

МИЛУТИН ЧОЛИЋ

## ФИЛМСКА КРИТИКА - ЊЕНА ПРИРОДА И СУДБИНА

Критика је, разуме се, проклет посао. Уопште, филмска нарочито. Сумња се не само у њену вредност, него и у њену сврху! Данас мање но јуче, али довољно да за свој дигнитет мора да уложи духовни напор који критика других уметности није дужна. Не бисмо могли да кажемо да је узрок томе она сама, критика, или не бар искључиво она. Јер, погледајмо позицију самог филма - ни он (макар веровали да је на том путу) још нема ауторитет позоришта, сликарства, музике или литературе. Он то нема (мада мање изражено) ни у другим срединама, чак ни у Француској, рецимо, у којој, иначе, има највише угледа.

Филм је, наравно, врло присутан: културно, социјално, естетички; друштвено је верификован и многим формалним уважењима, тако рећи, изједначен са уметностима "првог реда" (како смо то могли да понегде прочитамо). Па ипак, остаје осећање да своју аутомност филм мора да стално доказује. Алибију његовог креативног интегритета увек недостаје неки аргумент, што спречава његову афирмацију. Понекад се има утисак да уколико је у животу више присутан, уколико је демократскији, популарнији, утолико је на већој проби.

Он је и најмлађа уметност, настала скоро у овом, нашем веку, па му је, ваљда и зато, за пуни легитимитет више потребно. Но, већи му је хендикеп што се спорије мења менталитет којим је, у доба настајања, и после, схваћен и примљен. Током времена, па и данас донекле, својом масовношћу и предестинираношћу да, како би рекао Пудовкин, буде "пролетерска уметност" - сам себи стаје на пут! Наизглед парадоксално, а у ствари није! (Толстој се уплашио

када је чуо за четврто издање *Раиџа и мира* а после само три месеца и рекао: "Боже, шта ли сам ја то написао, када га народ толико купује?!").

У нашем је то случају још израженије. Док су у многим кинематографијама била већ створена дела која су могла да им прибаве ауторитет, ми смо на њих морали да чекамо деценијама, све до краја Другог светског рата, па и после њега. Јер све што смо у филму наследили, тешко је могло да се стваралачки одреди и историјски фиксира. Његова повест је у ствари, појединачни и међусобно изоловани збир факата, недијалектичан и несистематичан, па је више фактографска разгледница и аранжирани музеј него живо искуство општих и уметничких истина. То је историја једне кинематографије, која је своје чињенице заправо конзервирала не сублимирала. То је наша филмска прошлост која није могла да буде коришћена не зато што је игнорисана, него зато што није имала снаге да себе новој реалности сугерира и с њом се прожме. Историја, која је престајући да живи, постала споменик самој себи!

С таквом традицијом сусрео се наш послератни филм пред њом је, а не може њоме да се служи. Педесет година било је већ прошло од рађања филма, а код нас се морао изнова да рађа. Други су или наслеђе користили, или су се у њега укоренили, а ми смо као пред мртвим споменицима.

Његош, Прешерн, Назор, Делчев, Андрић могли су да васпоставе свој дух делима Ковачића, Куленовића, Ђоџића, Лалића, Конеског, Бора, Кајуха, Каштелана, Ђосића, Селимовића... Јакац, Кун, Лубарда, Милуновић, Барух, Караматијевић, Детони, Шупут, Јурица Рибар, Јанда - надахнути су ликовном традицијом и новим мотивима је продужују. Нису ли Аугустинчићеви, Бакићеви, Цамоњини, Стојановићеви споменици и Богдановићева спомен гробља Мештровићевом и Кршинићевом скулптурском визијом оживели наше монументалне средњовековне фреске и националне епске мозаике.

Филм, нажалост, није имао предност таквог континуитета, а није ни могао да га има. Пошто је без искуства, он је и без - предрасуда, те је то, можда једино његово преимућство које је имао када је после Другог рата почео да се ствара.

Последице тога морале су да се рефлектују и на критику, у много чему с филмом судбински везану. Нећемо говорити о нашим, субјективним, узроцима такве њене позиције, јер се они, надам се, подразумевају - бар у мери колико и објективне. Али, морамо рећи да је положај и углед наше професије сразмеран положају и угледу филма: уколико ће га и критика имати више. Обрнуто - не! Чак не би било добро да обрнуто буде - у интересу саме критике! Ми, хоћу рећи, анимирамо, подстичемо, изоштравамо и ширимо дух ства-

ралаштва, можемо да на њега утичемо, али ми га, ипак, не усмеравамо и не одређујемо. Ми, критичари, јесмо нека врста вишег реда гледалаца, обавештенији и професионално обавезнији. Филм зависи од његовог аутора, пре свега. Његово дело је јаје из кога се и ми лежемо.

