rafinmanom koji ruši sve moguće kriterijume vizuelnosti i likovnosti, i stavlja ih u jedan narativni tok koji čak i za evropski senzibilitet premašuje sva do sada poznata iskustva.

Slavni indijski glumac Gopi igra nadzornika šumskog gazdinstva (radnja filma dešava se u državi Tamil Nadu) čija veza sa suprugom jednog od tamošnjih radnika dovodi do radnikovog samoubistva, ali i nerazjašnjenog iščekivanja žene (u ingenioznom tumačenju Smita Patil), koju je, prema rečima jednog od navodnih očevidaca, suprug ubio u nastupu ljubomore.

Diskretno vođenje melodrama u prvom delu filma, tempirana da jednu ljubavnu žudnju (nadzornikovu) uskoro preobrti u tragički osećaj krivice, vremenom zadobija čisto mističke primese. One se najbolje ogledaju u poslednjim kadrovima filma, koji imponuju filozofskom smirenošću kad nadzornik, nakon dugog lutanja po svetu — posle smrti dvoje ljudi — posećuje veliki hram Čidambaram i »vidi« Parvati (svoju bivšu, navodno ubijenu ljubavnicu) kako sedi kod glavnog hrama i čuva cipele vernika. »Sa žene koja sedi ispred hrama, kamera polako klizi preko hrama prema kuli, sve do njenog vrha — Čikharam«.

Iako nema nikakvih indicija da film završava u veri — on simboličkim pozivanjem na najviši vrh hrama isto tako može završiti i u sumnji — sama ova potreba za pročišćenjem oba aktera (prihvatimo li stanovište da je Parvati živa, onda je, dakle, i sama u neposrednoj blizini hrama koji tu ima jednu mnogo delotvorniju konotaciju), bez obzira da li predstavlja svojevrstnu teologiju pomirenja ili ne, ukazuje na veru kao *mehanizam*, *stimulus* našeg duhovnog života, koji je svojim profanim imperativima bitno osiromašio čovekovo osećanje ravnoteže.

Čidambaram je pravi poetski trijumf, a Aravindan sigurnim pokretima vodi svoju kičicu, bez i najmanjih zanatskih neravnina.

Filmovi Satjadžita i Raja *Zlatna tvrđava*, 1974—i K. Višvanata *Dragulj Šive*, 1979 — najmanje su ambiciozna ostvarenja ove smotre, ali vanrednog filmskog ugodaja.

Dragulj Šive nas uvodi u svet najizvornijeg i najkomercijalnijeg, pravog populističkog južno-indijskog filma, sa svojim visokim etičkim zahtevima, kreativnim asketizmom (kako nam to pokazuje lik učitelja muzike Sastrigala) i go-

tovo religioznim fanatizmom negovanja profesije.

Premda poslednji kadrovi filma (u kojima učitelj muzike umire na sceni a u smrti ga sledi njegova učenica, pogodena gubitkom svog gurua), barem u inscenaciji, pokazuju pre svega jedan lokalni sentiment, moral ovog filma je bespogovorno univerzalan, i u njemu je indijski etos našao svoju najmoderniju inkarnaciju.

Delo Satjadžita Raja je samo uslovno dečji film, ekranizacija jednog iz serije romana o pustolovinama detektiva Felua *Zlatna tvrđava* pleni svojim šarmom, neobuzdanom duhovitošću i inteligentnim zapletom, u okviru kojih moramo istaći dva, po našem mišljenju najdragocenija nivoa ovog filma. Najpre, čitav, gotovo dvoiposatni film dešava se na putu (road-movie), i to filmu obezbeđuje dodatnu meru zanimljivosti (antologijska je scena čekanja voza u pustinji, noću). S druge strane, ono što nam izgleda tek ovaj film otkriva kao jednu od najvećih Rajevih rediteljskih umešnosti (nakon šest-sedam, koje smo imali priliku da vidimo), je izvanredan osećaj za ritam, koji svaku nje-

govu celinu čini skladnom i gotovo je pokazuje u muzičkoj svetlosti. To, opet, ne treba primiti s preteranim čuđenjem, budući da je Raj i sam aktivni muzički stvaralac, pisac muzike za većinu svojih filmova. Vidljivo je, uostalom, da je Raj između svojih različitih afiniteta uspeo da pronade najidealniji odnos.

