



SA FESTIVALA AUTORSKOG FILMA

U dva su se ostvarenja na ovogodišnjem Festivalu autorskog filma spojili pisci, pesnici, formalno tako označeni ili ne, da bi kroz priču o ovakvom ili onakvom kraju sopstvenih postojanja dosegli neke večnije zamisli o smislu življenja do tih konačnih trenutaka.

* * *

Nuri Bilge Džeilan će u filmu *Drvo divlje kruške (Ahlat ağacı, 2018)* suočiti svog junaka, Sinana, sa mukama kasnog odrastanja i ranog odvrćanja od sveta koji mu ništa dobro neće doneti.

Već u trenutku prvom, otvarajućem kadru, videćemo ga kroz izlog prodavnice kako čita novine i pomalo ispitivački slutiti kakav nam se karakter nudi. U nekoj od sledećih scena, u sobi u koju se vratio sa studija, u starom ormaru, zapravo seoskom šifonjeru kakvih ima i u Vojvodini na svakom koraku, a koji odiše nekim drugim životom, na mestu gde bi stajala slika voljene osobe i/ili slična bitnost u mladalačkom životu, zateći ćemo sliku Siorana koja će brzo nestati iz tog kadra, ali će njegova iznimno karakteristična životna filozofija zauvek ispunjavati Sinana. Pisac po vlastitom mišljenju, učitelj po obrazovanju, junak će se teškom mukom vratiti u rodni kraj, u porodicu, gde će teskobama skućene sredine koja *jede i ne pita* morati da doda i teret oca na leđima, lokalnog učitelja, zadržtog, drčnog, tvrdoglavog, ali i sklonog kockarskoj umetnosti koji mu dodaje nekoliko nemogućnosti koje će se ostvariti u nikad neodživljenom životu.

Džeilan vešto konstruiše Sinana na pesimističkim uzusima strogog odricanja od života koji mu se dešava i prepušta ga fantazmagoričnim lutanjima sopstvenog uma bez kraja i konca pomoću kojih sve drugo drži na distanci.

Film koji nam se nudi struktuisan je kao celina od nekoliko priča spojenih majstorskom Džeilanovom montažom tako da deluju kao jedinstvena narativna ravan uz povremena iskakanja slobodnog filmskog vremena. Kao i u ranijim delima, ovim postupkom on postiže filmsko pripovedanje slično romanesknom, gradeći svoje zamisli na čvrstim osnovama striktnog raspoređivanja vremena i prostora u koncepciji i realizaciji filma, te se tročasovno vreme provedeno u gledanju gotovo ni u jednom trenutku ne oseti.

Zapravo, upravo je Vreme kategorija koja najviše interesuje Džeilana. Isto koliko i čovek u njemu. Time se približava jednom drugom režiseru čiji je film, takođe, prikazan na ovogodišnjem festivalu. To je filipinski sineasta Lav Dijaz u čijoj je *Sezoni đavola (Ang Panahon ng Halimaw, 2018)* glavni junak pesnik Hugo čija će se tragičnost razvijati kroz čitav film a da je on do poslednjih trenutaka uopšte neće ni biti svestan. U potpuno drugačijim okolnostima i sa potpuno različitim karakteristikama, Dijaz se isto tako bavi Vremenom kao bezgraničnom kategorijom prolaznosti nastavljajući sopstvenu opsednutost prošlošću

koja je premrežila sadašnjost i ne dozvoljava budućnosti da se dogodi. No, kod Dijaza Vreme nije samo nešto što on znalački jasno koristi ne bi li prikazao dubinu propadanja Sveta koji je odavno ispao iz koloseka i uzalud čeka na povratak. Dijaz ga upotrebljava kako bi stvorio sopstvene norme funkcionisanja filmskih sekundi koje dobijaju jednu drugačiju dimenziju protoka dok se na bioskopskom platnu gledaju kako prolaze, odnosno ne prolaze. Na Dijazovim projekcijama sve izvan sale gubi ionako kratkoročni smisao dok se dešavanja ispred gledaočevih očiju postavljaju kao presudna u svačijem životu u tom trenutku.

