

ТОМИСЛАВ ГАВРИЋ

КРАЈ ФИЛМА ИЛИ ЊЕГОВ НОВИ ПОЧЕТАК

"Не личе сличности, већ разлике."
Клод-Леви Строс

Почев од Француске револуције, колективне наде подржавале су две извесности: насилни или мирољубиви институционални преображаји, ако су добро изведени, могу коначно разрешити главне друштвене, политичке и културне проблеме. Научна открића, технички изуми и економска експанзија довољни су да створе трајне услове општег благостања. Од два аксиома који су се час међусобно подупирали час узајамно супротстављали, први се похабао. Ни други није у бољем стању. "У осеци митологије", пише Кшиштоф Помјан (Kszistof Pomian), "изјаловиле су се наде уложене у пролетеријат с једне стране и техно-економске филистарске наде да ће индустријско друштво решити човекове животне проблеме, с друге стране".¹ Комунизам, са којим су се доскора многи поистовећивали није више "младост света", а ни процес транзиције у земљама Источне Европе често није ништа друго до бајалучка реторика, зачињена демагошким тиковима, помоћу којих друштвена својина тобожњим законима о приватизацији преко ноћи прелази у руке политичке и финансијске олигархије. Херберт Маркузе је тачно запазио да наша индустријска цивилизација гаји у себи властито самоуништење.² А пре њега Валтер Бењамин је схватио да сваки развој цивилизације има своје наличје или темеље варварства. Сигмунд Фројд, пре него што ће Хитлер доћи на власт, пише да развој цивилизованог живота, дубоко потискујући и кочећи

¹ Кшиштоф Помјан, *Криза будућности*, у: "О кризи", приредио Кшиштоф Михалски, Нови Сад, 1987.

² Херберт Маркузе, *Ерос и цивилизација*, Загреб 1958.

наше ментално варварство, погодује његовом подземном нагомилавању, све до експлозивног прага када ће избити³.

Епоха артифицијелности

Каква би могла да изгледа слика трећег миленијума: спора апокалипса или коначна катаклизма? Одвише би било поједностављено веровање да су прошлост и садашњост познати, да су познати чиниоци еволуције, да је узрочност линеарна, те да се, према томе, будућност може прорећи. Али како градити имагинарну будућност на основу апстрактне садашњости. Јер наша цивилизација зависи од будућности: ако ова нестане и она друга пада попут авиона чији мотори стењу. Напредовање сазнања буди немир, технологије осим "мирних" изазивају потмуле стрепње, понекад и отворена одбацивања; протести против нуклеарне енергије, информатике, роботике, генетског инжењеринга, најупечатљивији су докази тога.

Наиме, рад је до сада био условљен механиком, док данас улазимо у епоху производних симулација рачунарима. Човечанство прелази из епохе резистентности животних органа у епоху артифицијелности која је по своме важењу бесконачна. "Необичност ове симулације", пише Жилијен Фројнд (Julien Freund) "је у томе што је она, у исто време, когнитивна и фабрикативна, па се само приближно може предвидети развој онога што називамо вештачком интелигенцијом. То је употреба која ће задуго одређивати ефикасност и границе новог односа у свету, јер ми нисмо у прилици да процењујемо могућности технолошке рационализације; мало је вероватно да је ова рационализација у стању да умакне својим сопственим парадоксима."⁴ Очигледном се показује чињеница да техника, као и Езопов језик, може да буде не само највеће добро и највеће зло, што су већ отрцане истине, већ и да, налазећи се под контролом власти државе, у првом реду служи као средство за поробљавање и убијање.

Дакле, изгубили смо *линеарну еволуцију*, унапред програмирано збивање, роботизовану будућност, али смо стекли сложен спој идеја о кризи. Овде се развој, по Едгару Морену (Edgar Morin) истовремено "указује као кризна и критична стварност која са собом доноси исто толико разарања као и стварања, исто толико назадовања као и напредовања, па схватимо да је идеја развоја, у свом симплицистичком и еуфоричном виду била безуман мит модерног технолошког мишљења."⁵ Очигледно је да морамо повезати

³ Сигмунд Фројд, *Нелагодност у култури*, Београд 1988.

