

Ljiljana Bogoeva Sedlar

DA LI POTPISATI? O NEZAVISNOJ KINEMATOGRAFIJI I NEZAVISNOSTI UOPŠTE

*Leni Rifenštal: "Onda je, 1935,
Čerčil rekao: "Ja zavidim Nemcima
na njihovom Hitleru". Stvarno je to rekao.
Pomislila sam: "Kako ja mogu
biti pametnija od Čerčila?"¹*

U okviru pedeset drugog Internacionalnog filmskog festivala u Edinburgu, održanog u drugoj polovini avgusta 1998., među mnogobrojnim uobičajenim festivalskim dogadanjima, upriličena je i retrospektiva stvaralaštva britanskog filmskog i televizijskog režisera Alana Klarka (1935-1990). Tom prilikom o nezavisnosti Klarkovog duha i dela pisali su i govorili mnogi. Nazivan je najbolje čuvanom tajnom britanske kinematografije, sinonimom za anti-establišment film, a Stiven Frirs (jedan od brojnih britanskih režisera koji samouvereno prihvataju američke poslovne ponude verujući da neće, kao ljudi i umetnici, preskupo platiti to što će biti dobro plaćeni u Holivudu) priznaje da je Klark, koji nije podlegao takvim iskušenjima – bio bolji od svih njih.²

1 Iz dokumentarnog filma *Die Macht Der Bilder* (1993) koji je o njoj napravio Ray Muller.

2 The Scottish Daily Mail / Mail on Sunday in Scotland: Edinburgh International Film Festival Free Preview, 16. 8. 98 – 30. 8. 98; (www.edfilmfest.org.uk), st. 9. U knjizi *Alan Clarke* (edited by Richard Kelley, Faber, London, 1998) saznajemo da je Klark otkrio da ima rak, od kojeg je ubrzno umro, za vreme boravka u Americi gde se spremao da snima film *Assassination on Embassy Row*, ili *An American Murder*. Zamišljen kao anatomija jednog političkog ubistva, ovaj film je predstavljao jedini projekat koji je Klark bio zainteresovan da realizuje u Americi. Plan je bio da se film snima u Njujorku, Vašingtonu, Kubi i Meksiku. Po rečima producenta Kastro je bio oduševljen, ali su Šanse da američki glumci dobiju dozvolu od svojih advokata za ovakav izlet na Kubu bile male. Iz knjige, pored toga, saznajemo da su Alana Klarka prijatelji iz milošte zvali Klarkovski (st. 225), i da su posle njegove smrti festivali posvećeni njegovim filmovima bili organizovani u San Francisku i mnogim drugim gradovima Amerike.

Prema izjavi organizatora, počast koja je Alanu Klarku posthumno ukazana imala je za cilj da podseti "na metode i još uvek radikalne poruke njegovih filmova".³ Klarkov odnos prema filmu, međutim, može poslužiti i kao povod da se ponovo istaknu neke odrednice nezavisnog filmskog stvaralaštva, i naročito neki od izazova sa kojima se nezavisni umetnici redovno suočavaju. Naročito oni koji, slično Vilijamu Blejku, svoj poziv vide kao priliku da iskuju moćno, filmskim sredstvima oblikovano mentalno oružje za obračun sa brojnim pošastima dvadesetog veka.⁴

Uvećavanje broja onih koji tako misle o filmu se *ne* podstiče. Film bi mogao biti shvaćen (kao i književnost, i sama umetnost uopšte, kako Kenet Berk napominje u studiji *Filosofija književnih oblika*)⁵ kao oruđe u funkciji života, nasušna potreba, alat izumljen radi opstanka. Umesto toga agresivno se nameće ideologija da se živi radi para, i opstaje samo ako novca ima dovoljno. Vredan život se kupuje, a život ljudi koji nemaju kupovnu moć je bezvredan. Cilj filma, pod pritiskom ovakve teleologije, za sve veći broj ljudi postaje isključivo zabava i zarada, a filmska traka – sredstvo eksploracije, put do profita, a ne do vizija i spoznaja koje uspostavljaju bolju moralnu orijentaciju. Zato je, pored podsticajne retrospektive filmova Alana Klarka u Edinburgu, vredno pomenuti (uz nužno upozorenje da se ne zna da li je ono što je proklamovano doista i ostvareno) dva kursa koja su, istog leta 1998, bila na programu letnje Filmske škole Univerziteta Južna Kalifornija.

- 3 Ibid. Prikazani su sledeći Klarkovi filmovi: *Baal* (1982, sa Dejvid Bovijem u glavnoj ulozi TV verzije Brehtovog komada), *Beloved Enemy* (1981), *Christine* (1987), *Contact* (1985), *Diane* (1975), *Elephant* (1989) *The Firm* (1989), *A Flower for Emily* (1974), *A Funny Farm* (1975), *Hallelujah Handshake* (1970), *Penda's Fen* (1974), *Psy-Warriors* (1981), *Rita, Sue And Bob Too* (1987), *Road* (1987), *Scum* (1979).
- 4 U ovom kontekstu od posebnog značaja je Blejkova pesma iz predgovora spisa *Milton* (1804-1808), koja je vremenom postala anglikanska himna. Slavni profesor sa Kembridža, F. R. Livis, (među čijim učenicima su bili Maršal Mekluan i Pol Šreder), objavio je knjigu *Niš će moj mač* (F. R. Leavis, *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*, Chatto and Windus, London, 1972) pretvarajući jedan stih ove Blejkove pesme u naslov svoga dela. Insistirao je da je književnost aktivnost koja se bavi teleološkim pitanjima: preispitivanjem ciljeva i načela po kojim živimo. Postmodernisti ga smatraju jednim od svojih najljubljivih neprijatelja. Pored Livisa, Blejkovim naporima da se pročisti i osnaži ljudska moć spoznaje ("doors of perception") bili su motivisani i inspirisani: književnik Oldos Haksli, slikar Fransis Bekon, kompozitor Bendžamin Britn, režiser Džim Džarmuš, pevač Džimi Morison iz Dorsa, i mnogi drugi. Evo originala stihova koje je Livis preuzeo iz te Blejkove 'programske' pesme (*Blake: Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1971, pp. 480-81):
- | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| And did the Countenance Divine | Bring me my Bow of burning gold: | I will not cease from Mental Fight |
| Shine forth upon our clouded hills? | Bring me my Arrows of desire: | Nor shall my Sward sleep in my hand |
| And was Jerusalem builded here | Bring me my Spear: O clouds unfold! | Till we have built Jerusalem |
| Among these dark Satanic Mills? | Bring me my Chariot of fire. | In England's green & pleasant Land. |
- 5 Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Louisiana State University, 1941, "Situations and Strategies", st. 1 i "On Methodology" st. 66.

Jedan, naslovjen *Nezavisno oko (nezavisni pogled)*,⁶ ima polazište u uverenju da se sposobnost filmskog izražavanja složenih, apstraktnih ideja i emocija uvećava ako se u procesu filmske obuke stalno, sa najdubljim razumevanjem, prate strategije koje druge umetnosti – poezija, slikarstvo, fotografija, itd. – razvijaju da bi se izborile sa izazovom izražavanja apstraktnih i složenih stanja. Naznačena namera drugog kursa, *To je samo film*,⁷ je da usmeri pažnju na činjenicu da film zapravo nikada nije *samo film*, već veoma složena formalna konstrukcija za postizanje određenog ideološkog cilja.

Razmišljati o prirodi filma, i prirodi i mogućnostima ostalih umetnosti je uvek korisno. (Džim Džarmuš se seća kako je Nikolas Rej stalno ponavljao studentima Njujorške umetničke škole da je njihova najveća nevolja u tome što se, iako studiraju film, ne interesuju dovoljno za slikarstvo, muziku i druge umetnosti).⁸ Upriličiti kurs posvećen analizi "ljudskih vrednosti i društvenih normi"⁹ koje se u filmu kriju, iznad svega je važno i potrebno upravo danas.

2. SVEST, SAVEST, SEĆANJE¹⁰

Potreba postoji i u drugim oblastima. Primera radi, posle niza godina rada vezanog za pozorište, američki režiser i pedagog Herbet Blau napisao je knjigu

6 University of Southern California School of Cinema-Television, Summer Production Workshop brochure, The Independent Eye (June 4 – July 24 Monday through Friday 9-4 pm + production on weekends), st. 12. Uputno je insistirati na proveri načela proglašenih za 1999. zato što izveštaj o USC filmskoj školi iz 1988. u knjizi Tom Stempel, *Framework – A History of Screenwriting in the American Film*, A Frederick Ungar Book, Continuum, New York, 1988, Part 3: Independent Production 1950-80, st. 201 svedoči o sasvim suprotnim nastojanjima. Autor ističe da je privatni univerzitet USC (za razliku od državnog UCLA, gde je film oduvek imao status umetnosti koja se akademski izučava) tesno vezan za Holivudsку filmsku industriju. Shodno tome studenti se obučavaju da zanatski vešto zadovolje potrebe Holivudskih produkcija blokbastera koje su za treću generaciju mlade publike ustanovili najslavniji diplomci USCa, Džordž Lukas, Džon Milijus i Robert Zemekis.

7 *But It's Only a Movie* Limited enrollment all day workshop with a break for lunch. The design and content are the result of over ten years of research and practical application by Doe Mayer and Carroll Hodge, and is the basis for a book-in-progress, st. 6.

8 Vidi Bernard Eisenschitz, *Nicholas Ray: An American Journey*, Faber, London, 1993. O slikarstvu i filmu vidi, takođe, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, ed. Angella Dalle Vacche, University of Texas Press, Austin, 1996, kao i Pascal Bonitzer, *Slikarstvo i film*, Institut za film, Beograd, 1998.

9 USC brošura, st. 6.

10 Odnosi se na stvaralaštvo Andreja Tarkovskog, posebno na film *Ogledalo* (1975), scenu u lekarskoj ordinaciji pred sam kraj filma. Lekar objašnjava da se ništa ne može učiniti za pacijenta o kome je reč jer ozdravljenje zavisi samo od njega samog. Napominje da se često susreće sa sličnim situacijama – čoveku iznenada umru majka, žena, ili dete i, za koji dan, iako je potpuno zdrav, ni njega nema. Kada prisutne žene skrenu lekaru pažnju da čoveku o kome je reč niko nije umro, on meditativno odgovara: "No, postoje savest, uspomene..." I prethodni film Tarkovskog, *Solaris* (1972), bavi se temom griže savesti zbog izbegavanja krivice i odgovornosti, a slični motivi ključni su i za njegov film *Nostalgija* (1983).

Sudeći po izgledu stvari: Ideologija i scensko izvođenje (1992) da bi upozorio na opasnost koju uočava: čini mu se da se 'progresivne' nove tehnologije, kojima se osvaja nova sloboda informacija i komunikacija, koriste da se proizvedu samo "iluzije demistifikacija", "maskarade svesti", "prividi bliskosti", strategije izbegavanja kontakta koji bi zahtevao radikalnu promenu života, te da je shodno tome potrebno "objasniti sve ono što ima izgled stvarnosti, a ne samu stvarnost, koja se inače ne može objasniti".¹¹ Kao civilizacija nalik smo, kaže, na glumca koji odbija da glumi glumca: odbijamo da otkrijemo ono što radimo i što jesmo, ali ne odbijamo da se pravimo da smo ono što nismo.

Među mnogima koji danas govore o ideologiji i filmu je i Bel Huks, istaknuti profesor engleskog na Gradskom univerzitetu u Njujorku. U tekstu *Kako nastaje filmska magija*, koji predstavlja uvod u zbirku eseja o filmu *Stvarnost na filmskom koturu: rasa, pol i klasa u bioskopu* (1996)¹² ona objašnjava zašto se tako uporno bavi skretanjem pažnje na nužnost da se dobro "ispita ono što gledamo, načini na koje razmišljamo o onome što gledamo, kao i sve mogućnosti da na drugaćiji način sagledamo ono što je pred nama". Ona od filma očekuje da bude 'pozitivna intervencija' u nepravedno i nesavršeno konstituisano društvo, posebno zbog toga što film ima "ogromnu moć da stvara novu svest i da kulturu menja pred našim očima". Sa zadovoljstvom ističe da je potvrdu za ovakvo svoje politički i ideoološki angažovano poimanje filma našla u nezavisnom filmskom stvaraocu Sten Brejkidžu, i citira odgovor koji je Brejkidž dao na komentar da njegovi veoma lični filmovi nisu posebno politički relevantni. Ističući da se njegova dela uvek bave sociopolitičkom stvarnošću Brejkidž je naglasio: "Ne mislim da sam ikada poželeo da napravim film koji nije bio politički u najširem smislu te reći, koji se nije bavio mojim osećanjima i spoznajama vezanim za proces društvenog programiranja kojem sam bio izložen, i mojim buntom protiv tog procesa".

