

# SEDMA DECIENIJA

## Razmišljanja o nastanku novog jugoslovenskog filma

---

Poslednjih godina, od početka ove decenije do danas, u umetnosti se sve češće susrećemo sa terminom »novo«. Taj pojam, često suštinski značajan, a često samo rezultat novinarske proizvodnosti, vezuje se za skoro svaki stvaralački napor koji proklamuje kao svoj cilj izmenu fenomenološke suštine pojedinih medija.

Ali, dok taj termin odgovara pokretima u plastičkim umetnostima (kao što su »nova tendencija« ili »nova figuracija«) i govori o revolucionarnom odnosu prema iskustvu i merilima prošlosti, a takođe i o jedinstvenosti težnji i univerzalnosti postavljenih zahteva, on, kada je reč o filmu, skoro po pravilu označava stvari koje se, svojom unutrašnjom logikom, međusobno isključuju. Tim terminom označava se danas skoro svaki polet nacionalnih produkcija bez obzira na njihov stvarni socijalno-idejni i filmsko-estetički napor i značaj. Kako se oslobađanje i porast proizvodnje zapažaju i u našoj kinematografiji, neminovno samo se našli pred sintagmom »novi jugoslovenski film«. Ona objašnjava sve i ne objašnjava ništa. Njome se, doduše, označava kvalitativno nova sloboda naših filmskih autora koji shvataju stvaralaštvo kao poetski doživljaj sveta. Ali, ona ne objašnjava i ne ukazuje da se, kako je to jednom primetio Živojin Pavlović, tendencija moderne jugoslovenske kinematografije ne ogleda u borbi za ovu ili onu usko shvaćenu estetičku smernicu. Novi jugoslovenski film nije, tako, u stanju da pruži egzaktan zadovoljavajući odgovor na suštinsko pitanje šta se pod oznakom »novi film« podrazumeva u estetičkom i ontološkom smislu. Odgovor na ovo pitanje, koji — uostalom — nikad ne može da bude isključiv, podrazumeva bezbroj sukoba sa predubeđenjima, uslovnim estetičkim i društvenim kategorijama, vlastitim i opštim himerama. Kao primer koliko je delikatna ova dilema treba pomenuti poznatu diskusiju u časopisu »Delo« u 1964. godini (održanu, dakle, u najsudbonosnijem trenutku za jugoslovensku kinematografiju). Učesnici u ovoj diskusiji nisu uspeli precizno da odgovore na pitanje postavljeno na početku diskusije: šta je to novi film?

Da li je, zapitajmo se, novi film istraživanje koje je sledeći neka ranija iskustva, 1951. godine započeo Alf Sjöberg i preko koga se danas, u delima Renea, Felinija, Nemeca ili Skolimovskog,

nastavlja traganje za »unutrašnjim vremenom svesti«, gde, po rečima Alena Rob-Grijea, događaji vremenski nisu striktno određeni već iskrstavaju kako iz fiksnih temporalnih kategorija (prošlost, sadašnjost, budućnost) tako i iz mašte, pa čak i iz čiste opsene. Možda je, ipak, novi film negde blizu teza Godara, Varde, Formana, Pasera ili Makavejeva, koji u banalnoj svakidašnjici traže onakve događaje koji, po mišljenju Jaromila Jireša, neće uspeti da — oblikovani umetničkim sredstvima — pruže odgovore na pitanja koja nam postavlja konkretna stvarnost, ali koji će, kako veruje Vera Hitilova, stvoriti »mogućnost za napetu parabolu o smislu i vrednosti ljudskog žrtvovanja, mogućnost da se iz njihove opipljive materijalnosti izvuče opšta drama. «Određenje novog filma može se, dalje, potražiti i u pokušajima poznatih američkih »podzemnih« umetnika, koji su, po rečima njihovog patrijarha Jonasa Mekasa, »siti Velike laži u životu i umetnosti, (koji) su za Novi film i za Novog čoveka... -- (koji) žele da su filmovi nemirni, neuglašani, ali životni, (koji) ne žele ružičaste filmove već filmove crvene kao krv...«

Zadovoljavajući odgovor na ovo pitanje, kao što se vidi, teško je dati i čini se da je svaka konačna definicija, apsolutna i isključiva, nemoguća. Ali, u ovom trenutku ona nam nije ni potrebna. »Svi se filmovi — pisao je Andre Bazin — rađaju slobodni i jednaki u svojim pravima.« Novi film — budući slobodan — izraz je same slobode. To treba da znači da je novi film, ako zaista takav jeste, slobodan pre svega u odnosu na konvencije medija i, zatim, od pritiska sume spoljašnjih ograničenja. Samim tim, pitanje novog filma uvek se mora na neki način vezivati uz fenomene istraživanja.