⁴ Julien Freund, *L'aventure du politique*, Entretiens avec Charles Blanchet, Criterion, Paris 1991.

⁵ Edgar Morin, *Pour sortir du XX-e siècle*, Nathan 1981.

појмове кризе, еволуције, револуције, назадовања, апокалипсе и катаклизме - уместо да одаберемо један од њих а друге одбацимо. Све то проживљавамо одједном. А наша неизвесност долази од тога што не знамо који ће од тих термина на крају бити пресудан.

Музеографски синкретизам и дигитализација

Може ли у свему овоме учествовати филмска уметност и њена естетика? Можда је филм сувише периферна област, периферно подручје у веку највећих друштвених потреса и научно-техничке револуције? Колико се та млада уметност и њена наука тичу проблема човека и човечанства на прагу XXI века? Да ли је прошло време кад смо ми, на пример, више веровали чињеницама, можда измишљеним, како их интерпретира Карл Дрејер у свом филму *Јованка Орлеанка*, него раду историчара који их тумачи са становишта историјске науке. Јер, док се тумачења историчара о једном историјском догађају стално мењају, филмско дело остаје непромењиво. Исто тако, за нашу представу о руској револуцији из 1905. године понекад су важнија сећања на поједине секвенце из филма *Оклопњача Појемкин* Сергеја Ејзенштејна, него интердисциплинарни радови научника из више области. Марк Феро, с тим у вези, луцидно уочава да је идеолошки удар таквих ремек-дела филмске уметности једнак удару једне револуције.⁶

Али филм је данас изгубио своју невиност. Он већ дуго није преносилац митова који губе на значењу услед катастрофе савремене историје. Инфлација слика изазвана огромним утицајем телевизије, страховито дејство на релацији информација/комуникација преплавили су и потопили илузију уопште, кинематографску илузију посебно, што нас у доба преласка из модерне у постмодерну суочава с питањем: да ли је данас у условима катастрофе историје и инфлације слика уопште могућно правити филмове? Данас је дубоко уздрмана идеја о модерни, идеја "филма у филму", дискурс о представљању и слици, увођење у историцитет, граници између филма и фикције, кинематографске магије.⁷ Али ови токови негативитета захватају и најопштије тенденције историје и мишљења. Постмодерна потврђује да не постоји историја већ само *музеографски синкретизам*. Она, без сумње, не представља концепт по томе што имплицира одбацавање утопија тврдећи да се историја завршила. Не очекујући ништа од будућност, спокојно се окрећемо прошлости. У *постисторији* стил - сигнатура одређеног раздобља - престаје да буде савремен или несавремен. Уметник

⁶ Marc Ferro, *Cinema et Histoire*, Paris 1993.

⁷ О овоме предмету видети: Youssef Ishaghpour, *Cinema contemporain de ce coté du miroir*, Editions de la difference. 1986.

постаје електроничар, који без гриже савести, црпе из богатог фонда историјских облика лишен бремена авангарде, он трага за новим и више се не прибојава увида историчара.

При том панегиристи нових технологија, носталгичари традиције, нови стратеги *renovatio* обнављају тезу Валтера Бењамина о уметничком делу у епохи своје техничке репродуктивности, пребацујући је само на ниво оголеног позитивима. Симптом и инструмент позитивизма је на делу: више не постоји "реалност", већ хиперреалност произведена телевизијом и масмедијима чија доминација тежи да постане тотална. Поставља се питање повратка дискурса бајке, од историцитета ка кинематографској магији. Филм више није оно што је био на свом почетку: магија и бајка; негативитет и историја не представљају више делатне процесе, или се барем тим процесима супростављају са цинизмом или наивношћу симулакрума слика и бајки.

