

**1989-1991: Biologije ili ideologije**

BRANKO VUKOJEVIĆ - YU ROCK ALBUM 80-ih:

1. Idoli - *Obrana i poslednji dani*
2. Šarlo akrobata - *Bistriji ili tuplji čovek biva kad...*
3. Idoli - *Čokolada*
4. Disciplina kičme - *Zeleni zub na planeti dosade*
5. Prljavo kazalište - *Crno-bijeli svijet*

*Pop Rock 143, 7. mart 1990*



# Apači, Rusi i Amerikanci

("Džejms Kameron: Kako gore tako i dole")

U FOKUSU: COSTELLO

# SREBRO IZA MRAČNOG OGLEDALA

*Elvis Costello i Branko Vukojević su povratnici na našu scenu. Prvi se javlja fantastičnom pločom, a drugi posle toliko godina, isto takvim tekstom! Da bi proverili prvu tvrdnju morate se sami potruditi i nabaviti album "Spike" - a za drugu - dovoljno je da pročitate tekst koji sledi. Neke ljubavi se rađaju, bujaju i... nikada ne gasnu!*

**Ritam 5, maj 1989.**

**P**oslednja vest, stigla neposredno pred pisanje ovog teksta glasi - Elvis Costello snima LP ploču sa četiri još neutvrđene Lennonove pesme. Posle rada sa McCartneyjem na sopstvenom, a zatim i na njegovom albumu izgleda kao da je Costello poslat na poslednje letnje pripreme pred okupljanje Beatlesa sa njim na Johnovom mestu. Naočare već ima.

U ovom našem postmodernom vremenu sveopšteg recikliranja ta pretpostavka verovatno znači nostalgični povratak obaveznom sastavu pop novinarstva, kome su Lennonovom smrću potkopani temelji - hoće li Beatlesi opet zasvirati zajedno. Međutim, svi znamo da je umjetnički dojam mnogo interesantnija stvar od obaveznog sastava. Baš u njemu leži ono zrno uverljivosti koje će biti osnova gomili članaka o novoj inkarnaciji Beatlesa koji nam, verujem, neminovno sleduju. Naprosto, izgleda da civilizacija smatra da Elvis Costello ima prava na to mesto više od drugih. Teško je ne složiti se sa time. Ne samo zbog naočara i činjenice da je rođen u Liverpulu.

Ma šta ispalo od svega toga, veza Costello - McCartney se nameće kao specifična simbioza, odnos

koji je u ovom trenutku koristan za obojicu i na poslovnom i na umetničkom planu. Razlozi za to su mnogobrojni. Međutim, poslednji događaji nude priliku da se uspostavi ono što je naročito poslednjih nekoliko godina nedostajalo u kritičarskim procenama Costellove karijere - čvrst referentni okvir. Pomenuto pravo na "ono" mesto može da posluži kao zgodna maska za njega i pruža osnovu za izvlačenje nekih opštijih zaključaka o opusu Elvise C.

Osnovni problem sa Costellom i kritičarima do sada je bio u činjenici da nije bilo nikakvih problema. Kada se niotkuda pojavio 1976. godine, u vreme punk eksplozije, oberučke je prihvaćen kao samosvojan i slojevit autor, kao osoba čiji rad donosi tradicionalni umetnički dignitet i legitimnost anarhičnijim segmentima "novog talasa". To potvrđuje i podatak da je svoje vreme upravo on prvi probio barijeru oprezne odbojnosti američke srednje struje prema novoj "britanskoj invaziji". Od tada do danas je smešten u fioku "ljubimca", čemu se i nema toliko prigovoriti, ali su pohvale koje su stizale na njegovu adresu sve više bivale izvlačene iz rutinskog repertoara, obično rezervisanog za takozvane velike "rock pesnike". Što će reći, raspravom

o idejama iznesenim kroz stihove. Pri tom se zaboravlja naizgled paradoksalan, ali vrlo prost aksiom koji se stalno potvrđuje (tako je to s aksiomima) - da su najbolji "rock pesnici" oni na čije tekstove nikada ne morate da obratite posebnu pažnju, a ako vam je već do toga onda ispadnu poseban bonus. Costello pripada tom retkom kovu autora.

Sve je to, u stvari, stara priča o odnosu umetnosti i ideologije, a sve stare priče naprosto teraju da budu ispričane od početka, za šta sad nije ni vreme ni mesto. Važno je samo naglasiti da je to opsesivna idejna osnova celog Costellovog opusa, a njegove ploče su primer samosvesnog i često grčevitog napora da uspostavi ravnotežu među njima. Potpuno ista stvar mogla bi se reći i za Lennona. Međutim, vreme i mnogo štošta drugo se promenilo.

Ideološke propozicije uspostavljene u takozvanoj rock kulturi od druge polovine šezdesetih postepeno su ishlapljivale da bi sve to završilo, kao i kod drugih dekadentnih umetnosti, obesmišljanjem ideje večitog progressa. Tako se rock-'n'-roll pretvorio u relativistički zakrivljen sistem pobrkanih koordinata vremena i prostora gde, jedni pored drugih, sasvim udobno borave i Presley i Monkees i Sex Pistols i... bilo koji od rappera sa neke od svetskih top-lista.

Intuitivno svestan toga, Costello se okrenuo prema sebi, unutra, za razliku od kolega poput Stinga ili Gabriela koji, nošeni inercijom poznih šezdesetih, svoj prosvetiteljski naboj iscrpljuju "velikim ciljevima" i dobrotvornim akcijama, podsećajući na dokone žene industrijalaca koje javnim milosrdem iskupljuju dušu. Pri tom, kao i one, postaju sve dosadniji. Sve je nekako bilo jasno na "Live Aid" koncertima u leto 1985. godine, događajem koji je simbolično označio transformaciju jedne faze rocka, kada su, kao jezici pri građenju Vavilonske kule, u globalnom medijskom spektaklu definitivno pobrkane ideje važnog i dobrog. I pri tom je sve zaista bilo vrlo zabavno. Elvis C. se pojavio sam, bez pratnje, otpevao "All You Need Is Love", koju je najavio kao "narodnu pesmu sa severa Engleske". Zatim je otišao u studio i snimio meni najdražu ploču osamdesetih

- "King of America". Ne i najvažniju, u tom je poenta. Nekako doskora, ti superlativi su uvek značili isto.

Sledeće, 1986. godine, pored "King of America" Costello je izdao još jedan album - "Blood and Chocolate", a zatim je usledila pauza sve do proleća ove godine kada se pojavio "Spike". Ta eksplozija kreativnosti u sebi je nosila mnogo mračniji podtekst i nije ni čudo da je usledila tako duga pauza. Jednostavno, te ploče su bile tako šizofreno različite kao da su ih napravile dve osobe. Prvi album je bio smiren, introspektivan, dominiran akustičnim instrumentima, dok je drugi bio gotovo otvoreno brutalan. Sledeći popularno uverenje, koje nije uvek baš tačno, prvi bi se mogao nazvati markartnijevskim, a drugi lenonovskim. Čak je pesma "I Want You", izvrsna i vešto izvedena, direktno posveta Lennonovoj "I Want You (She's So Heavy)" sa "Abbey Road" - i muzički i konceptualno. Krizu identiteta koja se može naslutiti lako je potvrditi i prostim iščitavanjem onog što je napisano na omotima ploča. Pesme je sada potpisivao svojim pravim prezimenom McManus, a ne pseudonimom Costello, naglašavajući tako dvojnost autora i izvodača, unutrašnjeg i spoljnog. Takođe, kao instrumentalista pojavio se pod novim imenima - Little Hands of Concrete (Male betonske ruke) na prvom, a Napoleon Dynamite na drugom.

