

Срђан Вучинић

О ЕПИФАНИЈАМА И НЕДОСАЊАНИМ СНОВИМА

Поводом филмова Теренса Малика, Алмодовара,
Моретија и Каурисмакија, приказаних на 40. ФЕСТ-у

Давно су прохујала времена када су на ФЕСТ радознано долазили Копола, Сем Пекинпо, Лив Улман, Клаудија Кардинале и десетине других великана филма, и када је Душко Радовић, будући Београђанке, говорио: „Ко хоће да види најбоље београдске мужеве на једном месту, нека их потражи на Фесту.” Данашњи ФЕСТ тек је бледа сенка сопствене славне прошлости и земље које више нема, и невешта симулација знатно богатијих фестивала насталих у међувремену у овом региону. Али није нестала само земља, ишчезли су и њени биоскопи. Плански девастиране дворане у центру Београда заменили су филмски супермаркети звани синеплекси. Док шопингујете и играте игре на срећу, можете се забавити и понеким филмом, што да не? Поред свих виталних функција које су му се временом постепено гасиле (као и маршалу који је на почетку био његов покровитељ и магнет за стране госте), ФЕСТ је некако задржао још једну: уз мало среће, ту још увек можете погледати понеки смислен, уметнички вредан филм на биоскопском платну. Зато се писање о ФЕСТ-у данас исцрпљује у писању о појединим филмовима које смо уместо на DVD-плејерима успели да погледамо у мраку биоскопа.

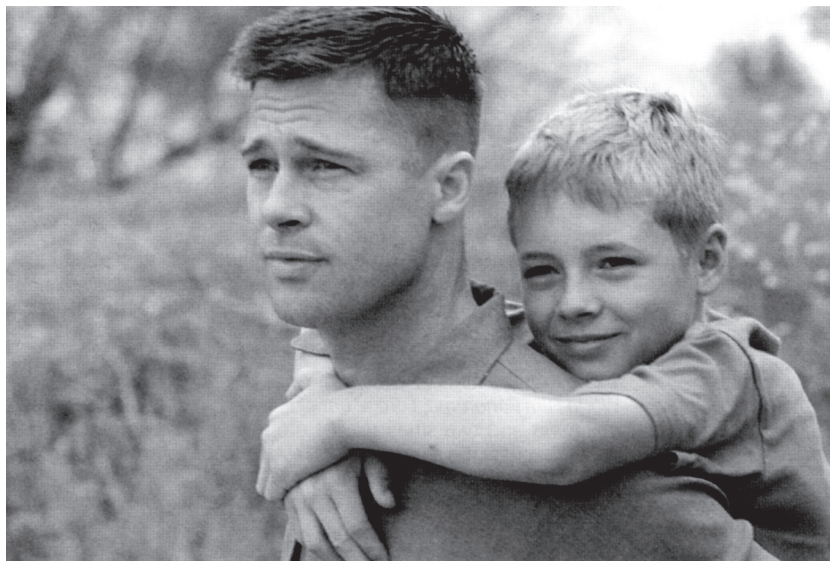
У наредном тексту говорићу о делима четворице аутора који су обележили 40. ФЕСТ, редитеља који представљају и неку врсту споне између филмске уметности XX и XXI века.

Дрво живоџа (The Tree of Life), филм Теренса Малика

Дрво живоџа један је од оних вансеријских филмова какви се веома ретко виђају чак и у временском распону од једне или две деценије; може се без претеривања мерити са остварењима својевремено приказаним на ФЕСТ-у какви су Кјубрикова *Одисеја у свемиру*, Херцогова *Тајна Каспара Хаузера* или *Коуаани-сгати* Годфри Ређија. Ово је тек пети целовечерњи филм 69-годишњег Малика, у редитељској каријери започетој још 70-их, али очигледно реч је о уметнику за кога је свако ново дело истовремено и промишљање укупних могућности синематичког израза.

Основна приповедна нит прожета је и многим аутобиографским елементима: она прати одрастање дечака у једној америчкој породици на средњем западу педесетих година XX века; из другог угла гледано, то је присећање једног зрелог човека (Шон Пен) на сопствено детињство, на однос са оцем и мајком, на иницијацију у тајну живота и постепено откривање његовог смисла. Од суштинске важности за разумевање филма је његов мото који Малик узима из *Књиге о Јову*. Реч је о Божјем обраћању Јову из вихора, оном које започиње речима: „Гдје си ти био кад ја оснивах земљу? кажи ако си разуман. Ко јој је одредио мјере? знаш ли?...” *Дрво живоџа* замишљено је као један непрекидни јововски дијалог са Богом; дијалог који се у слици, покрету и звуку наставља чак и тамо где реч престаје и губи се. То обраћање силама немерљивим и њовом Творцу, који надилази сваку појединачност и пролазност, бол и бесмисао – чини значењско језгро Маликовог филма, слободно можемо рећи његову религиозну филозофију. Епифанија и теодицеја, комплекс истих питања и мотива покренутих у *Књизи о Јову*, покреће и главни ток размишљања јунака у филму *Дрво живоџа*.

