

DOBA SLIKE I SLIKOVICA*

petar Ijubojev

Da li film, taj novovjekovni sudionik čovjekovog postojanja, otvara širom moguće prozore saznanja života onakvog *kakav jeste, umjesto onakovog kakav bi trebao da bude?* Da li je to neminovni i, zato, nezaobilazni izdanak vremena koje je prvo na pragu mogućnosti (i koje svoju suštinu i iskazuje naznačenom mogućnošću), da vidi sebe onako kakvo zapravo jeste?² Nije li to, uistinu, uslovilo i porodilo jedinstvenu sliku svijeta kakvu filmska predstava začudujuće je vulgarno, ali i zapanjujuće autentično predstavlja?

Za početak tragalačkog npora koji kani da iznade izvesne odgovore, stimulativna je misao Martina Hajdegera, upravo karakteristična po mestu gdje se ovaj filosof približava Lukaču: *nije slika svijeta, uverjava Hajdeger, od nekadašnje srednjovjekovne postala novovjekovna, već to da je svjet uopšte postao slika označava bit novog vijeka.*³

Ako filmska predstava posjeduje kvalitete koji potvrđuju adekvatan izdanak suštine novog svijeta, odnosno, ako je to u samoj suštini svijeta izrasla *ljudost* koja svijet pokazuje u očitovanom zbiljskom totalitetu života, onda je ovoj magičnoj kutiji iz koje na platno *curi intenzivirani život*, garantovana savremenost prisustva i budućnost osmišljenog prepoznavanja svakodnevnice

Ipak, pretjerano ushićenje čarolijom koja bilježi i reprodukuje ljepotu pokreta, dio je prošlosti koju sadašnjost može samo racionalno da analizira, ostavljajući za rever miljea nedavno pretvorene prošlosti zadjenuti periferni romanični osmijeh i uzdah, namijenjen nezaboravnom, ali i naivnom, neponovljivom početku. Praksa je neumoljivo i neprestano vadila iz naftalina pitanje koje unosi vječiti nemir i sumnju: gdje su granice filma? Da li su one tamo gdje se iza prvog paravana nazire kraj samouvjerenog manipulisanja prividom neslučenih otkrivenja ljudskog identiteta, ispod fasada koje krije misao o degradiranju individualnog uvučenog u vratolomiju nezaobilaznog lavitinta otuđenja, koje simbolizuje epohu kao i misao o njenom postojanju u slici što ga obilježava, ili su, pak, dostignute vrijednosti tamo gdje se iza privida nepredvidivih mogućnosti pruža ruka za nove prodore, poput bačenih rukavica u lice građevinara zidina koje sprječavaju razotkrivanje društvenog mehanizma otuđenosti što se neprestano obnavlja i izražava zastrašujućim novim žarištimi i oblicima? Da li filmska predstava, ako je karakterističan nevelike moći parcijalnih slikovnica otrgnutih iz bogate zbilje, smišljeno organizuje iluziju o nepromjenljivosti datog svijeta, obezbjeđujući uprave zbog toga svoju egzistenciju i funkciju u neizdašnom društvenom miljeu? Jer, ako je ova *primamljiva igračka* za reprodukciju govornih slika iščupanih iz cjeline jedne zbilje, ponudila samo istrgnute defekte dijelove i deformisane oblike nakindurenog lica svakodnevnicu, u mogućnosti je da negacijom sopstvene iluzije o značaju uloge koja joj je dodijeljena, ponudi kvalitativno nov trenutak spoznaje o svijetu u tragovima sopstvene demistrifikacije.

Junak romana Migela de Servantesa Saavedra, dugonogi vitez Don Kihot, poslije dugotrajnog potucanja po okolnom svijetu i iscrpljujućeg kidisanja na sablasne vjetrenjače — obogatio je čitaoca ubjedljivo sročenim saznanjem. Ovaj borac bez straha i malodušnosti uzviknuo je da je najveća ljudost vidjeti život onakav kakav jeste umjesto onakvog kakav treba na bude!

Don Kihot, nezaobilazna onovremenska nemirna lutalica (ime koje, kada se pomene, uvijek nosi otvoreno ili prikriveno posezanje za simbolima raznih pobuda i namjena), u krhkem bicu duhovnog nemira i supitno očitovanih damara, raslijanih po ne baš nemirnoj realnosti jednog učmalog vremena, izronio je tvrdoglavogšču tragača za putevinu koja vode do izlaza iz začaranog kruga ovičenih dometa nabujale rijeke, prepune naslaga otkrivenog potencijala čovjekoljublja koje napadno traži i isčekuje ventile i kapije tamnih, skučenih, ruiniranih, memljivih, ali u svijesti i realnosti isturenih zidina zamkova s tjeskobnim kulama i minijaturnim prozorčicima s kojih leti pogled, a da se, zauzvrat, ne otkrije lice čovjeka, potisnutog i zazidanog u brdu opake i rituala. Otkrio je, taj neponovljivi i ukleto nemirni vitez, svojim naizgled jalovim jurišima, neslučene mostove za prilaz identitetu čovekoljublju ispod kompleksne bremenitošti jednog vremena, naznačivši nadu moguće ljudosti koju tek novo vrijeme može otkriti.

Ako je klasični roman otkrio nepregledno prostranstvo neistraženih ljudskih tajni, obilježivši nemoć prodiranju u njihovu bit kao osobenu oznaku vremena koje je predstavljao, na sopstvenom primjeru otkrivaо je krhkost što vodi neminovnom kraju koji označava završetak epoha čije je umjetničko ovaplodenje bio. Da li je novovjekovna ljudost ostala da bude provajlena i otkrivena do tada neočekivanom izdankom novovjekovne zbilje? Da li je taj put za adekvatno umjetničko obilježavanje nove epoha označio osobenu i sopstvenu liniju kojom se zbiljski odraz stvarnosti najracionalnije uvlači u strukturu djela kao autentični čin društvenog preobražaja ili haosa novuma?