Sva ova mimikrija pokazuje da je osnovna tema Costellovih pesama - opsena, suprotnost onog što se vidi iz skrivenog sadržaja (bilo u ljubavi ili politici) - obišla svoj puni krug. Tvrdoglavo insistiranje na njoj samo bi proizvodilo novu negativnu energiju. Ostalo mu je samo da zaključi da su stvari ponekad upravo onakve kakvim se čine, što je osnova svakog sazrevanja. Njegov poslednji album "Spike" je potvrdio prihvatanje te činjenice.

Mnoge dileme postavljene albumima iz 1986. godine sada su razrešene. Attractionsa više nema, a kao producent se ponovo javlja T-Bone Burnett sa "King Of America". Muzičku pratnju obezbeđuje, kao i na toj ploči, all-star postava. Paul McCartney je koautor i svira na dve pesme. Ploča je stilski veoma raznovrsna, nema više preovlađujuće dominante. Costello je oduvek

voleo da slobodno koristi žanrovsku paletu popularne muzike - setimo se samo albuma sa country obradama "Almost Blue" ili poklona soulu na "Get Happy!" - ali sada s lakoćom uspeva da izbalansira sve uticaje u celinu kojom dominira lični autorski pečat.

"Spike" je primer superiorne kontrole izraza. Nekada dominirajući grčeviti samoispovedni ton zamjenjen je višedimenzionalnim iskazima u kojima se smenjuju naratori, čineći da pojedine pesme postaju

prave male kratke priče. Distanca i ironija, stvari koje je veoma teško kontrolisati u rocku, ovde postaju osvežavajući činilac.

Prisustvo McCartneyja na ploči simbolično svedoči o toj novoj opuštenosti koja je Costellu otvorila novu eru karijere. Još samo da Elvis pozajmi Paulu malo svoje paranoje, stvari koje mu je najviše nedostajalo od kada se razišao sa Lennonom.

Liverpool rules, O.K.?

## VREMEPLOV

# JOHN WAYNE

*Navršava se desetogodišnjica smrti jednog od najvećih glumaca u istoriji pokretnih slika. Zvezda Džona Vejna danas sija jače nego ikad zahvaljujući brojnim knjigama, video-kasetama i, naravno i pre svega, filmovima. "Ritam" je zato odlučio da jednu ovakvu ličnost poveri debitantu u filmskoj esejistici Branku Vukojeviću, koji se pre nekoliko brojeva na impresivan način oprostio od rok kritike tekstom o još jednoj legendi Elvisu Kostelu. Vatreno krštenje je obavljeno na obostrano zadovoljstvo...*

### Ritam 10-11, decembar 1989.

"Nisam znao da taj kućin sin ume da glumi."

Džon Ford, 1948. (po gledanju filma

"Crvena reka" H. Hoks)

**P**o zvaničnoj listi američkih distributera, koji od 1932. sastavljaju i javnosti prezentuju spisak deset najuspešnijih glumaca svake godine, Džon Vejn je bez premca najistaknutiji filmski glumac američke kinematografije u proteklih pola veka. Takođe (sada je već gotovo uspostavljen konsenzus oko toga), on igra glavne uloge u

najboljim filmovima dvojice iz najužeg kruga najvećih američkih režisera - Džona Forda i Hauarda Hoks. Ipak, početak razgovora o Vejnu kao glumcu obično je signal za početak žučne rasprave koja se kreće u opsegu od potpunog nipodaštavanja njegovog rada do ideoloških razmirica. Ovako postavljene činjenice svakako ukazuju na jasan paradoks. Međutim, najinteresantnije je što je to ona vrsta paradoksa koja ne intrigira i provocira traganje za prostim rešenjem, pukim pokušajem mirenja dveju suprotstavljenih linija. Dokazivati da je on dobar glumac po tradicionalnim esnafskim

aršinima glumačke veštine jednako je besmisleno kao i tvrdnja da on to nije, zasnovana na istim tim merilima. Svojom karijerom Vejn je transcendirao te probleme postavši ono što je kritika nazivala "mitom", "simbolom" ili "znakom". Klasično pitanje "dobre glume" se u tim okvirima nameće kao problem nižeg reda jer je u suštini suprotstavljeno shvatanju filma kao totalnog stvaralačkog procesa. Hauard Hoks je jednom podelio glumce na "ličnosti" (personality) i "glumce" i rekao da više voli da radi sa "ličnostima" jer oni sem ispunjavanja osnovnih glumačkih zadataka omogućavaju slobodnije i slojevitije poigravanje na svim nivoima značenja koje film želi da ponudi.

Ovo preferiranje "ličnosti" duboko je ukorenjeno u žanrovsku tradiciju holivudskog filma, čiji je Hoks jedan od najistaknutijih predstavnika. Vejn kao arhetipski primer "glumca-ličnosti" je vremenom prerastao gotovo u žanrovsku konvenciju po sebi, element koji se suprotstavlja ostalim konstantama žanra i u interakciji sa njima, suptilnom promenom međuodnosa, doprinosi novim značenjima i iskustvima u okvirima već poznatih formi. Vestern kao najdefinisaniji i najsamostojniji filmski žanr bio je prirodna sredina za Vejnov razvoj. Iako se, kako to već ulazi u rok službe holivudskog glumca, Džon Vejn tokom svoje karijere prošetao kroz sve dominantne žanrove holivudskog filma (sem naučne fantastike), on se ipak može definisati kao vestern glumac. Na svom putu do superzvezde i gotovo mitske ličnosti nije preskočio nijednu stepenicu - od epizodiste, preko višegodišnjeg odrađivanja u vesternima B produkcije, stigao je do visokobudžetnih projekata. U kretanju kroz taj univerzum vesterna najznačajnije korake napravio je pod rediteljskim rukovodstvom trojice klasičnih režisera - Džona Forda, Hauarda Hoks i Henrija Hataveja.

Najdominantniji znak u Vejnovoj karijeri svakako je Džon Ford. Sa filmom je prvi put došao u kontakt radeći kao pomoćnik rekvizitera na snimanju Fordovih nemih filmova. Tu je napredovao do epizodnih uloga. Ford ga je preporučio Raulu Volšu za prvu glavnu ulogu u vesternu "Veliki trag" (Big Trail). Međutim, to-

kom tridesetih Ford nije pozivao Vejna u svoje filmove, iako su ostali u prijateljskom kontaktu. U međuvremenu Vejn je skliznuo u rutinu B produkcije, gde je snimio preko 70 filmova, uglavnom niskobudžetnih vesterna. Izgledalo je kao da ga je Ford poslao na kaljenje, a zatim zaboravio. No, kada je Ford odlučio da radi svoj prvi zvučni vestern "Poštanska kola" (Stagecoach) glavna uloga Ringa Kida pisana je sa Vejnom na umu. Ford je čak odbio Selznikovu ponudu da producira film pošto je Selznik zahtevao da glavnu mušku ulogu igra Gari Kuper. "Poštanska kola" označila su konačno Vejnovu promovisanje u viši rang produkcije i početak saradnje u kojoj će dostići najveće domete.