Mnogi eseji iz zbirke *Stvarnost na filmskom koturu* ranije su objavljivani po uglednim filmskim časopisima. Primera radi, prikaz filma *Košarkaški snovi*,¹³

11 Herber Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, London, Routledge, 1992.

12 Bell Hooks, *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, "Intorduction: making movie magic", st. 1-10, Routledge, 1996.

13 *Hoop Dreams* (1994), Dir. Steve James. Film su zapravo napravila tri druga, dokumentaristi iz Čikaga, Stiv Džejms, Piter Gilbert i Fred Mrks. Prvobitna namera bila je da se o Arturu Eidžiju i Vilijamu Gejsusu, dvojici mladih i talentovanih košarkaša iz najozloglašenijeg Čikaškog geta, snimi tridesetminutni film. Umesto toga, tokom više od četiri godine snimanja, prikupljeno je 250 sati filma koji je, nakon dodatne dve i po godine, koliko je trajala montaža, konačno završen. Na Sandens festivalu 1994. dobio je nagradu publike. Snimatelj filma, Piter Gilbert, radio je pre toga na dokumentarnom filmu slavne Barbare Kopl *Američki san*, koji se bavi političkom borbotom radnika u mesnoj industriji i koji je nagrađen Oskarom 1990. Citati u tekstu su iz knige *Reel to Real*, "Neo-colonial fantasies of conquest: *Hoop Dreams*", st.77-82.

u knjizi naslovljen *Neo-kolonijalne fantazije uspeha* pojavio se u časopisu *Sight and Sound*, aprila 1995., kao tekst (*Osvajanje snova*) koji pokušava da dâ odgovor na pitanje istaknuto u podnaslovu – "Zašto je dokumentarni film o košarcima *Hoop Dreams* tako mnogo hvaljen? Šta on zapravo govori o Americi?" Analizirajući svoje i tude reakcije na ovaj film Hooks, između ostalog, ističe saznanje do kojeg je došla, i koje predstavlja ključ za razumevanje načina na koji film indirektno postiže ogroman politički uticaj. Popularnost filma kod bele publike nju nije ni malo oduševila jer je shvatila da "u Americi, spremnost brojne bele raje da gleda i uživa u slikama crne raje na ekranu, nema nikakve veze sa njihovom spremnošću da stvarno poznaju prave crnce".

Huks ne propušta priliku da ukaže na popularne i mnogo hvaljene filmove koji upravo neguju ovakvo 'gledanje' koje ne podstiče na razmišljanje i ne dovodi do spoznaja. Film koji ničim ne dira u pasivnost publike, i ne remeti spremnost ljudi na slepo prihvatanje prividnih 'istina', pretvara bioskop u još jedno mesto na kojem sistem (Huks bezbroj puta ponavlja da je reč o mehanizmu za prenos i dalje širenje stare rasističke, kapitalističke, patrijarhalne ideologije) uspešno radi na zavodenju svojih žrtava. Umesto da sudeluje u ovakovom činu, film može svoje mogućnosti da usmeri ka stvaranju "konstruktivnih uvida, progresivnih alternativa", ističe Huks. Često se i u samim naslovima njenih eseja pojavljuju reči integritet i odgovornost (primera radi "Umetnički integritet: rasno pitanje i odgovornost") kao glavne odrednice njenog stava prema filmu, i njenog poimanja nezavisne kinematografije.

U svetu ovakvih interesovanja Huks posebno pažljivo analizira filmove koji na Sandens festival nezavisnog filma dolaze (festival se, pod pokroviteljstvom osnivača Roberta Redforda, održava u Park Sitiju, u državi Juta, još od 1985.), a još pažljivije one filmove koji na tom festivalu 'dobro prolaze'. Njenu opravданo oštru kritiku izazvao je 1995 film Larija Klarka *Klinci*.¹⁴ Kako Huks ističe u tekstu *Klinci: prestupnička tema – reakcionarni film*, malo je onih koji su se u razgovorima vođenim o *Klincima* bavili samim sadržajem filma, pa niko nije skrenuo pažnju na činjenicu da u ovom Klarkovom filmu o deci ne postoji sveobuhvatan prikaz sklopa uma gradske omladine, već samo prikaz njihovog odnosa prema drogi i seksu.¹⁵ Deca u filmu (u ekstremnom obliku, i u okvirima svojih mogućnosti) žive 'vrednosti' na kojima zajednica počiva, vežbaju da što bolje i što brže podrede svoje želje, očekivanja i oblike ponašanja veštini "dominacije i penetracije" koja se od umešnih i uspešnih očekuje.

Huks ističe da "pokazivanje u slučaju ovog filma nije isto što i kritičko sagledavanje". Film koristi sve metode zavodenja i identifikacije sa likovima,

¹⁴ *Kids* (1995), Dir. Larry Clark. O prvim reakcijama na film vidi izveštaj sa Sandens festivala u časopisu *Artforum International*, April 1995, st. 11.

¹⁵ *Reel to Real, "Kids": Transgressive subject matter – reactionary film*, st. 61-68.

a ni jednu od mnogobrojnih strategija distanciranja koje bi mogle da dovedu do kritičke spoznaje suštine onoga što se gleda. Autor je, kako to jedan od saradnika na filmu kaže, "samo želeo da pokaže uznemiravajuću lepotu dečijih života". Klark briše iz filma tragove društvene stvarnosti koja navodi decu na samoubilački hedonizam (film je pun scena eksplisitnog 'teen' seksa u kojem režiser, tvrdi Huks, vojeristički uživa). Pokušaj da zbog lične nezrelosti i ličnih opsesija učini romantičnim način života koji prikazuje je za osudu jer predstavlja način na koji ova kultura, tvrdi Huks, i dalje nastavlja da izneverava i izdaje ne samo decu Njujorka, već i svu drugu decu. Tragične stvari koje film pokazuje mogu se činiti 'lepmi' samo ako se prihvati tumačenje koje u ponasanju dece vidi nezrelo i prolazno romantično buntovništvo, a ne reakcije koje ukazuju na prikriveno nasilje i pritiske kojima su deca izložena, i na užasno osećanje napuštenosti kojim su ispunjena. Film hvale i zagovornici teze da ne treba preispitivati i menjati sistem, već, jednostavno, sliku društva koju film pokazuje promeniti pooštravanjem kaznenih mera i sistemske kontrole nad raspuštenom gradskom decom. Huks je, međutim, mišljenja da film u kojem uzroci odredenog dečjeg ponasanja ostaju nedokučeni i (uprkos brojnim mogućnostima i strategijama filma) nevidljivi i potisnuti, bez obzira na proklamovane namere i ciljano vaspitno dejstvo, podržava degenerativne procese protiv kojih se navodno zalaže.

U Britaniji, o strategijama prikrivanja istine i izbegavanja i izigravanja odgovornosti, najupornije govori i piše svestrani nezavisni umetnik Džon Berdžer. Najpoznatiji je po televizijskoj seriji *Ways of Seeing*¹⁶ koja problematizuje nadahnuto, ali ideološki nedovoljno kritički duboko lično viđenje umetnosti na Zapadu serije *Civilizacija*,¹⁷ dugogodišnjeg direktora Nacionalne galerije u Londonu, Keneta Klarka. Kao pisac scenarija, Berdžer je deset godina sarđivao sa švajcarskim režiserom Alenom Tanerom, (o kojem je Švajcarsko ministarstvo za kulturu upravo objavilo brošuru *Alain Tanner: Filmski pesnik između utopije i stvarnosti*). Sreli su se u Londonu, šezdesetih, i radili na zajedničkim projektima do sredine sedamdesetih. Sada sličnu uspešnu saradnju Berdžer neguje sa pozorišnim režiserom Sajmonom Makbrnjem i grupom Théâtre De Complicité.¹⁸

16 Knjiga *Ways of Seeing* (Penguin, 1972) rađena je po istoimenoj seriji koju su sačinjavale četiri emisije realizovane sa veoma skromnim finansijskim sredstvima. I po toj osnovi serija je predstavljala nameran kontrast kitnjastoj *Civilizaciji* koja je rađena na 117 lokacija u jedanaest zemalja, 118 muzeja i 18 biblioteka.

17 Kenneth Clark, *Civilisation*, BBC, 1969, Penguin 1987.

18 Časopis *Art Review*, objavljen marta 1999., donosi prikaz predstave *The Vertical Line*, najnovijeg zajedničkog poduhvata režisera Sajmona Makbrnija i Džona Berdžera. Makbrnijevo pozorište Théâtre de Complicité gostovalo je 1996. na BITEFu sa predstavom *Tri života Lusi Kabrol*, koju je Makbrni režirao po istoimenoj priči Džona Berdžera. Predstava je obišla ceo svet.

U svim delatnostima Džona Berdžera pokretački motiv je isti: nemirenje sa namerama i strategijama eksplotatorskih ideologija i kritika sistema koji ih sprovode. Do najžešćeg i najdirektnijeg okršaja došlo je 1972., povodom dodele ugledne Buker nagrade Berdžerovom romanu *G* (ovenčanom iste godine sa još dva vredna književna priznanja). Primajući nagradu, Berdžer je na svečanom skupu rekao sledeće o tome šta nagrada za njega znači.¹⁹

Smisao nagrade je u onome što se njome podstiče: konformizam potrebama tržišta i konsenzus prosečnog mišljenja, ili maštovitost i nezavisnost stvaraoca i čitalačke publike. Ako se nagradom podstiče maštovitost i nezavisnost onda ona podstiče ljude da postavljaju pitanja i tragaju za alternativama... I drugi su, a ne samo pisac čija je profesija da traži tananu povezanost stvari, mogli da otkriju vezu koja postoji između pet hiljada funti ove nagrade i sto trideset godina unosnih trgovачkih i ekonomskih transakcija Buker Makonelovih na Karibima. Današnja beda na Karibima direktna je posledica kako njihove, tako i drugih sličnih eksplotacija. Moja buduća knjiga o sezonskim radnicima²⁰ bila bi, ovim novcem, finansirana profitom ubranim iz znoja njihove rodbine i predaka... Ja zato moram ovu nagradu da preusmerim. To će postići deleći je na poseban način. Polovina koju će pokloniti, promeniće smisao one polovine koju zadržavam za sebe... Ovakav postupak u vezi je sa mojim daljim umetničkim razvojem: sa mojim odnosom prema kulturi koja me je iznestrila. Londonski ogranač Crnih Pantera je pokret koji je nastao iz kostiju koje su Buker i ostale kompanije ostavile na Karibima; ja želim nagradu da podelim sa njima zato što oni pružaju otpor, i kao Crnci i kao radnici, daljom eksplotaciji potčinenih. Crnački Informativni Centar u Londonu povezan je sa sličnim u Gvajani, gde je bilo sedište Buker Makonelovog bogatstva, i u Trinidadu, i širom Kariba. Deleći ovu nagradu sa njima želim da istaknem da su nam ciljevi isti. Time je mnogo pojašnjeno. Jer na kraju, ali isto toliko koliko i na početku, jasno sagledati i postaviti stvari važnije je od novca.

Berdžer, četvrti dobitnik Buker nagrade, koji nije želeo da se trgovina robljem nastavi pod novom maskom, i koji nije želeo da se ljudi i dalje dele na potencijalne robovlasnike i robe, nije uvršten u knjigu kojom je 1989 obeležena dvadeset prva godina postojanja te nagrade. U jubilarnom izdanju, sa starim ili novim prilozima, predstavljeni su svi dobitnici, osim njega.²¹

19 Podaci i citat preuzeti iz knjige Geoff Dyer, *Ways of Telling: The Work of John Berger*, Pluto, London, 1986, str. 92-94.

20 Reč je o knjizi *A Seventh Man*, koju je Berdžer priredio zajedno sa fotografom Džin Morom, još jednim umetnikom sa kojim je dugo i plodno saradivao. Pored ove, zajedno su, u izdanju Londonske izdavačke kuće Granta, objavili i sledeće knjige: John Berger and Jean Mohr, *A Fortunate Man* i *Another Way of Telling*.

21 *Prize Writing: An Original Collection of Writings by Past Winners of the Booker Prize*, ed. Martyn Goff, Sceptre, London, 1989.