Имали смо и пре рата, а мислим да имамо и данас, добре критичаре, или њихове групе, па ипак, ја не знам да је ико од нас, бар досад, једно стваралаштво инагурисао и детерминисао. Тако је и у свету. Колеге из француских *Филмских свески* и око "новог таласа" су утицали на тај покрет, подстицали и пропагирали, али га нису духовно и креативно условили и фундирали. "Нови талас" је као, више мање, сви слични "валови". Настали су пре свега као одраз материјалног, спиритуалног и културног стања Француске педесетих, као његова последица. Не собом или критичаревом вољом, но као један од одраза културног и материјалног естаблишмента.

Споменусмо колеге из париских *Филмских свески*. Мислим да они припадају оној врсти критичара који, у иначе доброј намери да филм ослободе идеологија и политике, чак и размишљања о њему - иду у другу крајност тиме што заговарају "чисту критику". То јест, критику која се бави филмом као чистом естетском формом, као сублимисаној креативности, лишеној света ван њега. Деидеологизација стваралаштва се не може извести формалистичким приступима, неким априорним школским и академским схемама. Чине, дакле, исто или слично оним критичарима који уметничком чину приступају догматски, као облику и садржају идеологије и политике! Чак и безидејност таквих дела излажу сумњи, јер не следи владајућу социјалну и мисаону визију. Исто, али у другачијем смеру! Уметност не можемо изопштити из реалног стања духа друштвене датости. За њу свет није, нити може да буде, ирелевантан. Последица је то такође канона, у овом случају естетике као такве, чисте!

Филм, како знамо, није нити може да буде чин по себи, него је дубоко социјалан. Без обзира што се социјални смисао и функције модификују или мењају, он је то увек. Филм ван контекста живота и средине за коју је створен не постоји, хоћу рећи - изван је духовног и друштвеног дејства и уплива.

Критика је, разуме се, такође културни и друштвени чин. Она се удаљава и нема сврху ако је средство личне и апстрактне операције духом, затворена или у формалистичким схемама и тезама једне искључиве естетике. Она, колико културно толико и социјално, верификује извесне уметничке, моралне и хуманистичке вредности. Односно, дисквалификује све што ту вредност не садржи, угрожава или јој се супроставља. Тешко ћемо разумети

филм ако не разумемо време, културне и историјско-друштвене околности у којима настаје.

Пре двадесетак година један наш истакнути естетичар је говорио да га у филму не интересује ништа што је изван лепоте, њених облика и чаролије. Није, међутим, много требало да схвати наивност те своје теорије. Сам га је живот на то нагнао. Онај, седамдесетих, када је диференцијација у схватању уметности имплицирала не само социјалне већ и идеолошке, па и политичке мотиве, те је брзо одступио од те своје наивне позиције. Штавише, определио се и активно стао на страну супротну владајућој естетици и друштвеној филозофији.

Свет, напротив, није могућно тумачити ако се нема представа његовог тоталитета. Учење о филму као чистој лепоти, данас поготово, неодрживо је, па и детињасто.

Чисте естете у критици мисле да само дело за себе и о себи говори, независно од оних који га тумаче и конзумирају. То јест, ништа што је изван филма, макар то био и самцијати живот, не посредује у његовом настајању!

Такво, естетизирајуће, ларпурлартистичко осећање филма неизбежно условљава формалистичку природу и концепт критике. Критичар који се из некаквог принципа не меша у друштвена збивања, него ја се својом музом непатворене поезије, и садржај раздваја од тих својих "чистих облика"! Чак га и игнорише, јер све што би у филму могло да буде објект, само је повод његовог субјекта, те је и изван сваког другог циља. Он живот посматра са стране, или, чешће, из "висинске" перспективе, и једино што га интересује јесу његове назнаке. Он, заправо, стварност не опсервира него јој мотри рефлексе, сенке, на којима гради своју визију "лепоте", уметности. Сушти валер једног филмског дела за њега је форма којом се духовно изражава и технички остварује.

