

МИЛОЈЕ ПОПОВИЋ

РАЗВОЈ ФИЛМСКОГ ЈЕЗИКА У ДОМАЋЕМ ФИЛМУ СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА САВРЕМЕНИ ФИЛМ

Када се приступа анализи било које савремене уметности, у овом случају филмске, неопходно је указати на најбитнија искуства из прошлости која се у великој мери рефлектују у актуелном тренутку и објашњавају њене садашње токове. Подједнако је важно назначити и указати на одреднице у данашњој филмској уметности које могу и да наговесте будућност.

Одлучујући помак у развоју специфичног ауторског филмског језика у нашем филму јавља се средином 60-тих година са појавом једне нове генерације синеаста стасале у Кино-клубу "Београд", који је у то време младим заљубљеницима филма пружао слободу и могућност експериментисања и трагања за новим ауторским изразом. "Црни талас" настаје као реакција против идеолошки и жанровски устајале кинематографије која годинама није успевала да ухвати корак са модерним естетским трендовима у европском филму, као што су били италијански неореализам или француски нови талас. Филмови Живојина Павловића, Александра Петровића, Миће Поповића, Кокана Ракоњца, Ђорђа Кадијевића, Љубише Козомаре и Гордана Михаића постају иницијална каписла групи старијих и млађих редитеља који у то време снимају своја најбоља остварења, иако њихови дотадашњи филмови ни по стилу нити по сензибилитету нису припадали поменутој генерацији.

Година 1967. може се сматрати прекретницом у историји југословенске кинематографије из два разлога. Први је пробој нашег филма на светску сцену, пре свега захваљујући избору и

обради другачијих тема које су бацале ново светло на социјалну, идеолошку и политичку збиљу у ратном и постратном периоду земље која је својим друштвеним уређењем али и специфичним положајем у односу на два антагонистички расположена блока (Северноатлантски савез и Варшавски пакт) изазивала велико интересовање у свету, што је и данас случај, али са далеко негативнијом конотацијом. Други разлог представља радикалнији филмски израз и стварање различитих и снажних ауторских светова. Те 1967. године "Скупљачи перја" Александра Петровића освајају Grand Prix Канског фестивала, "Буђење пацова" Живојина Павловића постиже запажен успех у Берлину, "Јутро" Пурише Ђорђевића је успешно на Венецијанском фестивалу, а Душан Макавејев снима "Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ". Две године касније Желимир Жилник са филмом "Рани радови" осваја Златног медведа на Берлинском фестивалу побеђујући при том Шлезинцеровог "Поноћног каубоја", што довољно говори о симпатији или интересу запада према филмовима овакве политичке оријентације који долазе са наших простора. После филма "WR Мистерије организма" Душана Макавејева, који постиже завидан успех у свету, али исто тако и забрану приказивања у домаћим биоскопима, експанзија југословенског филма на светским филмским смотрама јењава, што због цензорских проблема на које "Црни талас" наилази у СФРЈ, што због програмске политике фестивала која је осим по квалитету заснивала свој критеријум и на интересовању за актуелна политичка збивања у свету и одређеној слици која је одговарала тадашњој глобалној политици западних земаља.

Овде може да се повуче паралела са данашњом генерацијом редитеља који са мање или више успеха успевају да искористе актуелну ситуацију у нашој земљи и пласирају своје филмове на међународно тржиште, уз напомену да данашњи филмови немају ту врсту медијске моћи да открију нове информације и сазнања о нашем друштву, као некад, јер су тај примат већ одавно преузели светски медији (телевизија, новине, радио...) чија слика о нама није више толико благонаклона и инспиративна.

Развој филмског језика кренуо је једним другим током појавом "Чешке школе", односно генерације редитеља који су своје основно филмско образовање стекли на прашкој академији ФАМУ крајем 60-тих и почетком 70-тих година. Срђан Карановић, Горан Марковић, Рајко Грлић, Лордан Зафрановић и Горан Паскаљевић, иако као аутори стилски различити, праве један заједнички естетски помак у односу на црно виђење стварности својих претходника, базирају свој филмски израз на суптилнијој нарацији, артикулисаном режијском поступку, романтичнијем и емотивнијем

доживљају стварности, уз неопходну иронијску дистанцу. На овим основама стварају интимне трагикомичне филмове који су исмејавали апсурдност комунистичког друштва у којем су живели, али и трагичан положај појединца у њему, ослањајући се при том на искуство "Чешког новог таласа" и редитеља као што су Форман, Менцл, Њемец...