Да ли је филм дошао до свога краја: По изласку из његовог првог века прети пропаст у ковитлацу мултимедија, дигитализације, сабијања података. Свет филмске носталгије, снова и фантазије разлаже се у ништавило битова и бајтова и испарава у дигиталним мрежама. Да ли опасност прети од телевизије, која је и сама увећана у дигитализацију, или од компјутерске бранше под вођством тврдих микрософтова? Или, пак, уништавачи филмске културе седе у срцу Холивуда? Очигледно је да филмска уметност већ скоро четврт века не отелотворава велике идеје нашег времена, данас не постоје политички и теоријски репери у кинематографији, филмска дела не представљају репер у размишљању; ликови који би отелотворавали идеје и проблеме нашег времена нису више, као некад, јунаци из филмова.

Европски филм се налази у дубокој кризи. Кад то кажем не мислим само на један његов аспект. У кризи је креативност али и продукција, уметнички али исто тако и комерцијални филм, продуценти али и сам бископ, аутор али и публика. Сви су погођени, узајамно повезани и узајамно се одбијају. На плану језика и естетике нема нових, обновитељских покрета. Биоскопи умиру, а публика остаје код куће да гледа телевизију. Сваки други Европљанин, који уопште одлази у биоскоп, гледа још само америчке филмове. А пре четврт века није било тако. Филмске индустрије у земљама Европе поседовале су сопствене кинематографије, чија је производња првенствено била намењена потрошњи на домаћем биоскопском тржишту, али су исто тако својим како комерцијалним тако и уметничким филмовима помогле да се изразе значајни тренуци сопствене културне свакодневице, националне или регионалне историје, културна осећања, духовне, моралне и политичке актуелности. Послератна историја филма у Европи, који се европским може наз-

вати само у смислу Де Голове (De Gaulle) синтагме о Европи отаџбини", историја је неистовремених таласа иновација и стваралаштва, које су различитим, временски помереним друштвеним процесима, и тиме изазваним способностима поимања и естетског сензибилитета, продуктивним учинили сами филмски аутори.

Европски филм: ујјојјско обелодањивање

Етички и естетски ригоризам, који је италијански неореализам у борби против фашистичког филмског света кренуо на "улицу" ка "обичним људима", како би пружио морално сведочанство о истинској стварности и духовном животу, увек је изнова, синхроно или окаснело, мада и онда у "право време", доводио до обнове домаћег филмског стваралаштва. Та обнова је била очигледна: било да су католици, агностици, комунистички симпатизери или популисти - као Роселини (Rossellini) и Фелини, Антониони, Висконти (Visconti) или Де Сика (De Sica) - пратили и коментарисали италијанску послератну историју; било да је свештенички син Ингмар Бергман записивао жестоке етичке и естетичке противречности протестантске државе благостања - Шведске; било да је "нови талас" Годара, Шаброла (Chabrol), Трифоа (Truffaut) у име ауторског филма традицији која се удаљила од живота, супротстављао сеизмографске белешке своје генерације; било да је пре свих Анджеј Вајда (Andrzej Wajda) као и Анджеј Мунк (Andrzej Munk) и Јержи Кавалеровић (Jerzy Kawalerowicz) пренео на филм, попут очевидаца и глосатора тога времена, улогу пољске литературе XIX века у стварању њиховог идентитета; било да су чехословачки филмски аутори: Форман (Forman), Менцел (Menzel) - помогли "прашко пролеће"; било да су Мађари - Фабри (Fabri), Јанчо (Janzso), Сабо (Sabo), Југословени - Павловић, Петровић, Макавејев, совјетски филмски редитељи Тарковски, Калатозов, Параџанов (Парађанов), Јоселиани (Iosseliani) - допринели националној култури и историји, утопији једног другог живота у критичкој ревизији и *ујјојјском обелодањивању* (Ernst Bloh); било да је нови немачки филм Фасбиндера (Fassbinder), Клугеа, Херцога (Herzog), Вендерса - набијен потиснутом домаћом историјом - у истој мери допустио да буде подстакнут за индивидуалне истовремено друштвено засноване уметничке билансе.