Уметност није израз само схватања једног стваралачког поступка, него је схватање живота, човека, средине у којој настаје. Ако се критика према њеном делу односи страном његових формалних својстава, његових структурних особина, она га из тога живота издваја и затвара га у његов сопствени свет.

Изолација филма, односно критике, од садржаја подразумева одвајање и од самог дела које се разматра, оно се узима као предтекст за општа размишљања о медију, као материјал за афирмацију (односно негацију) неке унапред задате естетичарске тезе, схеме. Она говори само кроз визуру ауторовог "метјеа", његове артистике, ван других координата. У овом времену крајњих социјалних и политичких поларизација и грађанска естетика не инсистира на уметности као чину по себи, на субјективизму, те се њена критика не своди на чисту естетску арбитражу, на апстракцију.

Додуше, теза о уметности ради уметности не искључује баш сваку могућност сугестије, односно може да изазове одређене културне импулсе и одразе, извесна осећања и однос према животу. И таква, дакле, естетика није без вибрација у духу и расположењу људи, свеједно што то њеним протагонистима није циљ, нити воља. Јер, напосто, уметничко дело не може да буде лепо само складом своје форме, него је то превасходно неком својом унутарњом, човечном и етичком лепотом. Критика која то пренебрегава, такође неће моћи да буде податак о добу и свету који тумачи.

Такве критике ми нисмо лишени, не само у сфери филма. Напротив, рекли бисмо у последње време особито. Делом она настаје и као израз извесне апатије и замора, а вероватно и као отпор оној естетици која стваралаштво као социјални чин узима неретко буквално, симплификаторски, па и вулгарно. Нисам, међутим, сигуран да би таква опоненција могла тој критици да обезбеди ни трајнију егзистенцију, а камоли стваралачки ауторитет. Било би то, заправо, мирење с владајућим стањем.

Као што је, да поновимо, узалудно форму одвајати од садржине, тако је илузорно друштвени живот, идеологију, политику, дистанцирати од уметности. Идеје владајуће класе у сваком времену и друштву су владајуће; онај ко ствара и располаже материјалним добрима, ствара и владајућу духовну климу. Те идеје, култура, естетика, нису ништа друго до - рекао би Ђерђ Лукач - идеални одраз тога материјалног стања. Ако смо и против тих идеја, онда смо и против датих материјалних сила, што ће рећи да смо и против устројства друштва о коме је реч.

Иако данас све мање, проблем критике је не мало и проблем односа струке и идеологије. Не може се о уметности, о филму, писати искључујући идеолошки контекст, али, наравно, не секташки, одрицатељски и догматски. Не постоји ништа што нисам ЈА, зато све друго треба игнорисати - јесте крајње умишљено и највише штети самом таквом критичару. Томе су склони како критичари - "чисте естете", тако и критичари-социоидеолози, за које је уметност само одраз друштвеног стања и установљених хуманистичких, духовних и естетских норми. Речено је да "Не можемо допустити да неки задрти дервиши постану у тој области, критици, немилосрдни арбитри који ће, тобоже, у име марксизма, или каквог другог учења, талентоване смештати у Прокустрову постељу канона које су сами измислили". Преко филма, односно преко уметничког дела, при њиховом оцењивању, не могу се расправљати питања која нису с њим у вези.

Као, више мање, све друго, и филм је социјални, па неретко и политички чин. Одувек, од оних првих француских, америчких или немачких сторија и реконструкција. Односно, увек је с тенденцијом



којом пропевада или брани неко осећање и гледиште живота и друштвених односа. Одлучимо ли се да се оградимо од неког друштвеног идеала, од политике, ми тиме доносимо одлуку да се с владајућим сагласимо, да га признамо. Јер и индиферентност и ћутање је одобравање. Ето, и кад смо без тенденције, објективно смо тенденциозни. Заправо, нетачно је да тенденција није у природи уметности, поезије. Неподобна им је само онда када преудешава и злоупотребљава чињенице, историјски процес и карактер друштва и човека о којима говори. Од Есхила и Аристофана, Дантеа и Сервантеса, преко Ајзенштајна и Пудовкина до Бергмана и Фелинија, сви прави песници су носили собом и неку од идеја, визија и тенденција којима су хармонизовали естетски облик и том симбиозом креације и свог друштвеног хуманистичког идеала, градили своја дела.

