

IZAZOV STVARNOSTI

Možda će i aktuelnost filma »Licem u lice« Branka Bauera biti prevaziđena pre nego što izvesne njegove vrednosti dobiju trajniju formu umetničkog saznanja i iskustva u osvajanju novih oblika savremenog filma. Ova pretpostavka crpi svoje osećanje verovatnoće iz uverenja da u našem filmu usahnjuje, pre ili posle, svaka čulna realnost koja svoje određenje i trajanje nalazi u sebi samoj kao pojavi trenutka. Ali se zato već sada, bez obzira na moguća raspoloženja, specifičnost atmosfere i estradna shvatanja angažovanosti, može sa još većom sigurnošću pretpostaviti da ovaj film upravo u negaciji tih svojih vidljivih i atraktivnih tokova nagoveštava korenitu promenu odnosa prema stvarnosti. U tom pogledu on se bitno razlikuje od svih domaćih filmova snimljenih sa sličnim pretenzijama i afirmiše kao izrazito aktivna forma razračunavanja sa našim pragmatističkim shvatanjima suštine angažovanog filma, njegovim dosadašnjim iskustvima i nasleđem te svrstava među one faktore koji na svoj način krče put modernoj filmskoj estetici.

Već samo takvo sagledavanje nužno izaziva krizu poverenja u postojeće kriterijume savremenog filma i sva njegova aktivna stremljenja okreće prema budućnosti. Time gubi svaku uverljivost i ono shvatanje po kome je reč tek o izolovanoj pojavi koja upravo zbog toga što ne izvire iz našeg iskustva i tradicije ne može ni predstavljati kvalitetno nešto novo što bi se u prenapregnutom raspoloženju moglo čak identifikovati i sa umetničkom revolucijom. Pa ipak, upornost zagovornika takvih ubeđenja nije mala te se i dalje nude argumenti sa ciljem da bude negirana svaka originalnost i estetska uverljivost Bauerovog filma »Licem u lice«.

Problem je jedinstven, značajan i samim tim zanimljiv do te mere da zadire u osnovne principe i strukturu našeg savremenog filma. Zapravo, postavlja se pitanje – kakva je snaga filma »Licem u lice« i na kakvoj originalnosti on počiva kad može da dovede u pitanje celokupno domaće iskustvo konzumirano u tridesetak veoma različitih i na svoj način karakterističnih filmova?

Naš tradicionalni smisao za perifernu originalnost ispoljavao se do sada uglavnom u iznalaženju podesnih sižea i adaptaciji već ustaljenih pozorišnih šablona uz preteranu brigu da se svakoj takvoj efemernoj konstrukciji da izve-

sni psihološki smisao. Tim pre, što je iznad svih njih stajalo uverenje da tematika savremenog filma mora proizlaziti iz tako običnog i banalnog poigravanja ljudskom psihologijom. Drugačije i nije moglo da bude s obzirom da je u poplavi svakojakog diletantizma bilo dosta rano osigurano latentno prisustvo saznanja da u savremenom filmu ne mogu postojati konflikti između pojedinca i društva. Ili još preciznije – da predmet filma ne može da bude interesovanje za probleme koji se još razmatraju u određenim društvenim forumima, pa prema tome nemaju svoje objektivno i definitivno rešenje. Time film u svom izvornom obliku prestaje biti potreba pa se i odvaja od budućnosti a samim tim i od čoveka koji je upravo determinisan tom svojom budućnošću i mogućnostima kojima teži.

Takva klima duha je savremeni film lišila i elementarne originalnosti, pa ni sva grčevita poniranja u individualnu psihologiju i bezbrojna variranja melodramskih i erotskih motiva nisu pomogla autorima da u svojim koncepcijama filma izidu iz kruga površnog odnosa prema realnosti i da čak i u tim »večnim temama« pronađu izvesne forme koje će potpomoći da vizuelni simboli dobiju širi vremenski i prostorni izraz. Samim tim došlo se u fazu kada formalna originalnost priče ne može da bude prihvaćena kao osnovna vrednost filmskog dela. Jer, lišena aktuelnog smisla, ne zadovoljava u potpunosti ni običnu radoznalost pa se najčešće zadržava na sasvim proizvoljnom utisku, slabašnom da bi postao i kriterijum za ocenjivanje savremenih vrednosti takvog filma. Otud sasvim izgleda moguće da je upravo odvojenost našeg savremenog filma od njegovih elementarnih mogućnosti i satiranje u okvire gde nema uslova za optički aktivniji odnos prema stvarnosti ubrzala i sazrevanja ubeđenja da se i ovi konvencionalni kriterijumi originalnosti moraju što pre izmeniti. Tim pre što ono što je bilo na filmu originalno pre dvadeset, deset ili pet godina, ne znači da je takvo i u ovom trenutku, s obzirom da ta originalnost ne počiva samo na formalnim oblicima jedne životne pojave. Ona u istinski savremenom filmu čak i samo standardnih pretenzija dobija sasvim novi izraz i u prvom redu je vezana za čoveka kao jedini izbor umetničke angažovanosti.

U tom pogledu film »Licem u lice« je upravo originalan zato što polazi od sasvim određene individualnosti čoveka i nju paralelno ističe sa saznanjem da svi ljudi, bez obzira na svoje lične osobine, nose zajedničke odlike i suprotnosti društva i sredine u kojoj ravnopravno egzistiraju. Nije novost što je Bauer za okvir radnje svoga filma uzео jedan partijski sastanak. To je mogao da bude i sastanak radničkog saveta, nekog upravnog odbora, umetničkog saveta, sasvim svejedno, jer svi oni u autentičnoj formi postoje i u realnosti van filma. Ali, ne treba zaboraviti da su upravo svi ti sastanci samo forma koja ne može sama po sebi biti i svoj cilj. Ona egzistira tek sa sadržajem, a sadržaj joj je čovek i njegovi postupci. Otud je partijski sastanak veoma pogodan, čak po ozbiljnosti i značaju svoje funkcije i forme i pogodniji od drugih sastanaka kao oblik filma kako bi se došlo do onog što je duboko ljudsko u sadržaju.

Time i sam sastanak, pa čak i društvena sredina koja ga uslovljava postaju sastavni deo čoveka i ne izdižu se iznad njega, – zato što se ovde svesno ide do suštine u međusobnim odnosima i traži put za prevazilaženje suprotnosti, pa i negira komformizam i ćutanje. Da nema toga – sastanak bi kao forma filma bio iznad ličnosti i negirao njihove mogućnosti da dođu do vlastite suštine, s obzirom da se do toga ne može doći samo ćutanjem već isključivo kroz iskorišćavanje snage koju oslobađa takva forma pa se i ona sama istovremeno pretvara u uslove tog oslobađanja od vlastitih zabluda i tek tada u filmu manifestuje kao određena realnost. Prema tome, u obimu tih mogućnosti pojedinca kao elementa celine leže izvori originalnosti a spomenuta okrenutost budućnosti daje joj snagu da stvara stalno nove oblike unutar kadrova koji će u svom ritmičkom redu izražavati umetničku stvarnost u njenom nastojanju. Zbog svog osobenog izraza ona istovremeno ne može da bude ni ponovljena, ali svojim suštinskim kvalitetima spontano izrasta u trajnu vrednost. Odnosno, takav film je nužno savremen i društveno-umetnički angažovan pa u njegovim elementarnim oblicima i leži njegova osnovna originalnost.