Živeći svoju ljudost, ali i tragajući za otkrivenjima suštine osobnosti, da li je novo vrijeme pružilo najprivlačniji, ali, po nezadrživosti prodora u ljudsku dušu, najstravičniji hir uporne i racionalizovane trke kroz prostor probudene samospoznaje: mehanizam ili sredstvo, alatku ili proizvod adekvatan originalnosti sopstvenog obilježavanja i ogledanja — filmsku predstavu?

u analizi odsudnih trenutaka prilagođavanja i opstanka osobenog društvenog fenomena — filma. A analitički pristup fenomenu filma mora da traži neophodne mostove ka određenjem društvenom statusu filma u trenutku žilavog koprecanja na suvom, ili plivanja po mutnom i uzburkanom moru svakodnevnice. Izostavljanje pogleda na manje lijepu suštinu raspadajućeg svijeta i mezdrijivo marastanje revolucionarno nove svijesti, kojoj se opiralo iz svih oružja i na sve moguće načine na početku našeg veka, označilo bi sterilizaciju slike i zamagljenje pogleda jednodimenzionalnim estetsko-statističkim epruvetama parcijalno videoen života ove, po mnogima, nove umjetnosti.

Periodi kroz koje je prolazio film, od prvih predstava do danas, dijelili su se na osnovu mnogih namjena i pobuda. Često je prevashodno odlučivao faktor razvoja tehnike, umjesto faktora slike koja teži novim impulsima neprestanog tragaštva za mogućim zahvatanjem totaliteta društvenih zbiljanja. I, zato, ranije načinjene podjele proklamovale su sigurnosti datumskih granica uočavanja kvalitativnih prekretnica u životu ovog društvenog fenomena.

Zar je, na primjer, izrazita kvalitativna nova faza ovog društvenog fenomena prelaz iz perioda nijeme slike u period ozvučenja? Zvuk je svakako veliki dobitak za film. Kasnije je, nesumnjivo, omogućio i nova estetska dostignuća. Ali, upotrebljen kao tehnička novina, u nepromjenljivim društvenim okolnostima označio je potrebu zgrtanja većeg kapitala. Početni čin uvođenja zvuka nije označio i jedno novo, društveno verifikovano radikalno izmenjeno postupanje prema fenomenu. Zato, prekretnicu u egzistenciji fenomena tražimo na drugoj, pouzdanoj strani, u kvalitetu društvenih promjena koje film prati ili im, možda, prethodi.

Za ustaljeni način periodizacija filmskih prekretnica i skretnica izgledaće bogohulno osporavanje gotovo kanonizirano poređanih prelaznih perioda i ograda, koji su se manje-više uvijek poklapali i pored postojanja neznatnih razlika u izdvajajućim karakterističnim i kritičnim intervalima. Take periodizacije samo potvrđuju da se, u ime društvenog statusa filma, gotovo nepogrešivo opredjeljivalo za tehničke novine koje su uvijek bile samo jedan dio odraza određenih društvenih situacija.

Odnos prema značajnim događajima, karakterističan u životu prosječnog američkog građanina koji, od boksa do kikirikija, periodi mjeri datumskim granicama upamćenih klasičnih nokauta, izbavljenja od stečaja, ili srećnog dobitka na lutriji, uvukao se i u filmsku periodizaciju i to ne samo onu zabilježenu daleko preko Okeana nego i u Evropi, pa i u našoj zemlji. A fiksirani datumi, kad je riječ o pravim društvenim prekretnicama, nisu pouzdani orientiri. Periodi koji predstavljaju jedan društveno oformljeni kvalitativni skok, uglavnom ne otkrivaju decidne datumske presjeke na bivše i dašnje. Savremenost se priprema na zgarištu starog, ili kroz kriznu situaciju onoga što konačno otpada. A svaka ambiciozna periodizacija ne može da ukazuje na formalne demarkacione linije. Mora se neizostavno oslanjati na pouzdane kvalitativne promjene karakterističnih načina proizvodnje i prateće kvalitativne estetske artikulacije filmskog izraza, koji egzistira iskazujući suštinu izmijenjenih relevantnih društvenih odnosa. Prema tome, za kvalitativno novi period društvene egzistencije filma neophodno je promaći trenutak revolucionarno nove (što znači i ubrzane) zbiljske afirmacije novog odnosa i akumulacije nove svijesti u svijetu filma.

Jedan špekulantski potez filmskih biznismena ostvaren (oktobra) 1927. godine,⁴ danas je još uvijek događaj koji teoretičari i istoričari uzimaju kao datum nastajanja novog filmskog izraza što je revolucionisao filmskim jezik i filmsku estetiku. Riječ je o atraktivnoj pojavi prvog zvučnog, ili ozvučenog filma.⁵ Istina, zvuk je bio izraziti kompleks nijemog filma i morao je, kad-tad, postati dio cijelovitog filmskog izraza. Međutim, sam čin pojave ozvučenog filma do-

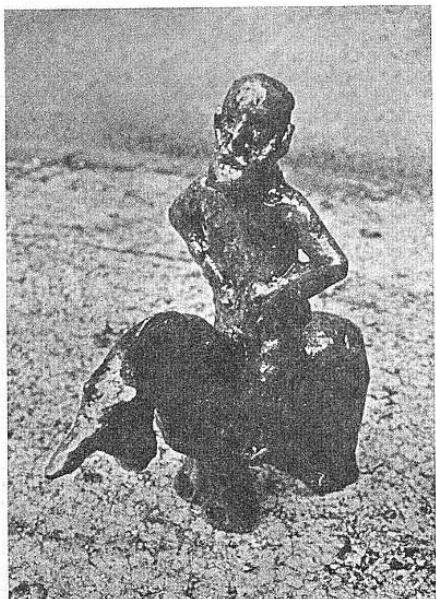
nio je jednu tržišnu atrakciju koja je uspila izražajne rezultate ostvarene gotovo do perfekcije u nijemom filmu. Nastala je stagnacija izraza u dominirajućem nijemom filmu, i, nasuprot tome, jedna trapava realizacija ozvučenih filmova koji su bacili estetiku na periferiju neinventivnih i krutih mikrofoniskih zapisa. Nekoliko godina kasnije stanje se popravilo. Zvuk je prihvatan kao nezaobilazni dio izražajnih sredstava. Od onoga što je bilo najvažnije u nijemom filmu, ostalo je i dalje neminovna potpora filmskom izrazu tehnički obogaćenom novom dimenzijom — zvukom.