Ovde, opet, nailazimo na značajnu dilemu. Naime, veoma je teško odrediti pravi smisao istraživanja u filmskoj umetnosti iz prostog razloga što nikad sa sigurnošću ne može biti utvrđena granica gde eksperiment počinje i gde se završava, jer se film nalazi još u stadiju veoma brzog razvoja, koji uslovljava intenzivnu trošnost i menjanje estetičkih vrednosti. Ako bismo eksperiment shvatili kao laboratorijsko iskustvo koje teži da utvrdi ontološku suštinu medija, onda eksperimentišu oni autori koji su, poput Leva Kulješova, utvrdili da, na primer, montaža može interkadrovanjem sa tanjirom supe ili uperenim revolverom uvek dati novi smisao bezizražajnom licu glumca. Smatramo li, međutim, eksperimentom svaki onaj pokušaj čiji je cilj iznalaženje novih načina sveukupne ekspresije, onda je broj istraživača znatno veći i obuhvata kako Portera tako i Godara. Ovde, naravno, ne prestaje iznalaženje mogućnosti istraživanja u filmu. I ova dva značajna ali vanredno tipična primera upozoravaju nas da se istina nalazi uvek na sredini između dveju krajnosti. To znači da Kulješovi radovi nikada ne bi imali takav teoretski značaj kakav im pripisujemo da nisu praktično

primenjeni već u sovjetskom revolucionarnom filmu, odnosno da Rihterovi početni pokušaji stvaranja jedne čisto vizuelno-asocijativne poezije ne bi živeli u istoriji filmske estetike da istovremeno ne žive i u delima Renea ili Skolimovskog. Eksperiment je, dakle (dopustimo li sebi slobogu da donosimo zaključke koji ne moraju biti obavezni), svaki onaj napor koji, bez obzira da li nastaje u laboratoriji ili se rađa iz neposredne proizvodne prakse, na izvestan relevantan način obogaćuje i oslobađa izražajne mogućnosti filma pa, samim tim, i pojačava njegovo poetsko dejstvo. Porterovo otkriće paralelne montaže ili Grifitova formulacija krupnog plana imaju, u tom kontekstu, isti značaj kao i Klerova teorema po kojoj uzbuđenje koje pruža film može nastati iz mehanizma slika koje ne sugerišu neki logički događaj ili sa Vidorovom pretpostavkom da se utisak harmonije može postići sinkopiranim smenjivanjem pokreta u kadru sa montažnim sukobljavanjem kadrova različite polarizacije.

U kolikoj je meri novi jugoslovenski film proistekao iz istraživačkih nastojanja?

Poznato je da je početak rađanja novog jugoslovenskog filma bio zasnovan upravo na eksperimentu. To se tumači dvema činjenicama. Pre svega, mnogi naši danas najznačajniji sineasti započeli su svoj razvojni put u skromnim laboratorijama kino-klubova, gde je vladala potpuna stvaralačka sloboda i gde su oni, u većini slučajeva pravi samouci, mogli do kraja da ispituju praktične vrednosti svojih ideja i opsesija. Kako je, u isto vreme, svaki slobodniji tretman filmske umetnosti i svaki slobodniji tretman društva u filmskom stvaralaštvu smatran maltene »podzemnom« delatnošću, ti su entuzijasti u eksperimentu i njegovim formalnim mogućnostima tražili načine pomoću kojih bi najlakše čist oblik pretvorili u sredstvo za snažno odslikavanje jedne postojeće ljudske situacije.

Tako je, na primer, Boštjan Hladnik još polovinom prošle decenije počeo da ispituje asocijativnu snagu destruktivne filmske slike (amaterski filmovi, »Fantastična balada«) da bi nešto kasnije ta nastojanja preuzeo Živojin Pavlović (»Triptih o materiji i smrti«) dodajući im još i primesu teorije po kojoj se ekspresivnost rađa iz mehaničkog sklopa pokreta u kadru i montažnog sistema na »rez« spojenih kratkih kadrova. Dušan Makavejev u isto vreme želi da svoje tzv. »poetske filmove«, ispunjene simbolističkom atmosferom i zasnovane na nadrealnoj priči, izgradi jedino od konkretnih elemenata stvarnosti tj. od verodostojnog filmskog materijala. U Zagrebu počinje da se, pored već prilično stasale škole crtanog filma, stvara i Pansinijev pokret antifilma, čija je težnja da direktnim spojem neposrednog života i materijala dovede gledaoca do uzbuđenja isključivanjem uloge posrednika (stvaralac i njegova posebnost) i neprekidnim sužavanjem sredstava ekspresije na račun povećanja

njene latentne unutrašnje intenzivnosti. Sve te tri početne istraživačke struje s kraja prošle decenije — eksperimenti sa slikom, sa materijalom, sa montažom — nastavili su da modifikovano žive u prvim profesionalnim projektima velikog broja naših reditelja, pa prve rasprave o stvaranju novog jugoslovenskog filma počinju upravo od trenutka kada je Hladniku omogućeno da destruktivnoj fakturi slike doda univerzalnije poetsko značenje, kada je Pavlović počeo sa prečišćavanjem svog simbolističkog prosedea u korist verističke snage činjenica u kadru, kada se Makavejev našao pred faktografijom životnih situacija.