Ta oznaka nečeg novog u sadržajnom kontinuitetu i ritmu filma nije nešto što se može do bez kraja varirati i ponavljati već svaki put izvire i preliva se preko granica filma samo kao podsticaj i iskustvo a ne kao gotova umetnička forma. Samim saznanjem da se izraz pravog savremenog filma ne može ponoviti i pretvoriti u serijski, u njegovim određenjima dolazimo do elemenata bez kojih je teško afirmisati vizuelne simbole umetničke istine.

To su upravo elementarne vrednosti koje su potpuno zanemarene već i u pristupu Bauerovom filmu. Svaka slučajnost je isključena, jer je posredi jedna uobičajena praksa kod procenjivanja vrednosti savremenog filma, a gde se uvek polazi od forme sadržaja kao prevashodno najatraktivnijeg elementa deklarativne angažovanosti a ne od čoveka koji svojim kretanjem i postupcima apsorbuje sadržaj i od njega izvlači i sa sobom nosi samo one elemente koji po svojoj snazi mogu da izdrže pritisak vremena i da se rasterete mehaničke aktuelnosti. Praktično, film mora polaziti od trenutne realnosti u svoj njenoj egzistenciji kao žive i perspektivne forme kako bi se lišen svakog predubeđenja i psihologije, kroz sasvim određene postupke, približio progresivnim zahtevima današnjeg čoveka. Samo tako se krči put određenom liku u kadru i konstrukciji savremenog i opredeljenog filma. Otud, bez obzira na to da li je u pitanju Čumić, Milun ili neko drugi od Bauerovih junaka, uvek ćemo naći da su njihove individualne mogućnosti kao ljudi i komunista u ovim okvirima filma (samim tim partijski sastanak kao dramaturška forma postaje uslovan) osnovni podsticaj za njihove moguće postupke, borbu, zastranjivanje, pa i anomalije od šireg značaja i za realnost van filma. U nizu nespornosti oko ovog filma, a u suštini o angažovanom filmu, pogrešno se tumači da okvir radnje predstavlja taj aktivni faktor koji određuje unutarnje odnose i dinamiku izraza čitavih sekvenci.

Međutim, sve to navodi na zaključak da je moguće očekivati da kriza oko opredeljenja savremenog filma u našoj kinematografiji uskoro preraste u potrebu revizije svih do sada nataloženih shvatanja o angažovanom filmu i njegovom odnosu prema stvarnosti. Raskid sa tradicijom u shvatanju naše filmske opredeljenosti postao je neminovan čak i neophodan, naročito posle pojave Bauerovog filma, ako se želi da film u širem smislu bude ne samo umetnički već i društveni fenomen. U sadašnjoj hipokriziji duha koji se oseća u producentskim kućama suprotnosti su u svojoj nabujalosti dovedene do apsurdna tako da nije više moguće pledirati za tihi i sporu evoluciju. Jer, polazeći od »Rane jeseni«, »Senke slave«, »Porodičnog dnevnika«, »Noćnog izleta«, »Tri Ane«, »Pukotine raja«, »H-8« i svih drugih filmova čiji trag vodi preko »Malog čoveka« i »Malih stvari« i »Samo ljudi« u onu našu mračnu seriju prvih takozvanih savremenih filmova, nikad ne bi došlo do istinske angažovanosti. Razlozi su veoma jednostavni – u razradi osnovnih koncepcija ovakvog filma krenulo se od pragmatističkih shvatanja koja u rukama neiskusnih amatera dobijaju rušilačku snagu usmerenu pre svega prema savremenim shvatanjima idejno-estetskih opredeljenja u filmskom stvaralaštvu. To je došlo otuda što se po uzorima na neke nama drage kinematografije sve do današnjeg trenutka verovalo da angažovani film nije umetnost već samo mogućnost za propagandni uticaj na milionsku publiku. Time je on nužno stvaran u kancelarijama administratora a ne u imaginaciji samih umetnika. Uvrežilo se shvatanje da angažovani film u prvom redu mora da bude u službi trenutka, odnosno da svojim konstrukcijama potpomogne dnevnu propagandu i konkretnim primerima ilustruje njene zahteve. To bi ujedno trebalo da bude i prilog kinematografije rešavanju raznih aktuelnih problema. Prema tome, uopšte se nije polazilo od čoveka i njegovog preobražaja, već od onog nestabilnog osećanja za trenutak koji je obično bio podložan neodređenom iskustvu i ukusu. Čak jedno vreme bila se ustalila praksa da o svakom takvom filmu raspravljaju ne samo umetnički saveti već i razni administrativni i društveni forumi unutar kojih su pojedinci išli tako daleko da su zahtevali nakalemljivanje osobina na svaki lik pojedinačno tek po svome rutinskom instinktu a da se pri tome i nisu bavili dovoljno pažljivom idejnom strukturom filma kao celine. Od takvih filmova (»Život je naš«, »Priča o fabrici«, »Jezero«, »Poslednji dan« i drugi) nije se čak zahtevalo ni da preslikavaju čulnu realnost, odnosno gotove forme kakve se kao određene pojave mogu u njoj samoj pronaći. Verovalo se da taj anonimni ukus i neznanje predstavljaju određenje i manifestaciju jedne konkretne i simbolične realnosti koja je sama sebi dovoljna. Bilo je jedino potrebno da se udovolji njihovim zahtevima – a to je čitavu režiju svodilo na to da se u konstrukciji filma, radnji, akterima, njihovim postupcima i osećanjima izrazi prisustvo te subjektivne snage koja određuje ne samo karakter čitavog dela nego i odnose predmeta unutar svakog kadra pojedinačno. U nametanju ovakvih koncepcija snagom birokratskog uticaja u producentskim kućama išlo se postepeno dotle da je negirana

i potreba prikazivanja čulne realnosti u svim njenim manifestacijama, pa su situacije, već proglašene za tipične i oportune, lišavane svake simbolike te tako ogolele i zatvorene u sebe negirale i sam smisao propagande.

U toj smušenosti nije bio raščišćen do kraja čak ni odnos prema neumetničkim akamoli umetničkim koncepcijama filma. Ne samo da je zanemareno uzimanje gotovih formi i predmeta u njihovoj neposrednoj izražajnosti već se insistiralo da svaki predmet u kadru bude umrtvljen ili lišen onih svojih osobenih i stvarnih mogućnosti kako bi se sveo na neutralni oblik. A on je bio potreban da bi se na njega mogao nakalemiti drugačiji smisao, osećanje i isprovocirati željeni postupci i htenja. Zbog toga se pažljivom analizom nekih naših ranije snimljenih filmova otkriva rađanje inferiornog odnosa prema snazi tog anonimnog ukusa. Samo tako je moguće objasniti postojanje formalnih razlika između gledanja pojedinih autora na predmete unutar kadra i onih stalno duhom prisutnih redaktora koji u granicama filma traže zadovoljenje svojih ambicija van ovog medijuma.

