

## The Magnificent Seven – Heroji Holivuda

Podela na umetnički (autorski) i na komercijalni (industrijski, žanrovski) film, ma koliko bila uslovna, veštačka, pa i netačna, jeste bitan fenomen koji je polarizovao savremenu kinematografiju. Danas, svako ko želi da se bavi filmom, mora da ima reper u jednom od ova dva estetska pola, makar oba želeo da prevaziđe.

Ali, vratimo se, vremeplovom do tridesetog jula 2007. Tog istorijskog dana, u nekoliko sati razlike, umrla su dva poslednja Mohikanca evropske modernističke umetnosti, Antonioni i Bergman. Ali, vreme i prostor koje su oni obeležili nestalo je mnogo pre njih. To je bio prostor nekomunikativnog filma, vreme u kome se arogantni inelektualizam najviše približio masovnom priznanju. Period u kojem su se elitni klubovi najviše približili svetskoj slavi, vreme u kome su najuoobraženiji umetnički zamkovi bili predmet interesovanja običnog naroda.

To je takođe bilo vreme hladnog rata, vreme dualističke umetnosti, one koja je mogla da bira između dva pravca - proizvodnog i potrošačkog. Period u kojem su neshvaćeni umetnici u zapadnoj Evropi dobro živeli, otkačenjaci nisu hapšeni ili terani u ludnice, dela nisu bila ni spaljivana, ni ignorisana, autorska izolovanost nije bilo osuđena na usamljenost, seksualni interes pod izgovorom umetnosti bio više nego opravdan, a nekomercijalnost se dobro naplaćivala.

Na vrhu tog virtualnog sveta hladnoratovske Evrope, dva najslavnija potrošača, Bergman i Antonioni (a sa njima Kjubrik, Tarkovski, Angelopulos), predstavljali su ikone umetničke slobode koja je, čak i tada, bila na granici verovatnog. Jer, oni se nisu bavili slobodom umetničkog stava i izraza, već nečim prilično drugačijim - slobodom umetničkog statusa. Zbog toga njihov značaj možda ne leži toliko u umetničkoj, koliko u etičkoj promeni mesta filmskih profesija unutar državotvornog sistema.

Svaki stil nošen svojim vremenom, takođe i nosi svoje vreme. Ali, vrlo specifično i očigledno, evropski autorski modernizam i njegova teorijska straža kočili su legitimitet drugačijih filmskih informacija. Samim tim, oni su nudili upravo stilu za koji toliko navijaju. Umesto da budu likovi jedne kulture, oni su postali tipovi jedne politike. Drugim rečima, oni su postali dosadni.

Film je, da podsetimo, mlada umetnost. Pošto je nedavno napunila svoj prvi vek, ona se i dalje bori da bude shvaćena ozbiljno. Iz istog razloga, filmska teorija u doba hladnog rata je često delovala preozbiljno. Baš zato, roditelji teorije

autorskog filma ne dozvoljavaju da neko pomisli da su Kjubrik, Bergman i Antonioni precenjeni reditelji.

Misao da su Spielberg ili Lukas bolji reditelji od Bergmana ili Antonionija možda i jeste neozbiljna. Ali, opet, čuvari takve ozbiljnosti možda ne bi trebalo da se bave umetnošću – bolje da se bave ostalim građanskim zanimanjima: pravosuđem, ekonomijom ili administracijom. Jer, mogućnost da pomislimo da će u nekom vremenu određeni stil biti cenjen, a u nekom drugom neće, jedina oslobađa organsku prirodu umetnosti, odnosno čini da filmsko delo i njegova tumačenja budu podložna promenama u vremenu.

U novom veku, posle artističnih parodiranja na komercijalnu tradiciju filmske istorije (od strane retroaktivnih Tarantina i Rodrigueza), klasični žanrovski film se vraća u bioskope, u velikom stilu a na mala vrata, kako je i suđeno svim vidovitim investitorima u budućnost. Jer šta je suština jeftinih filmova, koji žele da na siguran način dođu do novca za nastavak? Da uspostave ekonomiju svojih produkcijskih kanona, tj. da ne budu previše jeftini zbog straha od tehničkih grešaka, a takođe da ne budu previše skupi zbog rizika od bankrota. Autorski timovi na ovakvim snimanjima, zbog ograničenih finansijskih mogućnosti, sprečeni su da se razmahnu u prostoru, vremenu i materijalu. Baš zbog te uštogljenosti i vizuelne osiromašenosti komercijalni B filmovi počivaju na čvrstoj scenarističkoj podlozi. Da bi se snimalo brzo i jeftino, scenario se ne menja kad god to reditelju pada na pamet, već sve ostaje onako kako se producent dogovorio sa scenaristom. Zapravo, svi "trash" i kič filmovi sa sporedne strane filmske istorije, zbog siromaštva u istraživanju filmskog jezika, pripadaju literararnoj (dramskoj) osnovi filma. To su filmovi koji se pre svega čitaju, pa tek onda gledaju. To je priroda jeftinog filma, koji je potraživao samo jednu lokaciju za celo snimanje, pa se nastanio u zamkovima evropske prošlosti i od mitskog dekora napravio scenografiju, a od istorijskih legendi, scenario. Ali, kad su uključili ton i kameru, sektori ovih produkcija prizvali su orgijastične duhove feudalne prošlosti; epiku i spektakl. Tako dobijamo esenciju klasičnog žanrovskog zapleta, zabeleženu u našem filmskom iskustvu, osvetu duhova prošlosti koji traže devičansku žrtvu u novoj umetnosti.