Није ли совјетски филм у својој "златној епохи" импресиван доказ споја креативног са социјалним и политичким у настајању новог друштвеног система, социјализма. Балзак је, знамо, био легитимист, ројалист, али нико тако као он није разобличио свет коме је класно припадао, што наново доказује да су истина, животни реализам, битне одреднице уметности, да они, макар то ствараоци и не хтели, усмеравају њихове намере и осећања, њихову представу друштвеног живота.

... Свака, и најискренија аполитичност, може да буде политична. Тако је и с нама, с нашим професијом, о којој као идејној делатности, рекао бих, никад нисмо више и жешће, говорили но почетком седамдесетих. Дакле, у јеку оштрих идеолошких подвајања и репресије. Не само на саветовању у Загребу, или у Бањој Луци, него скоро свакодневно, на разне начине: чланцима, огледима, интервјуима, на јавним политичким трибинама или писмима партијским листовима смо се самокритиковали и молили опроштај наших "црнофилмских" грехова. Када смо као авангардисти тих година писали мале оде филмовима какви су, рецимо, *Ужичка република*, а само који месец раније, такву врсту филма и аутора с презиром смо одрицали...

Насупрот нама таквим, ми, другом страном, смо захтевали да се текстови појединих критичара претраже и они јавно именују. Они који су (цитирам) "подржавали 'црни филм' и вршили терор над онима који су се дрзнули да другачије мисле". Један малодушник, разочарано пише (цитирамо): "Гајили смо љубав према новом, 'црном', филму, али сада имамо разлога да га напустимо, јер је у њему нестало искрености, те преовлађују беда и црnilо". Најенергичнији је тражио да (цитирам): "Сви критичари чији став одудара од општег уверења наше средине, нека поднесу оставке..."

Може се учинити да овим постављам питање морала наше професије. Хоћу само да, додуше на нешто драстичнији начин, укажем на неодољиву снагу живота који руши многе премисе па и ону да је уметност једно, а политика друго. А затим, није та пометња духова, па и морала, уследила као реакција на "црни филм" као естетску категорију, него на то што је та врста филма почела да се, такође симплификовано, па у извесном смислу и догматски - бави политиком, тј. да се супроставља владајућој. То је, разуме се храбро, али дечачки је чудити се што је до репресије дошло. Карактеристично је, међутим, да до такве реакције није дошло када су аутори своју социјалнокритичку тенденцију успевали да естетски хармонизују и оправдавају - Петровић "Скупљачи перја", "Три"; Павловић "Буђење пацова", "Кад будем мртав и бео"; Ђорђевић "Девојка", "Сан", "Јутро"; Драшковић "Хороскоп", "Живот је леп"; Карановић "Петријин венац", итд. - него онда када је тај склад занемарен, те су многи потоњи филмови тзв. "црног таласа" били само друга страна догматике која им је претходила. Уместо пурпурних, дошле су тамне боје, уместо једних - друге паролe, уместо глорификације - негација. Исти дух уметничке деградације, али само различитих полова.

Но, безазлено је такође те сукобе филмске назовимо левице и деснице, или двају поларитета, тумачити самим "црним филмом". То је само једна од више последица друштвеног, моралног, политичког и економског стања земље у томе периоду. Консеквенце тога стања и његових колебања биле су видно присутне у политици, економији, науци и у уметности уопште. Мислим да су наша хроника и критика оставили немало сведоџби о томе.

Да ли сте запазили да у последње време у критици прибегавамо и неким локалистичким критеријумима, односно опредељујемо се према томе коме националном ентитету филм припада. Ако је из мога "атара", онда смо према њему обазривији, наклоњенији, и обрнуто, ако је из "туђег", онда смо стриктни у примену својих строгах критичких мерила! Догађа се понекад да о таквим филмовима чак и не пишемо, игноришемо их као да не постоје! Шта мислите, због чега је то? Јасно, из разлога које смо навели: друштвено-политичко стање и односи народа, тачније, политичких и сличних структура које се међусобно не уважавају и игноришу - произвели су такву последицу, разуме се, и у нашем послу!