Vejn je igrao u devet Fordovih vesterna i te uloge se mogu podeliti u dva prepoznatljiva tipa. U "Poštanskim kolima", "Tri kuma" (Three Goodfathers, 1948), "Tragačima" (Searchers, 1956) i "Čoveku koji je ubio Liberti Valansa" (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) Vejn je uvek čovek na granici zakona/civilizacije, osoba koja svojim delovanjem čuva stabilnost zajednice iako se ne može integrisati u nju. Neka vrsta "plemenitog divljaka", Vejn u tim filmovima personifikuje Fordovu viziju američkog individualizma, snage koja pomera društvo, ali nije u stanju da koristi blagodeti tog pomaka.

U drugih pet vesterna Vejn je u uniformi. Izuzev u filmu "Kako je osvojen Divlji zapad" (How The West Was Won, 1962), gde u epizodi o građanskom ratu igra generala Šermana, uvek glumi konjičkog oficira. U trilogiji sa kraja četrdesetih godinu "Na apaškoj granici" (Fort Apache, 1948), "Junaci zapada" (She Wore Yellow Ribbon, 1949) i "Rio Grande" (1950) Vejn igra oficira čiji je zadatak da očuva dušu i telo zajednice izolovane u neprijateljskim uslovima. Kada krutost propisa i tradicije pretili da naruši homogenost zajednice on ne preza da ih naruši. Međutim, to ne čini da bi relativizovao vrednosti tradicije, već naprotiv, da bi ih individualnom akcijom pročistio i afirmisao.

Između "Poštanskih kola" i sledećeg vesterna sa Vejnom - "Na apaškoj granici" - prošlo je osam godina. U tom periodu najvažnije glumačke zadatke nosio je



Sa rediteljem Zoranom Pezom u vreme snimanja filma "Kako je propao rokenrol".  
Beograd, jun 1989.

Henri Fonda, oličavajući specifičan idealizam jednog društva u nastajanju u filmovima "Mladost Linkolna" (Young Mr. Lincoln, 1939), "Bubnjevi duž Mohoka" (Drum Along the Mohawk, 1939), "Plodovi gneva" (Grapes Of Wrath, 1940) i "Moja draga Klementina" (My Darling Clementine, 1946). Taj idealizam dobija krajnje mističan i dekadentan oblik u "Beguncu" (The Fugitive), poslednjem filmu gde je scenarista bio Daddi Nikols, takođe sa Fondom u glavnoj ulozi. U filmu "Na apaškoj granici" pojavljuju se i Fonda i Vejn i tu

se simbolično vrši predaja štafete. Krupni, otvrdli Vejn zamenjuje krhkog Fondu kao glavni Fordov glumački oslonac u sledećoj deceniji. Ta promena takođe označava pomak u dominantnim vrednostima kojima se Ford bavi - od idealizma ka stoicizmu.

Za razliku od Forda čija je čitava karijera obeležena vesternom, Hauard Hoks ih je snimio samo pet i u svim sem u jednom glavnu ulogu igra Džon Vejn. U njemu je Hoks našao idealnog tumača likova akcionih filmova iz zrele faze svoje karijere - robusnog profesio-

nalca, predvodnika. Kao i Ford, Hoks je Vejnu poverio da nosi čitavu trilogiju - "Rio Bravo" (1959), "El Dorado" (1966) i "Rio Lobo" (1971). Razmatranje odnosa ovih filmova i pomenute Fordove konjičke trilogije može najbolje posvedočiti o sličnostima i razlikama tretmana Vejna u filmovima ove dvojice režisera. U oba slučaja likovi koje tumači Vejn su ovaploćenje stoičkog heroizma.

Međutim, dok se Fordovi junaci referišu prema široj zajednici u kojoj žive, Hoksovi likovi deluju u uskoj grupi koja se definiše kao mikrokosmos prema okolini koja ih okružuje. Ta grupa poseduje specifičan kod vrednosti, nezavisan od pozitivnih zakonskih normi ili ustanovljenog običajnog prava. Hoksove grupe su ad hoc skupine ljudi, individualaca koji su povezani ličnim vezama, a ne odnosom prema tradiciji. Vejn, kao tipični Hoksov heroj, nije predan ničemu iznad očuvanja samopoštovanja i ličnih veza koje on sam priznaje za vredne. On je prirodni vođa, nije ni izabran, ni naturen.

U "Crvenoj reci" (Red River, 1943) lik koga tumači Vejn postaje diktator, ali je to uzrok njegovog pada. Zato je Vejn u trilogiji tretiran kao neka vrsta očinske figure. Njegov autoritet proizilazi iz prirodnog prava - on je prvi među jednakima. Pošto pisani zakoni samo ograničavaju, a ne unapređuju razvitak, oni su irelevantni. Njima su alternativa prirodni zakoni u kojima je osnovni kriterijum iskustvo - čovek treba da bude dostojan situacije kada je to najpotrebnije. Zato je Vejn okružen likovima koji su u početku obogaljeni na neki način, a kojima on svojim poverenjem služi kao katalizator u procesu dostizanja dostojanstva. Hoksova trilogija pruža bogatu galeriju takvih likova nasuprot Vejnovom integritetu - starci, alkoholizmom uniženi čuveni revolveraši, nezrele mlade junoshe. Takođe, za razliku od Forda, gde likovi koje tumači Vejn deluju iz odnosa prema tradiciji koji bi se mogao nazvati kontemplativnim, jedina tradicija kojom se Hoks kroz Vejna bavi je tradicija žanra, a to je tradicija čiste akcije razapeta između polova koji su za Hoksa suština ljudskosti - humora i nasilja.



Rasprava o Vejnu bez osvrta na njegove ideološke stavove je praktično nemoguća, a njegova privrženost fundamentalnim principima individualizma često ga je dovodila u sukob sa liberalno nastrojenim delom javnosti.

Međutim, osvrtnje na te probleme danas je potpuno irelevantno, naročito u kontekstu bogatog opusa

## THE KINKS

### “Face To Face Hit Singles”

(PRT - Helidon)

**Ritam 13, april 1990.**

U ovom slučaju možemo odmah završiti sa zvezdicama. Tri puta pet - petnaest!

Gotovo da ovaj skor nije ni potrebno objašnjavati, jer reč je o pločama koje donose zaista ono najbolje što su Kinks pružili tokom šezdesetih kada su jedine prave takmace u britanskom rocku imali u Beatlesima i Stonesima. Trebalo je samo primeniti kriterijum za pet zvezdica iz “The Rolling Stone Recors Guide” - “Neophodno: ploča koja mora biti uključena u kolekciju koja pretenduje na celovitost.” Još kada se uzme u obzir kako je ova, uz Stonese najdugovečnija velika svetska grupa, neredovno i sporadično predstavljena na našem tržištu...

Tri ploče iz ovog Helidonovog paketa (kapa dole Borisu Beleu na izboru) pružaju najbolji mogući uvid u genezu i sazrevanje jednog od najznačajnijih autora u istoriji rocka - Raya Daviesa - a samim tim i cele britanske scene iz sredine šezdesetih.

“The Kinks” je prvi album grupe i pojavio se po uspehu singla “You Really Got Me” u jesen 1964. godine.