Zvučni film se pojavio u trenutku tržišne krize filma. Ali, razlog pojave krije se u želji moćne mašinerije američkog bankovnog kapitala da se uplete u tada malu, a ipak, unosnu filmsku industriju. Kriza je pala kao ljetna kiša. Međutim, taj trenutak društvenog života u kojem je filmska proizvodnja zauzimala određeno mjesto, ništa izrazito prevratno nije pružao, pa je i una pređenje ovog društvenog proizvoda odavalo uhodani red stvari, obeležen racionalnom evolucijom u očitoj središnjici perioda presudnog za filmski prođor do nezamjenjive masovne kulturne potrebe.

Periodizacija koju nastojimo da promislimo u osnovi pristupa, klomi se preciznih i, zato, sadržajno neadekvatnih datumske granice koje nikada mislu mogle da otkriju značajne novine, a pogotovo takve promjene koje se iskazuju kao neizostavno prisutne u razvoju jedne društvene djelatnosti što zahtijeva praćenje egzistirajućih relevantnih činjenica gomilanih do kvalitativnog rezulta kontinuiranog procesa sazrijevanja i povrđivanja.

Predistorija društvene verifikacije filmskog fenomena traje neposredno od usavršavanja prvih zapisa i njihovog projiciranja pred širokom publikom do, poslije nedvosmislenih nagovještaja, započinjanja industrijske proizvodnje u mehanizmu prihvaćene društvene distribucije filmskih djebla. Vrijeme kada film počinje da se razmjenjuje kao sredstvo za razonodu ili potoku i kada mehanizam razmjene počinje doprinosisi da se film prihvati kao atrakcija koja ostvaruje stalnije prisustvo u svijesti gledalaca, predstavlja period kraja ne sigurnosti jedne atrakcije i početak pouzdanijeg očitovanja razvojnog puta i društvenog prisustva filmske predstave.

Desetak godina poslije prve filmske predstave teče vrijeme rovite težnje da se filmu osigura trajnije mjesto u izbornom uverenju da je nesvakidašnja i draga atrakcija.



PRVI PERIOD označen je društvenim statusom. Film nudi izražajne mogućnosti koje ukazuju da nije prost zbir iskustva odslikanog pozorišta ili neke druge umjetničke discipline. Postaje zabava puka koji upravo u to vrijeme nije imao svoju karakterističnu zabavu, osim zaostale cirkuske predstave i manje sigurnih i nepredvidivih pozorišnih predstava malih i bijednih putujućih trupa. Sitni biznismeni su vidjeli mogućnost zarada i angažmana koji pruža umjetniku stepenicu većeg ugleda, a umjetnici su, u očitoj krizi putujeceg pozorišta i cirkuskih predstava, u filmu vidjeli jedinu šansu. Upravo »preseljavanje» proizvodnje na tlo Sjedinjenih Američkih Država, pored skućenosti početnih realizatorskih koraka, otkrivalo je rasprostranjeniji proizvodni potencijal. Filmska proizvodnja u potpunosti zahvata svijet profita i nudi najjeftiniju zabavu, primitivno i melodramsko štivo za razbijanje ustaljenih briga u svakodnevnički arme onih stanovnika koji su jedino za mala sredstva mogli tražiti »velike snove«. I baš kada križa toga svijeta (ili s tim svijetom) postaje očita, film, poput hljeba koji treba pružiti, za svijet kapitala postaje dobrdošla zauksa koju je potrebno neodložno podgrijevitati. Naizgled ogromna i nepromjenljiva gromada ljudskog bitisanja nagovještava puštinje i moguću krvljkost. Raspolučenost mase koja još osjeće sopstvenu snagu i dotrajava život usamljih moći, pružala je konglomerat društvenog i individualnog haosa. Naslućeni nemir označio je, na jednoj strani, duboku dramu, prepunu malih i velikih križnih situacija, a na drugoj strani, začikivajuće mogućih potencijala čovečnosti onih koji misu imali šta da izgube u nadmetanju, jer su, na razini na kojoj su se našli, mogli samo da dobiju presudnu istorijsku bitku. A film je, naivno i naizgled nevinjivo, podržavao otaljavanje uvjerenja o dobročinstvu koje treba čekati skrštenih ruku.

Postoji još jedna karakteristika ovog perioda koja je bila presudna za uzlet filma. Klasične umjetnosti bile su uzdrmane pokretima koji su ukazivali na neminovnost razaranja ustaljenog. Negacija ustaljenog prihvaćena je kao najznačajniji čin angažovanja. Kriza moralnih opredjeljenja i, na drugoj strani, zračenje novog svijeta i novih mogućnosti epohe, označili su košmar koji je utisnut nezadrživ pečat na klasične umjetnosti. Pustoš, moralne katarze i bjekstva u omeđene svjetovete koji se nepovratno ruše, pružali su šansu za brojne pokrete usmjerene ka sukobu s ustajalim. Vakum koji je nastao bio je izrazit i neizbjegjan.

U takvoj situaciji živi jedna polumjelost, još nedonoće novog svijeta tehničkog progresa; kopca se u sopstvenim nedakačama i prljavim pelenama. Pronalazi male ventile mašte, nadanja i komične valove prepotencije i naglašenog kompleksa manje vrijednosti. Ali, u vremenu koje znači predah, ili možda smušeni upitnik za najintenzivniji pojedinačni i grupni otpor tapkanju u mjestu razorenog klasičnog poretku stvari u umjetnosti, izgleda kao da se film bezobrazno uputio na glavna vrata velikog svjetskog bala na kojem će zaigrati originalnu, prostu i nenakiduren balastom prošlog, primamljivu igru.

Film u tom periodu nije u situaciji da vapijućim zovom traži zaustavljanje na onom mjestu gdje su klasične umjetnosti dosegle svoj vrhunac, ostavljene na zacementiranom Olimpu s kojega se do tada vjerovalo da se nikada i nikuda ne može pasti i propasti, a posebno ne u dubinu jednog novog društvenog poretku stvari koji ruši ustaljeno i u umjetnosti, kao što ruši u stvarnosti iluziju o nepromjenjivom i vječnom.