Nesumnjivo da je oslobađanje jugoslovenskog filma kroz eksperiment prvi put organizovanije sprovedeno u pokretu antifilma, koji je, opet samo normalan produkt jedne određene kulturne klime što se tokom šezdesetih godina stvarala u Zagrebu pod dejstvom EXAT-a 51. i koja je ozvaničena osnivanjem institucija kao što su Bijenale suvremene glazbe, bijenalska priredba Nove tendencije i, nešto kasnije, GEF (žanr-film festival). Dr Mihovil Pansini i njegovi istomišljenici, koji ni danas ne žele da se uhvate u zamke profesionalne produkcije, još su 1962. godine, nakon prvih uspeha Hladnika (»Ples na kiši«) i Petrovića (»Dvoje«), zaključili u razgovorima na temu »Antifilm i mi« da savremeni film mora biti izbačljen iz izolacije u koju je zapao višegodišnjom vladavinom komercijalne produkcije, koja je, povlađujući najnižem ukusu, dovela do potpunog gubljenja društvenog i estetičkog dejstva filmskog produkta, kao i do rapidnog zaostajanja filmske za dostignućima u drugim umetnostima. Stvarajući pod velikim uticajem »nove tendencije« u plastičkim umetnostima, ovi su autori još tada formulisali svoje osnovne stvaralačke zahteve, kojima, osim nekoliko izuzetaka, i danas ostaju verni na jedan skoro ortodoksn način. Film bi, po ovim shvatanjima, morao u sebi nositi preciznost izvođenja, ravnotežu ideja, te, pojednostavljen, napustiti sva tradicionalna svojstva realizacije, morao bi prestati da bude izraz neke osetljivosti i da bude samo čist vizuelno — akustički fenomen. Ovakav film oslobođen je, naravno, filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja. »Čovek i kamera ne vide svet na isti način jer ga posmatraju različitim očima« stoji kao moto nad svim zapisima i eksperimentima ovih entuzijasta.

Podudarnost ovih teza sa postulatima »nove tendencije« više je nego očigledna. Vizija antifilma prerasla je, u tom trenutku punog sazrevanja konstruktivne umetnosti, za samo jednu sezonu u specifičnu teoriju filmske umetnosti koja je pretpostavljala povratak ovog medija njegovim bitnim fizičko-tehnološkim uslovnostima tj. njegovoj stvarnoj realnosti. O tome je 1964. godine zapisano: »Smatrajući da je novi film (misli se na »intelektualizam« »novog talasa« i sličnih pokreta — prim. n.) problem alijenacije razvio do ap-

surda, jedna grupa kinoamatera, verujući da se film uvek nanovo obnavlja vraćanjem realizmu, pokrenula je akciju za novi realizam. Taj je novi realizam nazvan antifilm jer predstavlja pobunu protiv konvencija u filmu. Antifilm intelektualiziranom hermetičnom novom filmu, kao njegov logički historijski nastavak, suprotstavlja film koji se istraživački obraća najosnovnijoj realnosti filmske trake, kamere i projektora, a kao suprotnost otuđenosti i ličnom autorskom delu propagira redukciju intervencije autora na filmsko delo. Antifilm je protiv uskih granica u koje se kinematografija zatvorila i protiv mistifikacije filma kao umjetnosti. Zato se izbegavaju termini umjetničko djelo i vrednost djela, a film se nastoji povezati sa svim ljudskim delatnostima i time ga učiniti integralnim djelom života. Održavanjem dveju priredbi GEEF-a (1963. i 1965. godine) pokret je proširio svoje vidokruge i od opita sa materijalom antifilm sve više postaje niz pokušaja konzistentnog viđenja sveta. Naravno, čin tog poetskog sagledavanja svakidašnjice suštinski se razlikovao od nekih uobičajenih shvatanja filmske umetnosti i antifilm je, uprkos sedamdesetogodišnjoj tradiciji filmskog razvoja, koja je sva bila usmerena na pokret i od njega načinila estetički pa čak i ontološki kredo ove oblasti istraživanja ljudskog duha, svoju pažnju obratio statičkom posmatranju (Pansini — »Zahod«) pokušavajući da tako integriše jedinice vremena i prostora uz težnju da osećaj kretanja i zbivanja zameni intelektualnom spekulacijom sa askezom pruženih činjenica. Odvajajući se u ovoj tački od teorije »geštalta«, pristalice antifilma ostaju, suštinom svog delovanja, verni zahtevima »nove tendencije« i njihova težnja ka humanističkom univerzumu, ka ukidanju svih granica između umetničkog stvaranja, nauke i ostalih duhovnih delatnosti može se ilustrovati maksimum italijanskog plastičara Pjera Doracia: »Umetnost i nauka slede dva paralelna pravca i njihovi uzajamni stavovi uvek zavise od onih vrednosti koje postavljamo kao objektivne, pa čak i etičke za budućnost. Umetničko delo omogućava stvaranje vidljive fizionomije civilizacije, naučno delo je čini konkretnom i produktivnom«. Ili: »Sinteza znanja i umjeća — piše u katalogu GEEF-a 67. — sinteza cjelokupnog ljudskog iskustva i stvaralaštva, potreba interdisciplinarnih istraživanja... Stvaralačka sposobnost može se očitovati na dva načina: putem otkrivanja nekih novih veza između različitih intelektualnih linija ili putem integriranja, spajanja i sintetiziranja u nove cjeline pojedinih elemenata iz više raznih intelektualnih linija«.

