

Динко Туцаковић

СМРТ И ФИЛМ

*Више могућих погледа на феномене
који се никада неће састајати у будућности*

„Кад смо ми ту нема смрти, када је смрт ту нема нас.”
Протагора

„Исувише дуго је занемаривана чињеница колико су суштински
блиски филм и смрт.”
Норман Мајлер

Неколицина антологијских филмова из историје уметности бави се оним простором где се живот и смрт преплићу до нераспознатљивости ентитета. Још је Едгар Морен наводио чувени пример сибирске колхознице која је одбијала да гледа филмску пројекцију, јер оно што је видела на платну били су само... мртви.

Постоје филмови које њихови редитељи, или важни аутори у екипи нису успели да доврше јер их је на том вечном филмацијском задатку претекла – смрт. Неке филмове довршили су продуценти или неки други аутори, неки су чамили у кутијама, у лабораторијама да би били коначно завршени, а у последње време дигиталне технике омогућавају све, укључујући и то да „васкрсну” преминуле глумце.

Па да кренемо у једну могућу шетњу долином филмске смрти као Данте негде између Раја а више према Паклу. Крај комедије, Ернст Лубич (1892–1947), немачки Јеврејин, емигрант у Холивуду, амбициозно је кренуо у филмску авантуру, лагану оперетску комедију *Та дама у хермелину* (*That Lady in Hermine*, 1948). Док су се сви и на филмском сету и око њега смејали, редитељ је преминуо, а на сахрани, његов духовни потомак, и дугогодишњи носилац круне најбољег редитеља комедија, Били Вајлдер је рекао: „Ово је дан када је умрла комедија!”.

Можда је било управо тако, иако нас сваке године засипају гомилама полуинтелигентних рециклираних фабрика на које се не смеје ни најближа фамилија аутора.

Пре Лубича, аутор који је остао синоним за независност и неухватљивост филмског духа, Жан Виго (1905–1934), није дочекао огромну славу и респект, за филм *Аџаланџа* (*L'Atalante*, 1934), који је доживео фијаско на премијери. Син баскијског анархисте и даље остаје узор великим европским редитељима, укључујући и Емира Кустурицу, који не пропушта прилику да цитира неке сцене из овог филма за сва времена (рецимо левитирање Милене Павловић као младе у *Подземљу* – *Underground*, 1995).

И легендарни Ејзенштајн (1898–1948), за филмске интелектуалце и даље највећи аутор свих времена, неславно је прошао када је отишао у америчку „фабрику снова”, али је успео да забележи чудесне призоре Мексика, као и култ слављења смрти као оду радости живота у филму *Да живи Мексико!* (*Que Viva Mexico!*), који је пола века касније завршио његов дугогодишњи пријатељ и асистент Григориј Александров 1979.

Мање среће имао је Стенли Кјубрик (1928–1999), који је мрачну визију Њујорка као средњоевропске престонице блуда, успео само да сними, док су на „резању” и више других верзија радили, углавном, тада љубавни пар планете бр. 1, Круз–Кидман главни протагонисти филма, који је своју полускандалозну премијеру доживео на фестивалу у Венецији 1999 – наш допринос био је Раде Шербеџија.

Ни пољски мајстор Анџеј Мунк (1920–1961) није дочекао чак ни крај снимања мрачне драме о преживелој из концентрационог логора. Три године касније, 1964. филм је, без доснимавања, уз помоћ фотографија, завршио широј јавности анонимни Витолд Љешевић.

Ипак, шампион недовршених филмова је један од највећих генија покретних слика, Орсон Велс. Филм *Дубина* (*The Deer*, 1970) сниман у близини Сплита (за који је добио новац као компензацију за улогу четничког војводе у филму *Нерешива*), довршили су тек пре неку годину, у рудиментарним условима, директор кинотеке из Минхена Штефан Дреслер доласком Велсове животне пратиље, Оје Кодар (некада наше земљакиње Оље Палинкаш, сада острашћене хрватске националисткиње). Снимање филма је прекинуто због смрти глумца Лоренса Харвеја (1928–1973), а снимано је по принципу „колико пара, толико музике”, односно од лета до лета, што је креирало додатни пакао у финалној монтажи.