Logično, takvi filmovi nikada nisu imali uspeha niti im je polazilo za rukom da budu u pravom smislu čak i propagandni akamoli umetnički angažovani. Time su ujedno postali i neegzistentni do te mere da postaju primeri kako se negira svaki smisao birokratskog upletanja u mogućnosti filmskog izraza. Razočaranje povodom ostvarenja pojedinih reditelja pokolebalo je poverenje u efikasnost naše filmske angažovanosti. Ali, i takvo sagledavanje ostalo je u granicama površnosti pa se nikad nisu do kraja podvrgli kritici i kriterijumi kojima su stvaralački postupci dramaturgije i režije bili apsolutno podređeni. Jednostavno, zadovoljilo se saznanjem da domaći film ne može u žanru savremenog da ostvari ono što se od njega očekuje. A šta se to očekuje – nije nikad teoretski ni praktično objašnjeno, pa se mogao steći utisak da i dalje ostaju pritajene ambicije birokratije i strpljenje za jedan povoljniji trenutak. U svemu tome, veoma važan faktor bilo je i uverenje da je tako zamišljen film lažan i da nije u stanju da se predstavi publici kao istinito delo već da postaje način za otuđenje određenih ideja i htenja od života u realnosti kojoj želi da se nametne.

Tako je savremeni film napušten čak sa rezignacijom i pažnja birokratije je okrenuta ka ratnom filmu kao novoj mogućnosti za pragmatističko uopštavanje realnosti, a savremeni film ostao je tako unakažen da opominje na mukotrpnu borbu umetničkog i neumetničkog u našoj kinematografiji. Ona je čak prepuštena komercijalizmu i formalnom egzibicionizmu svake vrste samo zato što se nije htelo odustati od ranije stečenih predubedenja i priznati da izražajnost filma nije niti može da bude u isključivoj zavisnosti od tog anonimnog i nama stranog ukusa. Za razliku od drugih umetničkih manifestacija, u oblasti filma je bio zaustavljen proces emancipacije pa je čak suprotno našem celokupnom nacionalnom kulturnom razvitku ostalo da životari, iako malo povučeno u pozadinu, shvatanje po kome se društveni uticaj i ideološka borba ne manifestuju

kroz stvaralačke procese i insistiranje na elementarnim idejno-estetskim prednostima pojedinih vizuelnih simbola, već direktno upletanjem u sve poslove oko oblikovanja jednog filma.

Kako su mogućnosti za tako nešto postepeno bivale sve rede, to je i nastajao vakuum u kome je veoma teško odrediti i kriterijume po kojima će jedan film postati uistinu savremen. Jer, tome bi trebalo da prethodi analiza svega onog od čega zavisi odnos filma prema realnosti našeg trenutka. Zapravo, potrebno je utvrditi u čemu je savremenost filma kao društveno-estetskog fenomena. A to znači – započeti bitku za suštinu nacionalnog u filmskoj umetnosti, odnosno žilavo nathrvavanje za izvorna određenja naše stvarnosti. U tom pogledu film je u mnogo nepovoljnijem položaju nego pozorište, slikarstvo ili muzika, pa se njegova stvarnost umnogome i razlikuje od njihovih poimanja suštine životnih pojava. To proizlazi iz osobenosti filmskog izraza, jer on u svojoj estetskoj nužnosti i postojanosti nije neograničen i uvek se manifestuje kao specifičan svet koji proističe iz svoje formalne i estetske sadržine i relacije u odnosu na publiku kojoj je namenjen. Ta javnost filmskog izraza je upravo mogućnost koju mnogi iskorišćavaju da bi savremenom filmu mogli da nametnu određeni odnos, tačnije, vlastita shvatanja realnosti.

U tom pogledu kod nas se dugo verovalo da je suština stvarnosti kojoj se film okreće – ideja koja iz nje proizlazi pa prema tome i autor mora pre svega imati određen i disciplinovan odnos prema toj ideji koja mu se samo po sebi u trenutku oblikovanja filma nameće kao aktuelna i savremena. Na otpor izvesnih reditelja ovakvim postavkama uvek se odgovaralo da je individualnost filma i njegova superiornost u odnosu na druge vrste umetničkog izraza upravo u tome što je on sposobniji da odražava takve ideje i da mu to obezbeđuje posebno mesto u svetu angažovanog. Otud je moguće shvatiti da su izvesni elementi socijalističkog realizma najpre uhvatili korena u našem filmu, i da sva kasnija posecanja, odricanja i uništavanja nisu uspela da ga umrtve pa i danas neki njegovi elementi pokazuju želju za prisustvom u kompoziciji kadra i oblikovanju sadržaja. Ovo nametanje određenih ideja uvek je branjeno mada nedovoljno dosledno, sa dogmatskih pozicija po kojima je polazanje od ideje a ne iskustva ili izvornog poimanja stvarnosti u osnovi olakšavanje stvaralačkog postupka kod pravljenja savremenog filma.

Veliko je pitanje da li insistiranje na tome da angažovani film polazi od ideje i da njeno raščlanjivanje i afirmacija predstavljaju potrebu i izraz objektivne stvarnosti ne znači i ograničavanje umetničkog saznanja. Oni koji na tome insistiraju tvrde suprotno i uveravaju da upravo u potčinjavanju materije filma ideji izvan njega leži i njegovo oplemenjivanje jednim novim »humanizmom« koji u filmu treba da zameni onaj autorski odnos prema predmetima u kadru i da polazeći od pojma njihov raspored i montažu tako podesi da izražavaju samo simboličnu stranu pojma od kojeg su sazdane. Pod tim se najčešće misli na zauzimanje određenih stavova u savremenom filmu. Mada on

postoji u svakom, pa čak i komercijalnom ili avangardnom filmu, ovde se insistira da taj autorski stav apriori bude poistovećen sa stavom koji proističe iz ideje. Prema tome, zahteva se da lični stav bude zamenjen uopštenim »društvenim« stavom koji mora da bude presudan u odabiranju sadržaja, likova i njihovom rasporedu unutar kadra kako bi se bez mnogo dvoumljenja i lako mogli da raspoznaju kao predmeti određenog filmskog izraza. U takvom postupku ideja bi trebalo da određuje ne samo misaone nego i emotivne postupke ličnosti, njihove odnose prema objektivnoj stvarnosti pa čak i onoj subjektivnoj koja se ovde degradira na netipičnost. Nepotrebno je da reditelj u svom uglu posmatranja na predmete unutar filma zauzme određeni pa čak i tipični stav prema materijalu i time odredi stil svoga izraza jer je čak i on verificiran pre nego što je projektovani film doživeo svoju vizuelnu razradu u knjizi snimanja. Zbog svega toga sve do pojave Bauerovog filma »Licem u lice« mi nismo imali nijedno pravo angažovano filmsko delo.

Da li je to samo posledica stvaralačke nemoći ili apsurdnosti i zastarelosti zahteva koji se upućuju umetniku pri stvaranju savremenog filma.

Suprotno drugim umetnostima film se u ovom domenu nikad nije mogao, na žalost, da osloni na svoju tradiciju, čak ni na iskustvo u određivanju pouzdanijih idejno-estetskih kriterijuma. Da nesreća bude veća, u filmskim kućama se niko nije ni setio da to iskustvo kada ga već nema u snimljenim filmovima, potraži u našoj revolucionarnoj praksi i marksističkoj filozofiji kao filozofiji čoveka a samim tim i u novim i progresivnim impulsima života. Dakle, u onom najvitalnijem nacionalnom iskustvu. Ako je i bilo takvih traganja, ona su se obično svodila na koketeriju sa postavkama koje graniče sa nepoznavanjem suštine naših ideoloških stremljenja.