Na prvi pogled, reklo bi se da se radi o uobičajenoj kombinaciji iz tog vremena. Hit singl je okružen

koji je ostavio za sobom. Jednostavno, Vejn je želeo da živi po moralnim principima likova koje je tumačio u svojim najboljim filmovima, te se i sukobi u koje je dolazio mogu podvesti pod te okvire. Zato je uostalom i postao više od običnog Mlinskog glumca. ■

sa nekoliko poznatih rock-'n'-roll i R&B standarda, a svemu je pridodata i poneka pesma članova grupe i njihovog producenta, da bi se izvukao još koji peni od autorskih prava.

Međutim, obrt je bio u tome što je hit singl napisao tada dvadesetogodišnji lider Ray Davies i da je bar još jedna njegova kompozicija - “Stop Your Sobbing”, zasenila klanjanje uzorima i rutini produkcije. To bi, ukratko, kao i u slučaju Beatlesa i Stonesa, bila sva tajna uspeha “britanskog buma” - pobeda nadahnuća nad kompetentnim oponašanjem. No, dok su prvi koraci ove dve druge grupe odavno ušli u kolektivnu podsvest i izvukli se iz istorijskog konteksta, “The Kinks” svojom neočekivanom dostupnošću nosi svežinu neposrednog kontakta sa tim uzbudljivim danima kada se centar kreativne moći svetskog popa preselio s ove strane Atlantika.

Pominjani hit “You Really Got Me” je jedna od najuticajnijih i najupečatljivijih rock pesama svih vremena (u ovom slučaju izbegavanje superlativa bi bilo nekritički). “Heavy metal intelektualci” se u potrazi za legitimnošću još uvek pozivaju na nju kao prototip

žanra. Na stranu što to podseća na činjenicu da skoro svaka rasprava o istoriji stripa počinje od pećinskog slikarstva, “You Really Got Me” još uvek svedoči o suštinskoj granici između živosti i obamrlosti u nepreglednim područjima rock “žestine”.

A to što “Stop Your Sobbing” nije bio hit singl “krivi” su sami Kinski jer su već imali nove uspešne pesme na lageru u to vreme. Nepravdu su ispravili Pretenders petnaest godina kasnije i tako ostvarili svoj prvi uspeh na top-listama. Fascinacija Crissie Hynde Kinksima je nastavljena sa divnom baladom “I Go To Sleep”, a završena vezom sa Rayom Daviesom. To što je na kraju završila sa Jimom Kerrom iz Simple Mindsa samo govori o padu ukusa čije se posledice još uvek osećaju.

Album “Face to Face” stigao je dve godine i deset hitova kasnije i zaključio je jednu eru. Tada su ere trajale toliko. Davies se razvio u suverenog autora jasno profilisanog stila i interesovanja. Za razliku od globalnih “we'd like to turn you on” pretenzija Beatlesa i Stonesa okrenut je specifičnom engleskom okolišu i uspostavlja se kao hroničar “the-times-they-are-a-changing” ostrvskog života. Mnogi kritičari su bili skloni da ga proglaše svojevrsnim satiričarem, ali Davies je osećao suviše simpatija za junake svojih “kratkih priča” da bi bio samo to. Ova usredsređenost oko jedne teme navela je rock istoričare da “Face to Face” proglaše za prvi konceptualni album u istoriji - pre Who, pre Zappe, pre Beatlesa... Termini “koncept” i “satira” su u rock retorici već odavno izandali i izgubili pozitivne konotacije iz

nadobudnih kasnih šezdesetih i, iako je Davies tokom sedamdesetih platio danak tim pretenzijama, ovde je još uvek majstor upečatljivih i konciznih pop iskaza.

Bolji dokaz za to od veličanstvene pesme “Sunny Afternoon” nije potreban. Bavljenje svakodnevicom oduvek je bilo sklizak teren za samosvest rockera, jer je otvaralo prostor nekontrolisanoj ironiji i moraliziranju. Davies je dobrohotni posmatrač a ne sudija između “nas i njih” i zato njegove pesme ostaju kao fini svedok još jedne pobede duha nad istorijom. Zato je ova ploča plemenito ostarila, baš kao i filmovi Ealing studija (čiji junaci mogu biti likovi pesama Kinksa i obrnuto) u odnosu na ideološki operacionalizovanu patetiku italijanskog neorealizma.

Treći deo paketa “Hit Singles” je upravo ono što mu ime kaže. Dvadeset pravih hitova. Nema prošvercovanih B strana i stvari sa albuma. Ovo je jedan od najboljih kompilacijskih albuma rocka i kako se istorija medija sve više stiče u takvim pločama... zaključak izvedite sami. “Hit Singles” su esencija Kinksa. Poseban bonus su dva hita Rayovog brata Davea - “Death of a Clown” i “Sussanah's Still Alive”, do kojih do sada nije bilo lako doći. Ova ploča donosi zaslužen odmor mojoj staroj kompilaciji “The Golden Hour Of The Kinks”, koja se već odavno izlizala od uživanja, prosvetavanja i presnimavanja. Sad mogu samo da uživam.

Ocena: \*\*\*\*\*

(ravnomerno rasporediti)

# (A)POLITIČNI BLUES

*Na zapadu nešto novo, a kod nas? Zašto je nemušť domaći rock-'n'-roll i zašto tako mora da bude?*

**Novi Ritam 04/05, januar/februar 1991.**

**R**eprint teksta iz "Džuboksa" od pre deset godina (*misli se na članak koji je Nebojša Pajkić pod pseudonimom N. D. Burlakov prvi put objavio avgusta 1981. godine u 121. broju "Džuboksa" – op. ur.*) nije objavljen iz sentimentalnih razloga, da bi se podsetili na živahnost i aktivnost koje su obeležavale tadašnju jugoslovensku rock scenu. Danas se navedeni problemi oko uspostavljanja jednog autentičnog i zrelog izraza čine sasvim akademskim (a nije tako bilo) i zaista kao slatke muke dok se pitamo da li ta scena uopšte postoji (a postojala je). Nije objavljen ni zbog toga da bi se otkrilo da je nestašni fotograf na pozornici pokušao da zaviri pod suknju kćeri tadašnjeg predsednika države, niti da je nestašni N. D. Burlakov izmislio zgodnu izjavu Davida Bowieja (*"Velika je razlika između muzike u kojoj uživaš dok je sviraš i muzike u kojoj uživaju dok te slušaju" – op. ur.*), koja je kasnije nekoliko puta u našoj štampi autoritativno citirana kao da je najpoznatija stvar na svetu. Naravno, bez navođenja izvora. Nije važno, verovatno bi se svidela i samom Bowieju. Osnovni razlog zbog kojeg vam prenosimo taj tekst krije se u poslednja dva pasusa koji spadaju među najlucidnije napisane o rocku uopšte (*antrfile – op. ur.*). Već to je sasvim dovoljno, a da ne govorimo da se iz nje mogu izvući zaključci o razlozima nemušťosti i marginalizacije jugoslovenskog rocka u poslednjih nekoliko godina.

Kada se govori o autentičnosti uvek je reć o posebnostima, a njih je, u igri obrnutih premisa, jugoslovenski rock-'n'-roll imao dovoljno. Na perverznan način nikada nije bila stvar u njihovom naglašavanju i afirmaciji već u takozvanom "hvatanju priključka sa svetom".

Motivi takozvanog "pastirskog rocka", na kraju krajeva, profunkcionalisali su tek u londonskim studijima ili onda kada su te sprave prenete ovde.