Trapav i tupav, nošen entuzijazmom često neobrazovanih zanatlija i potencijalnih umjetnika, film je krcio put ushićenjem koje je stvaralo šansu za relaksirajući značajelju i primamljivu konstrukciju o životu u ružičastom. No, upravo takav, odjeven dronjicima i slobodan od kompleksa klasične koja pritiska um budućih stvaralaca, zakucao je na vrata umjetosti u trenutku kada je klas-

nična umjetnost doživljavala nezapamćeni haos i neminovno iščekivani trenutak novog. Nestao na periferiji uhodanog poretku stvari, nije se trudio da se osloboди periferije mentalitetu onih koji su ga prihvatali i omogućili mu život uvjereni da nudi fascinantantan prozor u svijet, ili korak ka ispunjenju skrivenih snova o naivno sročenoj idealizovanoj slici života.

Film je nudio i nešto drugo. Bio je mogućost za eksperimentatore raznih vrsta i dometa. Za sve sineaste — od madiioničara koji su i novom medijumu vidjeli ispunjene davno željenih, a neprestano osporavanih vrijednosti sopstvenih umišljeno genijalnih zabavljajki skećeva, od umjetnika koji su u novom medijumu vidjeli ispuštanje razaranju ustaljenih i, do juče, nezamjenljivih okvira klasičnih umjetnosti — ovaj medij pružao je šansu izricanja *nezadrživog prizora spolašnjeg svijeta*.

Zbog toga nije začudujuće da se već prije prvog svjetskog rata na film dolazi uglovnam iz dvije grupe zanimanja. Jednu čine vašarski zabavljaci, klovnovi, madiioničari, uveseljivači po malim kabarema. Druga grupa »regutovana« je od umjetnika, posebno slikara, pozorišnih reditelja, kritičara i pjesnika.

PRVI MEĐUPERIOD predstavlja vrijeme velikog ratnog sukoba. Jer, prvi svjetski rat nije prekinuo produkciju. Djelimično se produkcija usmjerava za potrebe ratne propagande, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji. To je period kada brojni stvaraoci iz Velike Britanije odlaže preko Okeana. No, val entuzijazma je zaustavljen, ali zauzvrat, film ukazuje na moguću namjensku funkciju koja nije mala.

DRUGI PERIOD nastaje u godinama poslije velikog svjetskog razaranja. Za razliku od prvog, ovaj period ima jednu ubičajenu liniju uspona, stagnacije i pada svjetskog filma. Ali činjenica da je prvi period prekinut u vrijeme izrazitog napona i nešumnjivog prodora filma u svakodnevnicu bremenite društvenosti, dovoljna je potpora za obezbjeđenu egzistenciju.

Ovaj period karakteriše, prije svega, izravniti uspon filma u zmljama gde je ranije našao određene društvene korjene. A rađanje jedne nove kinematografske realnosti očituje se u procesu narastanja revolucionarno vitalne sovjetske kinematografije. Pripstvo ovog kvalitativnog novog i nezabijalnog rezultata neminovno se odražava i na razvoj filma u građanskom društvu.

Ali i upliv vladajuće društvene svijesti postaje očit. Uznemirenost u građanskom svjetu iskazuje se i grčevitim stvaranjem materijalnih osnova filmske industrije. Prije svega, ova industrija efektno potvrđuje valjanost uloženog, a, potom, ništa manje značajno, uvjera u neophodnost temeljnijeg upliva kapitala radi apsorbovanja otkrivenih potencijala sugestivnog društvenog efekta koji se postiže u širokom gledalištu, prvenstveno onom koje traži »jeftinu zabavu« i još jeftiniju uspavanku. U tim koordinatama skućenih prostora izrana samosvijest o umišljjenim velikim estetskim uzlettima. No, uporedo s umišljjenim »velikim uzlettima« teku i određeni vrijednosni rezultati.

Ipak, prodornoj i nemilosrdnoj poletnoj revolucionarno-propagandnoj kinematografiji nove realnosti, posle prve socijalističke revolucije, suprostavljaju se druge kinematografije takođe kvalitetom postignutog osobnog rezultata, ostvarenog u neophodno široko zahvaćenoj proizvodnji ustaljenog i konvencionalnog.

Opšta ekonomска криза захвата и кинематографију. У vrijeme naglog uspona filma, praćenog brojnim vrijednim dostignućima, nailazi neizbjegna kriза publike i proizvodnje. Tada dolazi do efektnog ubrizgavanja novog serumu injekcijom nazvanom — zvuk.

Evropski film nije izgubio trku s filmskom industrijom preko Okeana. Nasuprot izrazito avangardnom sovjetskom filmu, staje kinematografije nordijskih zemalja, Francuske i Njemačke. Karakteristični njemački ekspressionizam, nastao na zgradištu moralnog bespuća društvene svijesti i savjesti, iako je ilustrovan bijeg iz svakodnevnice, postao je prisutan u svakodnevnom životu jednog svijeta. Naslućivanje nove kataklizme, ili bar novog velikog iskušenja nacije, biva sve očitije u filmovima Vinea, Muraua i Langa.

Iako je tek kasnije usvojio skupi sistem zvučnog filma⁶, u znatno produženom razdoblju periodu, sovjetski film pruža nesmanjene potencijale rastuće svijesti stvaralača zahvaćenih početnom inspirativnom i stimulativnom revolucionarnom praksom.

Prvi znaci krize dolaze kao neminovna posljedica mijenjanja društvene klime. Godine velikih čistki, ali i grčevitog nastojaanja da se u mutljagu bremenite stvarnosti traže odgovori za razloge bezumne vladavine sumnjičenja, insinuacija i podmetanja, karakterišu gubljenje koraka u stvaralačkoj aktivnosti koja je samo u početku nagovještavala uspon ka nedokućivo uzvišenom Olimpu. Filmovi poput Ajzenštajnovog *Aleksandra Nevskog*, nastali u komplikovanom i za ljudsku jedinku ugrožavajućem i degradirajućem društvenom stanju, ilustruju ubrzani završnicu i nastajanje jedne nove struje u filmskoj proizvodnji koja će se pretvoriti u diktat neinventivnog, sumnjičavog, šablonskog i ispraznog bavljenja filmskom proizvodnjom.