Треба истаћи да аутору полази за руком да оствари оно што је вероватно најтеже, за уметнички филм као и за роман: да понорне метафизичке осећаје и слутње човека, као и неке од најапстрактнијих спекулација религије и филозофије оваплоти у конкретним ликовима, миљеу и радњи. При том, Малик смело пробија ограничења и конвенције наративног филма, користећи искуства експерименталног и документарног филма (Стена Брекица на пример, али и већ поменутог Годфри Ређија). Од не мање важности за *Дрво живоџа* је дрскост модерног романа, превасходно романа „тока свести” – то је смелост брисања граница не само између различитих периода појединачне егзистенције, већ и



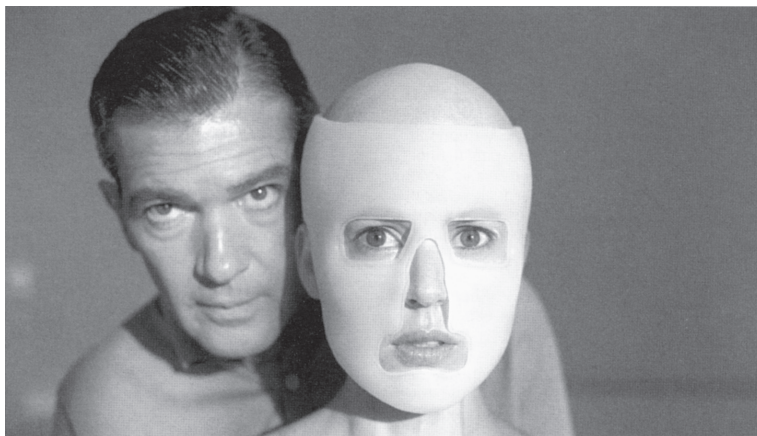
Из филма *Дрво животиња*

између доживљеног и замишљеног, онтогенетског и филогенетског искуства. Али овај аутор, који је у младости преводио Хајдегера на енглески, изврсно осећа да бујност имагинације и слобода експеримента добијају праву снагу тек ако се уобличи у појединачном бивству и у неком, далеко разуђенијем од класичног, облику приповедања. Могло би се још много говорити и размишљати о овом филму, посебно о његовим prizорима детињства који, као ретко које дело, поседују прустовску моћ враћања сваког читаоца/гледаоца у властито детињство; затим о главним улогама холивудских звезда Бреда Пита и Шона Пена у контексту оваквог бескомпромисног арт-филма; или о Маликовом коришћењу музичких тема, међу којима су и дела нашег радијског композитора Арсенија Јовановића... Истакао бих ипак, на крају овог кратког осврта, потребу за посебном анализом управо синематичких квалитета дела, оних вредности које проистичу из особености филмског језика и које се не могу превести у литературу, сликарство, нити у било коју другу уметност. Јер тек спојем свих тих необично пластичних и уверљивих кадрова, покрета, лица, светлости и сенки у њима забележених, синтезом у једну недељиву драмску целину – остварени су и остали његови аспекти и квалитети, па и они који отварају прва и последња питања.

Кожа у којој живим (La piel que habito),
филм Педра Аломодавара

Нови Алмодоваров филм свакако улази у ред његових најбољих остварења (уз филмове Све о мојој мајци и *Причај са њом*, настале пре десетак и више година). То је зрели Алмодовар, лишен свега сувишног, сваке дигресије или непотребног украса, аутор који максимално економичном нарацијом гради препознатљиви, смислено суманути и поетски кондензовани свет „алмодраме”, обележен средишњом непоновљивом метафором човековог бивствовања у свету. Прича о цењеном пластичном хирургу (Антонио Бандерас) који се, за наводно силовање и каснију смрт своје ћерке, свети отетом младићу мењајући му пол, претварајући га недозвољеним медицинским експериментом у телесну инкарнацију трагично преминуле жене – мајсторски је исприповедана комбиновањем пасажа из садашњег, прошлог и давно прошлог времена, временским скоковима који радњи дају усуд и ореол трагичког, а са друге стране и драматичност трилера. Потпомогнут, дакле, реквизитима античке трагедије и хичкоковског трилера, аутор креира потресну бајку о данашњем човеку, бићу које, баш као и јунак из древних спева и бајки, открива да је омађијано, смештено у кожу и плот коју не жели и не прихвата као своје. Ова је „бајка” утолико снажнија и аутентичнија, јер у њој наслућујемо личност самог редитеља, апорију његовог бића, његове инверзије и хомосексуалности, коју он, сложеним системом травестија и симбола „разрешава” већ пуне три деценије, исписујући јединствену филмску поетику.