Dok se to "hvatanje" na neki način dešavalo, moglo se govoriti o domaćem rocku kao o kako-tako zao-kruženoj sceni, onog trenutka kada se raskorak do te mere povećao ostala su samo izolovana ostrva koja po inerciji, kao kakva dopisna filatelistička društva, hvataju svoj priključak. Prićanje o opštim stvarima uvek na kraju dovede do biologije ili ideologije. I tu sada treba proćitati poslednje pasuse teksta sa prethodne dve strane. Rušenje berlinskog zida je simbolićno oznaćilo potpisivanje pravog mirovnog ugovora o Drugom svet-skom ratu i transformaciju ideoloških pogleda koji su stajali u njegovoj osnovi.

Taj proces je neminovno doveo do zaokruživanja uloge rocka kao jedne od njegovih, ako ne najznaćajnijih, ono bar najživopisnijih i najbućnijih posledica. Ta promena je dovela do praćnjenja idejnih blokova definisanih tokom šezdesetih, koji se po inerciji i dalje prihvataju kao osnova rock estetike, poetike i etike, ako baš hoćete.

Sličan proces, ali sasvim obrnut dešavao se u ovoj zemlji u kojoj, oćigledno, Drugi svetski rat još nije završen, ako je uopšte i poćeo, jer cela situacija najviše podseća na doba nacionalnog preporoda i stvaranje država iz devetnaestog veka. E, u tom procesu je jugoslovenski rock izgubio svoj jezik i beznadno pokušava da ga pronaće.

Poslednji trenuci kada je izgledalo da mu je na tragu bili su pre desetak godina kada je jedna bastard-

na forma - socijalistićko graćanstvo - slepo ućivala u poslednjim trenucima svog graćanskog optimizma i u opseni svog "priključka". U tom "plesu na ruševinama" korišćene su poslednje dividende ulaganja isplaćenog za mir u kući sredinom šezdesetih kada je dozvoljena slobodnija komunikacija sa svetom da bi se preko granica poslao višak radne snage i pokupili krediti.

Frustracija nacionalnim koja se kad-tad morala ićiveti jednostavno je ispraznila tradicionalnu rock retoriku koja je u svojoj sućtini uvek internacionalna. Takođe, opšta mesta levog pogleda na svet, koja su tokom šezdesetih definitivno nametnuta rock-'n'-rollu, teško da mogu biti izazov ljudima koji proćivljavaju posledice skoro poluvekovne takve prakse. Nije ni ćudo da su biljke i ćivotinje postale glavni elementi poetike srednje struje domaćeg rocka.

Ekologija, Treći svet, žensko pitanje, koji ćine dominantne ideološke preokupacije anglosaksonskog rock-'n'-rolla iz naše perspektive se ćine sasvim akademskim zahvatima o kojima naši muzićari niti imaju šta da kaću, niti to baš neko hoće da sluša. Prebiranje po nacionalnim frustracijama koje naćinju etablirana imena da bi nekako dovršila ciklus svoje graćanske integracije ostavljaju ih u patetićnom proćepu između Lepe Brene i Splitskog festivala.

Posledica je da se takozvana izvorna rock populacija gotovo svesno bavi sopstvenom marginalizacijom, što se ogleda u oponašanju i poetike i naćina funkcionisanja strane nezavisne scene. Pošto već deluju kao po-

(...) Na kraju jedna proroćka napomena i jedna sugestija koja bi mogla biti od istorijskog znaćaja:

Po mom davnom proroćanstvu era rock 'n' rolla će odbrojati svoje poslednje dane u trenutku kada budu umirali poslednji pobjednici u Drugom svjetskom ratu i kada njihovi praunuci krenu novim putem. Kako će poslednja generacija rock 'n' rolla biti unuci ratnih heroja, poslednji je ćas da novotalasni poslanici pređu na proizvodnju djeće, jer je to elementarni uslov da se stvori kvalitetna populacija koja će pored visoke intelektualne svijesti svojih roditelja posjedovati i visoku izvedbenu moć (zahvaljujući tehnoloćkom standardu koji njihove tate i mame nisu imali, ali su ga njima omogućili).

Samo ukoliko ova sugestija, u svojoj njoj ozbiljnosti, bude prihvaćena na onaj naćin na koji je rock 'n' roll prihvaćen u Britaniji, imat ćemo šansu da se bar u poslednjem rock-krugu (muzika pomenutih unuka) uklopimo u rock u svojoj njevogovj punoći.

*N. D. Burlakov*

kret otpora, problem je samo u tome što nisu ni dobro organizovani, niti znaju ko im je protivnik.

Na kraju, da citiram još jednu lucidnu opasku iz naše rock publicistike koju je Draćen Vrdoljak rekao sredinom sedamdesetih: "Kakav establićment, takav i underground." ■

DŽEJMS KAMERON

## KAKO GORE TAKO I DOLE

Svetlo u tami: Novi Holivud, 1991.

**K**ako gore tako i dole”, rekao je Hermes Trismegistes, po predanju jedan od očeva alhemije. To, po sebi, zna i svaki veliki reditelj. Hičkokovskim žargonom kazano, kako gore tako dole, ostalo je mekgafin.

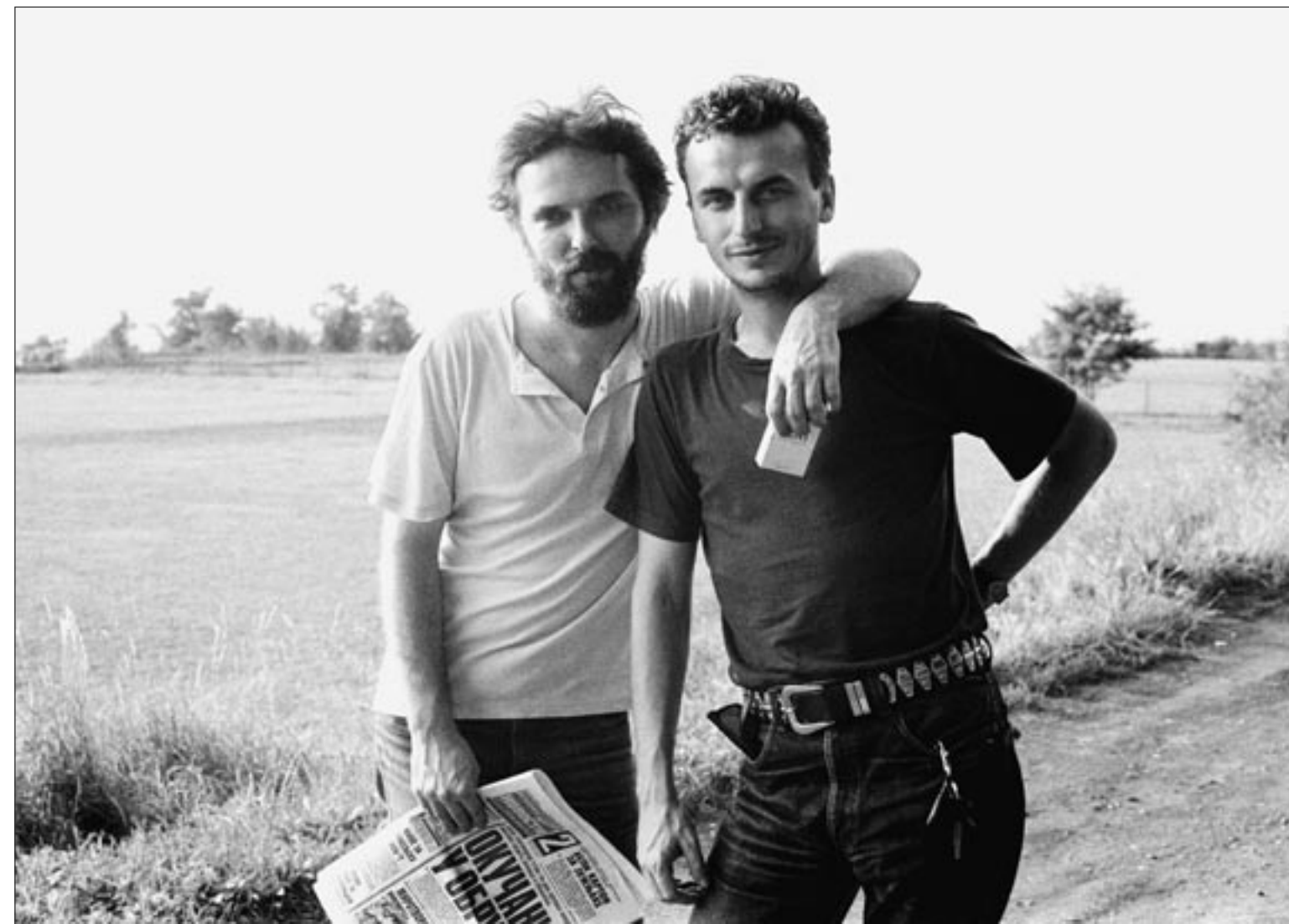
Da to zna pokazao je i Džejms Kameron u svoja tri dosadašnja filma, odvevši svoje junake gore (u sve-mir), dole (na dno mora) i provevši ih kroz vreme, a ipak uspevajući da ih zadrži u jakom gravitacijskom polju svoje stvaralačke vizije. A za to, uostalom, mekgafini i služe, baš kao hemijski elementi i instrumentarij u alhemičarskom procesu.