Najinteresantnije (iako ne uvek i najdoslednije) ovi zahtevi ostvareni su u delu Vladimira Peteka, za koga je, kako sam ističe, eksperiment jedino moguće sredstvo života njegovog filma, pravi i jedini način ispoljavanja njegovih vizuelnih osećanja. Ako je Pansini tvrdio da je dovoljno

staviti kameru na rame neke devojke i pustiti je da prošetala ulicom pa to, posle razvijanja, smatrati gotovim filmom, onda je Petek na izvestan način otišao još dalje i tek se njegovim delom shvata jedan od bitnih postulata antifilma, koji zahteva stvaranje povoljnih činilaca za oslobađanje inicijative, originalnosti i kreativnosti, ali i za svesno tretiranje grešaka koje oslobađa od tiranije večitih istina i dogmi. Petek je, tako, svoju filmsku traku bojio, štepovao šivaćom mašinom, sekao makazama, lepio »selotejpom« po horizontali, mešao na njoj formate, razjedao je kiselinom, u duploj ekspoziciji kombinovao pozitiv i negativ... Takvo delo pokazuje svu slobodu, ali i svu slabost antifilma. Budući da su u većini slučajeva sačinjeni u »jednom primerku«, bez kopija, Petekovi filmovi nemaju komercijalno-distributersku vrednost, ali i proklamovano socijalno dejstvo. Pobunivši se protiv masovne kulture filmske industrije antifilm je upao u zamku i postao elitni eksperiment za povlašćenu manjinu. Petek to potpuno shvata, te od tipičnih »gefovskih« eksperimenata sa materijalom prelazi sve češće na istraživanja forme, od traganja za krajnjom mogućnošću na teren ispitivanja vrhunskog rešenja. Njegova filmska ekspresija (u filmovima »Sibil« »Misse №. one«, »Aline«, »Val«, »Cvijet« i drugim) gradi se sve »tradicionalnije«, ali samo od elemenata koji su prava vizuelna odnosno optička suština filma: svetlo-tamno, pokret, kadar, sukob linija u kadru, nadgradnja dva kadra u ideogram, sudejstvo sekvenci...

Malo je čudno da je jedna druga zagrebačka škola, koja se počela razvijati znatno pre pokreta antifilma i koja je u svetu poznata kao izrazito ekspresionistička, započela svoje »zlatno doba« delovanjem čoveka čije su osnovne stvaralačke postavke nikle iz istog korena kao i Pansinijeve teorije. Reč je, naravno, o »zagrebačkoj školi crtanog filma« i Vladi Kristlu. Princip osmoze između ovih dveju često oprečnih tendencija dolazi kao rezultat činjenice da je autor »Don Kihota« i »Šagrinske kože« jedan od pionira **EXAT-a** 51., pa samim tim i jedan od prvih predvodnika pokreta »nove tendencije« na našem tlu. Shvativši filmsku animaciju kao vanredno pogodan način proširenja »eksatovskih« eksperimenata teorijom percepcije, Kristl je u svojim malobrojnim crtanim filmovima težio da se stalno opažanje vizuelnih atrakcija kontinuirano prenosi sa fiziološkog plana oseta primarno na čulnu, a zatim i na duhovnu spoznaju neprekidnog talasanja koncentričnih krugova zračnog umetničkog dela. Iako su, po mnogima, njegovi filmovi sa izrazitom »munkovskom« atmosferom i tipičnim ekspresionističkim teorije i sredstava koja su, po prirodi stvari, na drugom planu. Ona se ogleda u sintezi jedne teorije i sredstava koja su, po pripodi stvari, izvan nje, tačnije, u poštovanju »eksatovskog« zahteva za višim strukturalnim redom, za suš-