3. FRAGMENTI BEZ SMISLA I MIT

T.S. Eliot, *Pusta zemlja*: "Zar ne znaš ništa?
Zar ne vidiš ništa? Zar ne pamtiš ništa?
...Mogu da spojim ništa i ništa."²²

Blau, Huks i Berdžer insistiraju na potrebi da se sve što se nameće kao 'stvarnost' dobro preispita zato što, za razliku od, primera radi, otvoreno propagandnih filmova koji svoje glavne ideološke namere ne kriju, postoji veliki broj filmova (i drugih umetničkih dela) koji nemamerno i nesvesno promovišu nedokučene ideologije, ali i još veći broj onih koji svoje prave namere svesno i vešto prikrivaju. Među mnogima koji su, slično pomenutoj trojci, upozoravali na postojanje skrivenih ideologija do kojih retko dopiremo i sa kojima se nerado suočavamo je i teoretičar Nove Kritike Džon Krou Rensom, koji je jednu svoju značajnu raspravu o biti i razvoju poezije započeo razmatranjem teze da nema percepta bez koncepta.²³ Ideološki koncept koji je tom prilikom posebno osudio, govoreći o odnosu slike i ideje u poeziji, je koncept koji se okreće ne samo protiv poezije već i protiv slobode i punoće života uopšte, zato što deluje koristeći, kako to Rensom kaže, "platonski ubilački instinkt" za koji ništa, osim kontrole sveta putem apstraktnih ideja, nije važno.

Platonski lov na žive umetničke slike, i lov na maštovite ljude i ljude živa duha (želja da oni budu zamenjeni drugaćijim govorom i slikama, i drugaćijim ljudima) su manifestacije iste ideologije. Mnogi su je uočili, i osudili sa sličnih pozicija. Umetnost bi, kako je Rensom definiše, da podstakne ljudsku svest na beskonačna opažanja raznolikosti i bogatstava živog i nepredvidivog sveta, a 'platonski instinkt' bi da zaustavi, svede i sistematizuje sva opažanja, stvori iluziju da mreže apstrakcija mogu da kontrolišu, manipulišu i eksplorativišu živu stvarnost. (Diktati politike i mode su, po ovakvim svojim ambicijama, isti.) Nevidljive mreže apstraktnih dogmatizovanih odluka bi htale da se govorí samo o onome što je u okviru njihovih dometa i interesa, da se prikazuju samo oni vidovi života koji ih veličaju i pravduju, i da se u hodu kroz institucije nagraduju samo oni koji su spremni da služe, bez pogovora. No, u snovima, isto kao i u sećanjima, ogoljene apstrakcije na koje svodimo život vaskrsavaju opet kao žive slike, sveže i snažne kao onda kada smo ih prvi put doživeli, okičene raskošno svojim 'nenaučnim' atributima. Iz snova i sećanja rada se, kao nagon, poezija, a umetnost je, kaže Rensom, naša druga ljubav, pokušaj da se vratimo prvoj, od koje smo nasilno odvojeni.

22 T.S. Eliot, *Pusta zemlja*, iz delova *Partija šaha i Propoved vatre*, vidi T. S. Eliot: *Izabrane pesme*, preveo Ivan V. Lalić, BIGZ 1978, st. 68, i 75.

23 John Crowe Ransom, *Poetry: A Note on Ontology*, from *The World's Body* (1934), Section 1. "Physical Poetry", *American Literature: Its Makers and Its Making*, Volume II, St. Martins Press, New York, 1973, st. 2845.

Ideološki obrazac smisla (koncept o kojem Rensom govori) nameće se pojedincu odgojem (reč kultura znači negovati, odgajati). U zadati obrazac – zašto i kako treba živeti – uklapaju se, tokom vremena, individualne percepcije sveta, stalno pod pritiskom da sva lična životna iskustva potvrde i opravdaju prvobitno internalizovane instrukcije i interpretacije. Oblici testiranja koji se danas koriste u školama savršeno su u skladu sa ovakvim ciljanim ideoleskim programiranjem: "Popuni prazninu odgovarajućim... (Isključivo među ponuđenim opcijama) odaberi odgovarajući odgovor... Zaokruži odgovarajući...". Samo se ponekad, povodom ovakvog porobljavanja i sakaćenja svesti, čuje (nadamo se naivan, a ne licemeran) vapaj da deca sve slabije pišu i misle.

Kako svaka slika sveta (pa i ona sklopljena na filmskom platnu) odražava svesnu ili nesvesnu životnu ideologiju svoga tvorca (scenariste, režisera, producenta), važno je – kako svi pomenuti teoretičari, kritičari i umetnici insistiraju – pitati se kakve i čije interpretacije života gledamo, a potom po kakvim i čijim interpretacijama života živimo. Interpretacija da se živi radi novca, i da se samo novcem postiže vredan život, može se uspešno odbaciti samo ako se preispitivanjem prepozna drugačiji put kroz život koji istinske i potpunije zadovoljava. Da bi se takvo 'pročišćenje' postiglo mora se (da se pozovemo na T.S. Eliota, još jednog umetnika svrstavanog među – kako bi postmodernizam želeo da nas ubedi – sada već stare Nove Kritičare i demodirane Moderniste) dopreti do velikih dubina, do motiva u temelju ljudskih htenja,²⁴ do svesti o tome zašto određena tumačenja postoje, zašto na određeni način sklapamo svoje slike.

Po sudu mnogih, tri najimpresivnija književna dela zapadne civilizacije dvadesetog veka (Eliotova *Pusta zemlja*, Orvelov roman 1984., i Hakslijev *Vri novi svet*) čine upravo to: prikazuju ne samo *kako* funkcionišu nametnuti sistemi u koje se uklapamo, već i *zašto* oni postoje i pored mnogo boljih i humanijih alternativa. Zašto planeta nije više rajske vrt, već pusta zemlja, zašto živimo u svetu Velikog Brata, a ne u svetu majki koje uče da je pre svega i iznad svega važno ostati human, zašto se nudi pornografija umesto Šekspira – nisu pitanja koja u njihovim delima ostaju bez odgovora.²⁵

24 T. S. Eliot, *Little Gidding*, Section III, *Four Quartets*, The Complete Poems and Plays 1909-1950, London, Harcourt , 1971, st. 143.

25 U prikazu biografije Stenli Kjubrika (Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography*, Donald J. Fine Books, New York, 1995) Brajan Siano napominje da se u knjizi može saznati *šta* je Kjubrik režirao, ponekad i *kako* je svoje filmove snimao, ali ne i *zašto* ih je snimao. Siano kritikuje poznavaoce filma koji pomno sakupljaju i prenose podatke o organizaciji i tehnologiji filma, ali ne poseduju razumevanje koje bi omogućilo da u svojim knjigama prikažu film (što je u slučaju Stenli Kjubrika od presudnog značaja) kao izuzetan intelektualni dijalog koji umetnik vodi sa svetom koji ga okružuje. Ista se zamerka može uputiti i knjizi *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York, 1999, u kojoj autor Frederic Rafael, scenarista filma *Eyes Wide Shot*, ne uspeva da dokuči zašto je, od beskonačno mnogo tema kojima se mogao baviti, u skladu sa opusom koji je razvijao, Kjubrik inspiracija za novi film našao upravo u Šniclerovom romanu o snovima.

Eliot je sa olakšanjem dočekao objavljivanje Džojsovog *Uliksa* jer je, kako u osvrtu na taj roman kaže, mitski metod koji je Džojs upotrebio omogućio da se umetnici uspešno uhvate u koštac sa svojim vekom. Moderni život ljudima postaje hrpa razbijenih slika i odraza, niz fragmenata smisla koje oni ne mogu da povežu i spoznaju zato što im je, da bi se njima uspešno vladalo, razbijen integritet, oduzeta snaga celovitog mišljenja i bića. (Često se u novijim delima taj proces razbijanja integriteta dramatizuje kao direktna hirurška intervencija, recimo lobotomija. Kao primer mogu se navesti filmovi *Let iznad kukavičjeg gnezda* (1975), i *Frances* (1982). U filmu *Frances*, koji je snimljen o životu američke glumice Frances Farmer, lekar u jednoj sceni hvali pred odabranom publikom hiruršku intervenciju koju će obaviti, ističući brzinu i efikasnost prekida dotoka emocija u mozak koji lobotomija omogućava.) Britanski pesnik, esejista, romansijer, dramski pisac i slikar D. H. Lorens o posledicama delovanja Rensamovog 'platonskog instinkta' i procesu gubitka celovitosti u zapadnoj civilizaciji govori u svim svojim delima. Posebno se time bavi u eseju *Smrt Pana* i u priči *Čovek koji je umro*, u kojoj iz iste perspektive povrede celovitosti kritikuje i reinterpretira hrišćansku mitologiju. U pomenutim delima, Lorensov postupak je – kao Džojs u *Uliksu* ili Eliotov u *Pustoj zemlji* – mitski. Korišćenje mita, uspostavljanje paralele između savremenog života i klasičnih davnina, predstavlja, kaže Eliot o Džojsovom metodu, način da se sagleda oblik i smisao savremene istorije. Psihologija, etnologija i Frejzerova antropološka studija *Zlatna grana*, omogućile su da se taj metod razvije. "Umesto narativnog metoda sada možemo koristiti mitski metod" kaže Eliot, jer će mitski metod pomoći umetnosti da razvije sposobnost uspostavljanja orijentacije u besmislu i anarhiji modernog doba.²⁶

Svi pomenuti umetnici insistiraju da celina onoga što čovek predstavlja ne podrazumeva samo sveobuhvatnost njegovih ličnih intelektualnih i emocionalnih sposobnosti i dubina, već i njegovo znanje i sećanje koje treba i može da dopre ne samo do klasičnih davnina već i do arhetipa, do tvoračkog izvorišta iz kojeg smo potekli, do mitske, formativne zone duše, kako ističe američki psihijatar R. Dž. Lifton. Ako se kulturnim (odgojnim) manipulacijama prekine veza sa dubinama i izazove amnezija, čak proizvede amnestičan um, uslovljen da živi kroz brzu smenu jakih senzacija, površnih informacija i propagandnih novotarija (akcioni filmovi, MTV, reklame, žuta štampa, kvizovi u kojima se nagraduje znanje nepovezanih činjenica, a ne

²⁶ T. S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, The Dial, LXXV, 1923, u antologiji *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, eds. Richard Ellmann and Charles Feidelson, Oxford University Press, 1965, st. 679-681. Roman Džemsa Džojsa *Uliks* (1922) proglašen je, po nekim anketama, romanom stoljeća.

otkrivanje smisla sklopljene slike) postiže se svet trajno lišen sećanja, bez orijentacije, bez istinskih pobuna, ali sa nužno mnogo nasilja kojim se fizički i 'duhovno' prazni, obnavlja i zatvara krug te paklene ideologije.

Širina, dubina i složenost razmišljanja nezavisnih umetnika, u delima u kojima oni rade na preispitivanju i pročišćenju ličnih i civilizacijskih motiva i htenja, razlikuju se suštinski od onoga što, primera radi, nude filmovi i serije poput *Dinastija* ili *Beverli Hills*, u kojima se širina simulira ogromnim brojem likova, složenost – prikazom neprekidnih komplikovanih ali ne i kompleksnih intriga, dubina – po kojom suzom koja s vremena na vreme padne, dok se borba protiv kriminala obično svodi na jednu rečenicu osude ili ograde u filmovima koji inače celim svojim tokom, i svim raspoloživim dostignućima filmske tehnike i tehnologije, prikazuju i eksploratišu nasilje. Ohrabrujuće bi bilo da se, u vreme negovanja površnosti i sračunatog izazivanja duhovne i intelektualne skučenosti i siromaštva, makar dva kursa na filmskoj školi USC istinski bave "eksploracijom, a ne eksploracijom" ljudskih mogućnosti. Dubina i odgovornost su pravci i prostori po kojim nezavisna kinematografija traga za svojim alternativama. Kurs engleskog jezika za studente filmskih smerova na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu počeo je oktobra 1998. godine, pregledom dostupnih informacija o pomenutim avgustovskim filmskim događanjima na severu Britanskih Ostrva i zapadnoj obali Amerike, gde se o nezavisnosti u kinematografiji govorilo.