Osvetnički cilj usamljenog heroja (neshvaćenog umetnika, ludog naučnika, tajanstvenog revolveraša), razapetog između okoline koja ga ne razume i društva koje ga se plaši, predstavlja narativnu osnovu većine filmova srednjih budžeta;

naivnih u viziji, detinjastih u imaginaciji, sujevernih u zapletu, uštogljenih u režiji, bibliotekarskih u fotografiji. To su estetske osnove filmova B produkcije, pojma koji je nastao još tridesetih godina prošlog veka da bi označio uvodni vestern (double feature) projektovan u američkim predratnim bioskopima. B film je zahvaljujući produkciji Hammer u Britaniji i American international u SAD premestio svoj žanrovski fokus na horor i SF i uzvratio udarac tokom šezdesetih i sedamdesetih, kada datira i zlatni period italijanskog horora. Do kraja osamdesetih, to što podrazumevamo pod B estetikom potpuno će se preseliti u televizijski i serijski program.

Danas, filmska inteligencija nalazi se u ekspanziji TV serija i Marvelovih bioskopskih serijala, u brzopoteznoj, šahovskoj matematičari dramskog pripovedanja, dokazujući da su pokretne slike promenljive i da nijedan prizor nije ono što smo mislili da jeste, već ono što smo pročitali u nizu sekvenci tokom promene identiteta glavnih junaka. Dok pratimo (super)herojski scenario, svesni smo da će se slika Supermena promeniti, ali će je zameniti referentnost Klarka Kenta, manje vidljivog, ali memorijski dokazivog. Jedan čuveni američki glumački agent izjavio je da svaka zvezda mora da izbledi, da bi sačekala da Zemlja napravi krug i ponovo je vidi u punom sjaju. To znači da i neuspeh može biti deo uspeha u kontekstu slave. Upravo to je i radnja svakog herojskog i superherojskog filma.

Ali, superheroji nose pomenuti arhetipski problem - oni su usamljeni. Kao metafora po sebi, ovi heroji svedoče o tome da je jedno voditi bitku (uspeh) a drugo dobiti rat (slavu). Zato su superheroji ponekad i tragične ličnosti, kao na primer u *Srebrnom letaču*. Mada imamo npr. i *Fantastičnu četvorku* i *Avengerse* gde nam se pokazuje kako heroji u izvedenom kontekstu imaju jedni druge kao referencu. Isto tako, *star sistem* iz najslavnijih dana Holivuda stvarao je i mitologizovao svoje zvezde. One su, doduše, bile pomerene od društva, sa svojim izolovanim ogledalima i pudrijerama, ali su u kontekstu umetnosti čak i one imale društvo: imale su jedna drugu za poređenje, a imaju ih i danas. Ditrih, Dejvis, Garbo, Flin, Gebel, Kuper, Din, Klift, poput antičkih bogova samo zajedno čine mitologiju. To nije tako zato što zajednica čini pojedinca jačim, već zato što se čak i samoća, kao kategorija umetničkog imidža ne može odrediti bez poređenja unutar umetničke zajednice.

U čemu je tajna američke filmske strukture? U dramskoj slojevitosti. Kad kažemo slojevitost, mislimo na mogućnost da se bude opšti i konkretan u isto vreme. Mogućnost da se simultano komunicira na elitnom, kao i na populističkom

nivou. *Klasični holivudski film* podrazumevao je rešenja koja obuhvataju i svesno i nesvesno, koja govore više jezika odjednom i koja ulaze u odnos sa publikom do tačke koju publika želi. Otud većina holivudskih filmova, pogotovo kada se gledaju iz uglova drugih kultura, deluju kao savršene, božanstvene iluzije. A za protestante i za gledaoce buržoaskog sveta, filmovi Hoksa (Howard Hawks), Forda (John Ford), Kapre (Frank Capra), Volša (Raul Walsh), Lubiča (Ernst Lubitch), su psihosocijalne studije, gde se Holivud kao industrija radije tumači kao ekonomska efikasnost u znanju i kreaciji, nego kao Američka politika u sinematičnoj ekspresiji. Otud za našu publiku *Bal na vodi* (George Sidney, 1944) nije bio priča o klasnim problemima, nego raskošna utopija o sveopštoj sreći, *Prohujalo sa vihorom* (Victor Fleming, 1939) nije govorilo o ratnim profiterima i lažnoj gospodi, već romansirani ep o večnoj ljubavi, a *Kazablanka* (Michael Curtiz, 1942) nije pričala o sistemima policijskog prestrojavanja, već o patriotizmu i solidarnosti.

Sve ove nedoumice odavno je rešio Slavko Vorkapić koji se bavio integracijom a ne distinkcijom umetničkog od komercijalnog. Vorkapić, koji je u toku karijere znao da bude autorski usamljen kako u Jugoslaviji, tako i u Holivudu - sa jedne je strane istraživao vizuelnu prirodu filma, a istovremeno je, baš poput dvostrukog identiteta nekog holivudskog superheroja, bio reditelj komplikovanih sekvenci u najvećim holivudskim produkcijama. Dok je snimao eksperimentalne avangardne filmove, istovremeno je radio i na realizaciji ratnih propagandnih filmova. Najvažnije, bavio se visokim mimezismom dramske fikcije, montiranjem herojskih (epskih ili tragičarskih) karaktera u filmovima Frenka Kapre, Džordža Kjukora, Normana Tauroga, Bena Hehta, Žilijena Divivijea, Rubena Mamulijana, Vilijama Velmana, Viktora Fleminga, Frenka Borzaža i mnogih drugih.

Mister Vorky Presents:

1. Upoznajte Džona Doa, Frank Capra (1941).
2. Vila Vila, Howard Hawks, Jack Conway, William Wellman, (1934).
3. Jovanka Orleana, Viktor Fleming (1948)
4. Maska, Džulijan Rofman (1961)