Кинематографије у Европи развиле су сопствене, диференциране, културно специфичне портрете историје и садашњице својих земаља и друштава. Као што се светска литература састоји из мозаика регионално утемељених дела (на пример Даблин Џемса Џојса, Деблинов Берлин, Музилов Беч, Павезеов Пијемонт, Картагена Гарсије Маркеза) тако је и филм у Европи развио своју естетску

многострукост и уметничку универзалност из једног специфичног уроњавања и критичког бављења оним што му је сваки пут било најближе: сопственом историјом и културом, историјско-политичком традицијом и њиховом друштвеном ерозијом.

Јер текућа културна размена, како лепо запажа Свен Папке (Sven Papcke) доводи данас сопствено искуство у питање: "Таквом културном мешавином се такође угрожава затуцано паланаштво свих врста и изобличава неговање вредности. Културно самопотврђивање *сойсџивеноџ* и *џуђеџ* могућно је једино на основу принципа мишљења чија универзалност изричито наглашава самопотврђивање свога дела. О томе управо не размишља ниједан културни релативизам коме су све мачке сиве.⁸ Туђе се одређује једино посредством своје дистанце, ослобођено вредновање указује на регионално различите покушаје уређења света. Историја Европе показује чист карактер обавезивања на такво разумевање. Ипак, остају једном утврђена етичка начела општег стања културе, па чак и онда када се мало поштују. Њихово неговање је успјешније уколико се теже ситуирају у однос сопственог и туђега.

Та дијалектика субјекта и објекта, унутрашњег и спољашњег, туђе и сопствене културе, традиције и утопије, представљала је основу филма у Европи. Многострукост, виталност и креативност проистикале су како из културе свакодневице и језика, тако и из колективно и регионално обојених политичких и историјских искустава: чак (или управо) тривијални производи филмске индустрије разоноде оријентисали су се на национално-културне обрасце: на пример немачки "завичајни филм", југословенски "партизански филм", италијанске комедије типа *Љубав, хлеб и...* из педесетих, до тучњаве Теренса Хила (Terence Hill) и Бадија Спенсера (Bady Spenger) или француске комедије Луја де Фина (Louis de Fynn).

Какав значај за "својственост естетског" поседују верска схватања и националне културе и средине за филм у Европи? Филмови Дрејера, Бергмана, Штрауба (Straub), или Годара слабо би се разумели без познавања протестантизма, као ни дело аскетског јансенисте Бресона или еманације иконографских фантазија Роселинија, Фелинија, Буњуела (Bunuel), Сауре (Saura), Маноела де Оливеира (Manuel de Oliveira), Вајде, Кавалеровича, Занусија (Zanussi), или Ромера (Rohmer), без католицизма, Тарковски без православља. Оперска култура и мелодрама, народна култура и декаденција XIX века сачуване су у делима Висконтија и Бертолучија (Bertolucci), Вернера Шретера (Werner Schroeter) или Ханса-Јиргена Зиберберга. Егзистенцијализам од Кјеркегора до Сартра и Камија, на пример, оставио је несагледиве трагове код

⁸ Свен Папке, *Сойсџивено и џуђе*, у "Човек Европе", приредио Томислав Гаврић, Нови Сад 1994.

Антонионија, Керола Рида (Carol Reed) и Годара, код Бергмана и Бресона. Шта би француски филм без Реноаровог (Renoir) сликарског импресионизма, књижевног реализма Стендала (Stendhal), Балзака (Balzac) и Мопасана (Maupassant) у Шаброловим филмовима, без традиције комедије и булевара, од Маривоа (Marivaux) до Фејдоа (Feudo) и Ануја, код Ромера, Ривета (Rivette) и Трифоа? Европско космополитско дело Макса Офилса (Max Ophuls) без еротске повезаности са Шницлером (Snitzler), Стефаном Цвајгом (Stefan Zweig) и Мопасаном, уопште се не може замислити - као што се Висконтијев опус не може замислити без Верге, Вердија, Томаса Мана и Грамшија (Gramsci).