Ingeniozno pogodajući atmosferu vremena (kroz kostime, nakit, muziku, boje), u kojem *Kamasutra* još nije napisana (čemu, zapravo, prisustvujemo), Karnad se iskazuje kao jedan od najnadarenijih reditelja prostora čiji smo rad upoznali u poslednjih desetak godina, verno poštujući neka od osnovnih dramskih jedinstava, razvijajući svoj film u svim mogućim pravcima, od melodramskog ka političkom, od čistog borbenog filma (kako Mišel Siman, tipa hongkongskog velikana King Hua) do filma ritualne inscenacije, od političkog teatra dvadesetog veka, nazad, ka univerzalno prijemljivoj pozornici *komedije del arte*. Sužavanje fokusa u njegovom filmu nikada nije moguće, uvek novi i novi nivoi pretvaraju ga u operu, u kojoj, najzad, ne ostaje neusaglašena nijedna komponenta njegove vizije, koja nam je podarila

neke od najerotskijih prizora što smo ih ikada videli na filmskom platnu (recimo, prizor skidanja nakita). Žensko telo dostiglo je ovde svoju punu afirmaciju, ali, i ratnička muževnost, kojom Karnad koreograf presreće Karnada reditelja, na pomalo zapuštenom putu totalnog filma.

U završnim prizorima filma *Vetar, plamen i bes* remek-delu Rameša Sipija, junakinja ulazi u kuću i zatvara sve prozore i izvore svetlosti, posvetivši ostatak života potpunom mraku zbog smrti voljenog čoveka.

U Benegalovoj *Opsesiji*, Hriščanka Rut Labador (Nafisa Ali) napušta crkvu te izlazi na polje da bi poslednji put videla muslimanskog plemića kako se na konju udaljava prividno mrzovoljnim pokretima.

Nisu li u ovim jednostavnim i dirljivim scenama sadržane i dve težnje indijskog filma: jedna od njih, govori o kinematografiji koja je sama sebi dovoljna, te se povlači u lokalne okvire prilično ispoljenih nacionalnih kontura; druga, po duhu mnogo mlada, strema ka svetu, te je radi te naklonoti spremna na kulturne, etičke pa čak i verske kompromise.

medij štrafte

bojan jovanović

Poznata institucionalna forma večernjeg uličnog šetalista nije samo karakteristika urbanog života ovog podneblja, ali se ističe kao jedna od bitnijih obeležja mnogih naših gradova. Imenom upućuje na latinski koren u značenju kretanja, proticanja i njegova neobičnost pripadnike drugih sredina navodi na asocijaciju sa vidom tihe demonstracije. Obavešteni o karakteru ovakvog gradskog provoda, rado ulaze u ovu tihu šetačku reku.

Radi se, naravno, o korzou kao tradicionalnom načinu okupljanja, druženja i zabavljanja mladih, ali je njegov značaj u javnom i kulturnom životu grada znatno veći jer se na njemu okupljaju i druge kategorije lica radi zadovoljenja potrebe za sastajanjem i viđenjem. Nekada je korzo bio konstanta urbanog života, da bi danas ostao vid zabave malih mesta. Zanimljivo je istaći i to da je razvojem gradskog prostora ustanovljeno mesto masovnog sastajališta nastavilo da živi i svakodnevno pulsira svojim tradicionalnim ritmom. Pojava novih vidova zabave, disko klubova i masovnih igranki nije bitno ugrožavala instituciju korzoa i uticala na ustaljeni tip ponašanja izlaženja i šetanja. Korzo okuplja i privlači svojom magijskom snagom: ko je jednom prošetao, ne izjavlja se tako lako njegovog začaranog kruga, koji ka sebi privlači snagom nostalgije i svoje nekadašnje šetače. Elementarna logika korzoa ne potvrđuje neku već u napred stvorenu ideju o funkciji i značaju disciplinovanog kretanja u krugu. Privučeni i iz najudaljenih delova grada, šetači su različito motivisani da svoje vreme posvete štrafti. Mogućnost razmene pogleda, simpatija, informacija, šala, vesti ocrtava onaj najširi motivacijski krug u kome se posebno ističe i mogućnost traženja i nalaženja partnera.