4. "MADE IN BRITAIN"

Edinburški filmski festival u našoj javnosti nije festival koji se 'prati'. Poklapa se sa pozorišnim, nedostaje mu glamur,²⁷ a ima i težinu koja – u vreme neopisive lakoće življena i razaranja – smeta. Godinu dana pre retrospektive Alana Klarka ovaj festival bio je posvećen Bertolučijevom stvaralaštvu, a 1999, godinu dana posle Klarka, Edinburg ispraća drugi milenijum retrospektivom Bresonovih filmova. Kao što se vidi, Klark je, makar i posmrtno, u dobrom društvu. Najavljenja knjiga o njemu (u seriji kojom izdavačka kuća Faber već duže vremena prati rad najznačajnijih svetskih filmskih umetnika) objavljena

27 Direktorka festivala, u kratkom uvodnom tekstu objavljenom na četvrtoj strani Programa, citira rečničku definiciju pojma 'glamur' u kojoj стоји да је glamur Škotska varijanta reči *grammar*. Reč je prvobitno označavala madiju i čini pripisivane procesu sticanja znanja, koji se smatrao misterioznim. Shodno tome (a naročito u vezi sa filmovima Alana Klarka i filmom Erika Zonke *La Vie Revée Des Anges*, koji je zatvorio festival) ona napominje da je 'glamur' filmova na Edinburškom festivalu u onome što se od njih može naučiti.

je sa malim zakašnjenjem. Razlozi mogu biti mnogobrojni i opravdani, ali se sa oklevanjem i odugovlačenjem moglo računati i iz političkih razloga. Do Klarkovih umnih filmova je teško doći, a knjigu o njemu će sada svako moći lako da nabavi.

Oktobra 1998, kada je Beograd očekivao da ga snadu mirotvoračke bombe NATO pakta, (poslate iz Britanije i ostalih miroljubivih i demokratskih zemalja evropskog i američkog kontinenta) stigli su u Sava centar režiseri i filmovi predviđeni za festival Britanskog autorskog filma.²⁸ Jedan od učesnika, Dejvid Liland, sada režiser, a ranije pisac scenarija za mnoge Klarkove filmove doneo je, radi prikaza sopstvenog stvaralaštva, video snimak Klarkovog filma *Made in Britain* (1983). Tako smo i mi, samo nekoliko meseci posle publike u Edinburgu, ponovo mogli da vidimo taj sjajan film koga se, verujem, svi oni koji su ga ranih osamdesetih gledali na Jugoslovenskoj televiziji, još uvek sećaju.²⁹

Slučajnost – da ponovo gledamo Klarkov film baš u vreme najžešćih političkih pritisaka na našu zemlju – desila se u pravi čas. Film *Made in Britain* bavi se vezom koja postoji između otpadništva i prikrivenih, ozakonjenih oblika nasilja koji ga izazivaju. Radnja filma prati proces kojim moćne, licemerne institucije (uvek navodno za dobrobit 'štićenika') primoravaju one koje društvo eksplloatiše da potpišu ugovor sa sistemom i tako, prihvativši 'dobrovoljno' i bez pogovora unapred određenu ulogu i sudbinu, sami nad sobom izvrše nasilje. Film nije puka konstatacija ovakvog stanja, već i analiza razloga zbog kojih ih se iz začaranog kruga eksplloatacije i nasilja ne izlazi. Lik glavnog junaka Trevora (koji, u nezaboravnoj interpretaciji Tim Rota, hoda kroz film rušeći pred sobom sva stvarna i nevidljiva vrata koja se u životu neprestano pred njim zatvaraju) predstavlja studiju nedovršenih i osuđenih buntova mladih, njihovih do kraja neizvedenih revolucija, njihovih borbi protiv sistema koje se, paradoksalno i uporno završavaju upravo onim što je sistemu potrebno – nasiljem kojim se pravdaju dalje mere 'zaštite', preduzimane u ime reda i mira.

U brilljantno pripremljenoj sceni konfrontacije, u samom srcu filma, (u tradiciji velikih debata poput onih između Don Žuana i Đavola u Šooovom *Don Žuanu u paklu*, Vinstona Smita i O'Brajena u Orvelovoj 1984, Džona

28 Festival Britanskog autorskog filma održao se u Sava centru u drugoj polovini oktobra 1998.

29 Tim Rot je režirao film *The War Zone* (1999) po delu Aleksandra Stjuarta, a Geri Oldman, koji je sa posebnim zadovoljstvom glumio u Klarkovom filmu *Firma*, režirao je, takođe pod Klarkovim uticajem, svoj prvi film *Nil By Mouth* (1997). Deni Bojl (Danny Boyle) je još jedan mladi režiser koji se deklariše kao sledbenik Alana Klarka.

Savidža i Mustafe Monda u Hakslijevom *Vrlom novom svetu*) Klarkov Trevor sa zastrašujućom inteligencijom obrazlaže zašto odbija da potpiše ponuđeni ugovor i svrsta se među (kako zastupnici institucija sistema insistiraju) ostali svet, normalne ljude, srećne 'insajdere'.

Klarkova studija neslobodnih gradana takozvanog slobodnog sveta pokazuje (na primer u sceni u agenciji za zapošljavanje) ukroćene i obogaljene ljude koji strpljivo čekaju da budu 'srećni' i osmišljeni kada se za njih uprazni radno mesto unutar predviđenog kaveza, i one nesavršeno skrojene 'greške sistema', kakve predstavlja Trevor, u kojima su emocionalna poharanost i bol zbog uskraćenog istinski slobodnog razvoja izazvali natprosečno izoštravanje svesti i inteligenciju izuzetno osvetničkog i negativnog naboja. Za takve se – umesto nevidljivih kaveza u kojima žive 'normalni' – zidaju sasvim vidljivi kaznenopopravni domovi i zatvori. Oni, međutim, jasno vide da suštinska razlika među ovim životnim prostorima ne postoji i da su primorani da 'biraju' između dva podjednako nedostojna oblika postojanja. Jasno im je, kako je i Orvel shvatio, da ponuđena sloboda znači ropstvo, a ponuđeni mir – nasilje. U tačnost Klarkovih opažanja uverili smo se i pre bombi kojima smo od marta do juna 1999 zasipani, zato što – nismo potpisali.

Bunt Klarkovog junaka Trevora u filmu *Made in Britain* podseća na bunt Kamijevog Kaligule.³⁰ Čudovište koje istorija pamti rađa se u času kada Kaligula donosi odluku da učini vidnim ono što se u praksi obično veštobrije: Kaligula je monstruozan samo onoliko koliko i Rimski imperijalni sistem koji je nasledio i koji treba, kako svi očekuju, dalje efikasno da sprovodi. Besmisao ideje da je zgrtanje novca važnije od svega i da pojedinac treba bezrezervno svoj život da podredi državi i njenim birokratskim institucijama (a ne nekom drugom principu ili vrednosti, recimo ljubavi) jasno se vidi tek onda kada Kaligula počne ta nehumana načela dosledno da primenjuje na one koji ih zagovaraju – bez milosti, bukvalno i do kraja. Kaligula ne izmišlja i ne nameće nikakve nove principe; on samo otkriva prirodu 'tradicija' na kojima počiva društvo *made in Rome*. Kaligula, buntovnik sa početka prvog milenijuma, i Trevor, sa kraja drugog, pretvaraju se u ogledala u kojima se podjednako verno odražavaju neulepšane tužne slike sistema vlasti na zapadu.

Obojica postaju destruktivni tek pošto izgube veru da će živeti onako kako bi istinski žeeli – emocionalno ispunjenim kreativnim ličnim životom. Kaligulatiranin rađa se onda kada smrt sestre koju voli 'ubija' Kaligulu-ljubavnika, a

³⁰ Albert Camus, *Caligula* (1939). Vidi Alber Cammus, *Caligula's Cross Purpose, The Just, The Possessed*, Penguin, London, 1984.

masama treba samo efikasni činovnik, političar, birokrata. U jednoj sceni Klarkovog filma Trevor stoji ispred izloga radnje sa nameštajem i gleda kroz staklo lutke koje, zavaljene u kupovni komfor, simuliraju porodičnu sreću. Gonjen neidentifikovanom čežnjom (ili sećanjem) on se odatle upućuje u stan socijalnog radnika koji je zadužen za njegov slučaj. Scena u 'pravoj' porodici otkriva da je i ona puki simulakrum, jer se ni u njoj ne neguju spontanost, bliskost i istinska radost zbog zajedničkog života sa drugim. Za budućnost su predviđeni surogati zajedništva, oblici formalne pripadnosti raznim apstraktnim birokratskim celinama.

Pored Klarka i mnogi drugi umetnici shvatali su, i shvataju, načine na koje prikrivane nepravde potpiruju predrasude i izazivaju razne oblike netrpeljivosti. Primera radi, govoreći o sudbini kanadskih Indijanaca, Kanadanka metis porekla Marija Kembel, ko-autor drame *Džesika* (1989)³¹, podseća svoju belu saradnicu da su beli 'robovi' Evrope koji su se iseljavali na Američki kontinent izdali svoju čežnju za slobodom jer su došavši u Novi svet odmah ponovo uspostavili robovlasički poredak. Novina je bila samo u tome što su sada oni bili robovlasci, a neki drugi narodi primorani da u starom scenariju popune upražnjeno mesto robova (Indijanci, Crnci, Kinezi, belci koji su kao ne-anglo-saksonske manjine smatrani nižom vrstom).

Mladi Amerikanac španskog porekla Andres Serreno, u umetničkoj instalaciji na kojoj je radio 1990, povezao je slike ekstremne bede u Americi (fotografije Nujorških beskućnika) sa slikama ekstremnih rasista (Kju Kluks Klanovaca iz Atlante, koje je uz njihov pristanak uspeo da fotografiše) da bi pokazao kako žrtve nepravde postaju počinioци nasilja.³² Otkrio je da su vođe KKK (Imperijalni Mag i drugi, čije je foto-portrete radio) puka sirotinja, belci koji su bespomoćni da bilo šta u svojim životima promene pa se od lične bede i saznanja da su na dnu, brane fanatičnim insistiranjem da postoje još bednija i inferiornija bića – crnci, nad kojima im je dozvoljeno da izigravaju superiornost i moć. Odmah posle rasnih nemira u Los Andelesu, izdavačka kuća Research Press iz Ilinoja (koja se inače bavi objavlјivanjem udžbenika i priručnika) izdala je video program za sprečavanje nasilja, namenjen mladim Amerikancima afričkog porekla. Kasete objašnjavaju kako da na miran način (tri laka koraka) u svakoj prilici izadu na kraj sa svojim burnim osećanjima i obuzdaju svoj gnev. Naravno, kasete kako da se od vekovnog rasizma i nasilja

31 Linda Griffiths & Maria Campbell, *The Book of Jessica: A Theatrical Transformation*, Toronto, The Coach House Press, 1989, str. 94.

32 "The Adventures of Andres Serreno in Pursuit of the White Supremacists" u knjizi C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, 1993, str. 281-285.

oduće Kluks Klan, i drugi beli nasilnici i eksplotatori, nisu izdate, niti su ikada ikome pale na pamet kao mogući poduhvat ili investicija.³³

Klarkov film samim naslovom otkriva izvorište ovakvih pojava. *Made in Britain* pokazuje kako Britanija, "majka parlamenta i demokratije", reprodukuje procese pomoću kojih je sama stvarna. Rasizam skinса Trevora, koji kao svoj znamen otvoreno na čelu nosi tetoviranu svastiku, (onu istu koju smo Bleru i Kuku za vreme agresije na našu zemlju dočrtavali) u duhu je tradicije od koje Britanija ne odstupa, uprkos povelje o pravima čoveka koju podržava, i brojnim uveravanjima u demokratičnost i humanost namera iza kojih se zaklanja. Iako novijeg datuma, propagandni istupi te vrste licemerni su isto koliko i američka Deklaracija Nezavisnosti u kojoj su, pre dva veka, o jednakosti i slobodi govorili zakleti robovlasnici.

Britanska Imperija uspostavljana je eksplatacijom, opravdavanom raznim rasističkim 'naučnim' teorijama; eksplatacijom i bezočnim licemerjem je vekovima održavana njena materijalna i kulturna premoć. Istim metodama stare robovlasničke 'sile' opstaju i danas, u ruhu novog svetskog poretku. Ne osvrćući se na zlodela i tragedije koje su tokom svoje kolonijalne prošlosti sve do sredine dvadesetog veka neprestano uzrokovale (koje umetnici ne zaboravljaju, ali koje političari, reinterpretacijama i politički korektnim govorom, pravduju i prikrivaju) 'velike sile' Zapada, optužile su Srbiju za genocidno etničko čistunstvo. Velike tradicionalno hrišćanske zajednice – u kojima crkve nikada nisu raspuštane, a u kojima su, ipak, duhovnost i moral potpuno postradali – bacale su na nas, ne kao u Bibliji kamenje, već tone razornih međunarodnih zakonima zabranjivanih bombi, ubedene da su u pravu samo zato što su, uprkos svega što su same činile i što čine, sa već vekovima dobro uvežbanom dvo-ličnošću, sebe proglašile uzornim i čistim od greha.

