

Film kao „prosvetljenje“

Filmovi Andreja Zdraviča

U organizaciji Centra za vizuelnu kulturu i informacije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, sredinom oktobra 1979. g. održane su dve projekcije filmova mladog sineaste Andreja Zdraviča. Rođen u Ljubljani 1952 g., Zdravič, posle studija etnologije i istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, 1974 g. odlazi u Njujork i studira na Državnom univerzitetu u Bafalu, u Centru za izučavanje medija (Center for Media Study). Baveći se filmom od 1953 g. Zdravič je snimio petnaest filmova na formatu 16 i super 8 mm, kao i jedan video program. Mladog autora interesuje istraživanje filmskog medijuma u cilju stvaranja dela čije strukture i načini komunikacije prevazilaze modele narativnog filma i estetizovanog eksperimenta. Film se ne tretira kao umetnost, već kao medij, spoj autorovog ličnog iskustva, totaliteta nestilizovane realnosti i filmske tehnike. Zdravičevi filmovi »očišćeni« su od svih elemenata klasičnih umetnosti i reducirani na elementarni »jezik« filma, »oživljenu fotografiju« plus konkretan zvučni zapis. Film nastaje nekom vrstom improvizovanog snimanja prizora ispred kamere, bez predhodnog scenarija, pa i racionalizovanih ideja i poruka. Kao da stvarnost u koju je uperena kamera »diktira« autoru strukturu budućeg dela, koje nastaje u procesu uzajamnog suočavanja.

Ovaj način snimanja u mnogome potseća na Keruakov »literarni« postupak — »spontaneous bop prosody«, pisanje bez konstruisanja, doterivanja, uz insistiranje na spontanosti, trenutnoj autorovoj stvaralačkoj energiji i impulsu ali i na niz »slučajnosti«, ukoliko su one uopšte slučajne. I kao što se Keruak oslobađa »literarnih, gramatičkih i sintaktičkih smetnji«, pa piše bez odabiranja izraza, sledeći »slobodnu devijaciju (asocijaciju) misli«, Zdravič se oslobađa klasičnih filmskih potupaka naročito u domenu dramaturgije, rada kamere i montaže. On tako izgrađuje svoj kinematografski stil u kome se prepoznaju i uticaji Vertova, modernog džeza, Mekasa, Kejdža i zen budizma. Kamera spontano reaguje u ruci autora na pulsirajući životni tok. Kadriranje ne vodi računa o klasičnoj kompoziciji a pokreti kamere o preciznoj motivisanosti. Ovako snimljen materijal, u kome se oseća nonšalantnost, ali i pregnantnost igre, inicira samosvoju, »skokovitu« (»cut jump«), sinkopiranu montažu, van klasičnih montažnih pravila. Posebno je zanimljiva upotreba zvuka u Zdravičevim filmovima. Umesto muzičke fraze, on koristi realne šumove, zvučni »govor« ambijenta u kome

snima, želeći da stvori neku vrstu »konkretne muzike«, kojoj povremeno i relativno diskretno dodaje elektronski zvuk.

Sam kinematografski čin Zdravič doživljava kao deo svog globalnog životnog iskustva, pa otuda i dnevnički karakter njegovih filmova. On posmatra svet (urbani i prirodni) svojevrsnom začudnošću kojom pokušava da dešifruje unutrašnju logiku dešavanja i viši smisao koji se krije ispod banalne opne pojavnog. Tako otkriva prividnost svakodnevnice percepcije i reda sveta, njegovu strukturu u ne-redu, slojeve skrivenih realnosti i violentnost kao osnovni pokretački princip. Međutim, autor ne prilazi svetu moralistički ili ideološki, već spontanošću koja je bliska zen budističkom »uživljavanju« u banalnost.

Zdravič izbegava racionalističku i »poetsku« komunikaciju sa gledaocima, želeći da oni prime njegove filmove međusobnom razmenom ontičke energije koju je on fiksirao u svojim delima, sa istom ili sličnom energijom bića koju gledaoci latentno nose u sebi.