Чак и тамо где је филм у Европи разорио сопствену културну традицију и угледао се на Холивуд и Јапан (Ozu), он није имитирао узоре, већ им је давао физиономију сопствене интелектуалности, сензибилитета и естетике, као у Мелвиловим (Melville) гангстерским еповима, Годаровим есејистичким криминалистичким филмовима, Трифоовим ироничним мелодрамама, Фасбиндеровим крајње личним присвајањима Сиркових (Douglas Sirk) и Кертисових (Curtiz) камерних комада или у "путним филмовима" Вима Вендерса без завичаја и у трагању за идентитетом. У италијанским вестернима Леонеа (Sergio Leone) и Корбучија (Corbucci) тај изворно амерички жанр натоварен је анархистичко-левореволюционарним алегоријама.

Идентитет европског филма био је његов не-идентитет, његова историјска, политичка, језичка, културна многострукоост националних кодова, чије су се "површине пресека" стварале из заједничких историјско-политичких искустава: националсоцијализма и фашизма, колаборације и отпора, рестаурације и обнове.⁹ Политичка и друштвена подела Европе на Источну и Западну, учауреност Иберијског полуострва и Грчке од стране диктаторских режима, проблематизовале су приступ једној заједничкој европској култури и њеној свести. У историјски паралелним догађајима, као у "прашком пролећу" и париским мајским немирима 1968, којима су претходили мађарски устанак и енглеско-француске колонијалне авантуре запоседања Суецког канала (1964), или у политичким побунама у ДДР (1953), у Пољској (Познањ, 1956), у политичким обрачунавањима веома блиским грађанском рату за време и после завршетка француског рата у Алжиру, избили су на видело политичко-друштвени центри потреса који су подземно повезани с европском историјом и заједничком садашњицом. Филм је у њима

⁹ Карл Попер (Karl Raimond Popper) сматра да језичка збрка не може да представља поуздан пут кроз етничку збрку. Он под синтагмом *судар култура* подразумева језички, етнички и културни мозаик, збрку, мешавину коју је немогућно поново размрсити. ("О судару култура", у: "Човек Европе")

учествовао као антиципаторни прогностер, као њихов сеизмограф и рефлектор.

Пошребѣ ѿублике или ѿѿребѣ Холивуда?

Као што је Годарово дело од *До ѿоследњег даха* до *Викенда* антиципирало "париски мај" тако су и филмови Чехословака Формана и Менцела антиципирали прашки "социјализам с људским ликом". А и Вајдино укупно филмско дело, почев од *Канала* и *Пејела и дијаманѿа* све до његових најновијих филмова, може се читати као текући коментар и стални одраз пољске историје и свакодневице (што се може поредити са Сауриним лавиринтско-надреалистичким психодрамама које су биле показатељ пробоја из једног стационарно државног друштва под Франковим режимом. Такође и избијање "живота немачког филма" тумачимо као критичко разрачунавање с генерацијом отаца, политичким потискивањем нацизма, гушењем субјективних осећања у просперитетном друштву благостања. Док мађарски филм, који од свих кинематографија Источне Европе поседује највећу слободу, увек и изнова све отвореније одражава догађаје грађанског рата 1956. и његове последице све до данашњице, дотле шпански редитељи излажу потискивању историју и подисторију последњих деценија али и њен актуелни тренутак, што важи и за Теодороса Ангелопулоса (Theodore Angelopoulos) (*Пуѿујући злумци*, *Пуѿовање на Киѿеру*) као и дело Турчина Јилмеза Гинеја (Yulmaz Gune) (*Пуѿи*).

Временско померање у измењеном пејзажу медија у Европи омогућило је америчкој индустрији медија да увек буде на троструки начин испред европског филма: као испоручилац софтвера са старим филмским залихама класичних студија, с новим серијским продукцијама телевизијског доба с филмовима који су већ темпирани и монтирани за биоскопско тржиште које се показало отпорним према телевизијској конкуренцији. Холивудски филм је заправо заснован на технички и друштвено авансираној естетици. Он је на висини времена зато што потпуно комфорно одражава законе материјалне производње у духовној продукцији. Јер у САД духовна производња је била и јесте непосредан извор и наставак закона материјалне производње, то јест непосредне економске вредности размене. Тако комерцијално конципиран филм бива економски надмоћан према некомерцијалном у оној мери у којој се његов комерцијални предрачун заснива на истим материјалним производним условима.