tinskom organizacijom osvajanja prostora, za sistemom u kome je sve podređeno težnji stalne animacije gledalaca na fiziološkom, emotivnom i spoznajnom planu. Kod Kristla forma ne služi sadržini niti se, kao kod Mimice, uopštena teza i uslovna storija pretvaraju u sredstva za razvijanje metoda izraza. Kod Kristla sve je sredstvo. Osnovni cilj je animacija, koja treba da bude stalna, bez predaha, bez mogućnosti za odstupnicu. Gledalac je, dakle, zasut, skoro zaslepljen idejama, asocijacijama elemenata storije, atmosferom, pokretom, bojom, dekorom, deformacijama linije, dimenzijama osvojenog prostora, situacijama modifikacije likova, čvrstinom predmeta, vibracijama crteža ili stvaranjem novih oblika, ali nema vremena ni mogućnosti da pokuša da revalorizuje ono što mu je pruženo, da sistematizuje utiske ili da se distancira. To distanciranje realno i nije moguće, jer kao što je već rečeno, sve služi svemu, i ako red u crtežu doprinosi »munkovskoj« atmosferi, onda u istoj meri koloristička gama deluje u pravcu osnovnog upotpunjavanja jedinstva ideje i sadržine. I obratno. Pred nama je kompletan doživljaj animacije, i to na dva plana: primarnom (proces rada) i retroaktivnom (primanje dela). Za Kristla Norman Mak Laren postaje prihvatljiv tek ako se integriše sa Ivanom Piceljem, odnosno Vikingom Egilingom. Eklekticism jednog ovakvog shvatanja očit je, ali je Kristl uspeo da ga učini sasvim zanemarljivim. Taj čudni umetnik potpuno zadovoljava i izmiruje dve oprečne tendencije, onu Ivana Picelja i konstruktivne umetnosti: »Obilježja će se elemenata podudarati onda kada budu obuhvaćena pojmom višeg strukturalnog reda. Aktivna umjetnost u svojoj podređenosti višem strukturalnom redu treba da sadržava u sebi sve one elemente koji će je učiniti djelom tog reda, u mjerilu čovjek-planeta-kosmos...« i onu Petrusa Borelijusa sadržanu u pitanju: »A zašto se ne uzdržavati od uzdržavanja?«

Nastavljajući ove teze, Vatroslav Mimica dolazi do niza formula o formi čiji je osnovni kredito uverenje da je crtani film delo apsolutne montaže u kome se svaki pokret razlaže na poseban crtani kvadrat. U ritmičkom pogledu Mimičini filmovi su mala savršena remek-dela i ona se mogu uvek iznova gledati, čak samo kao čist vizuelno-ritmički doživljaj, jer njihova organizacija ima na tom planu dejstvo istovetno onom koje nam sugeriše muzika. Ili, po Godaru, ovi filmovi su sociološki eseji pisani u formi romana a beleženi notnim znacima. Postoji i verovanje da Mimičini filmovi u pogledu animacije predstavljaju pokušaj animiranja grafičkog lista (»Tifusari«), ali to je prilično krupna zabluda uzme li se u obzir strukturalno bogatstvo nekih njegovih filmova (»Mala kronika«, »Happy end«) čija se plastičnost ne može »iscrpsti jednim pogledom«. Mimica je uvek u potrazi za najjačim efektom i, budući da se izvanredno služi pri-