Otud u pažljivo smišljenom i do kraja ostvarenom uticaju na raspored predmeta u svakom kadru (čija se međuzavisnost naročito naglašava) i čitavim sekvencama trebalo bi da dominira i saznanje da je takav izbor sadržaja isključivo ispravan i jedino moguć. Otud konzervativnost u komponovanju filma i njegovoj dramaturgiji lišenoj svakog stvaralačkog poleta i novih rešenja kako bi se uvek i u svakom trenutku mogla i u samom materijalu proveriti ispravnost i doslednost zamisli. Ta permanentna verifikacija sadržaja i insistiranje na isključivosti ne samo u celovitoj kompoziciji nego i u svakom kadru pojedinačno negira dijalektiku u stvaralačkom postupku pri formiranju jednog filma jer uporno insistira na tome da su suština i pojava, bez obzira na svoje manifestacije i kontinuitet, jedno te isto.

Suštinski, u pitanju je jedan metod koji ne može da zadovolji ni osnovne kriterijume savremenosti u određenom filmskom delu. Jer, njime se tako vidno izražava nepoverenje u razlučivanje pojave od njene suštine. A to je upravo ono što je presudno u modernoj fakturi angažovanog filma koja podrazumeva rasčlanjivanje pojave do toga da se ona liši svoje forme u objektivnoj stvarnosti iz koje se uzima kako bi se kasnije u filmskom kadru kao određeni pred-

met mogla upotrebiti i kao mogućnost za iznalaženje suštine u sadržaju čitavog filma. Prema tome, insistiranje na tezi o jedino mogućem i ispravnom sadržaju i poistovećivanje pojave i suštine u određenom trenutku koji sebe vidi kao jedino mogući totalitet prilikom stvaranja filma je u osnovi i način da film izgubi svoju neposrednost i da se udalji od stvarnosti koju priželjkuje. Otud ona ukočenost u nekim našim filmovima sa savremenim temama i ona nemoguća šturost lišena svake atmosfere poverenja i životnih impulsa koji ukazuju na onaj prirodni put do poimanja suštine realnosti kroz koju prolazi. To odsustvo osećanja kretanja i traganja za nečim novim stvara vakuum u filmu a predmetima oduzima mogućnost da postanu simboli i određeni izraz. Dakle, osnovna faktura našeg savremenog filma lišena je one opšte dijalektičke uslovnosti za koju se zalažu teoretičari nove i revolucionarne estetike. Jer, ovde eksperimentisanje sa takvom formom filmskog izraza koja bi svojom snagom predstavljala osobeno jedinstvo sadržaja i njegovih suštinskih kvaliteta nije dovoljno pouzdani faktor verovatnoće da će film odraziti onakvu stvarnost kakva proističe iz ideje od koje jedan takav konvencionalni film kao umetničko delo polazi.

U svemu tome možda se i krije razlog što takav film, bez obzira na njegov naslov i vreme stvaranja, veoma brzo gubi svoju aktuelnost. Gotovo da se teško oteti utisku da filmovi ovakvih opredeljenja predstavljaju svoju negaciju već od prve projekcije. Otud stalno nezadovoljstvo i samih producenata sa efektima domaćih angažovanih filmova. Međutim, karakteristično je da se pri tome nikad nije imalo strpljenja za nepristrasno ispitivanje uzroka tog zastarevanja pojedinih filmova čak i pre njihove pojave. Stalno se pothranjivalo ubeđenje da to dolazi od nepoverenja autora, odnosno reditelja u ideju koju treba da transformiraju u stvarnosti filma ili pak njihove lične nesposobnosti da za njenu ubedljivost nađu odgovarajući vizuelni izraz. Time se još više potencirala relativnost domaće filmske angažovanosti i otvorila serija nesporazuma u kojima je glavna žrtva individualnost filmskog stvaralaštva.

Film krojen prema jednom trenutku u njegovim uskim i zatvorenim granicama ne mora uvek da znači i nešto novo i progresivno pa čak i angažovano. Zato gotovo redovno se suočava sa verovatnoćom da će promašiti u svom osnovnom efektu. Na to upućuju iskustva i drugih kinematografija, pa i ovo naše skromno; ne može se na autora svaljivati sva odgovornost za činjenicu da do sada nismo napravili pravi ili progresivno angažovani film. Uzroci neuspeha vezani su za osnovnu konstrukciju filma koja nije podložna estetskom poimanju simbola već kontrapunktiranju elemenata i dokaznog materijala za i protiv jedne određene teze. Uz to, zaboravlja se da film po svom izrazu nije nikada ni u jednom času statično delo i da njegova otvorenost i okrenutost prema dijalektičkom sagledavanju relativnosti trenutka i njegovom mestu u jednom širem rasponu je upravo to što ga čini angažovanim i savremenim. Čak, može se tvrditi da savremeni film lišen tog odnosa prema budućnosti i za-

tvoren u granice trenutka automatski gubi karakter prave angažovanosti, jer u strukturi njegovog kadra dolazi do poremećenja u odnosu na pojedine predmete pa njihovo odabiranje i konfrontiranje nema jedan prirodni i stvaralački kontinuitet već je deformisan tako da određene pojave gube svoje izvorne ili u umetničkom delu određene dimenzije i izobličavaju se do te mere da same sebe lišavaju pravog smisla. Primer za to je recimo odnos prema stručnjacima u našim filmovima. Mada se stalno tematski naglašavala potreba izgradnje kapitalnih objekata i podizanja opšte materijalne baze kao osnove našeg celokupnog društvenog razvitka, stalno se kroz filmove iskazivalo nepoverenje u stručnjake i lažno prikazivao njihov odnos prema zadacima izgradnje. Oni su često potcenjivani i u njihovom subjektivnom raspoloženju traženi su osnovi za konflikt unutar filma, a i povodi da se prikaže njihovo učešće u sabotazama i suprotstavljanju industrijalizacije zemlje. Nikad se nije moglo tačno da ustanovi zašto je do te deformacije došlo i kome je ona i u koju svrhu trebala. Čak ostaci ovakvog stava su se iako u veoma zakržljaloj formi procvukli i kod Bauera u njegovom najnovijem filmu, pa je lik inženjera ostao prilično neodređen i kolebljiv.

Čini se da je sve to rezultat zablude koja je još u onim našim početnim previranjima iskrsla na kompleksima birokratije. Vlastita nesposobnost i neznanje identifikovano je sa nekom klasnom podvojenošću pa i otuđenošću prema inteligenciji i njenom učešću u našem životu. To nije ništa drugo nego jedan neljudski i kratkovidni pogled na svet koji je više u nekom privatnom osećanju nego u principijelnom i suštinskom odnosu prema kretanjima našeg društva. Možda je uostalom, taj konflikt sa stručnjacima kod nas u filmu i izmišljen zbog toga što nije bilo moguće prikazati konflikt sa birokratijom koja se stavljala iznad stvarnosti filma i uporno je pokušavala da podredi svojim predrasudama. A kako je i sam društveni razvitak van filma ubrzo prevazišao ovakve predrasude i deformacije trenutka i upustio se u kategorično razračunavanje sa birokratijom to ni filmovi koji su po njihovom ukusu bili krojeni, nisu mogli da opstanu kao umetnička dela pa čak ni kao određeni dokumenti o realnosti i njenoj nadogradnji.