U tom smislu i svako prvo izlaženje na korzo predstavlja početak novog stadijuma u životu pojedinca, odnosno priznavanje emocionalno-fizičke zrelosti kao uslova ovakvog uvođenja u svet odraslih. Ritualizovano kretanje u krugu može se dovesti u vezu sa tradicionalnim oblikom narodnog kola, a grupe odnosno »društva« koja su zaposela određena mesta pored šetača asociiraju na tradicionalna posela. Budući da okupljene uglavnom čine mladi, štrafta kao i navedene tradicionalne forme zabavljanja se iskazuje prvenstveno kao mesto međusobnog traženja, odabiranja i nalaženja partnera, s napomenom da na korzo izlaze i parovi koji su već počeli da se zabavljaju. Sklapanjem braka izlasci na korzo prestaju za žene dok muškarci nastavljaju da se još neko vreme vidaju na ovom mestu sa svojim društvom.

U manjim mestima na štraftu se izlazi samo subotom, nedeljom i praznicima. U većim gradovima korzo je bio svakodnevna pojava. Nekada je postojao i poseban korzo za dake na kome je dežurni nastavnik bio garancija reda na ovom šetalistu. Odvojen od dačkog, postojao je i korzo na kome su šetali odrasli. Kasnije je dački korzo postao uobičajeno šetaliste mladih, dok je korzo odraslih zadržavši starosnu strukturu dobio popularni naziv »ozbiljni«. Ovakva generacijska polarizacija između mladih i starih ne umanjuje kohezivni karakter korzoa. Na gradsku štraftu dolaze i mladi iz prigradskih naselja, pa čak i iz okolnih sela. Korzo je, takode, i mesto na koje se okupljaju i nalaze zemljaci iz drugih sredina. U vreme dok su iz Niša mladi odlazili na studije u Beograd na tamošnjem korzou posebno mesto na kome su se okupljali u svom novom gradu nazvali su »niška ambasada«. Ova »ambasada« je zatvorena kada su u Nišu otvoreni fakulteti na koje su se počeli upisivati i studenti iz okolnih manjih mesta. Iz istih razloga oni su na niškom korzou počeli da otvaraju svoje »ambasade«.

S obzirom na mogućnosti neposrednog, otvorenog komuniciranja institucija korzoa svoj osnovni demokratski karakter pokazuje upravo u kontekstu ovih komunikacijskih mogućnosti. Zato je i svako ograničavanje i sprečavanje ovih komunikacija svojevrsan indikator stanja u jednoj zajednici. Socijalna, etnička ili konfesionalna polarizacija

na korzou je pokazatelj jednog dubljeg nepoverenja i poremećenosti međusobnih odnosa njihovih pripadnika. Svojom nacionalnom obojenošću i isključivošću prištinski korzo je, na primer, još davno ukazivao na poremećene međunacionalne odnose i sve suženiju mogućnost neposrednog, slobodnog komuniciranja između pripadnika srpske i albanske nacionalnosti.

MAGIJSKI KRUG ŠETAČA

Mesto korzoa je najčešće u glavnoj ulici grada. Pravilo okupljanja, bez obzira na frekvenciju saobraćaja, je najviše vezano za unutrašnjost, ne-racionalnu potrebu dolaženja na određeno i tradicijom utvrđeno mesto. Poznati fizički faktori promene često su nedovoljni da objasne tvrdokorno održavanje šetalista na ustaljenom mestu. Priča o niškoj štrafti u tom smislu je vrlo indikativna.

