

НЕНАД ДУКИЋ

ФИЛМСКИ ИЗРАЗ У САВРЕМЕНОМ ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ

У последњих девет година, дакле у периоду у којем се земља суочавала са великом друштвеном, политичком, моралном и материјалном кризом, југословенска кинематографија, препуштена углавном самој себи, са тек минималном помоћи која је долазила од министарстава за културу и телевизије, успела је да одржи обим продукције од пет до девет филмова годишње, а поједини филмови - годишње бар два до три филма - поседовали су вредности које су потврђене на водећим међународним филмским фестивалима. Да подсетим, *Тито и ја (Tito and me)*, 1992, режија Горан Марковић, добио је Сребрну шкољку за најбољу режију у Сан Себастијану; *Танго Арђентинино* Горана Паскаљевића 1991. године приказан је с великим успјехом у Венецији; *Горила се купа у подне (Gorilla Bathes at Noon)* 1993. у режији Душана Макавејева, добио је у Берлину награду критике FIPRESCI, *Кажу зашто ме остави (Why Have You Left Me)* 1993, режија Олег Новковић, приказан је на неколико фестивала; *Вуковар Poste Restante*, 1994. у режији Боре Драшковића, обишао је преко 40 фестивала (Берлин, Лондон, Торонто) и добио неколико награда; *Убиство с предумишљајем (Premeditated Murder)* 1995, режија Горчин Стојановић имао је премијеру у Берлину а потом је обишао 10-так фестивала, *Лепи села лепо горе (Pretty Village Pretty Flame)* 1995, режија Срђан Драгојевић, имао је изванредан пријем у Монреалу, добио је неколико награда на мањим фестивалима и продат је за тржишта Европе и Северне Америке; најзад *Подземље (Underground)* Емира Кустурице, 1995. године освојио је Златну палму у Кану и имао је дистрибуцију широм света.

На фестивалима А категорије приказани су, поред осталих и филмови *Црни бомбардер* (*Black Bomber*), режија Дарко Бајић-Монтреал; *Ни на небу ни на земљи* (*Between Heaven and Earth*), 1994, режија Милош Радивојевић-Монтреал; *Дује од мрамора* (*Marble Ass*), 1995, режија Желимир Жилник - Берлин, *Нека друга Америка* (*Someone Else's America*), 1995, режија Горан Паскаљевић-Кан, *Урнебесна њрагедиа* (*Burlesque Tragedy*), 1995. режија Горан Марковић - Монтреал.

Ове године су на фестивалу у Венецији два југословенска филма из најновије продукције "Црна мачка, бели мачор" (*Black cat, White cat*) Емира Кустурице и "Буре барута" (*Powder keg*) Горана Паскаљевића, по општем мишљењу критике и према реакцијама публике, били међу најбољим. Кустурица је освојио Сребрног лава за најбољу режију а Паскаљевић награду критике FIPRESCI. Касније у Лондону "Буре барута" је добило и награду критике за најбољи европски филм.

Најзад, на овогодишњем фестивалу у Торонту врло добре реакције изазвао је још један филм из нове продукције: "Ране" (*Wounds*) у режији Срђана Драгојевића. Филм је потом освојио и Grand prix фестивала у Штокхолму.

Такве резултате није имала ни једна земља у региону. Шта више, то је ниво вредности продукције који, у просеку, није имала ни једна источноевропска кинематографија, укључујући и руску. По природи ствари, аутори су се у тим филмовима бавили нашим актуелним животом који је директно или индиректно био битно одређен ратном тензијом и кризом моралних вредности.

Опредељење за те теме није било питање помодног тренда већ потреба и обавеза аутора да проговоре о темама које нас се највише тичу. Следствено, потврда вредности наших филмова на међународним фестивалима није долазила због тога што је у већини тих филмова тема била актуелна и атрактивна. Филмове о рату на просторима бивше Југославије снимали су и инострани редитељи и продуценти (из Енглеске, Италије, Шпаније) па ти филмови нису привукли посебну пажњу а још мање су препознати као филмови који поседују изразитије вредности.