Akumulirajući u svojim filmovima totalitet životnog dešavanja, njegov skriven smisao, kao i vlastitu ontičku energiju, Zdravič nudi »otvorena dela« veoma složenog konteksta i mogućih »čitanja«. Direktna poruka autora ne postoji. Umesto nje, gledalac konotira film nekom vrstom kinematografskog »prosvetljenja«, ontološkim uvidom u začaranu slojevitost realnosti.

U tom smislu, među filmovima o urbanom prostoru, najzanimljiviji filmovi su: **New York — five studies (Njujork — pet studija)**, 16 mm. 45 min. boja 1977—1979, **Breath (Dah)** 16 mm. 9 min. crno-beli, 1976 i **Home (Kuća)**, 16 mm. 10 min. boja, 1978. Zdravič filmuje Njujork (oblakodere, podzemnu željeznicu, pokretna stepeništa u podzemnim prolazima, ulice, hodanje prolaznika) bez apriorističkih ideja o metropoliisu, što je izuzetan slučaj. Obično se velegrad snima »humanističkim« pristupom kad autori, sa puno gorčine, pa i jadnija, pokazuju »otuđenost« velikog urbanog miljea, »kritički« i panično zabrinuti za sudbinu ljudskog bića, koje je, navodno, »izgubljeno« u njemu. Zdravič pristupa velegradu spontano, nevino zagledan u prizore i dešavanja, što rezultira filmom, koji nije lišen kritičkog angažmana, ali je, istovremeno, ispunjen autentičnom poezijom urbanog koju u velikoj meri još ne razumemo. Tako Njujork, po prvi put na filmu, li-

či na nadrealan grad iz bajke, u kome se bezbrojne višespratnice više ne doživljuju samo kao »vrhunac moderne arhitekture«, već odjednom, počinju da liče na začarane dvorce.

Zdravič otkriva mogućnost velegrada (njegove skrivene realnosti) i u filmovima **Dah** i **Kuća**. U prvom, on snima sudbinu bačenih novina koje gotovo u kletu lutaju kroz gradske ulice, dvorišta i podzemne prolaze, sugerirajući dah nestvarnog i nadrealnog, atmosferu krhosti sveta u ne-redu, što je podcrtano tonom, kolažom realnih šumova, odlomaka svakodnevnih dijaloga i elektronskim zvukom. Violentnost tehnike i njenu »skrivenu« sumanutost Zdravič fiksira u filmu **Kuća**, u kome ogromne mehaničke kašike, montirane na dizalicama, besprekornim pokretima ruše i »gutaju« stare, patinirane zgrade. Ovaj, kao i neki drugi Zdravičevi filmovi liče na svojevrsne simfonije agresije, što ukazuje i na jednu futurističko osećanje sveta.

Svetu ne-redu, njegovu žestinu i konfuziju, ali i nadrealnu fascinantnost, Zdravič otkriva i u filmovima u kojima snima prirodan ambijent: **Waterbed (Vodeni krevet)**, 16 mm. 6 min. boja, 1974, **Sunhopsoon** (neprevodiva složenica u kojoj je reč o suncu), 16 mm. 9 min. boja 1976 i **Jugoslavija i Italija, Dnevnic**, 16 mm. 15 min. boja, 1978. Za razliku od građanske, pa i celokupne evropske tradicije, koja u prirodi »vide« idilu i »napušten raj«, Zdravič, naizgled neopredeljenim beleženjem banalnih, i po »zdravo razumskoj« logici, dobro poznatih detalja daje mogućnost drugačijeg uvida u »lepotu« prirode, razotkrivajući njenu izvornu surovost i neprekidni kosmički grč, čiji smisao ne znamo.

Stvarajući filmove koji su spoj totalnosti sveta i bića autora (Zdravič insistira na učešću fiziologije tokom kinematografskog čina), on ponovo ukazuje na zen budističke mogućnosti filmskog medija, čega je, na drugi, dosta neprecizan način, bio svestan i Žan Epsten tokom dvadesetih godina.

Jovan Jovanović