Tridesete godine predstavljaju značajan hod američkog filma. Društvena situacija moralno rovita izrazito križnim periodom koji favorizuje tržišni nemoral i brzu zaradu, favorizuje film kao dovoljno licemernu atrakciju. Ugladena kritika sopstvene prakse u društvu pretvara se u zabavu koja godi. Tako žanr kriminalističkog filma dobiva posebno mjesto. Gledaoci hoće da vide smak gangsterskih »bogova«, ali i nemoć policije, podkupljive, plačljive i neefikasne u bučnom obraćunu klanova koji vladaju snagom mašinski i pištolja. Kao melem na rane širi se i neizostavna romantična saga o Divljem Zapadu. Treću skupinu popularnog filma predstavljaju melodrame o životu posrnulih heroina. One se potučaju živeći svakodnevnicu u malim gostionicama u kojima se opijaju kriminalci dobre duše, ali izgubljeni u svijetu koji je obilježen opštom ekonomskom i moralnom križom. Uverjuranje da sreća uvek na kraju kuca na vrata, u vrijeme koje donosi konvencionalni hollywoodski happy end, postalo je osnovna briga afilmskih aranžera stvarnosti. To postaje najznačajniji razlog za proizvodnju umirujućeg napitka ostvarenog u obliku filmskih slikovnica. Happy end je sinonim za razložnost ulaganja sredstava i za akciju radi ostvarenja društvenog zadatka. A društveni zadatak je nalagao poruke što govore o srećnim danima koji zamjenjuju tugu i čemer u razumljivo nepromjenjivoj društvenoj situaciji.

Krizna društvena situacija u Evropi odražavala se na izrazitu krizu filma. Ekonomска kriza označila je stalno preispitivanje tržišta i usmjeravanje ukusa. Estetika filma ovog perioda pruža duboke korjene u milje vremena koje se predstavlja dirigovanjem tržišnim proizvođenjem brojnih filmova. Sadržaj i oblici filmova ovog karakterističnog perioda označili su plivanje po nemirnom moru što je otkrivalo krvke psihologije preplašenih plivača koji ne mogu da miruju, ili, nasuprot njima, izdvajali su snažne razmahnute i kočoperne veslače koji su stalno nadomak obale, ali se

vrte ukrug, zahvaćeni virovima mutljaga samo prividno mirnog.

DRUGI MEĐUPERIOD nastaje u doba ratnog sukoba (drugi svjetski rat) kada se u kinematografijama onih zemalja u kojima se nije osjetila blizina ratnih poprišta proizvodnja preorientisala za službu ratnoj propagandi, ili za običnu razonodu vojnika.

Završetak drugog svjetskog rata označio je dva moguća pravca u kinematografijama mnogih zemalja. Kinematografije koje su ranije ostvarile značajne rezultate, po prestanku angažovanja za »vojne potrebe«, prihvatile su razloge za manje rizičan povratak *starim dobrim vremenima* koja su po kvalitetu proizvoda bila iznad prenapregnutog djelovanja u vrijeme rata.

TREĆI PERIOD nastaje po završetku drugog svjetskog rata. Riječ je o nesumnjivoj afirmaciji kvalitativno novog i osobenog stvaralaštva u pojedinim kinematografijama.

Italijanski neorealizam pruža najpouzdanije razloge za takvu tvrdnju. Nastao kao najadekvatniji interpretator i izraz natalogen otpora protiv moralnog kraha upratičljivo obilježenog nacionalnog bića, postao je bunt protiv rezignacije i apatije. Označio je u početku bojažljivo, a zatim, sve snažnije traganje za pravim izvorima ljudskog dostojanstva i ljepote jednostavne i primitive solidarnosti izglednje radničke periferije. Neorealizam na filmu, oslonjen na književnost, pružio je novu sliku stvarnosti, afirmišući poeziju i ljepotu banalnih i poetizovanih detalja društvene nemaštine i bogatstvo karaktera i fizionomija siromaha i proletera, uvek izdašnih u ljudskom saosjećanju i bratstvu.

Estetika koju je zasnovao neorealizam morala se odraziti na film koji se stvarao i van granice ove kinematografije. Ali, u jednom dijelu Europe, po razorenim domovima i tugom natopljenim ljudskim dušama, prisustvo nedavno minulog ratnog vijora označio je put ka filmovima *crnog realizma*, znatno izmijenjenog od onoga što je karakterisao francuski realizam koji je pred rat pružao dragocjenu osobenost slijedom mnoštva izgubljenih ličnosti s periferije sveta u agoniji.

Novi rat koji je započeo daleko od Evrope, označio je karakteristiku većeg bro-

ja američkih filmova: dominirale su pjevno-humorne melodrame. Tada vestern, najkompletniji filmski žanr ove kinematografije, dobija nove, daleko snažnije i spektakularnije doprinose.

Rat u Aziji i povećano prisustvo ovog dijela Zemlje u svakodnevnim intrigerajućim vijestima, ne može mimoći izrazito interesovanja za jednu do tada nepoznatu kinematografiju — japanski film. To je bila šansa za ovu veliku proizvodnju da se osmjeli i prede granice potreba unutar zemlje. Japanski film iznenaduje novim mogućnostima istraživanja i afirmacijom ljudske jedinke, otkrivene u nabujalim determinatama određenog društvenog miljea koji nudi univerzalne zaključke.

Japanski film je pružio vrijedan doprinos stvarnom osmišljavanju ovog kvalitativnog novog perioda. Izdvojio se karakterističnim i izrazitim vrijednostima i osobenostima. Prvo je i više od toga. Nagovijesto je novi mogući period koji će se neminovno javiti na početku šeste decenije.