Ponekad ipak cenzuri izmaknu činjenice koje otkrivaju pravo stanje stvari. Kanada i Belgija su, recimo, bile primorane da 1993 preispitaju metode obuke svojih elitnih desantnih jedinica pošto su za vreme boravka u Somaliji, pod okriljem UN, nadene fotografije na kojima pomenuti kanadski i belgijski vojnici na vatri peku somalijsko novorodenče i vrše nuždu nad licima mrtvih somalijskih civila.³⁴

Čuđenje koje su, navodno, pomenute vlade iskazale nad ovakvim ponašanjem i ovakvim činom licemerno je. Kao i u slučaju Klarkovog Trevora, na pomenuta dela mlade vojnike je nadahnula tradicija: nije se zaboravilo da je

33 *Dealing with Anger: A Violence Prevention Program for African American Youth* by Dr. W. Rodney Hammond. Vidi Research Press 1994 Catalog: *Books & Video Programs for Educators, Counselors, Psychologists, Social Workers, Caregivers*, str. 23.

34 Kanadski nedeljnik *Macklean*, April 28, 1997, str. 45.

Belgija donedavno imala svoj Kongo, u kojem je belim robovlasnicima sve bilo dozvoljeno. U romanu Džozefa Konrada *Srce tame*,³⁵ napisanom pre tačno sto godina, glavni junak, Marlo, iz Brisela dobija nalog za svoj prvi put u Afriku. Tamo najtalentovaniji Evropljanin (tako predstavljen zato što su sve zemlje, kako naglašava Konrad, dale svoj doprinos stvaranju pomenutog Kurtza) postaje najuspešniji činovnik i najsvirepiji krvnik. Dvoličnost i poražavajuća moralna praznina nabedenih civilizatora koju je Konrad lično na jednom takvom putovanju otkrio i u svom romanu opisao (a T.S. Eliot u pesmi *Šuplji ljudi* opevao), bili su prekretница u njegovom životu. Oslabelo zdravlje i odgovornost i želja da na neki način obelodani šta se događa iza paravana pompeznog izvikanih humanitarnih intervencija i misija, nagnali su Konrada da se mane daljih plovidbi i potpuno okrene pisanju. Da se, nažalost, ništa suštinski nije promenilo svedoči i činjenica da je Francis Kopola (radi istovetnih spoznaja ali vezanih za američko prisustvo u Aziju, u Vijetnamu) upotrebio upravo ovaj Konradov roman kao inspiraciju za film *Apokalipsa danas* (1979).³⁶ U zlatno doba nevidenog i na ovaj način postignutog 'uspona' i 'napretka' kolonijalnih zemalja prosvećene zapadne civilizacije, nije samo Velika Britanija bila 'velika': čak je i mala Holandija imala posede nad kojima je mogla da se razmeće. U istom duhu danas se i Albaniji pomaže da postane Velika Albanija,³⁷ a svet se, istovremeno, mobilisce i brani od opasnosti od Velike Srbije!

Zato je, nadajmo se, bilo makar malo lakše onima koji znaju za filmove Alana Klarka (čija svaka mikro-analiza britanske svakidašnjice jasno otkriva klice ovakvih makro-političkih dogadaja) da podnesu medijske istupe NATO generala Veslija Klarka. Radikalno različiti pogledi dva Anglosaksonca Klarka, režisera i vojskovode, mogla su da ih podsete da ratišta nisu samo u Srbiji i na Kosovu. Borba koju i u Britaniji, i svuda u svetu, svakog trenutka svog života *pravi* nezavisni stvaraoci vode sa visoko društveno cenjenim i dobro plaćenim eksploratorima, rušiteljima i ubicama, manje je vidljiva ali, samo prividno manje krvava i žestoka. Pobeda ka kojoj oni teže bila bi izvojevana u svesti ljudi, Blekovim umetničkim mačem, i svakako bi se pokazala mirotvornjom od varljivih primirja koja se sklapaju posle bezumnih i samo prividno pogašenih vatrenih okršaja.

35 Joseph Conrad (1857-1924), *Heart of Darkness* (1899-1902)

36 Francis Coppola, *Apocalypse Now* (1979)

37 U knjizi Šarlote Grej o Majci Terezi (1989) koju je 1990 preuzela i za svoju seriju Slavnih života priredila izdavačka kuća Longman, stoji da je ona rodena u Skoplju, Albanija. Kako se izdavačkoj kući, čije se istorije Britanije i SAD najčešće koriste u radu sa mladima, i čije grupe eksperata svakako bđiju nad ugledom i tačnošću objavljenih dela, potkrala ovakva krupna istorijska greška? Možda po sredi nije greška već istorijsko predviđanje, anticipacija budućnosti na čijem se ostvarenju, kao što danas vidimo, svesrdno radi?

5. COGITO INTERRUPTUS³⁸

Džordž Orvel, 1984: "Kao što smo već videli u slučaju reči sloboda, reči koje su nekada imale jeretičko značenje ponekad su, potrebe radi, zadržavane, ali samo pošto je nepoželjno značenje iz njih uklonjeno. Bezbroj drugih reči, kao što su čast, pravda, moral, internacionalizam, demokratija, nauka i religija jednostavno su prestale da postoje."

Doslednost u ovakvoj borbi izuzetno iscrpljuje. Ikonoklasta Niče poludeo je u četrdeset petoj godini, a D. H. Lorens živeo nezavisno duhom i strasno telom – takođe samo četrdeset pet godina. Džordž Orvel umro je u četrdeset sedmoj, Alan Klark u pedeset četvrtoj. Dva primera su dovoljna da se dočara koliko je danas, onima koji ne umru mladi i nezavisni, teško da ostanu verni svojim nezavisnim opredeljenjima i da na strašnom izdvojenom mestu nezavisnih budu postojani.

Prvi je slučaj kanadskog pisca Majkla Andačija, autora romana *Engleski pacijent* (1992)³⁹, prema kojem je 1997. snimljen istoimeni, mnogobrojnim Oskarima nagrađeni film. Roman je svoje književne nagrade zasluzio, ali film (koji se slovi nezavisnim) svoje Oskare ne. Ili, za izdaju pojma 'nezavisan', možda ipak da. Iz romana (u filmu svedenom na priču o ljubavnom trouglu koji se odvija u egzotičnoj Sahari) potpuno je izostavljena ključna scena, a sistematski narušavana nit kojom je Andači pažljivo razvijao svoja poetska razmišljanja o istoriji, politici, ljubavi i ratu.

Scena koje u filmu nema je konfrontacija mladog britanskog vojnika iz Indije, Sika Kiprala, i ranjenika bez lica i imena, takozvanog 'engleskog pacijenta'. S obzirom da je poreklom iz Šri Lanke, a živi u Kanadi, Andači je bio u prilici da o odnosu četiri kontinenta (Evrope, Azije, Afrike i Amerike) i sukobu tri civilizacije (Zapadne, Istočne i Afričke) i dve rase (bele i obojene),

38 Termin koji koristi Umberto Eko da opiše radikalnu promenu stava Maršala Mekluana – njegovo napuštanje pozicije kritičara medija i medijske kontaminacije i prihvatanje novih tehnologija i medija kao puta koji vodi do poželjne globalizacije sveta. Vidi Umberto Eco, "Cogito Interruptus", *Travels in Hyper Reality*, Picador, London, 1986, st. 221-238. U predgovoru knjige Eko napominje da je u Americi podela na univerzitetske profesore i militantne intelektualce stroža nego u drugim zemljama. "U Americi je politika profesija" ističe Eko, "a u Evropi pravo i obaveza. ...Ja politički delam kada druge obaveštavam o tome kako ja gledam na dnevni život, političke događaje, jezik mas medija, ponekad kako tumačim neki film. Verujem da je moj zadatak da pokažem, kao naučnik i gradanin, do koje mere smo okruženi 'porukama', proizvodima političke moći, ekonomске sile, industrije zabave i revolucija, i da istaknem da moramo znati kako te poruke da analiziramo i kritikujemo."

39 Michael Ondaatje, *The English Patient*, Vintage Book, 1992.

u svom romanu iznese i mnogo toga ličnog. Evo šta o zapadnoj civilizaciji misli mladi Sik (minolovac i skidač detonatora sa neeksplođiranih tempiranih bombi baćenih na savezničku Evropu za vreme rata) kada čuje da je strana na kojoj se borio izmisnila i bacila atomsku bombu na Hirošimu:

Sedeo sam kraj tvojih nogu u dnu kreveta i slušao te, striče. Ovih zadnjih meseci. Radio sam to i kao dete. Verovao sam da će moći da se ispunim onim čemu su me stariji učili. Verovao sam da će moći da nosim to znanje, menjajući ga polako, ali u svakom slučaju prenoseći ga kroz sebe dalje drugima. Odrastao sam na tradicijama svoje zemlje, ali kasnije sve češće na tradicijama tvoje. Tvoj krhkog belog ostrva koje je običajima i manirima i knjigama i nadzornicima i razumom nekako na svoju veru prevelo sav ostali svet. Značili ste preciznost u ponašanju. Znao sam da će, ako samo podignem šoljicu čaja pogrešnim prstom, biti prognan. Da će ako kravatu vežem u pogrešan čvor biti odbačen. Da li su vam samo brodovi dali toliku moć? Ili, kako moj brat tvrdi, to što ste imali istorije i štamparije.

Vi i Amerikanci ste nas u drugu veru preveli. Svojim misionarskim pravilima. Indijski vojnici uzaludno su žrtvovali živote kao heroji samo da bi vam se dokazali. Ratovali ste kao da su ratovi kriket. Kako ste uspeli da nas i u ovo uvučete? Čuj šta su vaši uradili.

(...) Kad sklopi oči vidi ulice Azije preplavljenе vatrom. Valja se kroz gradove kao rasprsla mapa, uragan vreline pred kojim venu ljudska tela pre nego što ih istopri, senke ljudi iznenada u vazduhu. Potres izazvan mudrošću zapada.

(...) Brat mi je govorio. Ne okreći leđa Evropi. Pregovaračima. Ugovaračima. Crtačima mapa. Nikad ne veruj Evropljanima, govorio je. Nikad se sa njima ne rukuj. Ali nas je, oh, tako lako bilo impresionirati – govorima, medaljama, vašim ceremonijama. Sve te besede o civilizaciji koju su držali kraljevi, kraljice, predsednici... ti zagovornici apstraktnog reda. Pomiriši. Slušaj radio i udahni miris slavlja u tom što čuješ.

Kada ga upozore da čovek bez imena i lica možda uopšte nije Englez, mladić odgovara:

Amerikanac, Francuz. Nije važno. Kad krenu da bombarduju obojene rase ovoga sveta svi su oni Englezi. Imali ste kralja Leopolda Belgiskog, sada imate jebenog Hari Trumana iz SAD. A svi ste vi to sve naučili od Engleza.⁴⁰

Prevodenje u drugu veru, drugi sistem vrednosti (koji mladi Sik identifikuje kao svoju ličnu tragediju i tragediju svoje zemlje koja je pod engleski uticaj potpala) desilo se u Andačijevom slučaju prilikom prevodenja romana u film. Na platno nije preneseno ni jedno kritičko opažanje iz romana koje bi film udaljilo od komercijalne publike i distributera voljnih da popularizuju samo, po establišment, politički korektne filmove. Scenario za film radio je sam

40 Ibid., Section X: August, pp. 282-289.

Andači. Slično nasilje nad sopstvenim delom počinio je i pisac Lorens Darel, saučestvujući 1969. u pretvaranju u film romana *Justina*, iz čuvenog *Aleksandrijskog kvarteta*.