kupljanjem informacija, u njegovim filmovima primećujemo obilje sasvim različitih rešenja animirane likovne forme. Preuzimajući neposredno od Kristla tezu da sveukupna ekspresija forme predstavlja osnovni emotivni motor animacije gledalaca, Mimica tu istu formu smatra ipak samo sredstvom svoje intelektualne prisije, te ga to uverava da su svi načini delovanja dozvoljeni i da mu pravila igre dopuštaju da izmisli i neki novi ukoliko postojeći ne zadovolje njegove potrebe. Susrećemo se tako (»Happy end«) u strukturi nadrealnog »šokinga« sa plastičkim efektom nepokretnog i teškog dekora koji duboko obuhvata prostor i potpuno vlada njime i fluidnim elementom plošne figure čoveka koja se u tom prostoru slobodno kreće. Ispoljavanje sklonosti ka kolažnoj tehnici (»Kod fotografa«) očituje dvojnost vizuelne sadržine na sasvim suprotan način: jedinstvena pozadina u neutralnom tonu oslobađa prostor za potpunu dominaciju elemenata transformacije čovekovog lica iz prednjeg plana. Možemo, zatim, da posmatramo jednu strukturalističku kompoziciju (»Mala kronika«), čija je reljefnost toliko snažna da gledalac nehotice stiče utisak trodimenzionalnosti: u tom nepokretnom dekoru, nalik na mineralne naslage koje odolevaju vremenu, pokret je strogo ograničen i geometrijski raspoređen, sukobi u prostoru odigravaju se striktnom primenom zakona identičnosti a voljna akcija praktično ne postoji. Linija ovde miruje, prostor je čvrst, boja postojana i neprozirna. Jedan kadar, jedna folija čak, kao da je struktura za sebe i tek iz njihove uzajamne povezanosti nastaje prava pokretljivost koju uslovno možemo nazvati animacijom plohe u nizu. Radi se, konkretno, o stvaranju ovde već pomenute montažne dinamike, gde se svaki pokret razlaže na pojedine crtane kvadrate i gde se tek montažnom animacijom njihovog niza postiže mobilnost čitavog dela. Ako se odnosi u prostoru jednog sveta ne menjaju i ako je u njemu ljudsko lice nepokretno, onda se jedino vreme stvarno kreće, te je odgovarajuće sredstvo njegove prezentacije upravo onaj trenutak koji postoji između percipiranja dve plohe jednog vizuelnog i pokretnog niza.

U svom delu »Oscilacije ukusa i moderne umetnosti« Gilo Dorfles primećuje: »... nikada kao danas, verujem, nismo prisustvovali »specijaliziranju« umetničke produkcije: nije više moguće govoriti o jednoj muzici, jednoj poeziji; postoje različiti, upravo oprečni sektori koji koegzistiraju i koji se često međusobno ne znaju, a da između jednog i drugog nema ni minimalne osmoze«. Način na koji je stvaran novi jugoslovenski film na izvestan način i potvrđuje i negira ovu postavku. Oprečnost između antifilma i beogradskih dokumentarista sasvim je očita, ali se isto tako zapaža i određen stepen osmoze, pa, tako, već delo velikog majstora Dušana Vukotića ne može biti objašnjeno bez poznavanja pravog uticaja koji je ovaj autor trpeo izvan kruga svo-



jih najbližih idejnih istomišljenika. Još interesantniji slučaj predstavlja danas mladi Lordan Zafranović: u njegovim filmovima (»Kišno«, »Ljudi u prolazu«) susreću se kako refleksije teza antifilma tako i neposredan uticaj međusobno suprotnih autora kao što su Živojin Pavlović i Vatroslav Mimica. Askeza forme, ekspresivnost slike i otvoreno obraćanje određenoj ljudskoj situaciji spajaju se u delu ovog mladića čudnom sintezom koja, opet, i uprkos svemu, ima sve odlike posebnog stila. Nesumnjivo je, prema tome, da i »beogradska škola dokumentarnog filma«, treći značajni izvor strujanja koja su stvorila novi jugoslovenski film, nije izmakla uticaju drugih dvaju pokreta i da, opet, i ona na njih nije uticala. Već i sama činjenica da su neki od njenih predvodnika došli iz amaterskog filma govori o dubljem srodstvu sa tendencijama antifilma i GEF-a. Ali, kao i u prethodnim slučajevima, osnovni činilac koji je uticao na formiranje bitnih stvaralačkih teza jeste određena kulturna sredina, pa, budući da se razvijao uporedo sa ekspanzijom akcionog slikarstva i u vreme mnogih nastojanja da se obnovi nadrealistička poetika, beogradski kratkometražni film već u svojim prvim zapaženijim dostignućima teži impresivnom oslikavanju svagdašnjeg života u svoj njegovoj realnosti. Započevši kao jedan pre svega simbolistički napor, beogradski dokumentarni film oslobađao se vrlo brzo svega onoga što bi životnoj činjenici smetalo da zauzme mesto koje joj, po prirodi »sedme umetnosti«, pripada.