У времену смо када све више бивамо оптерећени митовима - како онима о нацији, раси, религији, идеологијама, тако и о успеху, демократији, слободи ("Богови су за слободу везали исто толико невоља колико и за ропство" - каже један грчки мислилац). Митологије има, наравно, и у филму, од оне о "чистој уметности", преко наше романтичарске и соцреалистичке, или "црног филма" -

до ауторских личности. Једној таквој личности довољно је да филм снимим па да буде добар - као, рецимо, Годар и Фелини или Макавејев. Ако тежимо квалификовању стварних вредности, онда је за нас тешко да таква мерила узмемо за меродавна. Јер, Макавејев, на пример, је направио један врло добар, два добра, два слаба и један скандалозан (*Слајки филм*).

Или, Павловић, који је све своје филмове начинио по класичним, чак конвенционалним стандардима (свеједно што су многи добри) сврстан је међу "модернисте", у "ауторски филм", тамо где су Мак, или Жилник и Ченгић и обрнуто, томе кругу, по некима од нас, не припада Александар Саша Петровић иако су његове стваралачке особености аналогније "новом филму" него што су Павловићеве. Очито, није пресудно реч о естетици, него баш о тенденцији која је у Павловића примеренија филозофији и политици тзв. "ауторског" филма.

То нешто каже: прво, носиоци теорије о "ауторском филму" једном (већ према аутору) тврде да су политика и уметност инкомпатибилне, а други пут да су неразлучиве. Противречност је очита. И друго, говоре о априоризму у односу на поједине ствараоце, што је у нарави митологије.

Критика не сме да се поводи и следи моде, личне или групашке и колективне, а пролазне укусе и мерила. Таква се обично пише за истомишљенике, за неке од кланова и клубова, априорна је и, наравно, пристрасна.

Једно време било је врло помодно делити филмове на тзв. "продукцентске" и спомињане "ауторске" (ја их делим на добре и оне који то нису). При првоме, мисли се на комерцијални филм, кога се, по тој неприродној подели, треба чувати. Чим неки филм остварује већи контакт с гледалиштем, чин пуни дворане, знак је то за појачану бригу о филму чија се вредност потврђује ексклузивитетом. Да ли се сећате: неки од наших колега почели су да оспоравају уметнички валер *Скујљачима Ђерја* када је у Београду, маја 1969. досегао цифру од 400 хиљада гледалаца!

Не можемо да будемо против комерцијалног филма, не само из економских и разлога његовог рекреативног дејства. Он, махом, нема уметничку вредност, али с гледишта културе, друштвене психологије, може да има, и често има, утицај при формирању културних навика и мерила о животу, свету, вредностима. Неретко, израз је збира извесних наклоности, укуса, осећања лепоте, неких ствари и душа. За категорију "трилер" парафразираћемо Гвида Аристарка који каже да је ова врста филма раније била одраз идеологије сигурности, која га је и подстицала. Данас је напротив, "трилер" мотивисан махом осећањем неизвесности, па и страха за



сутра, те отуда и свемоћни Бонд који тај страх растерује и подаништву враћа спокој и веру.

Ту, комерцијалну, врсту филма или некритички посматрамо, или се, махом с њом беспоштено обрачунавамо. Крајности су такође црта априоризма. И пре Шекспира, још у античким временима, мудри су говорили да у свему, па и у уметности, треба имати меру.

У најновије време, пак, филмове делимо по родовима, придавајући им, већ тиме, неке творачке прерогативе. Тзв. "жанровски" филм постаје, тако рећи, појам једне креативне врсте. То је као кад бисмо, рецимо, Шекспирове хронике одрицали (или узносили) само зато што су хронике, а не посебна форма драме какве су *Хамлејт*, *Ромео и Јулија* и сл. Прочитао сам у *Књижевним новинама* да се ми, критичари, делимо чак и на "аниматоре америчког филма" и оне који то нису! Колега Тоне Фрелих се врло љути на те насилне поделе те их узима за податак о оптерећењу све већим бројем наших митологија. Али, можда је и то доказ повећане опште зависности човека данас.

Не знам како би реаговао када бисмо успели да установимо на колико врста делимо нашу професију, критику.

По једнима, постоје три врсте филмске критике: часописна, рецензентска и она разних жирија и комисија, односно "форумска", како је називају. Прва ваљда, зато што се пише за часописе, а друга за новине, док је трећа "усмена" и она како се тврди, има највише негативног утицаја на наш филм. Чини се да таква подела не би могла да издржи озбиљан критериј, произвољна је, помало чак и инсинуантна. Јер, испада да онај ко пише "часописну" односно "рецензентску", критику не може да врши негативан утицај. Или, у часопису је квалитет критике један, а у новинама други, те тако њена вредност зависи од тога где се објављује, а не од тога ко је, и како, пише. Најзад, "усмени" критичари, они из жирија и комисија, врло су често и буквално критичари, а нарочито редитељи, с најмање људи из форума, те је питање ко "највише врши негативни утицај". Критика у часопису је аналитичнија јер има више и времена и простора, док је у дневним листовима нужно углавном импресионистична, јер нема довољно ни времена ни простора.