Зигфрид Кракацер је још тридесетих година овог века утврдио да "амерички посетиоци биоскопа добијају сервирано оно што Холивуд хоће да они желе: на дугу стазу, међутим, потребе публице

одређују природу холивудских филмова"¹⁰. Поставља се питање: да ли "потребе публике" ипак нису увек потребе Холивуда. Да ли промене потреба и промена публике не наступају силом сопствене аутономије и суверенитета? Да ли би се повећање публике, њена интернационализација, с уобичајеним искуствима на америчком тржишту, још могли израчунати када амерички филм не би у себи носио једно или више средстава који су му обезбеђивали међународни комерцијални успјех. Потребности публике нису никакве "природне потребе", већ целина која се гради из индивидуалних и колективних друштвено-економских одређених искустава и жеља, и као таква варијабилна, пријемчива на промене. Али то се може и прорачунати уколико се прилагођава променама духовне климе.

Ремијализација историје

Ово становиште на изванредан начин заговара француски филозоф и антрополог Клод-Леви Строс када - приписујући филму функцију коју забавна уметност уопште испуњава (она би требало да буде механизам ослобађања, припрема за одмор човека индустријског света) - полемички против филма који себи поставља проблеме, наглашава да су школе и доктрине које се боре на платну не само неугодне, већ једноставно анахроничне. Филозоф се окреће против филозофирајућег филма и залаже за непомућено уживање које изазива један добар вестерн: "Ретко реагујем против било ког вестерна, чак и онда када је осредњи, негативан, чак када показује само лепе слике ентеријера."¹¹ Строс се залаже за Вагнерову идеју *Gesamtkunstwerka* и, као Мејерхољд који филмује позориште, хоће театрализацију филма: "Зар не мисле да би у свим великим градовима света могао да постоји посебан биоскоп који би у потпуности имао репертоар филмованих опера - по грубој процени приказивао би око педесетак филмова - што би и према интернационалним мерилима било чак рентабилно. Било би то нешто слично музеју митова модерног човека". Леви-Стросова представа о *историји* изражава се у биоскопу као месту на коме се приказују увек исти, само актуализовани митови. Приказивање митова опушта, императиви делања се прогоне са биоскопског платна, филмови не обавезују; у свако доба се може ући у малу салу са удобним седиштима и у релативној или потпуној самоћи одгледати представа која ни на шта не обавезује, јер садржи одређена уметничко-занатска обележја и ослобођена је било каквих интелектуалних или декларисаних естетских претензија. Била би то нека врста

¹⁰ Зигфрид Кракуер, *Ог Калиџорија до Хиллсера*, психолошка историја немачког филма, Београд 1996.

¹¹ Claude-Lévy Stross, *Entretiens avec Michel Delay et Kach Rivett*, "Cahiers du cinema", XXXVI. 1969.

прибежишта које стоји на располагању модерном човеку. Леви-Стросова представа о модерни, којој су критичари већ одавно подметнули тежњу ка ремитизацији, добија, са његовим жељеним сном о филму у *ѿосѿисѿиорији*, јасне контуре. Насиље се прогони из живота у ком више ништа не може да се мења и на платну се појављује у форми митске приче.

Овакво схватање филмске уметности брише разлику између фантазије и реалности и служи само томе да се реалност отклони и заборави, да се затворе очи пред њом. То је један од владајућих практичких појмова о уметности у новом веку који схвата уметност као нешто негативно. Таквим критичарима схватање уметности као духовне творевине изгледа готово спекулативно. "Ако неко од уметности", пише Мирко Зуровац, "очекује да га она забави, он тада претпоставља да она може и да треба да делује угодно; она треба да одигра улогу која дражи наша чула. Све веће распрострањава овог става прераста у трагедију: *оно најљудскије, ујправо ђнави данашњеђ човека*." ¹² (подвукао Т. Г.)