Филмови југословенских аутора имали су снагу и ауθενцијност која се огледала у филмском изразу који је, наравно, био различити од редитеља до редитеља, али изразу који је увек био одраза једне специфичне најбољости између снаге теме, ауторовој дубокој интимној доживљаја материјала који се нуди за филмско обликовање и адекватној коришћења филмског језика.

Шта је, међутим, било одлучујуће за формирање таквог филмског израза који су многи инострани филмски критичари препознали као особен и надасве аутентичан?

Филмски израз увек је резултат интерактивног стваралачког процеса који своју динамику и особеност заснива на непрестаној напетости између употребе филмског језика с једне, и стварности као грађе коју тај језик треба да изрази, с друге стране. При том, употреба језика утиче на начин креирања материјала, дакле сегмента стварности и, обрнуто, одабрана стварност као сценаристички обликован мозаик сачињен од детаља нашег животног, искуства и мишљења, утиче на начин употребе филмског језика. Стваралачка напетост та два пола представља, заправо, сам процес креирања целине филмског дела. А завршено филмско дело, ако заиста поседује уметничке вредности, значи значењима које процењујемо управо са становишта специфичне, особене, артикулисане или пак подсвесне комуникације на релацији филмски језик - обликовање филмске грађе.

У већини филмова нове југословенске продукције, материјал који се нудио за обликовање битно је одређивао природу филмског језика. Тема грађанског рата, моралне дилеме које се постављају пред појединца и друштво, дакле читава та проблематика, поседовала је специфичну унутрашњу снагу, драматику и потенцијалну катарзичност а филмски језик, у зависности од ауторове поетике, логично је пратио и филмски уобличавао поступке ликова, њихово мишљење и, последично, значења која су из тог односа проистацала. У неким филмовима је има се утисак, ауторова пројекција сценаристичког материјала као сублимирано искуство у промишљању трагичне стварности, наметала одређену употребу филмског језика. Дакле, није била толико на делу хладна, срачуната, рационална одлука о употреби одређеног угла камере, ритма унутар кадра, глумачке експресије, колико су ти елементи и параметри филмског језика били резултат ауторовог осећаја за материјал, осећаја који има значење стваралачког импулса који је сама креација.

Ово разматрање не иде, наравно, за тим да апсолутизује снагу филмске грађе по себи, већ да укаже на снагу стварности у одређеним, специфичним околностима, стварности која као производ колективне и индивидуалне, дакле ауторове свести, на посебан начин учествује у стваралачком процесу као живи, пулсирајући материјал, материјал који узнемирава и инспирише материјал посебне врсте који не само да се "неутрално" нуди за уметничко обликовање, већ који као опсесивна, "жива" грађа постаје активни елемент обликовања филмског дела. Стварност је поседовала сопствену снагу. Аутори су били ти који су снагом свог талента ту стварност у себи стваралачки побудили, и у процесу филмског значења, учинили је активнијом него што стварност у неким другим случајевима зна да буде.

Сцена одвајања дела земље који постаје плутајуће острво као иреални колективни анти-сан у Кустуричином "Подземљу", шекспировски интонирана сцена кувања на Вуковарском тргу у Драшковићевом филму "Вуковар Пост Ресторант", сцена у аутобусу у Паскаљевићевом филму *Буре баруџа* све оне су пре свега, резултат унутрашње пренапрегнутости филмске грађе и ауторовог сензибилитета који у тој грађи препознаје, обликује и транспонује чисту емоцију. Филмски језик се ту готово сам наметнуо као формално уобличавање емоције.

Дакле, филмски израз у новом југословенском филму нема толико особености формалног уређења или израживања филмског језика колико представља производ стваралачког трансформовања филмске описивне грађе. То је квалитет који проистиче из природе ствари али и квалитет који пре свега препознајемо као аутентичности филмског казивања.

Стварност постаје суштаствено филмска стварност уколико процес обликовања поседује аутентичност унутар себе самог, без обзира на формалне особености самог обликовања. Једино тако "стварна стварност" постаје уметнички значајна.