

*Иван Велисављевић*

## У РАГАЊУ ЗА АУТОРСКОМ МОТИВАЦИЈОМ

Осамнаести Фестивал ауторског филма,  
Београд, 28. XI – 5. XII 2012.

Иако се често стиче утисак да се у јавности *ауторски филм* и *арти филм* поистовећују, у строго теоријском смислу реч је о два засебна феномена. Они се, истина, у пракси неретко преплићу, нарочито ако гледамо из угла арт филма, чија је критика готово као здраворазумску узела идеју да уметнички или арт филм подразумева постојање аутора, што у овом случају најчешће значи, специфичног редитељског рукописа, односно стила. Ипак, не треба сметнути с ума да је „политика аутора“, настала у Француској 1950-их и 1960-их, афирмисала ауторски рукопис и на примерима редитеља који су радили у оквирима холивудског студијског система, дакле, у срцу таме индустрије забаве, да су се неке од њених омиљених личности звале Џон Форд, Хауард Хокс и Алфред Хичкок, а да је каснији развој теорије аутора, у есејима Ендруа Сериса, рецимо, такође код холивудских редитеља проналазио одлике врхунске техничке компетенције, сталних тема, препознатљивог изгледа филмова и њиховог „унутрашњег значења“.

Када теорија направи тако радикалан рез на кинематографској стварности, тешко је остати невин и правити се да ничега није било – нарочито ако економска динамика филмске производње и промене унутар уметничке традиције иду у прилог теорији. Тако су измењене околности унутар холивудског система, под

руку са касним модернизмом и утицајем европског уметничког филма на америчке школоване редитеље, створили, током 1960-их, спој ауторског и арт филма који је формирао снажну и утицајну стилску и теоријску традицију. Током своје даље историје, ауторска критика је, заправо, све ређе проналазила ауторе међу филмовима намењеним пре свега индустрији забаве, било да је у питању америчка, индијска или јапанска, а све чешће у оквирима независне продукције или фестивалских наслова, са могућим хибридним варијантама (остварења која имају ту срећу да су комерцијална али да доспевају на репертоаре фестивала), и чини се да такво опредељење и данас преовладава, уз неколико симптоматичних изузетака. Иако је назив београдске манифестације Фестивал ауторског филма, њен главни програм углавном чине управо дела која се надовезују на поменуту традицију споја ауторског и арт филма, с тим што се додатним програмима, попут оног у Кинотеци, подсећа и на нешто другачије, ако се тако може рећи: изворније, схватање „политике аутора“.

Но, поље које формира пресек ауторског и арт филма, а које можемо уочити гледајући одабране филмове са овогодишњег београдског фестивала, има две значајне формалне карактеристике: прва је оно што су руски формалисти звали „ауторска мотивација“ (суочени са проблемима у причи или визуелном стилу питамо се каква је ауторова намера због које крши конвенције и ствара проблеме гледаоцу), а друга оно што Дејвид Бордвел и Кристин Томсон, ослањајући се на формалистичке идеје, називају „симптоматично значење“, то јест, значење дела које се креира позивањем на контекст, на друге текстове или културолошке претпоставке, неопходне да би се дошло до валидног тумачења.

У *Пијети* Ким Ки-дука већ сам наслов позива да размишљамо о симптоматичном значењу: због чега корејски редитељ одлучује да нас, позивањем на Девицу Марију која носи Христово мртво тело, усмери путем хришћанске симболике? Оштар контраст који се појављује између света филма на једној, а симболике и интертекстуалних асоцијација које призивају наслов и прича на другој страни, свакако чини један део те намере – и то не само због екстремних сцена насиља и секса. Од првог кадра, Канг-доа, зеленаша који обогљује дужнике када не плате на време, можемо без оклевања читати као христологику фигуру. Ако знамо да је библијска епизода из бање у Витезду, када Исус лечи богаља и каже му да иде и „више не греш“, постала један од темеља



Из филма *Табу* Мигела Гомеша

типичног средњовековног објашњења обogaњености – инвалид си јер си грешио, јер ти или твоји родитељи имате неке „дугове“ према Богу – политизована, сурова иронија према хришћанским стилским фигурама исход је првог дела Ки-дуковог филма, јер Канг-до дословно обogaљује дужнике да више не би грешили. Јасно је, дакако, да Канг-доу недостаје Христов науч праштања и да се, у стварном свету наплате дугова, радници задужени код главног јунака Ки-дуковог филма не могу вратити у безгрешно стање поновном интервенцијом божјег сина. Тада у филм ступа Канг-доова мајка за коју је мислио да не постоји, и филм у другом делу креће препознатљивим Ки-дуковим проблематизовањем породичних односа.