U našoj kinematografiji još uvek ne postoji tačna predstava o tome koliko je delovanje angažovanog filma i gde su granice njegovog uticaja. Isto tako, ni na jednom primeru nije utvrđeno šta nam je koji film doneo i koliko je učinio da se kretanja u svakodnevnom životu usmere ka bržem približavanju suštini naših revolucionarnih htenja. A bez toga je nemoguće zauzeti i dijalektički ispravan odnos prema angažovanom filmu i njegovim idejno-estetskim opredeljenjima. Uostalom, to je problem i za druge kinematografije, ali se on permanentno prećutkuje, mada samo njegovim rasvetljavanjem mogu da se odrede putevi društvenog uticaja na stvaralačke postupke kod snimanja. A to je upravo ono što naš razvitak zahteva i što u osnovi leži u odnosu društva prema slobodi umetničkog stvaralaštva. Praksa se razlikuje od teoretskih i pro-

gramskih manifesta koji upravo kroz slobodu umetničkog stvaralaštva impliciraju borbu za sasvim određene ciljeve društvene angažovanosti. Ostvarenje takvih principa podrazumeva i postojanje određenih spremnosti u producerskim kućama i van njih. U nedostatku adekvatnih postupaka praksu ispunjava sklonost za ad hoc intervencijama i procenama oportuniteti; zaboravlja se da je kroz naš filmski razvitak već postalo evidentno da upravo takve intervencije uvek vode izobličavanju angažovanog filma u forme koje ne mogu biti prihvaćene u objektivnoj stvarnosti kao istinite i progresivne. Time kao da se želi da postigne određena nezavisnost ideje filma od čulne realnosti i ne insistira mnogo na tipičnom kao pokretaču novih odnosa i osnove za stvaranje takozvane idealne stvarnosti i pozitivnog junaka sazdanog samo od vrlina. Ovim se možda objašnjava zašto je kod nas težnja za idealnim izrazom stvarnosti i pozitivnim junakom više literarna nego filmska opsesija.

Standardni film, čak i u svojoj rutinskoj formi, teži projekciji jedne ideje vezane za trenutak i estradnu angažovanost pa je sasvim shvatljivo da takva smeša zakona koji du za tim da svojim uopštavanjem vizuelne simbole dovedu do tipičnog i trenutne zahteve upućene filmu podvrgnu jednom vremenskom i dijalektičkom kriterijumu. Uz to pojedini predmeti u svojoj goljoj reprodukciji bez asocijativne vrednosti nužno se ispoljavaju kao slučajne pojave lišene svake tipičnosti. Jer, neophodno je čak i pri stvaranju pozitivnog junaka i idealne situacije voditi računa o tome da kompozicija kadra polazi od čoveka i sasvim određene realnosti, a nikako od ideje koja sama sebe reprodukuje. Nesreća je i u tome što ovakva ambiciozna ideja nema poverenja u razjedinjavanje pojava stvarnosti do njihovih elementarnih formi s obzirom na to da u sudaru sa njima obično gubi svoju ubedljivost i efekat i – što je još važnije – opravdanost i svaku egzistentnost. Zbog toga se takve probe uvek izbegavaju do maksimuma i film zadržava u jednom krugu punom idejno-estetskih obmana.

Ovo se može prihvatiti kao još jedan razlog zašto naš film toliko brzo zastareva da nije u stanju da opstane ni kao iskustvo koje bi služilo za podsticaj na nove akcije. Ali to ne znači da je prekid sa nataloženim navikama lakši od raskida sa tradicijom čije osnove za nas više nisu danas prihvatljive. Međutim, on je nužan ako želimo da krenemo novim putem u stvaranju angažovanog filma. Iz te perspektive za neke kritičare Bauerov film »Licem u lice« ne znači potpuni raskid sa tradicijom, mada priznaju zaobilaženje dosadašnjeg iskustva.

Filmu se danas postavljaju mnogo složeniji problemi: valja odrediti sasvim nove relacije savremenosti koje će biti u duhu našeg društvenog shvatanja i umetničkog razvitka.

Kad govorimo o krizama domaće kinematografije, mislimo u prvom redu na neuspehe filma sa savremenim temama i nezadovoljstvo sa njegovom efektivnom angažovanošću. Zato se stalno postavlja pitanje – gde leže izvori saznanja i mogućnosti savremenog filma? Da li u ideji ili u čoveku ili u nečem drugom?

Dosadašnje iskustvo razvijenijih kinematografija, pa i naše, dovoljno ubedljivo sugerise uverenje da se ideja sama po sebi, bez obzira na svu trenutnu aktuelnost, ne može smatrati kao jedini pokretački postupak kod stvaranja filmskog dela. Čak ni sam čovek, bez obzira na svoju otvorenost i okrenutost budućnosti (ali ne i idealnoj stvarnosti!) isto tako nije spiritus agens jer opet dovodi do izvesnog uprošćavanja simbola unutar filma. Zbog toga je sve više pristalica shvatanja da u jednom savremenom angažovanom filmu osnova mora biti savremenost u svim svojim složenim i delikatnim aspektima. Sama takva sveobuhvatnost (u kojoj ni jedan faktor neće dobiti prevagu nad drugim), zadržava čoveka i njegov misaoni i emotivni svet u neposrednoj sadašnjosti. A to znači da savremenost valja prihvatiti iznad svega kao jedan proces u kontinuitetu svesti sa kojim se isto tako i mi sami krećemo i razvijamo tako da ga svojim fizičkim uticajem ne možemo zaustaviti, mada nisu isključene deformacije. Upravo zbog tih mogućih deformacija ideja ne sme da bude samo polazna osnova filma (pa da sve ostalo izgleda kao gola fizička argumentacija) već se nužno oseća potreba da ona kao izvestan oblik društvene svesti promeni svoje mesto u umetničkom delu i da se pomoću vizuelnih simbola pomakne ispred filma kao njegov zaključak i poruka. Time bi ideja postala faktor koji stalno opominje na opasnost da se ne izgubimo u fizičkoj egzistenciji realnosti i ohrabrenje u traženje sklada između onog što već leži u našem iskustvu i onog čemu težimo. Jer, takve ideje, bar u obliku kakav smo upoznali u nekim našim filmovima mogu, bez obzira na umešnost pa čak i talenat reditelja, da izgube svoju životnu ubedljivost. Onda se postavlja pitanje — šta čoveku kao delu te stvarnosti obuhvaćene kadrom ostaje? Da li su mu dovoljne samo bajke i uzori u prospekcijskoj idejnoj i pozitivnoj junaka? Sumnjati je da se tako može zadovoljiti jer sve to ostaje izvan njegovog poimanja stvarnosti. Uostalom, čovek bi možda mogao i da prihvati tu idealnu stvarnost i njen raspored simbola, ali samo ako bi ona proisticala iz njegovih elementarnih sklonosti. Iz tog nije teško zaključiti da su izvori stvarne angažovanosti veoma prirodni i jednostavni i na reditelju je samo da ih otkrije a nikako izmisli. Za to imamo isuviše primera u našoj prošlosti i sadašnjosti: zar na kraju i svi revolucionarni akti nisu nastali iz potrebe čoveka, a ne samo zato da bi bili po sebi revolucionarni ili progresivni?