Доминација "Чешке школе" протеже се и на 80-те године када се појављује и један од најмлађих али можда и најзначајнијих представника прашке филмске академије, Емир Кустурица. Његова филмска естетика почетком 80-тих година садржи доста карактеристика старијих колега из Прага, међутим током времена Кустурица у својим филмовима ствара један веома личан, снажан и посебан ауторски свет, који је постао синоним не само за југословенски већ и за европски филм. Кустуричина филмска поетика се заснива на визуелној лепоти и динамичности филмског кадра који је набијен снажним емоцијама, на прецизно изнијансираним драмским односима ликова у филму који доприносе стварању једне посебне чулне стварности која одлази у трагично, гротескно или надреално. Један је од ретких коме бекство у свет фантазије омогућава да што боље проникне у обичан живот и његове недокучивости.

Паралелно са "Чешком школом" крајем 70-тих и током 80-тих ствара се још један правац снажног и жанровски другачијег филмског израза који се може назвати "Београдска школа". Најзначајнији представници ове генерације су Слободан Шијан, Милош Радивојевић, Дарко Бајић, Мирослав Лекић, Драган Кресоја, редитељи који су се бавили "урбаним филмом" и стварали црне комедије, драме, филмове и серије о проблему адолесценције у нашем друштву као и генерацијске филмове о момцима из грађанских породица и њиховом одрастању на суровом београдском асфалу. Ова различитост аутора у филмском размишљању и стилу, што је иначе обележје домаћег филма, претходи новој генерацији синеаста који заједно са најистакнутијим представницима свих досада поменутих правца и школа стварају савремени југословенски филм.

Почетком савременог југословенског филма могу се сматрати прве године последње декаде овог века, које се нажалост поклапају са почетком новог сукоба на просторима бивше Југославије. На примеру ових ратова може се приметити колико су домаћи аутори и њихов филмски језик зависни од актуелних социјалних и политичких збивања у земљи, као што је то био случај и пре 30 година. После релативног затишја у југословенском филму крајем 80-тих година са нестрпљењем се очекивао пробој неких млађих снага које би поставиле нове естетске стандарде као што је то био случај до

сада у историји наше кинематографије. Међутим дешава се по ко зна који пут да сурова животна збиља и претекне уметност и наметне јој правац којим ће се кретати у наредним годинама.

Године 1992. снимају се два филма која наговештавају два главна жанра којима ће се бавити филмски редитељи последњих неколико година. "Дезертер" Живојина Павловића је први у низу ратних или антиратних филмова који ће се на директан или индиректан начин бавити темом рата и последицама које оставља за собом, као што су уништење свих система вредности у друштву, пораст примитивизма, насиља и криминала у свакодневном животу. Други филм "Ми нисмо анђели" Срђана Драгојевића наговестио је појаву новог поджанра стилизованих комедија које нуде ауторима бекство од "црне реалности".

Пре него што се уђе у дубљу анализу ова два жанра важно је напоменути да је са нестанком старе државе престало и државно финансирање филмова, а производња је прешла углавном у руке приватних продуцентских кућа које су биле приморане да се прилагоде захтевима тржишта и финансирају пројекте који би били потенцијално исплативи или који би барем покрили трошкове улагања. Делимично и због тога, филмски аутори су морали да се опредељују за филмове са углавном ратном тематиком који би имали осигурану прођу на светском тржишту јер је медијско интересовање за нашу земљу и драматична збивања у њој било огромно, као и у време црног таласа. Други избор је био прављење лаких комерцијалних комедија које као основни предуслов имају да забаве публику, што у овим тешким временима није тако лако, и да обезбеде сигуран профит од биоскопског приказивања у нашој земљи.