Чини се да су породица и брак у центру многих филмова овогодишњег фестивала: *Калуј* Алија Ајдина говори о потрази оца за несталим сином, *Сви у нашој породици* Радуа Јудеа о разведеним супружницима и проблемима око детета, *После мрака свейлосиј* Карлоса Рејгадаса о животу богате породице у Мексичком селу, *Мистерија* Лу Јеа о прељуби и двоструком животу супружника, *Рај: љубав* Улриха Зајдла о сукобу фанатичне хришћанке и њеног параплегичног мужа муслимана (као и Ки-дук, Зајдл испитује однос религиозног и сексуалног), а *Звери јужних дивљина* Бена Зејглина о животу оца и ћерке у изолованом насељу којем прети поплава.

Осим њих, потоњи филм прати и живот осталих мештана фиктивног насеља Бетаб (што, иронично, значи „када за купање“), њихов отпор не само најављеној великој олуји, која прети да потпуно уништи место, и због које већина људи одлази, већ и покушајима људи из оближњег града да становнике Бетаба евакуишу. Контекст у којем су овакве приче могуће напросто је неминован: глобално загревање и његове последице као једна од доминантних научних, али и политичких и филозофских тема 21. века. Ураган Катрина, који је изазвао дебате у америчкој јавности о расизму, одговорности владе, лошим реакцијама на катастрофу, али и цунамији у Индонезији и Јапану, налазе се иза приче Зејтлиновог филма и постављају не само политичка питања, већ доносе и, како је Кант говорио, „узвишене“ теме природних катастрофа и људског односа према њима. Фантастичне праисторијске животиње, огромни „аурокси“, у које верује локална заједница, долазе пред девојчицу Хашпапи као митолошки представници уништења и смрти, весници поплава, олуја и нестанка насеља и мештана. Дакле, иза приче о односу оца и ћерке, или цивилизације индустрије и града која нуди контролу и спутавање насупрот слободи и природности изоловане дивљине, богата значења филма *Звери јужних дивљина* можемо уочити тек када укључимо неке додатне услове изван самог текста филма.

Пресудна веза ауторске мотивације и гледалачке потребе за симптоматичним значењем није само наративна, већ и визуелна. Обе су карактеристичне за *Светише мојшоре* Леоса Каракса, који је на Фестивалу ауторског филма добио награду за режију. У њему пратимо онирично путовање главног јунака Оскара кроз Париз: у великој, белој лимузини, коју вози његова секретарица, возач и десна рука Селин, Оскар мења шминку, маске, држање, гестове, глас и одлике личности, улази у различите приче и заплете, у разним стилским регистрима, од буњуеловског надреализма до класичне породичне драме. За нестрпљивог гледаоца неспремног да уложи напор откривања ауторске мотивације, *Светиши мојшори* су нејасан, заморан филм без поенте. Ако, пак, уочимо да је тема већине Оскарових заплета лаж, лагање, прерушавање, разоткривање, и да без такве теме заправо нема заплета, отвара се пут за креирање значења. *Светиши мојшори* очито тематизују глуму, илузију филма, дакле, сам медиј у којем настају, барокном визуелношћу и шетњом кроз стилове испитујући шта је глума, каква је њена веза са лагањем, и у чему се састоји вредност илузије и лажи, пре свега у настанку филмских светова. На то нас наводе бројни



Из филма *Цезар мора умреџи* браће Тавиани

други детаљи: само име главног јунака, Оскар, исто је као и најпознатија светска награда за филм, осим што је и средње име редитеља *Свејших мојшора* (рођен је као Алекс Оскар Дипон); улогу Селин, која вози Оскара, тумачи Едит Скоб, глумица из култног француског хорора *Очи без лица*, и осим том интертекстуалном референцом, да размишљамо о глумачком лицу као пољу за многа друга лица, као суштински безличном полигону за илузије, подстиче нас и када на крају филма ставља „безизразну“, „неутралну“ позоришну маску.

Иста врста повезивања потребна је и за *Цезар мора умреџи* браће Тавијани, у којем затвореници једног италијанског затвора припремају Шекспиров комад *Јулије Цезар*, и док трају припреме, током свакодневног живота иза решетака, скоро да не излазе из додељених улога у представи. Познавање и анализирање филмских конвенција такође могу обогатити и *Табу* Мигела Гомеша (главна награда Фестивала ауторског филма), који користи старе пропорције кадра за приказ 1960-их година у другом делу приче, и самим визуелним кодовима, као и Каракс у *Свејшим мојшорима*, самосвесно промишља медиј филма.

Тако нас је осамнаесто издање Фестивала ауторског филма, избором вероватно најрепрезентативнијих фестивалских филмова данас, а који спајају ауторски и уметнички приступ, изнова уверило да су неке стратегије читања, попут ауторске мотивације и потраге за симптоматичним значењем, неопходне како би се у таквим филмовима уживало, висцерално и интелектуално.