Davanje savremenosti jednog šireg značenja borbe za nove vrednosti života znači istovremeno stvarati u filmskoj umetnosti, naročito unutar kadra, sasvim nove odnose u kojima će svaki predmet, bez obzira na svoju pojavnu formu, ispoljiti aktivnu snagu i već sam po sebi postati faktor u borbi za afirmaciju novog. Film tako postaje poprište borbe u kojoj tek završetak donosi odgovor na pitanje — da li je time čovek uspeo da odbrani svoju suštinu i iskoristi mogućnosti koje stoje u njemu. Ovde je bitno da on ne postane žrtva svoje egzistencije već način prevazilaženja realnog stanja i snaga koja obezbeđuje pro-

gres. Time suština čoveka i suština stvarnosti postaju mnogo šire i značajnije pa prema tome i jedina prava osnova na kojoj bi trebalo zasnovati savremen i angažovan film.

Ali, odmah zatim postaje aktuelno – na koji način te mogućnosti iskoristiti?

Kod autorskog opredeljenja nužno se mora voditi računa o tome da savremenost ovako shvaćena nije poistovećena sa čulnom realnošću kao nečim sasvim određenim u pojavnom smislu, već onim suštinskim što valja tek otkriti! Pa zbog toga i metode sa kojima se obično pristupa čulnoj realnosti, bilo da je reč o racionalnom ili poetskom realizmu, naturalizmu, impresionizmu ne mogu da budu dovoljno efikasne u otkrivanju biti savremenosti s obzirom na to da ona u formalno-pojavnom obliku nije indentična sa svojom suštinom. Pojedini reditelji kao i da sami to osećaju pa često lutaju tražeći pravi stil. U razočarenju redovno pribegnu prenošenju gotovih formi života u onom naturalističkom vidu (naročito kad se želi da pokaže nešto u negativnom smislu). Međutim, estetske analize takvih filmova pokazuju da ti neadekvatni postupci u dobroj meri neutrališu i efikasnost od koje su pošli. Zbog svega toga – pravi savremen i angažovan film zahteva i sasvim nove rediteljske postupke analitične do kraja kako bi se otkrila suština odnosa i saznanja i paralelno sa tim izvršila njena vizuelna nadgradnja. Samo tako moguće je rehabilitovati film i povratiti poverenje u njegovu snagu delovanja koje uvek ostaje u određenom prostoru i vremenu. U takvim relacijama film dobija čak izvesnu prednost nad drugim umetničkim disciplinama i sa svojom vizuelnom simbolikom predstavlja se kao najpotpuniji izraz društveno-umetničke angažovanosti.

Otud se njegov stvaralački put unekoliko razlikuje od puta kojim teži avangarda i pre bi se reklo da se približava putevima naučnog saznanja. Zadaci režije sve su složeniji jer tek kroz ritmičke odnose kadrova treba doći do pravog sadržaja koji se može na kraju predstaviti i kao valorizacija ideja. Upravo to dimenzioniranje prostora je ono što nedostaje našem savremenom filmu. Suprotno avangardistima koji grčevito nastoje da za sebe zadrže individualni ugao gledanja na formalnu stranu predmeta raspoređenih unutar kadra i zanemaruju samim tim važnost prostora – u savremenom filmu je bitno da se autor postavi u takvu poziciju koja će mu omogućiti da u raščlanjavanju pojedinih formi dođe do onog potpunijeg saznanja i o njima samim, što inače nije moguće postići površnim realističkim tretmanom. Od reditelja se očekuje da primeti ne samo ono što drugi primećuju već i ono što drugi zbog tog svog emitivnog utiska zanemaruju. Time se ne postiže samo dublja povezanost između predmeta unutar kadra nego i saznanje da oni nisu isključivo trenutna i slučajna pojava, već činjenica koja je sasvim određena u vremenu i prostoru, pa time i sadrži kontinuitet vrednosti. Sve to navodi na uverenje da je uloga reditelja kao kreatora odnosa u savremenom filmu veoma delikatna i da komercijalni odnos prema zadatku nikako, bez obzira na sve druge okolnosti, ne može dovesti do angažovanog filma.

Ako i nismo u stanju da trenutno postignemo ono što bi trebalo da nam u filmu bude ideal i uzor, potrebno je ipak konačno već jednom precizirati njegove osnove i ustanoviti tačne kriterijume savremenosti. Time bismo se unapred lišili mnogih zabuda i saznali dokle sežu naše mogućnosti.

Da li je nužno da svaki angažovan film podleže strogim kriterijumima savremenosti?

Za razliku od slikarstva pa čak i moderne pozorišne dramaturgije, film ne može bar u svom standardnom obliku prihvatiti shvatanje da je »stvarnost ugroženi svet razapet između ništavila i neizvjesnosti«. Ali, to ipak ne znači da je film predodređen za inferiorniji odnos prema realnosti. Ako treba tražiti povezanost između filma i drugih modernih umetničkih izraza, a naročito u odnosu na sadržaj, onda se ona krije jedino u saznanju da se i takav film nužno okreće jednom aktivnijem odnosu prema predmetima, ali s tom razlikom što on ne ide samo za razjedinjavanjem oblika, već i za razdvajanjem oblika i suštine kako bi došao do elementarnih kvaliteta realnosti. Prema tome, objektivna realnost u svim svojim vidovima mora biti strogo podređena stvaralačkom osećanju u filmu, kako bi se došlo do određenog shvatanja ili pogleda na njenu bit – a u tome je i sadržana prava umetnička angažovanost. Iz tog sasvim logično proizlazi da se stvarnost automatski ne prenosi u umetničko delo u njegovom pojačanom obliku, ali se ona suštinski može i mora osećati u filmu i to upravo onako kako je ljudi i vreme osećaju. Nije u pitanju samo subjektivni utisak autora već i nešto više što proističe iz same materije angažovanog filma. Jer, ni rediteljeva težnja nije da uništi oblik predmeta i pojava na kakve nailazi u životu da bi od njihovih rastočenih delova stvorio neki novi svet simbola ništa manje nestvaran od tih razrušenih oblika. Već naprotiv, cilj postupka je da se pomoću njega dođe do suštinskih proporcija koje u čulnoj realnosti nikad nisu vidljive i aritmetički skladne!

Zalagati se za suštinu stvarnosti znači i boriti se za suštinu i celovitost čoveka u njegovom kretanju. Razilaženja oko tog pojma celovitosti dovode do novih neuspeha. Jer, u našem filmskom iskustvu celovitost je ideal koji ne postoji. Međutim, s druge strane, celovitost čoveka se ponekad predstavlja u apsolutnoj privrženosti jednoj ideji ili trenutku – ili shvata kao hermetička forma odvojena od tokova objektivne stvarnosti. U suštini, tako čovek postaje apriori otuđen od realnosti filma a time i lišen mogućnosti da na nju aktivno utiče. A našem filmu je upravo nedostajao odnos čoveka prema pojavama oko sebe i stalno smo se ustručavali da ga suprotstavimo njima samim tamo gde je to neophodno, odnosno da uočimo sa promenama čoveka i promene realnosti u kojoj je on osnovni faktor. Jer, suprotstavljanje ideja i pojava čoveku kao njihovom izvoru znači ograničavati ga u njegovim elementarnim mogućnostima i otuđivati od stvarnosti. Pa opet, često se i kategorično odbija u filmu čak i mogućnost i nagoveštaj tog otuđenja. Zašto? Da li je u pitanju strah od priznanja apsurdnosti i nerealnosti takvih zahteva ili je reč o želji da se prikriju

vlastite slabosti? I uopšte – otkud pojedincima tolika smelost da u ime društva i njegovog materijalnog potencijala uloženog u nacionalnu kinematografiju otude na kraju film od društva a navodno »u interesu« i jednog i drugog?