Иако је старија генерација синеаста прва почела да се бави ратним или антиратним филмом, јер је имала и више искуства, убрзо и представници најмлађе генерације снимају своја прва остварења у овом жанру. Карактеристика филмског језика ових дела састоји се од помало првопланског приказивања наше стварности, која је услед ратних разарања, што материјалних што духовних, сама по себи интересантна и ефектна за око камере; са доста транспарентних симбола и метафора које би између осталог требало да изразе општи пад моралног и етичког система вредности нашег друштва. Ликови у филмовима махом пате од идеолошких и националних заблуда прошлих времена и због тога делују доста наивно и несрећно. Кинестетички стил нарације упрошћен је на нивоу објашњавања актуелног животног тренутка који публици у свету, упркос напору да разуме, делује апсурдно и ирационално. Међутим, управо та ирационалност и неурачунљивост фасцинира гледаоце широм света који стварају представу о нама као полуварварском народу, насилног и психопатског понашања који је на неки

начин и симпатичан захваљујући својој цивилизацијској неискварености и сировости и аутентичним емотивним нагонима који руководе њиховим поступцима. Домаћи филмови, који се уклапају у тако створену слику о нама, готово сигурно наилазе на добар пријем у свету. На овакав развој савременог домаћег филма утицао је и политички аспект. Ако хронолошки посматрамо настанак филма уочићемо много занимљивих коинциденција. Филмови "Дезертер" и "Вуковар, једна прича" аутора Живојина Павловића и Боре Драшковића су први који су обрађивали ратну тему, стављајући у први план распад бивше Југославије кроз односе ликова који су различите етничке припадности (српске и хрватске). У том периоду, од 1992-1994. године, када су филмови настали, већ је био рат у Хрватској и проширио се на Босну. Политички став светских сила је на самом почетку рата показивао приличну индиферентност, док је светска јавност, осим основних информација да се рат води у Југославији, била прилично необавештена, једва знајући ко све у њему учествује и ко се против кога бори.

Променом политичког курса светских сила и медијском кампањом против нашег народа, између 1994-1996. год. Срби долазе у жижу интересовања светске јавности, али сада носећи белег негативаца. У исто време домаћи синеасти користе тренутак "популарности" и окрећу се ка објашњавању положаја српског народа и његове улоге у рату, остављајући распад Југославије у другом плану. "Подземље" Емира Кустурице, "Убиство с педумишљајем" Горчина Стојановића и "Лепа села лепо горе" Срђана Драгојевића на један самокритичан начин преиспитују српски менталитет и разлике у осећањима млађих и старијих генерација погођених ратом. А када упоредимо најновију продукцију домаћих и страних филмова инспирисаних истом тематиком конфликта на простору бивше Југославије, тек тада схватамо колико су наши филмови емотивно снажнији, па чак и политички исправнији, за разлику од памфлетских филмова пуних лажног сажалења и лицемерства оних других.

Други главни поджанр у савременом домаћем филму представљају стилизоване комедије које не завређују толику пажњу па ћу дати само неке основне карактеристике њихове појаве и филмског језика. Млађи аутори, поготово ако су дебитанти, приморани су да размишљају о комерцијалности свог будућег филма још док га припремају. Закон нашег скромног тржишта је да ако филм не види огроман број биоскопских гледалаца, онда нема ни шансе да се уложени новац на неки други начин врати продуценту, који у том случају губи интерес за финансирање следећег филма. Редитељи због тога праве компромисе и труде се да *задовоље укусу њублике, чија је лична култура у последњих њар година њала на врло низак ниво*. Велики део популације услед ниског цивилизацијског прага и

материјалне немаштине, филмски се образује гледањем углавном заглупљујућих америчких и латиноамеричких ТВ серија. Самим тим нису много захтевни ни као публика која од биоскопа очекује само мало забаве и бекство из суморне свакодневице. Ови филмови заснивају свој језик на препознатљивим гег ситуацијама које врве од усиљеног вербалног хумора, у којима се смењују слике и секвенце спотовском брзином, не доносећи ни један нови квалитет у филмском изразу. Нове филмске комедије су углавном бенигне јер се не везују за стварност већ беже у неке нереалне светове у којима је свака произвољност дозвољена.

На самом крају поставља се питање како ће изгледати блиска будућност наше кинематографије. Одговор ће дати генерације будућих редитеља који морају да се изборе са свим већ утврђеним правилима једне мале кинематографије, да направе корак ка освајању слободе која би им омогућила трагање за новим филмским језиком и стварање своје личне поетике. Једанпут су питали великог италијанског редитеља Антонионија зашто се одрекао неореализма у својим филмовима, он је одговорио: "Мене занима људска душа, њене скривене жеље, дилеме, страхови, надања... Једини неореализам који ме занима је неореализам људске душе". Мислим да овакве искрене и смеле речи до данас нису застареле и у њима можда треба тражити одреднице за стварање нових домаћих филмова.