Slična se stvar javlja i kod Džeilana – razlika je u načinima na koje to postiže. Smirenost vrlo dugačkih scena, izuzetna postavka zahtevnih enterijera i eksterijera kako nijedan detalj ne bi promakao dok se kamera postavlja tako da o njenoj prirodnosti nema ni reči jer se dobija nešto više, glumci kojima karakteri koje tumače savršeno *pristaju*, a sve to kroz scenario kratk dijalozima koji se smenjuju a da ni u jednom trenutku ne guše razvijanje radnje, niti smetaju prirodnom toku filmskog pripovedanja. Cela dramaturška postavka vrlo je čehovljevska, sa detaljima postavljenim kako bi podcrtali glavnu zamisao priče i na sveobuhvatniji je način zaokružili. Minimalistička je i upotreba muzike – jedna Bahova tema varira se kroz nekoliko scena kao i na odjavnoj špici, dok se svi ostali zvukovi manifestuju kroz reči likova u drami, i *disanje* stvari oko njih. Ozbiljnost koja se dobija samo je jedan tas na vagi učinjen ovakvim potezom – Džeilanu muzika nije potrebna jer je jačina izgovorenog sasvim dovoljna.

Sa druge strane, *Sezona đavola* može se posmatrati kao svojevrsni mjuzikl bez muzike, pripovedanje kroz formu recitovanja tagaloga na kojem junaci govore, a takav način interpretacije Dijazu služi kao dodatna *nota tragičnosti* kojom mu glavni, ali i ostali junaci, dobro odisu, kao *naricanje o izgubljenom* koje je to bilo i pre nego što su ga bili svesni. Ta pevljivost dijaloga korespondira sa potragom Pesnika za pravim rečima i svesnošću da su one nebitne u smutnim vremenima iz kojih nema izlaza, čak ni kroz vrata poezije. On je nemoćan, utihnut, gotovo nem, uzaludni su mu pokušaji da u okruženju vojne diktature pronađe bilo kakav smisao osim onog o spasavanju vlastitog života. Usamljen u svojoj propasti, Pesnik tumara kroz svet besmisla ne bi li *kupio* sebi još koji trenutak slobode u stvaranju nečega što je osuđeno na propast, ali što mora biti stvoreno.

Sinan je, sa druge strane, idealistički literata duboko romantizovanih shvatanja sopstvenih stremljenja, i nespreman na bilo kakav udar realnosti. U rodno mesto vraća ga završen učiteljski poziv, ali i zamisao o objavljivanju knjige, takozvanog metaromana, sa esejističko-introspektivnim zapažanjima lokalnog kraja, a naročito drveća divlje kruške koja ga karakterišu. No, to je samo prividan poriv jer zaplet i unutrašnji sukob u njemu nisu uopšte o tome. Knjiga će biti izdata, mlada hna taština će biti zadovoljena, ali će ukus poraza i obesmišljenosti svega i dalje ostati u Sinanovom srcu gde neće biti mesta ni za jednu drugu stvar.

U tim ga unutrašnjim previranjima Džeilan stavlja i u različite dijaloške dvoboje gde se pokazuje sva visprenost scenarističkog rukopisa i gde nema previše mesta za bilo kakve štrčeće improvizacije što se bitno razlikuje od Dijazove zamisli o slobodnim varijacijama na zadatu priču gde se stiče utisak da je spontanost trenutka važnija od labavog, papirnato tog predloška.

Drugi su likovi tu samo kako bi Sinana uverili u ispravnost sopstvenih ubeđenja ne podstičući ga previše ka daljim postupcima u radnji dok je kod Dijaza Hugo, Pesnik, taj koji je

u priličnoj meri statičan, ograničen sopstvenom nemoći, i koji biva *gurnut* u različite situacije kako bi svoju olako shvaćenu poziciju usamljenika upotrebio u korist dobrobitnih ciljeva i za nekoga oko njega znajući da je sve unapred osuđeno na propast. Sinan kroz razgovore sa bivšom ljubavljju, ocem, majkom, imamom ili etabliranim piscem i dalje samo nastavlja da iskrivljuje sopstveno *crno ogledalo* kojem bespogovorno veruje, duboko uveren u širinu sopstvenih shvatanja. U biti svega toga leži strah od sebe dok gleda oca, strah od sebe dok razgovara sa nekim koga je mogao voleti, još jači strah od sebe dok razgovara sa onim koji bi želeo da bude, i naposljetku, strah od sebe dok o svemu razmišlja bojeći se da ne ostane Niko.

Džeilan unutrašnje nemire glavnog junaka dopunjuje minuciozno osmišljenim eksterijerom koji funkcioniše kao ekvivalent žudnjama koje se neće ostvariti. Lokalne su kasabe uronjene u život, nemogućnost bekstva iz tmine zadatosti oseti se na svakom koraku dok pogledi ljudi govore o pomirenošću sa sudbinom.