Још необичније је да је филм *Дон Кихоти* (*Don Quijote de Orson Welles*) завршио мајстор треша Хес Франко 1992, док је у лимбу и на путу финалне рестаурације филм *Друга страна ветра* (*The Other Side*

of the Wind, 1972), у којем игра и Питер Богдановић (Peter Bogdanović) наш холивудски земљак, дугогодишњи Велсов обожавалац, и касније пријатељ али и сабрат по количини малера у финишу каријере која је бриљантно почела.

У српском филму су најпознатији примери *Држава мртвих* (1998–2002) Живојина Павловића (филм који је довршио аутор ових редова, Д. Т.) и *Сеобе* (1989) Александра Саше Петровића (1929–1994), које је двотомно завршио Боро Драшковић.

Други феномен су глумци који су умирали за време снимања што је нешто (погибија на филму) што није тако редак случај у индустрији забаве па и на филму. Редитељи су посезали за различитим решењима. У филму *Одисејев поглед* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) Теа Ангелопулоса преминуо је усред снимања Ђан Марија Волонте 1933–1994), а редитељ је након полугодишњег размишљања, и уз сагласност продуцентата преснимио све сцене и узео новог глумца, ништа мањег уметника Ерланда Јозефсона. Сасвим друга прича десила се са филмом *Врана* (*The Crow*, 1994), исте године, где је редитељ Алекс Прохас дигиталном техником и дублерима довршио улогу Брендона Лија (1965–1993), којем је то био први степен на путу да изађе из сенке бесмртног оца, „малог змаја”, Бруса Лија, који је такође овај свет напустио под неразјашњеним околностима.

Једини добитник „Оскара” за глуму постхумно, у тренутку писања овог текста био је Питер Финч (1912–1977), за филм *ТВ мрежа* (*Network*, 1976), а увелико круже гласине да ће други постати Хит Лецер (1979–2008) за схизофрену студију мрачног јунака са два лица, у филму *Мрачни виџез* (*The Dark Knight*, 2008).

Али да ову језиву причу завршимо једном бар „галген” хумор епизодом. Реч је о једном од највећих глумаца у историји филма, три пута номинованом за „Оскара”, Питеру Селерсу (1925–1980), који није дочекао огроман успех филма *Добро дошли ђосџодине Ченс* (*Being There*, 1979), Хола Ешбија, а филмофили ће заувек памтити прву верзију која се састојала од неуспелих дублова сцене у којој је Селерс толико засмејавао своје партнере и екипу иза камере да они нису могли да заврше сцену ни из десетак покушаја.

Па ко онда каже да сибирска колхозница није била у праву, као и она британска дама која никада није хтела да изађе на улицу, а у кући је носила повез преко очију док је била у присуству других. „Па зашто, драга Миледи?”, питали су је њени најдражи. „Али сви ти људи су голи, и то је тако непристојно!”, одговарала би она. „Али они су обучени и то веома пристојно!”, покушавали би да је одобровоље њени најближи. „Да, али испод одеће су ипак голи!”, тријумфално би закључила мудра стара дама. Или је Норман Мајлер био у праву.

ФИЛМ, СМРТ ИДЕОЛОГИЈА; ЂУБРИШТЕ (... БЕЗ ЗАМКА)

„Шта је страшније од кларинета? Два кларинета!!!”
Џорџ Бернард Шо

Лењина мисао да је „филм најважнија уметност за нас” доживљавала је разне анализе, а понекада се смисао дискретно губио у превођењу са оригинала. Ипак естетика и филозофија соцреализма, рођеног на оснивачком совјетском конгресу писаца, 1934, битно је одредила седму уметност на једном значајном делу планете, у периоду преко пола века, било да су је се аутори придржавали или да су се жестоко борили против ње. Горки и Луначарски, а касније Жданов, који се на филм и филмације коначно окупио у септембру 1946, када су постављена правила игре која ће ауторима постати стравично бреме али и изазов који ће потврдити парадокс да уметност цвета у најтежим временима, а декаденција доноси досаду. Ипак, није било лако када је Жданов грмео, најављујући ничим изазвана боља времена.