Taj burni proces ispitivanja i odricanja, prihvatanja novog, izbegavanja svake teoretske manifestacije, demonstriraju svojim delom mnoge danas vodeće ličnosti novog jugoslovenskog filma. Iako nikada nije snimio neki dokumentarni film, Živojin Pavlović je pravi proizvod »beogradske škole dokumentarnog filma« i svojim delom sasvim empirijski dokazuje njen rast i sazrevanje: njegovo kretanje od simbolizma ka verizmu, od opsednutosti asocijativnim mogućnostima montaže (»Kapi, vode, ratnici...«) do otkrivanja unutarnjeg bogatstva mizankadra (»Buđenje pacova«), od zaljubljenosti u elemente forme (»Neprijatelj«) do potpunog poniranja u ekspresiju života (»Kad budem mrtav i beo«), od formalne estetike do sadržinske biti, samo je funkcija sve većeg verovanja u strukturalizam neposredne stvarnosti, koja neminovno uslovljava potpunu jednostavnost stvaralačkog postupka. Pa, kao da sledi podjednako i Bazenove i Pansinijeve zaključke o realizmu filmske slike, on montaži daje sve veću relativnost a fakturu kadra sve više primiče njenoj najjednostavnijoj oznaci. Isti princip razvoja može se zapaziti i kod Aleksandra Petrovića (»Let nad močvarom« — »Tri«, Skupljači perja«), Puriše Đorđevića (»Devojka sa naslovne strane«, »On«, »Devojka« — »Jutro«), Krste Škanate (»Veliko stoleće« — »Tamo gde prestaje zakon«, »Prvi padež — čo-

vek«, »Odričem se sveta«, »Ratniče, voljno!«) i drugih beogradskih autora.

Najtipičniji predstavnici »beogradskog načina filmskog posmatranja sveta« jesu, međutim, Dušan Makavejev i Žilimir Žilnik. Već na samom početku svog stvaralaštva Makavejev je pokušao (»Jatagan-mala«) da direktno prodre u suštinu autentičnosti i tako iskreno progovori o jednoj nedostojnoj ljudskoj situaciji, no tadašnje idejno ustrojstvo naše umetnosti prisililo ga je da, čekajući bolja vremena, čitavu situaciju da u formi čiji su se uslovni estetički ključevi mogli lako uočiti. Ali, težnja za autentičnim bila je toliko jaka da je Makavejev čak i skoro fantastične priče (»Antonijevo razbijeno ogledalo«) ilustrovao isključivo autentičnim situacijama i prizorima. U kasnijem radu (»Parada«, »Osmeš 61«) on u potpunosti pribegava traženju metoda kojim bi se životna istina uvela u umetnost. Nekoliko godina kasnije dolazi do krajnjih granica mogućnosti ovakvog rada (»Nova domaća životinja«) i definitivno prekida sa svakom konstrukcijom, te proizilazi da je početna estetička teza ustuknula pred snagom pozitivnog dejstva autentičnog materijala. Ostvarujući taj novi ciklus, Makavejev je snimio svoja dva igrana filma (»Čovek nije tica«, »Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT«) koja, započevši sa tezama Vertova i Ejzenštajna, a oblikovana metodama sličnim onima koje primenjuju Varhol, Godar, Oldenburg ili Raušenberg, završavaju svoj krug stvaranjem predstave u svesti gledaoca o neophodnosti da on dalje nadgrađuje prikazanu situaciju. Makavejev, dakle, stalno teži da bitno izmeni određeni način mišljenja pomoću filma i da delo oslobodi svega što sprečava neposredno sagledavanje smisla autentičnosti.

U početnoj fazi njegovi filmovi su jedna ili niz impresija o životu koje dozvoljavaju da primarnu autentičnost autor upotrebi u samo sebi svojstvene »esejističke svrhe«. Ta intelektualna konstrukcija »bazičnog materijala« mora, po Makavejevu, da ostane nevidljiv proces kako bi autentičnost situacija na pravi način prisilila gledaoca na razmišljanje. Umetnost, dakle, treba da bude lišena svake suviše mitologizacije. Ona nije ništa izvan neposrednog života, ali još nije sam život. Smestivši se u toj praznini između neposredno autentičnog i estetički oblikovanog, stvaralaštvo Dušana Makavejeva nema pretenzija da stvara savršenstva u svom formalnom ili idejnom mehanizmu niti težnji da svoje proizvode podredi pravilima koja kako verujemo, moraju da postoje u umetničkom odražavanju života. Ono jedino želi da taj društveni život neposredno opisuje i angažovano komentariše. Osnovni izvor njegovih dela jeste, u stvari, ukupan fundus atrakcija sveta i vremena koji pažnju autora ne privlači samo onim delovima koji ga se lično tiču, već on u njegovoj slikovitosti traži detalje pomoću kojih će najbolje biti objašnjena fenomenologija našeg trajanja i smisao

angažovanja njegovog društvenog bića. Taj dimični kosmos, međutim, pripada svima nama i reditelj nema prava da ga bitno modifikuje prema svojim potrebama. On iz njegove slikovitosti, da ponovimo još jednom, bira samo elemente koje može upotrebiti u svojoj igri, čija su pravila jasno određena. »Ukoliko slikar napravi ram onda nije uvek nužno da napravi i sliku«, rekao je jednom prilikom Makavejev. Slika pripada svima nama i počće da živi onda kada pronade-mo mogućnost da odgovorimo na pitanje da li u okvirima tog tako zavodljivog i tako stravično odgovornog života trajemo svakom kapi svoje krvi ili se delimo na one koji hoće i one koji neće, na one koji žive i one koji sanjaju, na one koji govore i na one koji čute.