Способност уопштавања холивудског филма, то јест његову "разумљивост", чврстину његових приповедачких модела - случајева (у сваком поједином жанру), управо су европски интелектуалци величали као митски квалитет. У ствари, ти модели вестерна, гангстерских филмова и мелодрама прихватају митске структуре приповедања; али се разликују од аутохтоних народних митова тиме што не преносе никаква колективна сећања нити одржавају неки културни идентитет и традицију, већ ритуализују фантазије жеље и страха. "Нови етничитет" или "корени" само су још једна манифестације занимања за партикуларност, која сведочи не само о стварним проблемима заједнице у модерним масовним друштвима већ и о површности реакција на ту стварност, као и о непостојању свести о темељном сукобу између либералног друштва и културе. Овај покушај да се у Америци очувају старе културе, по мишљењу Алана Блума (Allan Bloom), површан је јер игнорише чињеницу да се стварне разлике међу људима заснивају на стварним разликама у темељним убеђењима: "Етничке разлике које видимо у Сједињеним Државама само су руинирани остаци сећања на некадашње разлике које су наше претке нагонили да се међусобно убијају. *Оживоѿворујући ѿринциѿ, њихова душа из њих је несѿшала*" (подвукао Т. Г.). ¹³ Америчка култура (мисли се на Холивуд) укинула је амбивалентност, јер у том националном и етничком "лонцу за топлеење" појединац хоће да се идентификује са јунацима који крећу својим јасним индивидуалним путем. Успјех је оно чему сви теже.

¹² Мирко Зуровац, *Озбиљна уметност у знаку духовне кризе*, у: "Чему уметност?", Естетичко друштво Србије, 1998.

¹³ Алан Блум, *Сумрак америчкођ ума*, 212-213 стр. Просвета, Београд, 1990.

Људско искуство или спектакуларно излагање ствари?

Америчка драматургија из тих разлога све распоређује према принципу вероватноће, она ствара "поглед на свет". Оно што амерички филм још може да употреби из европске традиције јесу европске бајке. То су типизирани приче, мање конкретне у сликама него што су конкретизоване на посебне, непрорачунљиво усмерене личности европске културе. Постмодерна, о којој је свугде реч, ослања се на Фојерабендов (Feuerabend) "Anything goes" (Све може) филма најновијег Холивуда, што реактивира прапочетне тривијалне митове филма - митове, приче, фантастику - не као романтични повратак на почетак, већ на драматуршку структуру једног крајње поједностављеног, допунског приповедања, чији средишњи мотив није приказивање људског искуства, већ спектакуларно излагање ствари. После зачуђујуће различитости "новог Холивуда", Кополе (Coppola), његовог снажног и упечатљивог тумачења вијетнамског синдрома у *Апокалипси сага* на пример, Алтмана (Robert Altman), Алена, Ешбија (Ashb) Скорсиза (Scorsese) и других аутора који као да искачу из клишеа холивудског филма, градећи своја дела на традицији прављења филмова готово европске провенијенције, политичка димензија се примећује једино када се пренесе у митске поетске визије метрополиса, као у *Вайреним кочијама* Волтера Хила (Walter Hill), или покатак блесне као реактуализовани вијетнамски синдром, као у *Пайџону* Оливера Стоуна (Oliver Stone).

Лако бисмо се могли сложити са тим да данашња светска филмска продукција протиче у знаку преваге технолошке игре над размишљањем о свету - над идејом, физиолошког шока над емоцијом. Мада ми није блиска идеја, коју заговара Марк Фери, да ће у будућности филм постати маргинална уметност, ипак се треба прибојавати тога да ће психологија, реализам и историја бити схематизовани и суспендовани и да у бинарном свету филмских компјутерских бајки више неће бити простора за људе, већ за једнодимензионалне фигуре. Јер, уз сву револуционарну техничку структуру, дигитални филм је дубоко конзервативан - он чува традицију. Стварање сопствене филмске стварности било је онда као и данас, основни принцип биоскопског играног филма, с тим да се у дигиталном филму за стварање филмске илузије користе компјутери који су у стању да филм опреме досад непознатим привидом стварности. Тако се у Спилберговом (Spielberg) *Парку из доба Јуре* компјутеризовани диносауруси надмоћно протежу на екрану и гледаоцу сугеришу језу непосредног угрожавања. На помолу је ангажовање потпуно дигитализованих глумаца; од многих холивудских звезда израђене су рачунарске слике у којим су дигитално похрањени

мимика, гестикулација и проксемика, с могућношћу њиховог новог синтетизовања.