„Друг Стаљин је описао књижевнике као инжењере људских душа. Какву вам дужност та титула намеће?” Ни Горки није заостајао: „Социјалистички реализам се бори против остатака прошлости њиховог коруптивног утицаја”, док Луначарски тврди како се соцреализам битно разликује од буржоаског реализма јер је он сам по себи активан!?

Сироти мали филмски инжењери биоскопских душа нашли су се пред огромним препрекама и критичким очима које су увек биле будне. Анализирајући совјетски марксизам, Маркузе је дошао до процене како „у својој друштвеној функцији, уметност дели растућу немоћ индивидуалне аутономије и спознаје”.

Колатерални продукт овог историјског и уметничког пројекта био је специфичан и дистинктиван израз, готово језик, тврдио би Ролан Барт, а „затворен карактер таквог језика је усавршен, јер коначно, сам језик је вредност која се користи да би се објаснила друга вредност”.

Или се можда радило о пројекту уметности са мртвима марионетама?

СА ОНЕ СТРАНЕ ФИЛМА И СМРТИ

„Зашто плачете? Не умирате ви него ја!”
Џорџ Бернард Шо

У филмској критици и теорији друге половине XX века, појам „трансценденталног” филма настао је првенствено у покушају да се дефинише онај простор који је измицао традиционалистима, материјалисти-

ма и семиолозима, а који се појављивао у делима извесних аутора. Ова промишљања систематизовао је Пол Шредер, на размеђи своје критичарске и филмске каријере у књизи *Озу, Дрејер, Бресон: трансцендентални стил у филму (Ozsu, Dreyer, Bresson: Transcendental Style in the Cinema)*. Шредер ће нека од теоретских искустава касније пренети и у сопствена кинематографска дела.

Трансцендентални стил, у теоретичарским круговима, био је неретко оспораван, нарочито од критичара левице, који код Бресона нису препознавали парадокс, него маниризам. У феноменолошком смислу теорија трансценденталног стила иде и ван граница филмске уметности, док њени заступници нису бежали ни од досетки типа да „рационалност и трезвеност захтевају адекватну дозу токсикације!”. Теорија трансценденталног стила казује на оностраност која настаје некада у целини а некад у оквиру кадра и његових метајединица, односно онога тренутка када гледалац сам развија пут наратије, независан од тока причања приче самог дела. За анализу и критику Бресона неопходно је проширити апарат, да би се досегли филозофски и религијски спојеви, а да би се метатекст филма раздвојио од радикалног формализма.

Параметре трансценденталног стила можемо да пратимо кроз остварења поменутих Дрејера, Озуа или Бресона, али и скривене и мање транспарентне у појединим остварењима Форда или самог Шредера.

Јер оно што разликује авантуру гледања у конкретном случају ових филмова је да је сваки тренутак једнако битан као и целина. Оно што је за трансцендентални филм изузетно битно јесте да он функционише у оквирима наративног, односно традиционалног, а не алтернативног филма.

Било да делите или не овај јединствен поглед на уметност филма, он у сваком случају велича оригиналност и негира еклектичност седме уметности са истим оним жаром као када се филм појавио на крају XIX века. Или, како би неки критичари Бресона знали да кажу, „да се ђаво увек налази у детаљима” реферирајући на његово ремек-дело *Ђаво, вероватно (Le Diable, Probablement)*. Код нас је Живојин Павловић страшно ишчитавао Бресона у потпуно другачијем коду, схватајући његову редукованост пре као веризам, којем је и сам био склон, ипак претпостављајући му Буњуела (Buñuel), који је имао и дозу социјалне критике. У време комерцијалне плутократије и алтернативног нихилизма, дела аутора трансценденталног стила, благим гласом упозоравају да није све у причању приче али и да без приче нема логоса. Јер у почетку бејаше реч. Јер они виде филм са оне стране где је и смрт.