Kao i u ranijim filmovima, Džeilan nalazi poeziju u kontrastirajućim elementima prirode koja vodi zaseban život čijem se toku čovek teško može prilagoditi. Poetičnost kadrova se tu javlja kao ublažavajući momenat – način na koji Džeilan pokušava da *smiri* nezadrživi tok kojim priroda ili ono što ona predstavlja melje sve pred sobom bez suvišnih pitanja makar ona dolazila i od nekoga ko misli da je oseća bolje od drugih. Stoga ćemo u jednom kadru videti lišće na drveću koje vetar njiše dok se sunce teško probija kroz krošnje, u drugom će drvo divlje kruške biti postavljeno u centar, a čovek će se naći ispod, sam, nemoćan u svojim namerama, gotovo pa mrtav, u trećem će padati kiša u toku jedne scene, a jedan od Džeilanovih junaka će nekoliko puta gledati u otvorena vrata odakle će se čuti rominjanje, dok će u četvrtoj sneg brojgelovski padati na usnulu varoš, ali i kroz prozore, duboko u noć... Sve ovo dobijamo kroz realističnu koloritnost u svoj punoći fotografičnosti prizora gde kamera služi kao prirodan produžetak slike koja *dobija* zasebnu funkciju u filmu.

Dijazu pak priroda dolazi kao logičan produžetak čovekovih pogrešnih težnji, i koristi je ne bi li na svojevrsan način upozorio kuda ono što čovek naumi može da nas odvede. Snimajući u monohromnim, crno-belim tonovima, Dijaz prirodu *budi* kroz zvukove, *daje* joj reč smatrajući je ravnopravnim činiocem radnje, a time ona dobija boje kojima tvori kompozitnu sliku filma. Dovoljno je da se *čuje* njeno nepatvoreno disanje i da priča dobije potpuni drugi tok i ugao gledanja.

Mitski podtekst izuzetno je bitan i u ovom filmu, i on sa prirodom kao zadatošću čini bitan okvir kako bi se rastumačila opisujuća realnost. Javljaju se pandani glavnim likovima koji slobodno koračaju kroz scenu nastojeći da *stišaju* sve ono što se u stvarnom vremenu događa, ali i da podsete da čovek kao delujuće biće u ovom svetu ne može funkcionisati bez onoga što prošlost nosi, a što svoje mesto nalazi i u sadašnjosti. Na drugom interpretacijskom nivou je slična situacija i kod Džeilana – mitsko je ovde ono lokalno, tradicijsko, ono podastrito nevidljivim rukama podrazumevajućeg, obaveznog, oduvek prisutnog i zanavek zadatog. To je sve ono od čega bi Sinan kroz lik svog oca da pobegne, sve ono što vidi i kroz druge, a što ne želi da vidi u sebi. Jer je on Jedan, a/i Drugi su mu strani. No, usud je prejak, i on će tek na kraju shvatiti da postoje samo dva puta kada mu se čovek usprotivi.

Džeilan će kroz poslednju scenu na osebujan način prikazati oba, možda samo na prvi pogled odabравši da jedan bude na javi, a drugi u snovima, ali ipak ostavljajući dovoljno prostora da se interpretativno ta dva ishodišta zamene.

Svestan je tradicijske komponente i Dijaz, kao i uloge koju ona igra u svakodnevi, i na vešt je način *provlači* kroz čitav film, suptilno podsećajući na smrtnost svih makar oni imali oblik i samog đavola sa dva lica. Postoji Nešto izvan toga ma koliko se činilo da je drugačije.

Lav Dijaz čitavu sliku filma portretiše kroz duge kadrove izuzetne širine, ne ustežući se da je iskaže kroz svojevrsno *dubinsko uranjanje* kamere naročito u scenama krupnih plano-va gde se razvija dodatna prisnost sa prisutnim likovima u kadru. Džeilan se pak drži strožih kadriranja koja su tu da obuhvate stroge mizanscenske izvedbe, bilo da je reč o širokim, srednjim ili krupnim kadrovima. Time dobija prirodan tok svojih režiserskih zamisli, ali se iz svake scene vidi studioznost sa kojom je pripremana, i jasnost da je svaka stvar tu morala biti baš na određenom mestu, inače ništa od celine ne bi funkcionisalo. Dijaz je ovde slobodniji, dopušta više razmahivanja u scenama koje su, takođe, postavljene, ali ne i zadate, te je sigurniji na terenu smelog eksperimentisanja sa trajanjem i načinom funkcionisanja pojedinih scena u kojima kamera dobija ulogu saučesnika u radnji i gubi svoju primarnu funkciju ne bi li se *stopila* u narativ i učinila ga verodostojnijim pred gledaocima.

Na koncu, Džeilan svog junaka oslobađa, ne dajući mu slobodu izbora, dok Dijaz svog Pesnika suočava sa istom tom slobodom i posledicama koju ona nosi.

* * *

I Džeilanu i Dijazu omiljeni pisci su Rusi iz devetnaestog veka.