Iako je glavna niška ulica »Voždova« bila oduvek poznata po svojoj štrafti, pedesetih godina glavno gradsko šetaliste se odvijala u ulici »Maršala Tita« u kojoj je i privremeno bio obustavljen saobraćaj. Međutim, početkom šezdesetih godina korzo se ponovo seli u vrlo prometnu »Voždovu« ulicu, da bi sredinom iste decenije glavno šetaliste u letnjim mesecima bilo premešteno na preuređen i tada vrlo atraktivan kej pored Nišve između tvrđavskog i betonskog mosta. Sve intenzivnije građevinsko prekopavanje brzo je rasteralo tek navikle šetače i od tada je kej kao jedno od najlepših gradskih mesta postalo gradsko ruglo koje se samo praznicima nastoji prigodno da našminka. Uprkos izraženoj opasnosti od sve frekventnijeg saobraćaja, »Voždova« ulica je postala konačno izabrano mesto niške štrafte. U međuvremenu je nekadašnja šetalacka maršuta u ulici »Maršala Tita« ponovo osposobljena za slobodnu šetnju, ali šetače više niko nije mogao pomeriti sa odabranog mesta u »Voždovoj«. Opasnost je u međuvremenu uvećala atraktivnost korzoa, tako da su i dugogodišnje intervencije organa bezbednosti vršene u cilju pomeranja šetalista sa kolovoznog dela ulice ostale bezuspešne. Instinktivno samo-sobom regulisano kretanje u začaranom magijskom krugu, bez obzira na pojedinačne sasvim konkretne ciljeve, prožeto je svojstvom neobičnog i svetog. Opijajuće kruženje šetača oživljava svake večeri instituciju korzoa u samom centru grada. Izdužujući se u elipsu, dva uporedo oformljena reda sličaju se jedan u drugi i omogućuju viđenje svakog sa svakim. Centrifugalna sila ovog kretanja drži na okupu sve prisutne. Zato je jedno od nepisanih ali važećih demokratskih pravila ove institucije to da je upravo korzo najsigurnije mesto nalaženja i sastajanja.

U ovom opisu korzoa svakako treba ukazati i na dimenziju njegove promene. Bez obzira na prisustvo otmenog kruga snobova i kako pesnik veli »poleta životnih telesaa«, korzo se može razumeti i kao svojevrsan prototip modne piste na kojoj se zadovoljavala individualna potreba samo-pokazivanja i samo-reklamiranja. Iskazujući se, dakle, najpre kao vizuelni medij, štrafta je postepeno prerastala u novu taktičnu formu komunikacije. »Korzo je, veli Kalezić, bio romantična pista kojom su se kretali najčešće dve devojke i dva mladića. Nakon svakog kruga oni bi se pogledali; i čitavo veče bi ponavljali tu jednu te istu radnju. Korzo je bio i pista solo-šetača. Na korzo je devojka izlazila da bi pokazala svoju garderobu, pa čak i dukate... Pošto devojka u mini suknji očigledno nije lutka, otpada mogućnost da se garderoba pokazuje na korzou. Današnji korzo, u stvari, jeste deo grada gde se mogu videti čitavi čopori mladih, koji su u vizuelnom smislu skoro nezainteresovani jedni za druge. Oni od ulice stvaraju »kazane sa kipućom vodom«. Korzo prerasta u trg ili taktičnu formu komunikacije. U očuvanoj formi korzoa, kakvu smo srećali do nedavno u većini naših gradova, uprkos izvesnom pomaku ka obliku taktičnog medija, ostale su vrlo žive komponente njegovog tradicionalnog supstrata. U gradovima koji su novim formama prevazišli instituciju korzoa, štrafta je pre svog konačnog ukidanja živela samo zbog onih koji nisu mogli pronaći odgovarajuću zamenu za tradicionalno gradsko šetaliste. Međutim, kada je potreba za taktičnim konačno prevladala, bilo je samo pitanje trenutka opredeljenja za nove forme okupljanja, viđenja i druženja. Kafici koji su ubrzano nicali u urbanom centru bili su pronađena forma zadovoljavanja novog, taktičnog senzibiliteta. Korzo je počeo da odumire, da bi konačno i nestao sa ulica naših najvećih gradova. Ukoliko nije izdržalo ispit vremena, verujemo da se njegov demokratski duh samo preobrazio u jedan vremenu prikladniji i bolji oblik komunikacije.