Међутим, уз све досад речено, нипошто не би требало потцењивати јасан и очигледан свет америчког филма, он јесте ограничен, али је у својим границама пронашао многе мајсторе. Прагматизам, односно позитивизам има своје приповедачке заслуге; он је робустан, светски, не позива се на лажну метафизичку опчињеност, уз изјашњење које увек подразумева, како би Кант рекао, "човек излаз из непунолетства који је сам скривио". Бекство најновијег америчког филма и приче о витезовима, разбојницима и сабластима (*Рај звездa, Индијана Џонс, Лов на зелени дијамант, Гремлини, Исцјеривачи духова*) који у Европи још није смишљен. Наиме, док год је холивудски филм у послератној Европи сам у биоскопу морао да конкурише европским филмовима, представљао је свакако атрактивну егзотику директног приповедачког филма, који се такмичио с различитим продукцијама европске филмске приповедачке културе.

А кад је о култури реч, поготово филмској, излагање бих завршио речима руског филмолога Илије Вајсфелда, који визионарски скицира једно ново подручје знања које назива науком о доживљавању, *перцепцијом*: "Замишљам лабораторију у 2000. години. Под истим кровом су физиолог, биолог, социолог, естетичар, филмски дистрибутер, књижевни теоретичар, театролог, педагог, кибернетичар. Они истражују човеково доживљавање уметности - вертикално и хоризонтално. Вертикално - враћајући се у дубине векова, проучавајући револуцију људскога доживљавања у свим његовим аспектима и облицима све до наших дана. Хоризонтално - на различитим друштвеним и географским континентима савременог света. Ко зна, можда ће те лабораторије перцептологије, откривајући тајне естетског доживљавања и тајне запажања у ширем смислу те речи уједно почети да дају практичне савете за филм, универзитет, педагоге и родитеље."¹⁴

Филм није периферно подручје у веку највећих друштвених потреса и научно-техничке револуције. Он и његова естетика се дубоко тичу проблема човека и човечанства на самом прагу XXI века.

¹⁴ Иља Вајсфелд, *Екран, личности и перцепцијологија на прагу XXI века*, Филмска култура бр. 1, Загреб 1985.

Tomislav Gavrić

FILM OF TODAY: THE END OR ITS NEW BEGINNING

Résumé

This is the time of serious social disturbances, the era of scientific and technological revolution: could the film of today be conceived then as just a peripheral zone? Is it possible at, all, under present circumstances of historical catastrophe and inflation of pictures, to make movies? Great and justifiable are our fears that psychology, realism and history shall be suspended and that in the binary world of computerised film fairy tales, there, shall be no space left for men themselves, but solely for three-dimensional figures. The digital film, is in fact deeply conservative in itself which, given all that revolutionary technological structure, still preserves traditional values. Dialectics of a subject and an object, both internal and external, own culture and culture of other nations, tradition and utopia, may be regarded as advantages of European film, the vitality of which is the result of the present day culture and language as well as of collectively and regionally coloured political and historical experiences. Even when the European film destroys its own cultural tradition emulating Hollywood, it really does not imitate its ideals but gives them the physiognomy of its own intellectuality, sensibility and aesthetics. On the other hand, we cannot underestimate the world of American cinematography: the American film is limited, but in these limitations many brilliant masters of this art have been revealed. Pragmatism, i.e. positivism has its narrative merits; it is robust, world-like and does not appeal to an artificial metaphysical bewitchment.