Motivi za ovakvu samoizdaju mogu biti složeni, greške počinjene iz najboljih namera. Živi autori, ipak, imaju prilike da povedu računa o tome šta rade, da razmisle o svojim odlukama i pouče se na tuđim greškama. Mrtvi pisci su laka meta, ostavljeni na milost i nemilost filmskim popularizatorima. Sa strepnjom dobri poznavaoци književnosti slušaju najave da će njihovi omiljeni tekstovi zaživeti novim životom na filmskim platnima. Uz časne izuzetke (takvi su, primera radi, filmske adaptacije Džona Hjustona, nezaboravna verzija Konradeove priče *Outcast of the Island* koju je režirao Kerol Rid, verno filmsko čitanje Henri Džejmsovog romana *Portret jedne ledi* režisera Džejn Kempion, a na ne-engleskom području Fasbinderova filmska adaptacija knjige *Berlin Aleksanderplatz*⁴¹, kojoj je, kako je tvrdio, život dugovao⁴²) u novije vreme novi život najčešće znači smrt svega što je u romanu vredelo. Površna čitanja i mizerne interpretacije neutrališu i čine kulturno bezopasnim najradikalnije, najsubverzivnije i najnezavisnije umove ove civilizacije. Autor teksta trenutno čeka da vidi šta je ostalo od Herman Melvilovog romana *Pjer: ili Dvosmislenosti u filmu Pola X* francuskog režisera Kara.⁴³

Drugi slučaj, Salmana Ruždija, predstavlja primer na kojem se može pratiti ponašanje pametnih i nezavisnih umova izloženih ne, kao Andači, teškim finansijskim iskušenjima već teškim ucenama i pretnjama. Da li će Ruždi, pod dugotrajnom smrtnom kaznom, postupiti slično Orvelovom Vinstonu Smitu – postepeno podleći samocenzuri i sebe ubediti da zapravo voli Velikog Brata (ili Ujka Sema, ili pokojnog Homeinija, Blera, ili Holivud)? Mnogi su ljudi – a ne samo ’uspešni’ političari Olbrajtova, Solana, Fišer, Bler – ostavili za sobom svoj prvobitni lik iz mladosti i postali – neko drugi. Ako to i Ruždi bude učinio izgubićemo pisca koga smo voleli ne samo zbog hvaljenih virtuoznih romana (kakav je roman o Indiji u kojoj je rođen, *Deca ponoći*) već i, primera radi, zbog priče *Zlatna Grana* (1983)⁴⁴ u kojoj znalački i na najkraći ali i najdublji način (mitskom metodom) priča, kao i Klark, svoju verziju sukoba pojedinca i sistema, opominjući na iznenadujući obrt kojim se prividni protivnici pre-

41 Vidi tekst *The Cities of Humanity and the Human Soul: Some Unorganized Thoughts on Alfred Döblin's Novel Berlin Alexanderplatz, The Anarchy of the Imagination* – Reiner Werner Fassbinder, ed. M. Toteberg, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, st. 160-168.

42 Ili film braće Tavijani *Kaos* (1986), koji predstavlja adaptaciju četiri priče Luidija Pirandela.

43 *Pola X* (rež. Carax). Vidi izveštaj o Kanskom festivalu u časopisu *Film Comment*, July-August 1999.

44 Salman Rushdie, *The Golden Bough*, Granta Magazine, Volume 7, 1983, st. 243-251.

poznaju i pretvaraju u saradnike, a otpor ne istrajava već se pokazuje kao puka i pritajena čežnja za prihvatanjem i konformizmom.

Da li se Ruždiju sopstvena priča dešava? A bio je u stanju da prkosne samo pesmom kao što je ona objavljena u časopisu *Granta* pre deset godina⁴⁵, već i briljantnim esejima i kritikama (o filmu, televiziji, književnosti, kulturi i politici uopšte) naročito u zbirci *Izmišljene domovine*, i naročito tekstrom *Nova Imperija unutar Britanije*, napisanim 1982.⁴⁶ Analizirajući brojne pojave, kako iz javnog života Britanije (trijumfalni govor Margaret Tačer povodom Foklandskog rata) tako i iz ličnog iskustva stečenog u njoj, pored vica da je Gandhi, kada su ga pitali šta misli o Britanskoj kulturi, rekao da bi to bila vrlo dobra ideja, Ruždi je o Britaniji tada bio u stanju da zaključi sledeće:

Rasizam u Britaniji nije sporedna tema. Kriza u Britaniji nije samo ekonomска već i politička. To je kriza čitave kulture, čitave svesti koju društvo o sebi ima. Rasizam je samo najjasnije vidljivi deo te krize, vrh ledene sante koja potapa brodove. Pošto nisu više u stanju da izvoze svoj sistem vladavine britanske vlasti su odlučile da uvezu novu imperiju, stvore novu zajednicu potčinjenih naroda, o kojima će moći da misle, i sa kojima će moći da postupaju isto kao i sa prethodnim. Četiri stotine godina osvajanja i pljačke, četiri stotine godina uveravanja u superiornost nad Crncima, ostavile su traga. Mrlja je pala na sve oblasti kulture, na jezik, na dnevni život; i ništa nije učinjeno da se ta mrlja otkloni. Britanski način mišljenja, britansko društvo, nikad sa sebe nisu skinuli ljagu imperijalizma.

Objašnjavajući, slično Berdžeru, kako su ne-beli narodi zavedeni i namamjeni da dođu na ostrvo, da bi tu bili izloženi raznim ucenama i raznim oblicima eksploracije i diskriminacije, Ruždi posebno ističe spregu koja postoji između institucionalizovanog rasizma i svesno negovanog neznanja, svesne odluke da se sa sprovodenim rasizmom ne suočava, da se ispoljeni rasizam ne vidi i ne prizna. On analizira kako se proces obmane može pratiti u jeziku, u stvarnom

45 U pesmi *6 mart 1989* objavljenoj u 28. broju *Grante*, 1989. godine (st. 29.), Ruždi govori o raznim pogrdama kojima ga zasipaju i ranama koje zadaju slikama sa njegovim likom, da bi u trećoj, poslednjoj strofi, izjavio: "A sada, gospodo i sestre, došli su po moj glas. Ako mi maca pojede jezik – vidite ko će likovati: muftije, političari, 'moj sopstveni narod', novinari. Ipak, moja je odluka da ne učutim, iako sam ostao bez imena i bez lica. Da pevam i dalje, uprkos napada, da pevam (dok mi snove ubijaju činjenicama) u slavu leptirova razapetih na mučilištima". Na drugoj strani *Politike* objavljene 29. decembra 1999. preneta je vest da je u ovom času pet stotina mlađih Iračana spremno da prodajom jednog bubrega pomogne finansiranje naručenog ubistva Salmana Rušdija.

46 Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. "The New Empire Within Britain", Granta Books in association with Penguin Books, London, 1991, str. 129-138. U knjizi se nalazi i esej posvećen Džon Berdžeru (str. 200-213), a u tekstu o progonima koje doživljava zbog svojih *Satanskih stihova* Ruždi napominje da je izvor ideje za ovu knjigu našao u Blejkovim *Poslovicama iz pakla* (st. 403). I Džojsov *Non serviam!* koji u autobiografskom romanu *Portret umetnika u mladosti* (1916), ističe nepokorni junak Stiven Dedalus, potiče iz slične 'paklene', 'luciferovske', 'satanske' inspiracije.

značenju reči 'integracija' i 'međurasna harmonija'. Ponovo, kaže on, nešto što zvuči primamljivo u praksi znači nešto sasvim drugo: znači da crnce treba ubediti da žive mirno sa belcima, bez obzira na sve nepravde koje im se svakoga dana dešavaju. Multikulturalizam je najnoviji neiskreni gest učinjen prema crncima, kaže Ruždi, i treba ga razotkriti, treba pokazati da je lažan, isto koliko i obećana rasna harmonija i integracija.

U tekstu iz 1984., koji nosi naslov *Izvan kita* (Ruždi se osvrće na Orvelov esej *Unutar kita* u kojem Orvel koristi priču o proroku Joni i kitu iz Starog Zaveta da bi razvio svoja razmišljanja o odgovornosti i 'angažovanosti' savremenih umetnika) Ruždi analizira poplavu knjiga, televizijskih serija i filmova koji se nostalgično bave Engleskom kolonijalnom prošlošću u Indiji. U fabrikovanju takvih lažnih portreta, kaže Ruždi, koji pokušavaju da na razne načine opravdaju imperijalizam i njegovu rasističku ideologiju, vidi se ponovno radanje najmračnijih konzervativnih ideologija. Bez obzira na to koliko nevino pisci i filmski umetnici 'radili svoj posao' na ovakvim projektima, ono što rade može lako poslužiti konzervativnim ideologijama da se ukotve, pogotovu ako filmovi i knjige i serije koje se prave ulepšavaju i daju fiktivni glamur i sjaj nečemu što nimalo sjajno u stvarnosti nije bilo. Ne postoji više kit u kojem bismo se od istorije sakrili, kaže Ruždi. Svi smo ozračeni istorijom, svi radioaktivni od istorije i politike. Preostaje nam samo odgovornost – bez počeka, oklevanja i predaha. Istorija se neće popraviti revizijama koje opravdavaju zlo i tako stvaraju svet 'bez zla'. Protiv takvih revizija se treba boriti što glasnije, jer ako se stvari ne nazovu pravim imenom, laži dobijaju snagu i postaju legitimne.⁴⁷ Umetnost, politički osvećena na ovaj način, mogla bi, kaže Ruždi, pomoći da se stvore nove, bolje mape stvarnosti, i iskuje novi jezik kojim bi bolje mogli da razumemo svoj svet.

Konzervativne ideologije nesmanjenom žestinom nastavljaju sa revizijama istorije o kojima Ruždi govori. On ih je uočio na primeru svoje zemlje, a u slučaju naše, te revizije znače sledeće: u isto vreme kada se vrši satanizacija Srba i pišu nove istorije da bi se dokazalo da su oduvek bili genocidni (i kada se od njih traži da se kaju za sve počinjene, izmišljene, i pripisane im grehe), u susednoj Hrvatskoj, uz blagoslov Evrope, podstiče se buđenje nacionalne svesti, veliča Hrvatska prošlost, i mitologizira i kanonizuje Alojz Stepinac,

47 Do sličnog zaključka došao je i američki scenarista i dramski pisac Steve Tesich (1942-1996), dobitnik Oskara za scenario filma *Breaking Away* (1979). U intervjuu objavljenom u Njujok Tajmsu dvanaestog marta 1991., u vezi sa dramom *The Speed of Darkness* koju je napisao o Vijetnamu, Tešić napominje da već izvestan broj godina oseća da je neka revizija u toku, vidi nagovještaje u pojedinih filmovima da na rat u Vijetnamu treba gledati kao na herojski rat koji je Amerika izgubila jer je samu sebe izdala. "Čini mi se da od Vijetnama tražimo rat koji bismo mogli dobiti. Ovoj zemlji je tako očajnički potrebna победа, da sada ludački proslavlja kao pobedu uništenje tako inferiornog protivnika kao što je Irak," rekao je Tešić.

poistovećen – logikom i stilom razmišljanja karakterističnim za novi svetski poredak – sa dobrom Franjom Asiškim! Može li Ruždijev briljantni um (koji je pre desetak godina tako jasno video istoriju i politiku Zapada, tako jasno shvatio procese koji se odvijaju, tako preciznim rečima nazvao stvari pravim imenom) pod izvesnim okolnostima da prekine liniju razmišljanja koju je tako dugo i uspešno razvijao?

Moguće je da se i u njegovom slučaju desi nešto već viđeno. U određenom trenutku života, gonjeni raznim ličnim potrebama i problemima, neki umetnici zastaju u razvoju kao politička bića i priklanjuju se ideologijama, partijama, pogledima koji nisu, kako bi Bel Huks rekla, "progresivne opcije". U delima koja stvaraju, međutim, njihovo 'najdublje ja' i dalje gleda na svet drugačijim očima od nekompletnog čoveka i neuspešnog političara, i teži, raznim strategijama i metodama, da utre put do istinski humanijih spoznaja. Ne veruj piscu već priči, rekao je Lorens možda baš o takvim slučajevima. Mnogi slavni pisci bili su žrtve ovog paradoksa – mnogi, ali ne svi.