Poljski film krajem pete decenije predstavlja fenomen neizostavan za uspon svjetske kinematografije ovog perioda. Nastao kao reakcija na gibanje u *socijalističkom lageru* sredinom pete decenije, iskazao je još nezaliječene moralne dileme nacije koja je oslobođilačko pobedonosni završetak rata prihvatala kao odahnuće i zacijeljivanje rana užasnog genocida na ovoj teritoriji. Ali otkrio je i upečatljivi čin bezumne tragedije mladih Varšavljanina na samom kraju rata. Ovim karakterističnim obilježjima može se tumačiti stalni prizvuk tragedije u sadržajima običnih životnih tokova viđenim u filmovima poljskih sineasta. Gotovo uvijek označio se kao organski dio celine istovjetan kraj filmskih djela: pogibija junaka na dubrištu, ili u kanalu gradskog vodovoda, izrovanog poput razorenih arterija organizma. Iako stvaraoci uvijek nisu bili svjesni razloga za ovakav odnos prema završnoj poruci, izražavali su dubinu šoka koji je dugo pritisnko čitavo nacionalno biće. Tako se rodila takozvana *poljska crna serija* kao najvrijedniji izdanak filma u socijalističkim zemljama toga perioda. Postojanje ovakvog začudujućeg originalnog vala omogućeno je pokušajem brzog sasijecanja korjena ždano-vizmu u jednom dijelu intelektualnog svijeta ove zemlje.

AGONIJA FILMA na kraju pete decenije trajala je nekoliko godina. U borbi s televizijom (iako je u početku pete decenije film pokazivao vitalnost i tehničku superiornost kojom se šepurio proizvodeći novotvori) kasnije lako zaboravljene zbog neracionalnosti procesa proizvodnje opterećene skupoćom i glomaznošću transporta) počeo je da posustaje, jer je izgubio utakmicu u dva osnovna pravca. Film je nudio perfekciju oživljelog pokreta, ali je bio i hendi-kepiran mogućnošću koja televiziji osigurava intimnost prikaza u porodičnom kruugu gde je obezbijedena češća prisutnost pogleda preko puta stola onog gledaoca koji se teže odlučuje na posebno pripremljen odlazak u bioskopsku dvoranu. I još nešto: društveni zadatak filma, kao propagandnog sredstva pogodnog za kompleksne društvene uprile, televizijski medij je daleko supertinije ispunjavao.

Poslije duge agonije filma, u najrazvijenijoj industriji Sjedinjenih Američkih Država, napokon, društveni zadatak ovog medija je modifikovan. I pored ogromne ekspanzije, televizija nije mogla da zameni u ideološkom nadmetanju primarnijev eksportni bilans i ulogu koju je ostvarivao film. Tako je film, kada je postao prvenstveno izvozno dobro, ponovo našao svoju društvenu funkciju. No, to je bilo kasnije.

Pomenimo još i da je u ovom periodu, moćan po kvantitetu, sovjetski film imao određenu usku namjenu kao najprisutniju vaspitnu, propagandu i kulturnu atrakciju.

ČEVTRTI PERIOD traje nešto više od decenije i ispunjava čitavu šestu deceniju. Prije svega, novi polet pružio je preporo-



đeni francuski film, a potom, modifikovani italijanski film toga perioda.⁸ Ljudska jedinka, sputana okovima izrazito reifikovanog svijeta, dolazi do saznanja izgubljenosti u prostoru i vremenu, rezignirana i smravljeni mehanizmom koji privid svoje savršenosti gradi mitom o tehničkom progresu. Otuđena i izgubljena svijest intelektualca ovog vremena traži razloge otuđenja i izgubljenja sopstvenog lica. Dileme savremenog čovjeka u određenim društvenim okolnostima predstavljaju sadržaje novog filmskog tragačstva koje pronalazi i adekvatne filmske oblike. Razračunavanje s »klasičnim formama« postalo je zanosno i efektno. Na zgarištu konvencionalnih i zastarjelih formi izrastaju novi oblici kao prvorazredni izdanci jednog društvenog stanja. Jednodimenzijsnost svijeta koja se predstavlja u ovim filmovima, postala je — od razložne optužbe do završne jednostavnosti — osnovni razlog za kratkoču ovoga uistinu kvalitativnog osobenog perioda. Ali taj period nije bio i završen totalnim otkrivanjem razloga usahlih moći reifikovanog svijeta koji je stvorio sliku svoje jednodimenzijsnosti.

Pojava čehoslovačkog filma, a potom i jugoslovenskog, kao kvalitativno novih, ali ne i izrazito moćnih nastavaka užazne linije ovoga perioda, ipak se ne može zaobići. Razaranje oblike postalo je kompleksnije tek izvjesnim rezultatima ovih doprinosa. Razlog što se nije ostvarilo i ono što bi moglo dati novi smisao razaranju ranijih oblika, nadom u nove, do tada neslućene vidike građevine jedne realne utopije, treba tražiti na više strana. Ali su primarne moći autora koji su izgorjeli u prvoj fazi okarakterisanoj kao neminovni put razaranja ustaljenih oblika »klasičnih sadržaja«.

NOVI (TREĆI) MEDUPERIOD traje nekoliko godina i danas ukazuje na izraziti pečat koji ostavlja modifikovani američki film mlađih autora. Prihvaćen kao eksportno sredstvo masovne kulture stvarane u mitljeu moralnih trauma i otrežnjenja u svakodnevnički jedne stvarnosti, iskazuje se vitalnijim stvaralačkim angažovanjem koje traži uporište u razaranju klasičnog i ustaljenog holivudskega odnosa i kodeksa proizvodnje. Društvena situacija koja se analizira ne dovodi se u pitanje, ali se sve izvitoperenosti stavljuju na izdašno atraktivn stup srama. Međutim, taj stup pretvara se u vrlo zabavni i često samo otupljeno dobročudni magazin primamljivih sadržaja.

Tako izgleda ogoljena slika filma koji je pružao iluziju o slici sveta, ali je i ostvario osobenu interpretaciju svijeta koji teži da se vidi onakvog kakv bi želio da bude. Kratko vrijeme prisustvuva filmu, iako ne garantuje velike rezultate, ostalo je, ipak, zabilježeno u trajanju brojnih filmskih predstava koje otkrivaju lice i naljče »sedme umjetnosti«.

Vitez bez straha, ali razmetljive i krhke snage, uporni Don Kihot, svojevremeno je označio sliču jednog vremena, da bi, saznavši za nemoć prefaska životnog oživljavanja, u mašti gradio most za izlet u vrijeme koje tek dolazi. Poput Don Kihota, filmska predstava možda ogoljuje sliku koju svijet nosi u iluziji o sopstvenim vrijednostima. Možda se, nasuprot tome, film ispršiće poput vjetrenjača, da bi prvič podudarnosti i nepromjenljivosti slike, otisnute u brižljivo raspoređenim krivim ogledalima velike vašarske atrakcije svakodnevnicu predstavljenog vremena, označio prizemnu ulogu parcijalnog i primitivnog aranžera društvenih paravama o neskrivenim potencijalima mogućnosti svijeta koji predstavlja. Da li je, onda, ovaj atraktivni savremenik i sudionik jedne epohe, razapet između dodiljene mu uloge i stvarnih mogućnosti, našao svoje lice?