ФИЛМ КАО СМРТ

„Нитратна трака може да се самозапали на собној температури.”
(Чињеница)

Нитроцелулоза је главни састојак барута, али с друге стране, осим ове своје деструктивне особине, користи се и у медицинске сврхе, а за уметност филма је незаобилазна, јер је на филмској траци са нитратном базом, седма уметност стварана од 1894. па све до краја педесетих година прошлог века, а у мање привилегованим деловима планете и још коју деценију дуже.

Нитратна трака се вртела у Едисоновом кинетоскопу и на првој филмској пројекцији браће Лимијер. Слика је била задивљујуће оштрине, али и фрагилна, и зуб времена је није штедео. Трака би већ кроз неку деценију почела да се скупља и од оригиналне ширине од 35 мм веома често, као на некој дијети, завршавала на половини тог обима. На самој траци појављивали би се мехурићи који су лагано разарали чудесне записе које су током снимања чинили светлост и слој сребрног нитрата. И слика би нестајала... да невоља буде већа, нитратна трака се самозапљивала на собној температури.

Ову особину су користили многи мађионичари за ефекат хартије која се сама запали. Позната је страст Орсона Велса према магији и триковима. Ипак, није могао ни да сања да ће управо нитратни негатив његовог првенца и ремек-дела *Грађанин Кејн (Citizen Kane)* нестати у пламену за само неколико тренутака! Нитратни пожари су похарали колекцију Француске кинотеке (*La Cinematheque Francaise*) у доба великог мага архивистике Анрија Ланглоа, што је у тадашњој културној јавности, варљиве 1968, изазвало ефекат сличан студентским немирима. Филмофили сваки пут затрепере гледајући сцену пожара у биоскопској кабини у филму *Синема Парадизо*, који је управо изазвао дух нитроцелулозе из нитратне траке.

Архивисти филма су временом научили да је нитрат најбоље чувати у засебним депоима, бункерима, сувим, мрачним и ако је могуће хладним, одвојеним од било којих других запаљивих материјала, папира, тканине, дрвета... Некада је најефикаснији начин био да се нитратни материјали пребаце на незапаљиву, ацетатну траку, а у трећем миленијуму решење је, наравно, бинарно и дигитално.

ФАБРИКА СНОВА И ГРОБЉЕ СЛОНОВА

„Дајте ми десетину нормалног буџета за филм
и створићу муње изнад воде!”
Николас Реј

Холивуд, Западна обала САД, сасвим извесно је један од планетарних центара. У Граду анђела, Света шума, како се ови англосаксонски топоними преводе са енглеског на српски језик, назива се још *Tinelsel-town*, град звезда и илузија, и његов целокупан идентитет везан је за филмску историју, и не нужно седму уметност. За век постојања, филмска варошица постала је глобално позиционарана, више него земље са дужом историјом и чланством у Уједињеним нацијама.

Нашу локалну перцепцију не олакшава ни податак, да рецентни и највећи блокбастер свих времена, *Аватар* (*Avatar*), по заради надмашује годишње економске потенцијале Србијице, која претендује да буде лидер у региону који чини знаменит део континента у који (не)желимо да се интегришемо.

Покушајмо тако да објаснимо или бар да излицитарамо фактографију месташца на ивици пустиње, у којем ни за Божић не пада снег, који нема чак ни локалну самоуправу ван церменонијалне, и у којем су јеврејски исељеници из Европе препознали филмску земљу обећану. Оригиналну у пуштахији у којој је било много кактуса, било је и неких бобица по којима се лингвистичким акробацијама дошло до часног имена Холивуд, који је од 1903. и званично део Лос Анђелеса.

Прва снимања на месту које је имало преко 250 сунчаних дана, дакле мало потребе за трошењем струје и паљењем великих расветних тела, одиграла су се 1903. Градња првог филмског студија почела је у августу 1909, а први холивудски филм снимљен је 1911. године. Филм је, довољно занимљиво, био и остао анониман. Можда је он био нај-ава алхемијског венчања филма и смрти.