6. KAKO JE OPTIMIZAM MOGUĆ

*Kalil Gibran: "Vaša deca nisu vaša deca.
Ona su sinovi i kćeri života koji čezne za
sobom. Ona dolaze kroz vas ali ne
od vas, i mada su s vama, ona vam
ipak ne pripadaju. Možete im dati
svoju ljubav, ali ne i svoje misli,
jer ona imaju vlastite misli."*⁴⁸

U delu *Sumrak bogova, ili kako filozofirati čekićem*, Niče ističe da od iste ljudske prirode (kao u slučaju karbona) razvojem neki ljudi postaju samo grafiti (puni šupljina, lomni pod pritiskom) a neki, aktiviranjem celovitog potencijala svog bića – dijamanti, otporni i praktično nesalomivi. Nesalomivost koju je

48 Ovim citatom (podržanim sa još nekoliko stihova iz jedne pesme Vilijama Blejka) Aleksandar S. Nil započinje svoju knjigu *Slobodna deca Samerhila* (A.S. Neill, *Summerhill – A Radical Approach to Child Rearing*, Penguin, 1967). Evo što je na zadnjim koricama srpskog izdanja citirano: "Svi zločini, sve mržnje i svi ratovi mogu se svesti na nesreću. Ova knjiga je pokušaj da se prikaže kako nastaje nesreća, kako ona uništava ljudski život i kako deca mogu da se odgoje tako da do nesreće uopšte ne dođe..." A.S. Nil. Vidi takođe biografiju Džonatana Krola Neill of *Summerhill: The Permanent Rebel*, Routledge, London, 1983. Zanimljivo je istaći još jedan podatak. Nedeljnik TLS, objavljen 28. avgusta 1998, daje prikaz dve nove knjige o Halilu Gibranu. U jednoj od njih (Robin Waterfield, *Prophet: The Life and Times of Khalil Gibran*, Penguin, 1998) autor navodi anegdotu da je Roden, prilikom susreta sa Gibranom u Parizu, mladog Libanskog pesnika posavetovao da radi sopstvenog usavršavanja izučava stvaralaštvo Vilijama Blejka! Tako saznajemo da je i Roden jedan od brojnih umetnika kojima je Blejk poslužio kao uzor i inspiracija.

Alan Klark pokazao uspeo je da očuva još jedan redovni gost Filmskog festivala u Edinburgu, legendarni američki dokumentarista Frederik Vajsman.⁴⁹ U jednoj novijoj knjizi o njemu naveden je podatak da od svih pisaca najviše voli Melvila, ali, za razliku od Hjustona i Kara, koji su ekrанизovali dela *Mobi Dik* i *Pjer*, njegov omiljeni roman je Melvilov *Obmanjivač: Njegova maskarada*,⁵⁰ kako Vajsman kaže najbolja studija Amerike danas – zemlje duplih standarda i licemerja.⁵¹ Takav sud se mogao i očekivati od profesora kriminalnog prava Bostonorskog univerziteta koji je, posle jedne posete zatvoru za umobolne kriminalce, promenio profesiju. Umesto da ostane u službi zakona na kojem počiva američki poredak, postao je najozbiljniji islednik onoga što se – iza dopadljivih političkih i komercijalnih paravana – u Americi zaista dešava.⁵²

Kao i Klark, i Vajsman se ozbiljno bavio odgojnim zločinima koji se sprovođe nad decom i mладима. S obzirom da se stanje u oblasti obrazovanja samo pogoršava, njegov film *Gimnazija* (1968)⁵³ ostaje trajan zapis o tome kako se dobro obavlja posao sklapanja dečije svesti. Cilj je da se uvežba mehanička poslušnost, podstakne ponašanje po zadatim instrukcijama. Vajsman diskretno opaža da je spoljni izgled gimnazije isti kao izgled zgrade u susedstvu u kojoj se sklapaju automobili. U hodniku škole zalepljen je plakat koji proklamuje da je ljudski um kao padobran – najbolji kada je otvoren, a iza prvih vrata dopire glas instruktora koji daku ponavlja da radi ono što mu se kaže, kad mu se kaže i kako mu je rečeno. Kada bivši maturant javlja iz Vijetnama da ne razume zašto, u okviru akcije 'zbrinjavanja' porobljenih, mali Vijetnamci ne žele da im on bude Veliki Brat, i da za njega ne brinu jer on tamo "samo radi svoj posao", direktorka škole ponosno zaključuje da je, u njegovom slučaju, gimnazija svoj posao obavila savršeno.

Godine 1996. na Edinburškom filmskom festivalu prikazan je Vajsmanov dokumentarni film o Njujorškom baletu koji ima sličnost sa filmom *Gimnazija*

49 Na 52 Edinburškom filmskom festivalu prikazan je njegov film *Public Housing* (1997) u trajanju od 195 minuta. Ostali filmovi koje je Vajsman snimio u toku protekle tri decenije su: *Law and Order*, *Hospital*, *Juvenile Court*, *Welfare*, *Basic Training*, *Manoeuvre*, *Missile*, *Primate*, *Meat*, *Racetrack*, *Essene*, *Blind*, *Deaf*, *Adjustment and Work*, *Multi-Handicapped*, *Canal Zone*, *Sinai Field Mission*, *Model*, *The Store*, *Near Death*, *Central Park*.

50 Herman Melville, *The Confidence-Man, His Masquerade* (1857).

51 Barry Keith Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, University of Illinois Press, Urbana, 1992, st. 136.

52 Film *Tiicut Folies* (1967) snimljen je o toj instituciji. Javno prikazivanje filma bilo je zabranjeno sve do devedesetih. Inače, Vajsmanovo aktivno interesovanje za film počelo je 1964, kada se oglasio kao producent filma *The Cool World*, za koji je scenario (po jednom romanu) pisala Širli Klark, zvezda američkog avantgardnog filma.

53 Značajan esej o ovom filmu objavljen je u knjizi David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Third Edition, Mc Graw Hill Publishing, New York, 1990, st. 336-342.

utoliko što ponovo prikazuje obrazovni proces, selekciju i obuku mladih balerina i baletana. Ali, kako autori festivalskog kataloga napominju u vezi sa Vajsmanovim filmom *Public Housing* (prikazanom u Edinburgu 1998) – kao i u *Baletu* i u nenarativnom zapisu života u sirotinjskom stambenom bloku u centru Čikaga u koji je Vajsman zašao 1997 godine – ima nekakvog optimizma.

U početku svoje filmske karijere Vajsman je filmove snimao relativno brzo, a montirao polako, tek posle veoma dugog i pažljivog pregleda materijala koji je ponekad trajao i više od pola godine. Gledao je (i slušao, jer sam snima zvuk za svoje filmove) sve dok ne shvati šta snimljene radnje i zvuci zapravo govore o procesima koji se zbivaju iznutra – unutar pojedinca i institucija u kojima je boravio. Ovako otkrivani smisao Vajsmanovi filmovi potom prenose bez ikakvih propratnih tekstova ili uobičajenih voditeljskih komentara, isključivo načinom na koji se snimljeni materijal sklopa u montaži.

Sudeći po filmu o Njujorškom baletu, optimizam koji Vajsmana ne napušta potiče iz vere da mlađi (pa i većina ljudi uopšte) bez obzira na brojne pritiske kojima su izloženi, još uvek imaju sposobnost da prepoznaju i pozitivno reaguju na autentične razvojne mogućnosti kada im se one ukažu. Primera radi, film *Balet* prati uobičajene dugotrajne rutinske probe baletskog ansambla, ali sadrži i epizode u kojima tri učitelja baleta različitih nacionalnosti uz velike napore pokušavaju da tehnički savršeno uvežbane izvodače pokrenu i inspirišu na istinski izražajni ples. Mlađi kao da nemaju emocija, kao da ne znaju šta je osećajnost. Tokom posete jednom festivalu u Grčkoj vidimo ih kako igraju u komercijalnim, za turiste upriličenim ispraznim programima. A onda, kada smo u veoma dugačkom filmu već spremni da dignemo ruke od njih, dešava se čudo. Ne prepoznajemo ih u čarobnom izvođenju baleta *Romeo i Jilija*, gde inspirisani Šekspirom, i te kako znaju šta je ljubav i igraju kao da bi svi živeli i umirali zbog nje.

U svakom *Ne* (pasivno ili aktivno iskazanog otpora) moguće je prepoznati obrise nekog *Da* – nazreti, iza nezadovoljstva, viziju utajenog pozitivnog života za kojim se žudi. Međutim, transformacija onoga čemu se jasno kaže ne, u jasnu viziju da, dug je i težak proces, koji često ostaje nedovršen. Niče, moćni dionizijski ljubavnik Nužnosti, autor *Zaratustre* (1885), buntovni pisac *Antihrista* (1888) pošao je ovim putem kada je, kao dvadesetogodišnji mlađić, ispevao himnu *Nepoznatom bogu*.⁵⁴ "Želim da te spoznam, o Nepoznati, što do dubine duše mi stiže, život opustoši, olujo divlja, Nepojmljivi a ipak tako srodan, želim da te spoznam – i da ti služim" – kliče on u završnim stihovima. Danas su strategije i oblici negacija koje, slično Ničeu, pokušavaju da prokrče

54 Vidi *Twenty-five German Poets*, Edited, Translated, and Introduced by Walter Kaufman, Norton, New York, 1975, st. 149.

put do tvoračkog i razvojnog života – nebrojane, i uglavnom neuspešne. Psihoanaliza, bez koje dvadeseti vek ne može, nastala je iz potrebe da se sve rasprostranjenijem, sve dubljem nezadovoljstvu čoveka u kulturi danas – razumeju uzroci i nadu razrešenja. Ničeanski i ne-Ničeanski oblici "filozofiranja čekićem" pomoću kojih ljudi teže da se oslobole od duhovnih i idejnih teskoba i nelagodnosti, osuđeni su na poraz ukoliko buntovnici nisu spremni da do kraja i bez samoobmanjivanja razumeju kuda zapravo njihov bunt cilja, kakav tvorački princip, kakvog 'drugog' boga želete da spoznaju i služe. Svekolika umetnost dvadesetog veka prepuna je ostvarenja koja ukazuju na propale revolucije i osujećene utopije. Svet se ne popravlja možda upravo zbog nesposobnosti (a ne retko i nespremnosti) ljudi da neophodni misaono-spoznajni kritički sud izvedu do kraja. Akcije, pokretane u ime nedovoljno jasno promišljenih ciljeva i vizija, utiru i dalje put do stratišta i gubilišta savremene istorije. Počinjeni užasi uvek se pravdaju i brane olako proklamovanim najboljim namerama i plemenitim ciljevima.

Prema mišljenju mnogih nezavisnih umetnika, put u svet drugačiji od ovog tragičnog u kojem živimo vodio bi razvojem drugačijeg odnosa prema deci. Andžej Vajda⁵⁵ snimio je 1990. godine film o Janušu Korščaku, upravniku jevrejskog sirotišta u Varšavskom getu, čoveku čiji je život i rad inspirisao mnoge savremene pokušaje da se stvori humanija, deci primerenija škola. Evo kako, u knjizi *Sećanja i razmišljanja*,⁵⁶ Bruno Betelhajm pominje čoveka koji je napisao knjigu *Kako treba voleti dete*:⁵⁷ "Obeležje u Treblinki, podignuto u spomen 840,000 Jevreja koji su tu pobijeni, sastoji se od velikih stena koje omedavaju stratište. Natpisi na stenama svedeni su na naziv grada ili zemlje iz koje su žrtve dopremane. Samo na jednoj steni zabeleženo je ime jednog čoveka. Na njoj piše "Janusz Korczak (Henryk Goldszmut) i deca". Smatram da bi on doista ovako želeo da ga pamtimos – kao najodanijeg prijatelja dece."

Po ovom pitanju ogromne sličnosti sa Korščakom ima i slavni savremeni američki umetnik Robert Vilson, koji se, i u privatnom životu i u brojnim scenskim radovima, posvećeno i na osoben način, bavi decom i njihovim konfliktima i stradanjima u 'kulturi'. Svoju viziju budućnosti, vezanu za radicalno izmenjen odnos prema deci, Vilson ističe u programu za premijerno izvođenje predstave *Deafman Glance* citirajući sledeće reči Isidore Dankan posvećene viziji škole koju se spremala da osnuje: "Neću učiti decu da imitiraju moje pokrete već da stvaraju svoje. Pomoći će im da razviju ono što je njima

⁵⁵ U knjizi *Andzej Wajda: My Life in Film*, Faber, London, 1989, u drugom poglavlju Vajda govori o važnosti koju pridaje nalaženju ideje koja zasluguje da bude pretvorena u film.

⁵⁶ Bruno Bettelheim, *Janusz Korczak: A Tale for Our Time*, Reflections and Recollections, Penguin, London, 1992, st. 191-206.

⁵⁷ *Ibid.*, *How One Ought to Love a Child*, st. 198.

prirodno. Igrači budućnosti imaće duše i tela tako harmonično spojene da će prirodnji govor duše postati pokret tela".⁵⁸

Kanadska slikarka Emili Kar (1871-1945), o čijoj su legendarnoj nezavisnosti i neuništivom integritetu danas već i drame i studije napisane,⁵⁹ sa posebnom ljubavlju radila je sa decom da bi promenila, ili makar neutralisala, pogibeljne uticaje konvencionalnog obrazovanja u kojem se, kako ona ističe, "sve čini da se osećanja dresurom odstrane iz dece, i da u školi kreativni (umetnički) deo duše umre."