Da li je, uistinu, film sopstvenom slikom označio bit novog vijeka?

NAPOMENE:

¹ Poznati roman *VELEUMNI PLEMIC DON KIHOT*, Migela de Servantesa Saavedra (1547–1616). Pjesnik Hajnrich Hajne, u predgovoru izdanju iz 1837, da se komičnost donkihotova sastoji u tome što je plemeniti vitez htio da oživi dawno umrli prošlost, ali je onda sam iskusio »da je to nezahvalna ludost kad čovječ suviše rano hoće da uvede budućnost u sadašnjost.«

² Đerd Lukač u knjizi *TEORIJA ROMANA*, upravo na osnovu analize Servantesovog djela i drugih predstavnika klasičnog romana, izgrađuje karakterističnu tipologiju romana na osnovu relevantnog i kompleksnog odnosa »između junaka i svijeta«. Lijesjan Goldman traga dalje, formulujući nekoliko hipoteza »koje se odnose na podudarnost između klasične strukture romana i strukture izvjesne paralelizma između njihovog potonjeg razvoja, s druge strane.« (Lucien Goldman, *POUR UNE SOCIOLOGIE DU ROMAN*, Paris, 1964, str. 19).

³ U knjizi Žan-Luja Rjeperua o američkom *westernu*, posebno se izdvaja predgovor koji je napisao filmski književnik Andre Bazen. U ovom uvodnom tekstu Bazen zaključuje: »Mora, dakle, biti da *western*, taj osobeni filmski žanr, krije u sebi neku tajnu veću nego što je tajna mladosti, tajnu koja je, u neku ruku, istovjetna sa samom suštinom filma... *Western* se radić iz susreta jedne mitologije s jednim sredstvom izražavanja... Secesionistički rat pripada istoriji devetnaestog vijeka, a *western* je od njega stvorio trojstavni rat modernizacije. Epopeje. Istorija filma zna samo za još jedan episki oblik, a taj je istorijski film. Poređenje episkih oblika ruskog i američkog filma i analiza njihovih stilova, bez sumnje bi osvijetlila neocinkovanom svjetlosti istorijski smisao događaja evociranih u oba slučaja. Namjera nam je samo da obratimo pažnju na to da bliskoš događaja nema nikakve veze s njihovom stilizacijom. Ima gotovo trenutnih legendi za koje je pola pokoljenja dovoljno, a da one filmovane sazru za epospeju. Kao osvajanje Zapada, i sovjetska revolucija je skup istorijskih događaja koji obilježavaju razdoblje jednog porekla i jedne civilizacije. Oboje su uspjeli da ponovo pronadu moral, da nadu na svom životnom izvoru — prije no što bi se pomutili ili sagadili — načelo zakona koji će unijeti reda u haos, razdvojiti nebo od zemlje. Ali, možda je *film bio jedini jezik ne samo sposoban da to izradi nego i da tome da istinske estetske dimenzije*. Bez njega, osvajanje Zapada ostavilo bi za sobom, sa *Western Stories*, tek jednu literaturu niže vrijednosti, a ni sovjetsku umjetnost, nije svojim slikeštvom, ili, u bojem slaju, svojim romanima, prikazala svijetu sliku svoje veličine. *Jer, film je od sada specifična umjetnost epoha*.« (Jean-Louis Rieueyrou, *LE OU LE CINEMA AMERICAIN PER EXCELLENCE*, Les Editions du Cerf, Pariz 1933, str. 16–17).

⁴ Martin Heidegger, *DOBA SLIKE SVIJETA*, Razlog, Zagreb 1969. (prevod Borisa Hudolnjaka), str. 21.

⁵ Prvih zvučnih filmova sa tada popularnim pjevačem Al Džonsonom nosio je naslov *Pjevač džeca*.

⁶ Prvijelaz biznisa proizvodnje filma u biznis fabrikovanja javnog mnenja odvijao se dvadesetih godina, a kulminaciju je doživio upravo u istoriji poznatom periodu prefaska njemog filma u zvučni. Zaokupljeni atrakcijom koja je nudila dodatnu snagu filmskom spektakularnom »prikazu života«, poklonici filma i stvaraci polomili su kopiju, pera i žice uvjeravajući da se najezdom zvučnog filma gubi neposrednost autentične umjetnosti koja je pantomimom otkrivala neslućene mogućnosti, za iskazivanje sustine našeg nesavršenog svijeta. Drugi su, pak, bili optimisti, iako je praktično prelazak od njemog u zvučni period donio ne-minovalno vraćanje kinematografije nekoliko decenija una-

zad. Jer, savršenstvo ostvareno njemom filmom, moralo se žrtvovati za račun prvih mutavih i trapavih koraka zvučnog filma, opterećenog primitivnom tehnikom i vrlo malim mogućnostima za inventivno stvaralaštvo. Ali, ovaj »hod po mukama« radikalnog prelaska iz njemog u zvučni period, izgleda, zauzeo je nezapamćeno mnogo vremena i uzdaha. Iza, gotovo uvek istih prica, ostalo je netaknuto ono što je predstavljalo sуштинu prelomnog čina. Razlozi za prelazak na zvučnu tehniku svakako leže u neiscrpnoj ljudskoj potrebi za otkrivanjima novih mogućnosti. No, za fasade novog, koja ne prestanju lebdi u svakodnevničici, kriju se i vrlo prizemni motivi stalne borbe za profit i primat u zgradačkoj profita bez obzira na specifičnosti ove industrijske grane.