Film se može porediti sa bilo čime, za šta, na žalost, ima pre shvatiti samo kao zgodan i podatan metaforički okvir za čeprkanje po celovitosti filmskog iskustva. Međutim, ne radi se o opštim uticajem svetla u *stuff that dreams are made of*, čak ni o raspetosti između zlatotvorstva i ujedinjujuće stvaralačke vizije koja je uvek bila pripisivana američkom filmu. Poslednjih nekoliko godina sam Holivud liči na veliku alhe-

mičarsku laboratoriju u kojoj se redizajnira percepcija za redizajniranje umetnosti. Ili obrnuto. Svakodnevna taktička preigravanja u industriji mogu doprineti da se ovo obrtanje olako shvati, ali na strateškom planu, baš kao u alhemiji, između ova dva pola leži sva razlika između crne i bele magije. Što se industrije tiče, ona jednostavno želi da u stvaranju *homunculusa*, “novog čoveka”, ima pokrivena sva polazišta.

Zvučalo paradoksalno ili ne, ali novi početak uvek znači obnavljanje starih priča. Tako je i sa novim Holivudom, čiju paradigmatičnu liniju najbolje određenu opusima Džordža Lukasa i Džona Milijusa, Džejms Kameron na najbolji način sintetizuje i zaključuje.

Sam termin novi Holivud kao da implicira traganje za izgubljenim ezoteričnim znanjima zlatnog doba i pokušaj revitalizovanja njihovih vrednosti u novom kontekstu jedne fragmentovanije civilizacije. Programski filmovi, kakvi su Lukasa trilogija *Ratovi zvezda* i Milijusov *Konan*, i neposredno se bave time - dešavaju se u nekoj metaistorijskoj prošlosti (iako su *Ratovi zve-*



Branko i reditelj Goran Gajić u vreme snimanja filma “Video jela, zelen bor”. Beograd, septembar 1991.

*zda* obeleženi ikonografijom “filma budućnosti” - *science fiction*) i njihovi junaci opsednuti su otkrivanjem i oživljavanjem drevnih zaboravljenih učenja.

Na praktičnom, produkcijskom planu, to se ogledalo kroz stvaranje producentskih enklava da bi se obezbedila bar relativna nezavisnost od bezličnog finansijskog kapitala koji je zavladao Holivudom posle propasti studijskog sistema, kao i povratak arhetipovima žanrovskog filma starog Holivuda. Ovde je dvosmislenost sasvim namerna, jer nije protivrečna. Reč je, naime, o arhetipovima koji svojom konvencionalizacijom čine ža-

nr i samog filmskog žanra kao arhetipa. Ovo dvojestvo nedvosmisleno ukazuje na samosvesni odnos novoholivudskih autora prema tradiciji medija i društva uopšte. Možda bi se on najbolje mogao dočarati kroz ono što je Aleksandar Poup rekao za Vergilija - da je otkrio da slediti Homera znači isto što i slediti prirodu.

Na taj samosvesni odnos ukazuje i činjenica da je najveći broj reditelja tog kruga studirao film na univerzitetu, a njihovi intervjui, kao i filmovi, otkrivaju interesovanje za antropološku i mitološku literaturu. Otuda vraćanje arhetipovima, mitu i ritualu kao najmanjim za-

jedničkim sadržajima svekolikog čovekovog iskustva. To se vidi u celoj seriji filmova koji se bave svojevršnim ispitima zrelosti, ritualima inicijacije mladih u društvo: Lukasovi *Američki grafiti*, Milijusov *Dan velikih valova*, *Pravi kauboji* Dika Ričardsa, *Lutalice* Filipa Kaufmana, *Ratnici podzemlja* Voltera Hila, *Groznica subotom uveče* Džona Bedema, *Keri* Brajana de Palme...

Čini se kao da je ova tema bila obavezan sastav za prvu ligu novoholivudovaca, što se ne može samo pripisati najčešće snishodljivim procenama o juvenilizaciji filmskog tržišta.

Sociološki gledano ovo se može tumačiti kao reakcija na šezdesete kada je jedna od osnovnih teza prosvetiteljstva - o idealnom prioritetu pojedinaca nad društvom - doživela svoj paroksizam i krah.

Džejs Kameron pripada novom soju "filmskih zanatlija" koji iz nižih ešelona branše biva propušten do rediteljske stolice. Počeo je kao stručnjak za specijalne efekte. Kanadanin, nesvršeni student fizike, kalio se u niskobudžetnoj produkciji Rodžera Kormana. Tu je zaradio i prvi rediteljski potpis filmom *Pirana 2*, za koji je kasnije tvrdio da je radio samo kao reditelj druge ekipe i da je tek po završenom snimanju potpisan kao glavni autor. Taj film je Kameronovim etabliranjem polako nestajao iz njegovih oficijelnih filmografija i potezanje kontroverzi oko njega zasenjeno je njegovim kasnijim opusom. Zanimljivo je samo primetiti da su scene snimljene pod vodom mnogo maštovitije režirane od suvozemnih, što priču o vođenju druge ekipe, naročito posle *Bezdana*, čini sasvim uverljivom. Pravi uvid u autorski svet Džejsa Kameronu pružaju nam tek njegova tri (za sada) poslednja filma.