Američki režiser Džejms Tobak bavio se ovom temom kada je 1977. godine režirao briljantni film *Prsti*, o mlađom čoveku koji srlja u ludilo jer ne uspeva da razreši konflikt između dara za muziku koji je nasledio od majke, i pritska da iste prste koje koristi da svira Baha, po nalogu oca, stavi na obarač pištolja i posveti nasilju. Tobak trenutno ponovo radi na filmu koji se bavi mladima i muzikom, pokušavajući da još jednom, iz iste perspektive, proveri svoj sud o razornom načinu života (i pogrešnom odnosu prema mladima) u koji i dalje investiramo.⁶⁰

Amerikanci koji žive i rade u Britaniji, blizanci Timoti i Stiven Kej, posle brojnih animiranih remek-dela u kojima često na osoben način govore o pakovanju dečijih umova i tradiciji koja od ovakve prakse ne odustaje, svoj prviigrani film posvetili su istoj temi. *Institut Benjamenta* (1996), kako već i sam naslov nagoveštava, na poetski i neponovljiv način slika susret pojedinca i institucija tradicionalno ustanovljenih da usmeravaju i kontrolišu čovekovo traganje za zadovoljavajućim životnim putem i smisлом.

U vreme kada 'mega-nezavisni film' *Sreća* (1997) godinu dana čeka na negativnu ocenu koju zaslужuje (između ostalog i zbog toga što se 'kritička' studija američke sreće koju film pokušava da izgradi, završava scenom u kojoj otac psiholog objašnjava svom jedanaestogodišnjem detetu lepotu pedofilne ljubavi – tj. opijanje i silovanje dečaka koji im u kuću dolaze – na način koji se može protumačiti kao poziv da Amerika proširi svoju demokratiju i pravima na potrošački izbor obuhvati i legitimiše i ovu vrstu ukusa)⁶¹ vredi ponovo pogledati *Dekalog* Kšištofa Kješlovskeg, a posebno film *Dvostruki život Vero-*

58 C. W. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, Volume Three, Cambridge University Press, 1984, pp. 174-5.

59 Jovette Marchessault, *The Magnificent Voyage of Emily Carr*, 1992. Vidi takođe Anne Newlands, *Emily Carr: An Introduction to Her Life and Art*, Firefly Books, Bookmakers Press, Willowdale, 1996.

60 O filmu *Fingers* vidi intervju sa Tobakom u knjizi koju je priredio John Andrew Gallagher, *Film Directors on Directing*, Praeger, New York, 1989, pp. 240-257. Tobakov najnoviji film je *Black and White* (1999). U vezi sa tim vidi intervju sa autorom u *Sight and Sound*, February 1999.

61 Vidi tekst *The Bad Review Happiness Deserves*, kritiku Tod Solandžovog filma u časopisu *Film Comment*, January/February 1999.

nike (1991)⁶² koji, inspirisan Danteom, na suptilan način nagoveštava mogući izlazak iz moralnog pakla u koji smo dospeli.

Nezavisnost u kinematografilji, a i u drugim umetnostima, nije isključivo (ni primarno) vezana za izvor novca koji omogućava materijalno nastajanje dela. Nezavisnost se očitava u realizovanoj (jasnoj) nameri – ma kako ona bila finansirana ili formalno stilizovana – da se nametnuti postojeći civilizacijski pakao ne prihvati. Nezavisnost Pitera Grinaveja (koji je studirao slikarstvo, dugo godina radio u montaži, a onda svoje intuicije i kritičke sudove počeo da izražava kroz filmove koje sam piše i režira)⁶³ ovakve je prirode. Ekranizaciju delova *Božanstvene komedije – TV Dante, 1-8. Kanto* snimao je osamdesetih možda upravo zato da bi javno i neskriveno ukazao na Dantevsku prirodu sopstvenih filmova. Među tim sjajnim delima *Davljenje po brojevima* (1988) ili *Beba iz Makona* (1993) više nego ostali Grinavejevi filmovi naglašavaju da se na sudsini dece najjasnije otkriva pakleni proces "kvarenja bitka"⁶⁴ u civilizaciji koja se ne libi da ih zapostavlja, eksploratiše i na razne načine zlostavlja i uništava.

Kao i u slučaju Kjubrika, kritički sudovi o Grinaveju češće se bave time kako je snimao filmove nego razlozima zašto ih je koncipirao i na tako neobičan stilski način realizovao. Zato je u kritičkoj literaturi priyatno pročitati napomenu da "Grinavej nije čisti formalista, iako je fasciniran kvazi-naučnim metodama sredivanja i predstavljanja podataka sa kojima rukuje. Njegova dela istražuju ideje – često ideje koje nas uznemiruju – o kriminalu, telu, seksualnosti, smrti, o prirodi umetnosti i ulozi umetnika i arhitekte u društvu... On je prava retkost – engleski intelektualac duboko ogrezao u kulturu Europe (a odskora i Japana), koji se svesno opire vrednostima Holivudske kinematografije svedene na nihilističku seriju eksplozija i spektakularne specijalne efekte. Njegovi izvori su Benjamin, Borhes, istorija slikarstva, Ejzenštajn, Godar, Rene, Džon Kejdž, Marsel Dišan, R. B. Kitaj, minimalistička umetnost."⁶⁵

Razmišljanje o tome šta danas znači govoriti o nezavisnosti, u tekstu koji je naslovljen *Da li potpisati?* možda je uputno završiti osvrtom na dramu *Faust* (*Faust je mrtav*) mladog britanskog autora Marka Rejvenhila, nastalu 1997. godine.⁶⁶ Priča o Faustu je, naravno, priča o potpisivanju ugovora i po mišljenju Rejvenhila precizno odslikava prirodu onoga što se sa našom civilizacijom desilo:

62 Vidi tekst *Working with Kieslowski, Sight and Sound*, May 1996.

63 Vidi poglavje posvećeno ovom autoru u knjizi Jonathan Haker and David Price, *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford University Press, 1992, st. 187-229.

64 Vidi eseje Bele Hamvaša, posebno *Predgovor za Zločin i kaznu* u knjizi *Patam* (Drugi tom Odabranih dela), Centar za geopoetiku, Beograd, 1994, st. 315.

65 Prikaz knjige Alan Woods, *Being Naked Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*, Manchester University Press, 1996, objavljen u časopisu *The Art Book: Issues, News and Reviews*, BPL/AAH, September 1997, st. 25.

66 Mark Ravenhill, *Faust (Faust is Dead)*, Methuen, London, 1997.

ugovor sa demonskim silama (i ideologijama) je potpisani, Faust je mrtav, a pakao u koji odlazi po zaslужenoj kazni je Amerika. Mark Rejvenhil je verovatno želeo da kaže da su to isto i svi sistemi koji svoju budućnost zamišljaju kao američki *lookalikes*.⁶⁷ Ovaj njegov stav je, na našoj planeti, trenutno najrasprostranjenija koncepcija otpora, i najžeće branjena koncepcija nezavisnosti.

LITERATURA

- Berger John, *Ways of Seeing*, Penguin, London, 1972.
- Berger, John and Mohr, Jean, *A Seventh Man*, Granta, London, 1989.
- Bettelheim, Bruno, *Reflections and Recollections*, Penguin, London, 1992.
- Bigsby, C. W., *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Beyond Broadway*, Cambridge University Press, 1984.
- Blau, Herbert, *To All Appearances: Ideology and Performance*, Routledge, London, 1992.
- Bonitzer, Pascal, *Slikarstvo i film*, Institut za film, Beograd, 1998.
- Bordwell, David and Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, Third Edition, McGraw-Hill, New York, 1990.
- Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Louisiana State University Press, 1941, Berkeley 1974.
- Carr, Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, 1993.
- Clark, Kenneth, *Civilisation*, BBC, 1969.
- Croall, Jonathan, *Neil of Summerhill: The Permanent Rebel*, Routledge, London, 1983.
- Dimitrik, Christian, *Alain Tanner: A Film Poet Between Utopia and Realism*, Arts Council of Switzerland, Zurich, 1999.
- Dyer, Geoff, *Ways of Telling: The Work of John Berger*, Pluto, London, 1986.
- Eco, Umberto, *Travels in Hyper Reality*, Picador, London, 1986.
- Eisenschitz, Bernard, Nicholas Ray: *An American Journey*, Faber, London, 1993.
- Elmann, Richard and Feidelson, Charles, eds., *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, 1965.
- Fasbinder, Rainer Werner, *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*, ed. by Michael Toteberg and Leo Lensing, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
- Gallager, John Andrew, ed., *Film Directors on Directing*, Praeger, New York, 1989.
- Goff, Martyn, ed., *Prize Writing: An Original Collection of Writings by Past Winners to Celebrate 21 years of the Booker Prize*, Sceptre, London, 1989.
- Goulding, Daniel, ed., *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Grant, Barry Keith, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, University of Illinois Press, Urbana, 1992.
- Gray, Chaelotte, *Mother Teresa*, Edited for the Longman Famous Lives Series by Susan Ullstein, London, 1990.
- Griffiths, Linda and Campbell, Maria, *The Book of Jessica: A Theatrical Transformation*, The Coach House Press, Toronto, 1989.

67 U Edinburgu je, na pozorišnom festivalu 1998. godine, izvedena drama nemačkog pisca Botto Strausa, *Lookalikes*, šest moralnih interludija o temama kojim se i ovaj rad bavi.

- Haker, Jonathan and Price, David, *Take Ten: Contemporary British Film Directors*, Oxford University Press, 1992.
- Hamvaš, Bela, *Patam*, Centar za geopoetiku, Beograd, 1994.
- Hooks, Bell, *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, Routledge, London, 1996.
- Kaufmann, Walter, Edited, Translated and Introduced, *Twentieth Century German Poets*, Norton, New York, 1975.
- Kelly, Richard, ed., *Alan Clarke*, Faber, London, 1998.
- Leavis, F. R., *Nor Shall My Sward: Discourse on Pluralism, Compassion and Social Hope*, Chatto and Windus, London, 1972
- LoBrutto, Vincent, *Stanley Kubrick: A Biography*, Donald J. Fine Books, New York, 1995.
- Marchessault, Jovette, *The Magnificent Voyage of Emily Carr*, Talonbooks, Vancouver, 1992.
- Neill, Alexander Sutherland, *Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing*, Penguin, London, 1967.
- Ondaatje, Michael, *The English Patient*, Vintage Books, Random House of Canada, Toronto, 1992.
- Ransom, John Crowe, *The World's Body*, Bookman, New York, 1934.
- Raphael, Frederic, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York, 1999.
- Ravenhill, Mark, *Faust (Faust is Dead)*, Methuen, London, 1997.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta and Penguin, London, 1991.
- Stempel, Tom, *A History of Screenwriting in the American Film*, Continuum, New York, 1988.
- Tesich, Steve, *The Speed of Darkness*, Samuel French, New York, 1991, *On the Open Road*, Applause Theatre Book Publishers, New York, 1992, *Arts & Leisure, Samuel French*, New York, 1997.
- Vacche, Angella Dale, ed., *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, University of Texas Press, Austin, 1996.
- Wajda, Andzej, *My Life in Film*, Faber, London, 1989.
- Waterfield, Robin, Prophet: *The Life and Times of Kahlil Gibran*, Penguin, London, 1998.

Ljiljana Bogoeva Sedlar

SIGNING THE CONTRACT: THOUGHTS ON INDEPENDENCE AND INDEPENDENT CINEMATOGRAPHY TODAY

Summary

The text is a tribute to the British film director Alan Clarke (1935-1990), and attempts to draw attention to those qualities of his life and work which make him memorable and lastingly relevant for independent-minded individuals, artists and 'lay' alike. Other authors of similar stature and stance are considered, such as John Berger and Salman Rushdie, Peter Greenaway, the brothers Quay, Robert Wilson, James Toback, Andzej Wajda, Krzysztof Kieslowski, Bell Hooks, Herbert Blau, Mark Ravenhill. The text is an attempt to throw some light on the motives behind their persistent refusal to go with the flow of the commercial mainstream. It is also an expression of gratitude for what they have done to make the belief in the survival of living and relevant art possible. The books, films and other references in the text, represent some of the sources explored by the English course organized at the Faculty of Dramatic Arts in the 1998/99 academic year for the first and second year students involved in various aspects of Film Studies.