Било како да критику делимо: дневну, часописну, "форумску", "усмену", информативну, регистраторску, регулаторску итд. - она, пре свега, мора да се држи својих естетских начела, да верује у своје критерије, своја резонувања и визије: Критичар се не може преко критике бавити неким другим циљевима и настојањем да их постигне. Тако мора да поступа чак и онда када се према неком делу одређује негативно. Јер и негативна критика може да има афирмативну моћ, наравно ако је добронамерна, аргументована и сарад-

ничка. Тада је његова критика и стваралачка. "Критичари не треба да забораве да су они креатори као и редитељи" - каже Мирослав Беловић.

Јасно је да то подразумева и оне о чему су говорили Бјелински, Елиот и други - подразумева морал! Не заборавимо да је нама критичарима дата привилегија моћног, а опасног права да јавно процењујемо и судимо. Релативност тога силног права је и по себи, самом том професијом, дата, те је утолико пре и више, деликатна. Особито у дневним новинама, тамо где се пише, тако рећи, из броја у број, када више пресуђујемо него што тумачимо, више арбитрамо него што рашчлањавамо и доказујемо. Утолико је питање етике ургентније. Гледалац, односно читалац или слушалац, пре ће нам опростити ако понекад и погрешимо ако нешто не знамо, него ако увиде да смо пристрасни, тј. да су нам филм, књига односно музичко дело, само повод да се преко њега бавимо нечим другим.

Неки, аутори критику деле на две фазе: ону насталу педесетих година која се борила против догматизма, и ону шездесетих која се борила за нови филм (мисли се на "црни"). Као да се она прва, педесетих, није борила за нови филм, односно да се друга није борила против догматизма. Ово је нова произвољност (додуше раног) др Душана Стојановића.

Није их признајемо, лако разликовати, без обзира на њихову различитост. У основи, постоје две врсте критике: информативна, која не мора да буде само новинска, и аналитичка, која не мора да буде само периодична, "часописна" - без обзира што на њих, наравно, утиче врста медија у коме се пишу. У првом случају, обавештава, упућује, сугерира, оцењује, па и пресуђује, а у другом анализира, тј. шире се и свестраније бави особеностима дела и аутора о којима критички расуђује. То не значи да ова друга не информише, односно да она прва (поготово кад за то има више простора) не анализује. У оба случаја, међутим, највише зависи од човека, критичара...

Прва се махом пише за гледаоце (односно новинске читаоце), а друга већма за ствараоце - што, опет не значи да се други не могу користити првом, односно први - другом. Но, најбоља је подела на добру и лошу критику без обзира на то где се објављује и колики простор заузима. Јер, било да је која подела, она не решава суштину.

Уосталом, по многима, има више врста критике које се разликују не само формално (стилом и методом) него и суштински. То јест, оне могу да буду, како би рекао Богдан Поповић, регистратори, али и регулатори. Може, затим да буде информативна, аналитична, синтетична, социолошка, естетизирајућа, антрополошка, и др. За дневну новину критика најпре мора да буде информативна,

синтетична, критика јасног и аргументованог оцењивачког става. У бити, критичар у дневнику је најпре први и најобавештенији гледалац.

У општој дифузији критерија битно је, међутим, да критика има своју естетику, начело по коме ће се према животу и стваралаштву односити. Та се естетика, већ према развоју филма, његове суштине, може и сама мењати - али у неким својим елементима, не у принципу. Јер, треба претпоставити да је и критичар човек, тј. може да има афинитет према неком стилу, духу, правцу, "таласу", што наравно, не подразумева априорну афирмацију филма који томе "таласу" припада, односно дисквалификацију оног који му не припада. Клод Шаброл се противи тој пристрасности, тој заправо предрасуди, па каже: "Најлакше је филм пошљувати, па смо зато ми писали само о филмовима које смо волели, а онима другима не" (!). Иако у доброј намери, он, међутим, предлаже критериј који ако тежимо објективности, истини, не бисмо могли да прихватимо. Јер, не написати о филму који не волимо у ствари је такође начин ниподаштавања, "пљувања".