Tehnički bekground izdvaja ga od većine reditelja njegove generacije, koja je svoja prva iskustva vezana za film stekla u akademskim okvirima umetničkih škola. To ga na izvestan način više približava predstavi autora kao što su Volš ili Hjuston, čija je avanturistička prošlost legendarna. Za Kameronu je tehnologija nova granica i tematski i produkciono. Snimanje *Bezdana*, koje je najvećim delom obavljeno pod vodom iskušavajući granice izdržljivosti glumaca, ekipa i producenata, jeste sumanu-

to odvažan poduhvat sličan eskapadi Raula Volša sa Pančom Viljom u Meksiku. Otuda su i noseći likovi Kameronovih filmova projekcija herojskog, graničarskog etosa i lutaju ogoljenim predelima tehnologijom preobličene prirode, u stvari "nove prirode". Na granici su jer ne mogu da se pomire sa činjenicom da je svet iz koga su otišli stvoren po njihovoj slici i prilici. Ili zato što se plaše da je možda baš tako. A njihov autor je jedan od poslednjih; koji ne predočava samo razloge za strah nego i za akciju.

Struktura priče sva tri filma je ista - junak treba da pređe granicu da bi ubio čudovište. I granica (vremenska barijera, svemir, morska dubina) i čudovište (kiborg, vanzemaljska neman, nuklearna bomba) svaki su put drugačiji, ali su društvene okolnosti koje junaka nagone na delovanje u suštini identične. Baš kao u pričama o svetom Đorđu ili Baš-Čeliku, gde se čudovište javlja kao metafora jalovosti u zemljama u kojima vladaju onemoćali i stari kraljevi, u Kameronovim filmovima protagonista je prisiljen da herojskom individualnom akcijom donese pročišćenje društva čiji zvanični predstavnici u svojoj dekadentnoj inerciji nisu u stanju ni da uoče problem, a kamoli da mu se adekvatno suprotstave.

Otuda se podtekst sva tri filma najbolje može iščitavati u okvirima vitalnosti regeneracije društva, plodnosti - konkretno, materinstva.

To je najuočljivije u *Terminatoru*, koji u suštini nije ništa drugo do klasičan mitološki obrazac - priča o rođenju heroja. Na tu osnovu Kameron, u najboljoj tradiciji niskobudžetnog akcionog filma, dodaje svaku moguću konvenciju sajensfikšn žanra da bi njihovom preciznom orkestracijom pripremio teren za ključnu inverziju - da sin šalje oca na herojski zadatak sa koga je povratak neizvestan.

A to se može dogoditi samo u svetu koji je star i umoran i čiji je jedini zadatak da pre nestanka smogne dovoljno snage da obezbedi minimalne uslove za opstanak vrste. Zato junak (opomena) može stići samo iz budućnosti.

Konvencija o paralelnim univerzumima je lucidno iskorišćena kao afirmacija individualne ljudske

akcije, kao oličenje one smeše stoičkog fatalizma i optimizma koja karakteriše najsvetlije trenutke američke filmske tradicije u kojoj je osnovni izvor dramske napetosti činjenica da junak mora da se postavi protiv društva da bi se borio za njega.

Kiborg Terminator - Arnold Švarceneger i Kajl (Majki Bin) jesu dve projekcije jedne iste zajednice, jednako sposobne za samoreprodukciju i jednako žilave u borbi za samoodržanje. I to je osnovni izvor strave koji Kameron pokušava da nam dočara. Da kvantitet prelazi u kvalitet.

Terminator je čovek-armija, Kajl je gerila. Prvi je tehnološki superioran (i bukvalno), dostupno mu je najsavremenije oružje, on jeste masa koja ga je poslala na izvršenje zadatka. Njegove žrtve su samo lošija masa koju on eliminiše sa superiornošću naslednikagospodara. Drugi je proganjan od te iste mase (čiji su predstavnici policajci), prinuđen je da traži jatake, da se bori priručnim sredstvima. Njegovo jedino oružje su ingenioznost i ljubav. Sa njima je u stanju da stvori boljeg od sebe s kojim će se Terminator 2 uskoro suočiti. Borba još traje. A u međuvremenu...

Američki kritičar i docnije scenarista Stjuart Kaminski u svojoj knjizi *Američki filmski žanrovi* kaže da se horor filmovi bave strahom od smrti, a naučnofantastični strahom od života. Ukoliko prihvatimo taj sud onda Kameronov nastavak filma *Osmi putnik* Ridlija Skota dovodi stvari na svoje mesto. Skotovo ostvarenje je stilizovana žanrovska inverzija. Horor obrazac biva smešten u sajensfikšn okoliš, a lik nevine heroine iz klasične opozicije "lepotica i zver", zamenjen je preduzetnom ženom-profesionalcem.

Ključ Kameronove nadgradnje osnovnog predloška najbolje se može dokučiti iz naslova nastavka - *Aliens*. Množina umesto jednine. Ova promena neposredno utiče na ideološke implikacije projekta i gledaočevu pažnju prenosi sa individualnog na kolektivni plan. Ta distinkcija leži i u osnovi definicije Kaminskog. *Alien* na engleskom može značiti i vanzemaljac i useljenik. U rasponu ova dva značenja dešava se i transfer paranoje koja profiliše autorovu nameru i kontroli-

še odziv gledalaca. Množina u naslovu jasno određuje smer tog transfera.

U prvom filmu čudoviše i ljudi se sukobljavaju "jedan na jedan" dok su u drugom suprotstavljene zajednice: zemaljska kolonija koja u dubokom svemiru eksploatiše sirovine je uništena i junakinja Ripli - Sigurni Viver - odlazi sa grupom marinaca da ispita stvar. Ovde se lako mogu iznalaziti metafore o odnosu Trećeg sveta i tehnološke civilizacije Zapada i Kameron, manipulišući svešću o tome i podsvesnim strahovima, stiže do fundamentalnih ravni koje se samoreprodukuju kao ideologija.

On svoju junakinju postavlja između dva obezduhovljena sveta - hipertrofirane biološke reprodukcije i univerzuma jednako nekontrolisane proizvodnje i potrošnje robe. Da bi uspela u svom zadatku ona mora prvo da "oživi" iz katatoničnog mrtvila u kome je zatičemo na početku filma. Iskustvo sa "alijenom" na izvestan način je od nje i načinilo čudovište, jer korporativni sistem u kome se obrela nije u stanju da ga shvati i prihvati, a njeno jedino utočište su civilizacija i mržnja, koja u nemogućnosti suočavanja sa pravim objektom postaje autodestruktivna.

Tako se postavlja osnova za kompleksan splet motivacija koje rukovode likom heroine - psihološki kontekst okršaja sa čudovištem je borba za sopstveno oživljavanje, nalaženje razloga "za" umesto samo "protiv", ljubavi umesto mržnje.

Na samom početku filma vidimo košmar-mladunče "alijena" izbija iz njenog tela. To nije samo posveta najjezovitijoj seni prvog dela, već i demonska slika porođaja. Ta naznaka biva rešena tek u konačnom obračunu. U razorenom leglu čudovišta sukobljavaju se Ripli i matica - "alijen" kao majke-ženke u odbrani potomstva. Ripli, koja nema dece, da bi spasla devojčicu Njut mora da uništi razularenu biološku mašinu za rađanje.