Borba za stavljanje filma u okvirne društvene usmjerenošti i svjesno podsticanje proizvodnje sugestivno programirane radi razbiljege i usmeravanja javnog mnenja neprestanim isforsiranim otkrivačima ljudske značajke i pažnje, vodila se vrlo dugi u sferi američkog poslovnog *isperjeja*. U početku privlačen kao grana koja donosi mali profit, film je bio uglavnom, rukama primitivnih i petljernih industrijalaca koji nisu mnogo značili u privrednom životu ove zemlje. Iako manjih moći, postojeći biznismeni čuvali su primatnužnog udrživanja, radi suprostanjavanja latente opasnosti od krupnog finansijskog kapitala koji je želio da u svoje ruke uzmе ovu industriju naraslih potencijala i nascućenih moći. Da sam čin pronašla zvučnog ili ozvučenog filma nije bio i najznačajniji povod za radikalno mijenjanje načina rada na filmu, ukazuje i podatak da se nekoliko godina ovaj izum nalazio u ladicu jednog od tadašnjih producenata. Zadrženi u strahu od prijetecog finansijskog kapitala, koji je vrebova pritiku da se umjetnost industrijsku koju su oni vodili, mali filmski industrijalci sklopili su »džentlemenški sporazum« da se odriču upotrebe ovog izuma. Zauzvrat svij su dobro pomogli posjedniku izuma koji je nagovjestio preteći krah ne samo njemog filma nego i producenata takvog filma. Nastao u vrijeme ekspanzije produkcije njemog filma, neusavršeni izum za zvučni film nije odmah našao ni pogodno tlo za prve korake ekspanzije. No, samo nekoliko godina kasnije, kada je prva kriza zaprijetila filmskoj produkciji, dvoumljenja nije bilo. Zvučni film je postao slamlječa spasa ili zvonce koji je najavljivalo novi produžetak modifikovanog načina proizvodnje. Nova atrakcija, ma koliko bila ispod nivoa prethodne proizvodnje, činila se dovoljnom da povrati gledače i načini novi pozitivan bilans produkcije. Zato su jalova bila uvjerenjavanja, razmišljanja, isprijevi i sugestije filmskih stvaralača da se razmislili prije nego što se uništi njemski filmski proizvod. Zvučni film je odgovarao proizvodnji koja je, poslije većke ekspanzije, došla u kružu iz koje je samo čudo moglo izvući.

Finansijski kapital kojim su veliki magnati zvezdali pred vratima malih filmskih biznismena, čekao je šansu da zagospodari filmskom produkcijom i otvriće je od spontane društvene razbiljege u usmjeri u dirigovanu društvenu jasno označenu funkciju koja, uzgred, donosi i odličan prihod. Za zvučni film nije bila dovoljna samo odluka nego i milioni uloženi u kreditne vlasnicima kinematografa. Ko je imao kinematografe upravljao je produkcijom. Borba je bila označena kao munjevitij obraćanjem. Pobjedjenih, naizgled, nije bilo. Jer, mali filmski producenti ostali su nosoci produkcije, ali većim finansijskim kapitalom uvučeni su u moće američke magnate. Kada je progovorio (ili tačnije: progovarao) Al Džonson u *Pjevač džeca*, dok su još trajale optakle oko pobjede ili poraza zvučnog filma, sve je bilo odlučeno. Film je produžio egzistenciju dobijivši novu finansijsku podršku, ali i novu društvenu ulogu. Vezan je čvršćim sponzora za društvene okvire u kojima je djelovao. Od zagovarača spontanog i često trapavog *status quo*, postao je značajno i nezamjerno ideološko oružje. Ostao je to sve do ekspanzije televizije.

Podatke koje smo izložili nudi istorija filma Ježi Teplica u kojoj su dominantni mnogobrojni karakteristični momenti ekonomiske utakmice u minulom periodu. (Eži Teplic, *ISTORIJA KINOISKUSTVA 1928–1933*, knjiga III, Progress, Moskva 1971, Prevod V. C. Trelovskog; Glava III: *Godi haosa i pereloma*, str. 30–48.).

⁷ U filmu Nikolajeva *Eka Put u život*, iako se uvedi zvuk u sovjetski film, osjeća se neoduljenost i neiskustvo prilikom njegove upotrebe. Pored toga što je imao zvuk, još se upotrebljavaju prekladi kadrova da bi se rječima opisala situacija i izvjesna stanja junaka. Film je proizveden 1931.

⁸ Film Sergeja Mihajlovića Ajzenstajna *Aleksandar Nevski* završava se rječima koje izgovara legendarni vojskovođa poslje pobjede u obraćaju s Nijemcima: »Idite i recite na sve strane da je Rusija živa. Neka nam bez straha dolaze gosti. No, ako neko s macem na nas podne, od mača će i poginuti. Na tome je postala, a na tome će i ostajati ruska zemlja.« Nije slučajno u to vrijeme odabran ovaj sadržaj filma koji je spektakularno obrađen. Nastao je 1938. godine, kada se naiširala ratna opasnost. To je ujedno bio uspiješan početak preorientacije sovjetskog filma na teme o patriozizmu sovjetskog građanina. Ali, kasnije ovakve teme označile su poplavu bezvrijednih propagandnih filmova koji su pripremili naciju za karakteristično stanje u Evropi toga vremena. (Citat je uzet iz scenarija objavljenog u sabranim djelima S. M. Ajzenstajna: SERGEJ EIZENSTEJN, *Izabrani proizvedeni v šesti tomu*, Tom 6, *Iskustvo*, Moskva 1971, str. 196.) .

⁹ Neophodno je ovdje imati u vidu i doprinos izrazito izdvojenog stvaraoca švedskog filma Ingmar Bergmana, koji je, zajedno s Italijanima Mikelandjelom Antonionijem, Lučijanom Viskontijem, Federikom Fellinijem, zatim autorkama »francuskog vala« koje su predstavljali Žan-Lik Godar, Fransoa Trifa, Aler René, Klod Sabrol i drugi, označio had novog filma i osobenog autorskog odnosa prema njemu.

Ovdje, međutim, ne ubrajamo i pozniji doprinos engleskog filma koji je imao pojedinačnih rezultata, ali u cjelini nije se oformio kao moćna struja ove kinematografije. Ipak, interesantni su filmovi ove kinematografije koji su iznosili izvesne aspekte identifikacije klasne svijesti radničke klase u ovoj zemlji.



* Iz neobjavljene knjige Za sociologiju filma