Cini se da u osnovi svega toga leži prilično nepoverenje pojedinaca u izvore umetničkog saznanja. Istina, ono u krajnjem slučaju zavisi od subjektivnog saznanja i poimanja stvari u prostoru, ali zar isto tako nije subjektivno i to osećanje nepoverenja? Tim pre što se mešaju neobaveštenost i administrativni prerogativi vlasti sa stvarnim potrebama i interesima društva. U nijednoj oblasti umetničkog stvaranja nije tako vidan uticaj birokratije koliko u razvitku domaćeg filma. On negira jednu sistematsku i svesnu borbu za društveni uticaj u umetničkom stvaranju, a insistira na direktnom mešanju u sve poslove oko stvaranja jednog filma, a kada je on gotov i napravljen prema receptima kakvi su mu nametnuti ili sugerirani, i sam se bori protiv njih i sav otpor negativnim pojavama i idejno-estetskim zastranjivanjima svodi na obračunavanje s autorima filma.

U stvari – odvajati savremeni film od društva i njegovih kretanja je najveći apsurd našeg filmskog razvitka i brana koja ga odvaja od pravih i istinskih tokova života. Jer, ako je sve u našoj stvarnosti podvrgnuto dijalektičkom razvitku i kretanju ka progresu, zašto ne bi tom istom kriterijumu bili podređeni i stavovi naše filmske administracije? Na primer – princip neposrednog upravljanja proizvodnjom, nasuprot drugim oblastima društvenih delatnosti i, posle deset godina otkako je on proklamovan kao osnov nacionalne politike, nije primenjen potpuno u filmskoj produkciji. A samim tim što filmski umetnik ne može da odlučuje o prirodi svoga dela on je i lišen mogućnosti da mu daje određeni pogled na svet i realnost pa u punoj meri i da ispolji svoju angažovanost i privrženost stvarnosti.

Sve to najbolje potvrđuje i put koji je bio nužan da bi se scenario Bogdana Jovanovića za film »Licem u lice« konačno realizovao. Već prilikom prvog susreta sa tekstom ispoljena je rezerva i postavilo se čitav niz pitanja o njegovoj oportunisti pre nego što se i prešlo na procenu stvarnih vrednosti. Da je sve ostalo na tome – možda ovaj film nikad i ne bi bio snimljen. Upornost autora i zainteresovanost baš društvenih foruma izvan producentskih kuća učinili su da se razbije to nepoverenje prema novom i stvore uslovi za njegovu pojavu. Pa ipak, pred nas nije došao u svom integralnom obliku. Uz put je morao da plati dug mehaničkoj aktuelnosti koja će veoma brzo zastareti.

Međutim, zanimljivo je da je sa strahom dočekana prva javna projekcija. Takvo nespokojstvo osećalo se čak i među pulskim arbitrima. Ali, Arena je razbila njihovo nepouzdanje i pokazala izvanredno osećanje za vizuelni doživljaj istine. Međutim, u sociološkom pogledu je zanimljivo da njene reakcije nisu odmah bile apsolutno na strani filma, kao na primer, kada su bili u pitanju »Samonikli« Igora Pretmara. Jer publika je osetila nešto novo – ali polazeći od vlastitog iskustva i odnosa prema sadržaju filma pre svega bila je kon-

centrisana na njegove osnovne premise i u svakom kadru tražila nove i nove potvrde njihovih istinitosti. A ta preterana i neuobičajena verifikacija osnovnih tokova jednog filma, kojoj je cilj bio da se svako uveri da novost nije samo u formalnoj sadržini nego u nečem mnogo dubljem i značajnijem, trebalo je odrediti i stav prema zaključku filma, a za to je bilo neophodno da se vidi koliko će i on sam po sebi da bude istinit i nov.

Poenta filma sažeta u rečima jednog od junaka – da su svi oni unutar ovog sadržaja krivi za deformaciju međusobnih odnosa – ma kako u osnovi bila istinita mogla je da bude dvojako protumačena, i kao činjenica i kao istina. Preciznije – kao konformizam i istinska angažovanost. Zbog toga je veoma važno da se utvrdi kakav zaključak proističe iz sveukupnog saznanja koje pruža film. Ovde je bitno da se filmski izraz javlja sa svojim vizuelnim komponentama kao istina za sve, a ne samo za pojedinca, pa se time u dobroj meri neutrališe i strogo individualni doživljaj sadržaja u filmu. Jer, kada bi bio u pitanju strogo individualni estetski doživljaj, verovatno da bi ovakav kraj bio protumačen kao izvesni vid konformizma – jer on u suštini ne pokreće pojedinca na nove akcije. Međutim, ako se poruka filma prihvati kao realna mogućnost za likvidaciju ćutanja i inertnosti i afirmaciju saznanja da vrednosti same po sebi ne postoje u čoveku već da njih mora izboriti sam čovek i kao pojedinac i kao član zajednice – onda je to nešto više čak i od dnevne angažovanosti i kvalitet koji filmu, bez obzira na sve prolazne elemente osigura potrebnu postojanost i društveni uticaj. To je, u stvari, demonstracija načina kako se filmski medijum može iskoristiti kao forma koja svojim sadržajem oplemenjuje naše međusobne odnose i vraća poverenje u čoveka i snagu socijalističkog morala.

Bogdan Jovanović i Branko Bauer sve to čine veoma jednostavno, jer ekspresiju dela zasnivaju paralelno na vizuelnom doživljaju i na snazi reči svojih junaka. Zato nijedan od njih nije isključivo ni negativan, ni pozitivan, pa se sukobi ne postavljaju u radikalnim relacijama strasti i osobina, već tako da oni pored svog prividnog oblika imaju i jedan drugi, potpuniji i ne tako uočljiv oblik, koji nagoveštava i dileme unutar svake ličnosti pa se prema tome i u njima samim istina sukobljava i sa drugim činjenicama koje to nisu. Otud one reči – svi smo mi krivi, ne ostaju samo u domenu verbalne ubedljivosti, koja ne mora da bude odmah i istinita, već dobijaju svoju težinu tek kad se isključi svaka neodređenost i duboko zadre u strukturu stvarnosti koja je izražena ovim filmom.