Кожа у којој живим још једном нам демонстрира како се елементи кича и субкултуре, пречишћени и оплемењени у алхемији оригиналног филмског израза, могу преобразити у властиту супротност, у речиту негацију свега баналног и плошног. Хипертрофиране емоције карактеристичне за мелодрамске садржаје, потом мноштво наглих, невероватних обрта, и стереотипни ликови који одликују „теленовеле” или тривијалну литературу, као и тежња ка порнографском огољавању приватности живота, заједничка за све медије владајуће у савременом свету – све се то у кључу и контексту Алмодоварове поетике склапа у нову и неочекивану целину. Реч је, без сумње, о једном од врхунских песника савременог филма.



Из филма *Кожа у којој ивим*

Имамо њају (Habemus Papam), филм Нани Моретија

Нимало случајно, чини се, Морети је за протагонисту свог новог филма одабрао Мишела Пиколија, једног од омиљених Буњуелових глумаца и живу икону европског ауторског филма. Већ самим избором главног глумца (који је одавно зашао у девету деценију живота) италијански редитељ као да нам сугерише жељу да настави линију бласфемije и субверзивности Буњуелових остварења, филмова које памтимо и по Пиколијевој импозантној појави и сјајној глуми (између осталих, то су и *Лейошца дана*, *Дискрејни шарм буржоазије* и *Фанијом слободе*). *Имамо њају*, међутим, карактерише пре свега значајан раскорак између необично луцидне и провокативне замисли, и недовољно убедљиве реализације.

Заплет је једноставан: након смрти папе, колегијум кардинала изабире новог који, у тренутку када треба да се обрати верницима на тргу Св. Петра, доживљава нешто слично нервном слому. До краја нисмо сигурни да ли је реч о депресији, анксиозности, или о неком виду старачке деменције. Од момента када уводи психоаналитичара, задуженог да помогне новом папи, аутор се упушта у прилично неуверљиву и даљим током све произвољнију драматуршку конструкцију (чак и ако прихватимо све условности комедије). Слабости такође леже у колебању и неодлучности редитеља да се до самог краја определи између комедије ситуације са елементима фарсе, и драме појединца. Тако ни сцене замишљене као прилика за урнебесни хумор немају жеље-

но дејство; док, са друге стране, нису довољно утемељени ни призори унутрашње драме несужееног папе, остарелог човека који, одбегао од пратилаца, лута Римом свестан властите промашености (по чему је свакако сродан Чеховљевим драмским јунацима са којима се поистовећује). Утисак је да Морети далеко убедљивије обликује дела фокусирана на интимне просторе појединца, приче обједињене и прожете само једним, комичним или драмским регистром (такви су нпр. *Инијимни дневник* или *Соба мога сина*, дела која су овом аутору донела светску славу).

***Авр (Le Havre)*, филм Акија Каурисмакија**

У причи једног од последњих великих утописта седме уметности – о боему и маргиналцу Марселу Марксу, који у своме дому скрива од полиције дечака-избеглицу из Африке – садржана је у првом реду отворена критика савременог Запада, света у којем хуманост и солидарност заслужују тек повлашћене земље и народи, и повлашћене класе унутар њих. На другом нивоу, значајна је чињеница то да Каурисмаки пресељава свој особени свет из Финске у Француску (и то је, колико се сећам, након *Боемског живота* из 1992, други његов филм на француском). Авр је име француског лучког града у којем се радња одвија, из кога ће Марсел прокријумчарити црнопутог дечака за Лондон, код његове мајке. На естетском плану, читав филм представља суптилну и бајковиту Каурисмакијеву посвету француској кинематографији, пре свега делима „поетског реализма”, попут *Обале у магли* Марсела Карнеа или *Ашалантје* Жана Вигоа. (У једној минијатури, истина као негативац, појављује се и Жан Пјер Лио, протагониста Трифоових филмова, онај давни дечак који у *400 удараца* из света одраслих, на крају, бежи ка морској обали.)

Још више него у претходним остварењима, Каурисмаки доследно слика садашњост у ретро-маниру, као да је збиља пропушта кроз објектив француских мајстора с половине прошлог века. Та нестварна, несавремено модерна и архаично актуелна атмосфера је и највеће достигнуће овог филма. Уместо излизане конвенције хепиенда, која се у оваквој причи сама наметала, аутор нам нуди посве бајковито финале. Поричући тако до краја принцип реалности, *Авр* утопијски настоји да нас врати оном неоскврнутом, детињем доживљају кинематографа као предела неостварених жудњи и недосањаних снова, доживљају који је са хollywoodском индустријом профанације покретних слика од 70-их година наовамо неповратно ишчезао.