Уметичка критика разматра дело у тоталу, тј. са становишта времена и света у којима настаје, његових дијалектичких односа и мена, а у циљу да их ослобађа свега што би успоравало или доводило у питање развој друштва и егзистенцију човека као слободне личности. Било да је реч о критици која је склона дистанцирању од непосредних социјалних и политичких збивања, или да им пркоси - или, пак, о оној која их се стриктно држи. У првом случају, реч је о заблуди на чије смо последице указали, а у другом, критика марксистичких назора пада под сумњу ако оперише одређеним бројем социјалних, естетских или политичких клишеа, ако је лојална на курсу текућих друштвених потреба и хтења. Уколико не жели да и сама буде догматска, она мора да одбаци све унапред дате шеме и модалитете, те да прихвати реалност живота и уметничког дела као таквих. Она трага, открива, упозорава и позива на прогресивне и хуманистичке садржаје, отвара видике ослобађања и интегритета људске заједнице у којој делује. У оба случаја, међутим, сви искрсли неспоразуми уобичајена су цена у нашој природној тежњи ка самосвести и аутономности, без обзира што индивидуалитет критике не значи увек да је она слободна.

Знамо за дисквалификације којима смо били изложени, било када смо подржавали тзв. "црни филм", или када смо му се опирали. Јер, како што смо од првих (зато што су негирали једну, а проповедали другу митологију, уносећи неспокој) - другима смо (зато што су се држали начела своје марксистичке естетике), приписивали бирократски, ждановистички дух и методику.

Но, без обзира на то морамо деловати тако што ћемо стално пред собом имати ову стварност, друштвену и духовну констелацију, анимирати и утицати на њу. Не можемо на сопствени филм имати уплива ако га посматрамо са становишта која су изван датих чињеница, парцијално, а не с гледишта међусобног односа и прожимања уметности и друштва.

Не мислим да такав ангажман може да доведе у питање лично биће критичара, иако, разуме се, може да има искушења. Суштина је, понављамо, да се држи принципа своје естетике, која неће бити слободна самим тим што је од владајуће различита или јој је опонентна. И обрнуто, неће бити зависна и догматска ако се њена естетика буде саглашавала с владајућом. Критика једино треба да се клони да постане пуко средство одржавања свеукупног, па и културно-уметничког легитимитета, без обзира што од њега не може да буде изузета. Односно, да не постане прости медиј духа и идеала којим би се супростављали и негирали постојећи, без обзира на аргументе. Индивидуалитет нашег посла се доказује у сфери критичког преиспитивања и увођења у живот аутентичних вредности стваралаштва, у међусобном прожимању валоризације и антиципације живота и света у њиховој историјској и визионарској дијалектици и прогресији.

То, разуме се, није лако, и управо је зато критици тешко да извојује ауторитет креативне и духовно достојне делатности. Теже но и самом филму, те отуда невоље с њеном судбином. Поготово ако не схватимо да критика уопште, па и филмска, није привилегија приватног критерија и укуса који као такав може да служи и интересима одређене друштвене и идеолошке групе, што је не само повреда начела критике него је махом и на разини баналног грађанског мерила и укуса.

Критика је, како кажемо, посредник између публике и уметничког дела што ствара позитиван и активан социјални и естетски контекст за уметност и уметника. Па ипак, најважније је да критика гледаоца информише и суочава с делом, указује не његове вредности, подстиче креативна настојања, отвара нове могућности стваралаштву, негује осећајност и критерије публике. Критика, заправо, узноси улогу уметности у животу, а тиме и сам смисао живота, доприноси разумевању и сврси уметности као најсуштаственијег израза постојања и хуманог трајања. Таква уметничка критика има значај креативног саучешћа у настајању једног уметничког дела. Критичар без критичке свести о могућностима критике уметности тешко ће моћи да буде критичар, чак иако успешно обавља редовну социјалну функцију коју му сама институција бављењем критиком пружа.

---

"Уметност је", како би рекао наш истакнути естетичар и теоретичар, на жалост покојни, проф. др Милан Дамјановић - универзално људска изнад свих историјских сукоба и раздора: социјалних, економских, верских, језичких, идеолошких и политичких. Постоји само уметност као дефиниција света, човека, која све то подразумева, која све то сублимише и сједињује".