To je ujedno put da se angažovani film predstavi i kao forma umetničkog saznanja u kojoj svaki kadar dobija sasvim nove kvalitete jer se u njemu stiču protivurečnosti individualnog i opšteg u osobenu sintezu vizuelnog doživljaja. Ali, taj doživljaj nije samo emotivne prirode, već i duboko spoznanje da upravo takav film jedino može da pruži potpunu sliku jednog vremena u kontinuitetu njegovog nastojanja. On istovremeno traži modernu fakturu u

kojoj će sve sadržajnije komponente, odnosi, likovi, ideje, dobiti svoje prave proporcije unutar kadra. Ali, za razliku od avangardista ovde se ne insistira da oni budu u potpunosti lišeni svoje pojavne strane niti da se isključivo identifikuju kao elementi slike koja se stvara samo prema želji autora, već se na njihovoj sadržajnoj vrednosti, kao na još važnijoj komponenti zasniva optička realnost filma i ubedljivost njegovog izraza. Izvlačenje tih elementarnih vrednosti i njihovo odmeravanja u vremenskom kontinuitetu kako bi se došlo do objektivnih i trajnih karakteristika vremena i naše stvarnosti čini savremeni film itekako aktivnom umetničkom formom. Otud sinteza u filmskoj slici predstavlja ujedno i težnju da se kroz kontrapunktiranje tipičnih pojava, odnosno njihovih određenja dođe do onog stepena umetničkog uopštavanja kada će se stvaralački proces nastojanja filma predstaviti i kao mogućnost da se afirmiše materija filma u svom vizuelnom totalitetu.

Savremeni film tako dobija šansu da izrazi sveobuhvatnost životnih pojava i kauzalitet vremena, prostora i sadržaja. Ali, to nije uopštavanje kao izraz otuđenja stvarnosti koje u prenaglašavanju važnosti i ubedljivosti pojedinih pojava vodi opet u reprodukciju ideja i dogmatizma. Angažovani film ne reproducira isključivo život i njegove forme i spoznaja je samo jedan od puteva da se dođe do preke vizuelne percepcije koja izvire iz čovekovih mogućnosti, a ne iz onoga čime je on fizički određen u jednoj situaciji. Stvarnost kakvu nudi pravi savremeni film je mnogo složeniji svet nego čulna realnost i u prvom redu je usmeren na to da pomogne prerastanje čovekovog otuđenja od stvari i da ga približi njegovoj vlastitoj vrednosti i budućnosti.

Prema tome – stvarnost koju nudi istinski angažovan film nije nikakva završena slika niti celovita spoznaja, jer bi ona već samim tim bila lišena svoje suštine i okrenuta prošlosti ili reprodukciji čulne realnosti. To je samo jedan proces nastajanja – svet u formiranju za koji uvek moramo da se pitamo da li je zaista elementaran i potiče li iz onog doživljavanja suštine realnosti i da li taj utisak o njegovoj životnosti i kretanju daje više nego što bi njegovi pojavni elementi sami po sebi kao gotova forma van filma mogli da sugeriraju.

Međutim, odmah se može postaviti pitanje – zašto upravo od filma očekujemo tu potpuniju stvarnost i uklanjanje njenog otuđenja od suštine, a samim tim i vrednosti od šireg društvenog značaja? Kad znamo da izvesna komunikativna sredstva koja su van domašaja umetnosti, imaju mnogo adekvatnije i efikasnije forme delovanja – kao, na primer, televizija za propagandu, pedagogija za vaspitanje i obrazovanje, društvene nauke za rešavanje određenih idejnih problema itd. Možda odgovor leži upravo u osobitosti filmskog izraza kao umetničkog medijuma i u onom vizuelnom pečatu koji se ne može naći nigde izvan filma. Jer, da bi se upravo on postigao moraju svi elementi u kadru da ožive i postanu procesi koji u svom razbijanju i raščlanjavanju pojava akumu-

liraju snagu potrebnu da ih u sekvenci sjedini u izraz čija će istinitost uvek podsticati na kretanje i borbu za nešto novo što možda još potpunije u sebi izražava suštinu naše stvarnosti.

Zbog toga Bauerovo delo čini se mnogo vrednije nego mnogi filmovi sa savremenim temama. O problemima koji se razlažu u ovom filmu moguće je raspravljati na čitav niz drugih načina i u raznim formama, što se uostalom i čini. Čak, kada smo na početku govorili o relativnosti njegove mehaničke aktuelnosti, onda smo mislili upravo na ove vanfilmske forme i načine da se anomalije koje postoje u realnim odnosima, ako ne potpuno i odmah uklone, a ono bar neutrališu u svome negativnom dejstvu na odnose među ljudima i njihovo otuđenje. Istina – film u sebi sadrži sve elemente čak i dnevni red jednog od možda stotine sličnih partijskih sastanaka. Simptomatično je da su čak neki listovi, praveći analizu Bauerovog sastanka, vršili striktna poređenja sa sastancima van filma. Ali, sve se svelo na formalnu analogiju dok je zaključak potpuno izostao. Zašto?

Bio on na strani Bauera ili ne – suštinski ne menja poziciju njegovog filma. Nesporazum je u tome što se često misli da je to reprodukcija jednog sastanka ili čak prototip onog kakav bi on trebalo da bude. Ali, ako već poređenja potvrđuju da on u sebi sadrži sve elemente realnog, zašto bi trebalo da bude neki uzorak? Da li bi on samim tim postao i inicijativa za razračunavanje sa komformizmom i postigao svu potrebnu sugestivnost?

»Licem u lice« upravo zbog toga stavlja na probu naše praktične kriterijume. Njegova vrednost, estetička i savremena, nije samo u tome što on raščlanjuje aktuelan problem. Da ponovimo, nije u pitanju reprodukcija čulne realnosti, jer nigde ni u jednoj svojoj formi ona ne sadrži takav stepen uopštavanja kakav nalazimo u Bauerovom filmu. A tipični elementi koji su zadržali svoju pojavnu formu i u materiji filma, upravo su oni koji će najpre zastareti i izgubiti svoje značenje. A što će ostati od filma?

– Ona unutarnja snaga kojom se svi činioci ove drame, iako razjedinjeni unutrašnjim suprotnostima, ponovo sjedinjuju u moralnom prečišćenju; to je i jedini način da se oni zaista rasterete nepoverenja u sebe i ostale, svog vlastitog ograničenja komformizmom i ćutanjem i stave sebe u centar kretanja i suprostavljanja otuđenju stvarnosti od njene suštine projektovane u mogućnostima svakog čoveka. Prema tome, nema smisla bukvalno porediti svet Bauerovog filma u svim njegovim pojedinostima sa sličnim pojavama. Jer, šta dobijamo s tim što ćemo reći da je Bauеров sastanak bolje organizovan od onog kojem i sami prisustvujemo i kojim rukovodimo?

Njegove vrednosti se mogu otkriti samo u njemu samom, pa otud uverenje da i estetička egzistentnost filma »Licem u lice« leži upravo u potpunosti njegovog vizuelnog doživljaja. Znači – umesto da u ovom Bauerovom filmu tražimo vanestetske vrednosti i značaj, sa mnogo manje truda pronaći ćemo pouzdane elemente pravog umetnički angažovanog dela.

Pa ipak, samo saznanje da se i u našoj kinematografiji stvaraju uslovi za jedno savremenije poimanje funkcije angažovanog filma, nije još uvek dovoljno da bez rezerve poverujemo i u stvaranje nove duhovne strukture naših producenstskih kuća. Optimizam će imati svoje potpuno opravdanje tek kada se uverimo da je film »Licem u lice« postao temeljac jedne nove i toliko dugo priželjkivane tradicije. Odnosno – ostaje da se vidi da li će filmski umetnici i producenti imati dovoljno hrabrosti i sposobnosti da prihvate ovaj izazov stvarnosti.

Petar Volk