Ovakav klimaks nastavlja tradiciju velikih obračuna američke kinematografije - Hari Kalahan protiv Škorpiona u Zigelovom *Škorpion ubija*, likovi koje tumači Džon Vejn protiv poglavice Skam u *Tragačima*



i *Čoveku koji je ubio Libertija Valansa* Džona Forda. Protagonista mora da se suoči sa personifikacijom sopstvene neuroze, da doslovno simbolično uništi sopstvenu destruktivnost i takvim pročišćenjem otvori put integracije društva.

Ovde su predznaci unekoliko promenjeni jer je glavni junak žena, kojoj je nametnuta uloga ratnika i radnika prepreka u ispunjavanju osnovne biološke i društvene funkcije. Međutim, ono što je isto jeste da heroj mora biti doveden na istu atavističku ravan sa zlikovcem da bi iskupio uljuljanost društva u opscenu sopstvenom prosvećenom civilizovanošću.

Odnos likova prema tehnologiji jedan je od parametara kojima Kameron razrađuje tu arhetipsku situaciju i on je po običaju višeznačan i kompleksan. Na jednoj strani su "alijens" kao slepa, atehnološka prirodna sila, a na drugoj ljudi kod kojih je stepen robovanja obrnuto proporcionalan sposobnosti preživljavanja, bilo da se radi o kapitalu (predstavnik kompanije) ili oružju (marinci). Posebno je zanimljiv android, kibernetički čovek, koji je sada predstavljen kao pozitivan lik u odnosu na prototip iz prvog dela. Međutim, i pored svih napora on u odsudnom obračunu biva bukvalno prepolovljen (iako preživi) i sveden na ono što on zaista i jeste – pola čoveka.

Ripli se u ovom kontekstu nalazi na pola puta - ona koristi tehnologiju, ali joj ne veruje. Njeno oružje su snalažljivost i ingenioznost u upotrebi objekata, a ne oni sami. U završnom obračunu ona se suprotstavlja ogromnoj matici – "alijenu" – nekom vrstom antropomorfnog viljuškara. Znači, alatom, a ne oružjem. Udovi tog viljuškara su proizvođači njenih udova i u kroćenju slepe prirodne sile služe samo da se ujednači fizička nesrazmera protivnica. Skeletalni obrisi mašinerije čija je kičma ljudsko biće gotovo šematski predstavljaju problem - sredstvo za rad, za stvaranje, protiv bića čiji pipci služe samo za grabljenje i uništavanje.

Na kraju, kada čudovište biva konačno izbačeno u prostranstvo kosmosa, kada nestane ono "protiv", ostaje samo "za" koje je Ripli otkrila na putešestviju

– ona, devojčica Njut i preživeli marinac kao jezgro porodice. O pola androida da i ne govorimo.

Po Piteru Volenu, glavna antinomija u vesternima Džona Forda je suprotnost između bašte i divljine i, shodno tome, radnja se uvek odvija u smeru njihovog nelagodnog, ali neophodnog izmirenja. Kameronov *Bezdan* je priča o svetu koji je ceo postao bašta.

I podmorje je načeto. U postaji na dnu mora nisu ni pioniri, ni naučnici, već obični radnici koji poslednju granicu na zemlji pretvaraju u "baštu". Kameronu je vrlo stalo da tu družinu predstavi baš tako. Među njima vlada uobičajena radnička kamaraderija - kada im vojska ponudi da spašavaju potonulu nuklearnu podmornicu, oni ne prihvataju zadatak zbog neke apstraktne humanosti ili patriotizma, već zbog toga što su im obećane trostruke plate. Jedina pesma koja se čuje u filmu (a režiser se očigledno čuva da ne podlegne modi trpanja što većeg broja hitova u saundtrek) jeste *Willing* grupe "Little feat", neformalna himna američkih kamiondžija, ovde u izvođenju Linde Ronštat.

Sem što fino senči socijalni milje taj zahvat je spretno baratanje prethodnim filmskim iskustvima gledalaca naviknutih na tip kamiondžije kao svojeglavog individualca koji ne dozvoljava da mu sistem soli pamet.

Manipulacija tim iskustvima vrlo je dosledno provedena tokom celog filma na više planova. Slučaj sa nuklearnom bombom i poludelim oficirima, zatim susret sa vanzemaljskom civilizacijom izgledaju na prvi pogled kao direktne posvete Kjubrikovim filmovima iz šezdesetih - *Dr Strendžlav* i *2001: Odiseja u svemiru*. Međutim, Kameron ove reference svesno koristi kao ispražnjene simbole čiji su ironični naboj, u prvom slučaju, ili površna teozofska mistika u drugom, za njega pokopani šezdesetih. To je filmofilski ključ za problem rusko-američkih odnosa oko potopljene podmornice. Ideološki aspekt je podatan onoliko koliko mu se padaš. Kraj filma je o nečem drugom.

Sve zajedno čini osnovni, u tehničkom smislu, dramaturški preobrat koji zaključuje dosadašnji Kameronov opus. Ideologija, kakvu znamo (i volimo?), izvu-

kla se ispod pokrova i sama postala mekgafin, umesto da se skriva iza njega.

Zato romantična aura kjubrikovskog teozofskog pozitivizma ("Kjubrik tretira kompjutere kao Šterenberg Marlen Ditrih" - Dejvid Tomson) nije poništena samo Kameronovom zadihanom, pištećom i šištećom, prljavom atmosferom novog, tehnologijom stvorenog okoliša. *Bezdan* ima više neposredne veze sa dva filma snimana krajem četrdesetih, dobom kada je zapitanost nad novim svetom, tek stvorenim, nudila pitanja koja je samozadovoljna iziritiranost ostvarenjem tog istog sveta mazohistički rešavala kao ukrštenice u "kvalitetnim" novinama. Teške, ali poučne.

Reč je o delima *Na apačkoj granici* i *Rio Grande* iz takozvane konjičke trilogije Džona Forda. Oba ova filma, kao i *Bezdan*, dešavaju se u izolovanim graničnim postajama i bave se očuvanjem zajednice i porodice u kritičnim okolnostima. U prvom Džon Vejn kao i Bad (Ed Hens) u *Bezdanu* mora da se suprotstavi psihotičnom oficiru koji krutim sleđenjem pravila ugrožava neposrednu zajednicu i društvo u celini.

U drugom, *Rio Grande*, Morin O'Hara dolazi u tvrđavu na granici, usred rata sa Apačima, da se brine o sinu koji je sticajem okolnosti završio kao regrut u jedinici svog oca sa kojim je ona u svađi. U *Bezdanu* Lindzi (Meri Elizabet Mastrantonio), konstruktor podmorske stanice kojom upravlja njen (još samo formalno) muž Bad, stiže da nadgleda operaciju spašavanja podmornice.

Granica, podmorje, vojska, ljudi oficiri, Apači, Rusi i Amerikanci... sve su to druželjubive analogije, ali ako je pomorska stanica surogat sina onda glavnom junaku nije preostalo ništa drugo do da bukvalno oživi svoju ženu (dramatično i potresno ukida navodnike), da se bukvalno spusti do dna i da ga spasi vanzemaljci. Karl Gustav Jung bi se radovao da vidi ovaj film ili bi bar urednici novog izdanja njegove slikovnice *Čovek i njegovi simboli* trebalo da uvrste fotografije nekoliko kadrova iz finala *Bezdana* u poglavlje o vodenoj vili Melusini koja ljude, čudesno, kad zaista stignu do dna i to spoznaju, izvlači na površinu.

Melusina je, po Jungu, personifikacija duše.

A sa dušom je, zna se, kako gore tako dole. ■