Nastavljajući da ispituje ovo opredeljenje, Želimir Žilnik snima filmove koji nemaju milosti. Oni su, na prvi pogled, hladni, rezonerski, kao da autor ne vodi računa o tome da je neka relaksirajuća odstupnica potrebna. No, on nije »reditelj dokumenta« i njegovo intimno pristajanje uz ličnosti dokaz je njegove stvarne društvene zabrinutosti, pa je, kao kod Hjustona, naklonjenost junacima života recipročna meri otkrivanja njihove nedostojne ljudske situacije. Svaki je predumišljaj konstrukcije ovde automatski isključen, te nas čitava stvar, i pored svoje autentične faktografske jezovitosti, onespokojava već i saznanjem da do tog trenutka nismo bili svesni činjenice kako u prostorima našeg života postoje i takve oaze socijalnog očajja i duhovne bede. Žestoki u svojoj socijalnoj komponenti, Žilnikovi filmovi ne žele da nas uzbuđuju suvišnim estetiziranjem. Njima nije stalo do »jedinstva stila«, do »dramaturgije«, do »poštovanja metoda«; no, uprkos toga, oni deluju dramatično kao sam život, dosledni su svojoj ideji, pa samim tim i svom metodu te su, u logičkom redu stvari, i stilski jedinstveni. Ovi nepovezani, nervozni i rastrgani filmovi završavaju se na jedini mogući način — prostim prekidanjem filmske trake, bez određenog dramaturškog, vizuelnog ili formalnog znaka da je životna storija opisala pun krug. Zabelevši iznenada, ekran je na kraju Žilnikovih filmova (»Žurnal o životu omladine na selu — zimi«, »Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava«) isto tako prazan kao i lice iz zadnjeg kadra i isto tako stravično odjekuje kao reči koje smo čuli. Taj treperavi, osvetljeni ekran uznemirava na isti način kao i faktografija priče koju smo prethodno videli. On je logički finale, on je list očajno bele hartije na kojoj možete zapisati svoj prilog diskusiji. Film koji je toj belini prethodio jeste samo »dokument čovekove akcije, pokreta, govora, lica, dokument čovekovog sveta.« On je faktografski i istinit.

Tu se negde i završava istraživanje korena iz kojih je ponikao novi jugoslovenski film. Ne treba, međutim, smatrati da su faze o kojima smo govorili bile samo preliminarne. Naprotiv,

one su samo rezultat najznačajnijih stimulansa iz kojih je proistekla potreba stvaranja slobodnog filma. Budući da slobodni film ima dvostruku vokaciju, sasvim je logično stvari posmatrati u kontinuitetu, pa, tako, dok na jednoj strani Žilnik, Zafranović i Petek nastavljaju sa produblјivanjem teza začetih pre više od pola decenije, Petrović, Makavejev, Đorđević i drugi u neposrednoj proizvodnji teže da do sada postignute rezultate istraživanja upotrebe na bolji način. Oslobodivši se stega medija, autori ovog jugoslovenskog filma stekli su slobodu da o društvu u kome žive govore analitički, poetski i istinito. Koliko u tome uspevaju pitanje je koje izlazi iz okvira ovog rada, ali koje ne bi smelo da izmakne jednoj opsežnijoj analizi već i iz prostog razloga što se, po Pjeru Frankastlu, spekulativni smisao umetnosti ne može posmatrati odvojeno od njenog delotvornog dejstva. Novi pogled na svet, ako zaista takav jeste, teži sveobuhvatnom i njegova želja za menjanjem objektivno postojećeg stanja obuhvata i vlastito delovanje kao element te i takve realnosti. Ako, prema tome, želimo ispitati odnos prema stvarnosti u delima nekih naših filmskih stvaralaca, onda nikako ne treba da zaboravimo da u to spada i utvrđivanje njihovog odnosa prema principima medija, pa zbog toga ne smemo tvrditi da neko delo ima dijalektički odnos prema svetu ukoliko pre toga empirijski nismo spoznali da je ono, samo po sebi i u kontekstu tog načina izražavanja čovekovog doživljavanja sveta, pojava dostojna fenomenološke analize. Ukazavši, u redovima koji prethode ovom zaključku, na suštinske izvore nastanka relevantnih produkata naše filmske umetnosti i na stvaranje onog što se naziva novi jugoslovenski film, mi smo, u stvari, obavili samo polovinu posla. Zadatak koji nas očekuje nije nimalo jednostavan, ali i ništa manje zahvalan.