

nije bio lak film. Ponekad sam imao osećaj da mi Dostojevski stoji za ledima. Bilo je veoma teško raditi. Jer, posle toga sam se razboleo...

Sada se japanski film nalazi u kritičnom stanju, i čini mi se da je jedan od uzroka to što nam ne dozvoljavaju da govorimo o aktualnim problemima, koji najviše uz nemiravaju narod. Na prvi pogled, u Japanu postoji sloboda govora, ali ta sloboda postoji samo za pornografske filmove i skandalozne istorije, koje se štampanju u nedeljnicama. Takve slobode imamo više nego što nam je potrebno. Ali, ako se dotaknemo ozbiljnijih pitanja, kao što je, recimo, veza vladajućih krugova sa krpnom industrijom, odmah se zatvaraju sva vrata, po čak i prozori. Kao prvo, neće biti dozvoljeno snimanje takvog filma, a ako i bude, onda teško da će se pronaći kompanija koja bi ga prikazivala.

Umetnici moraju da rade u uskim granicama, pošto glavni nedostaci, protiv kojih se treba boriti, ostaju strogo zabranjeni. Kada bi postojala prava sloboda reči! Koliko samo životnih problema očekuje da bude rešeno, i ubeden sam da bi se tada pojavili jedinstveni i potrebnii filmovi.

Sato: Snimili ste nekoliko filmove o socijalnim temama. Stvarajući filmove o socijalnim ili političkim temama, istovremeno se veoma ozbiljno odnosite prema pitanju porodice. Tako je bilo u filmovima »Zli ostaju živi«, »Živeti...«. A u filmu »Hronika jednog života«, pored pitanja nuklearnog oružja, u još većoj meri dotičete temu gubitka autoriteta glave porodice u poratnom Japanu. Recite da li namero postavljate pitanje uzajamnih odnosa roditelja i dece, opštelijskih odnosa između članova porodice?

A.K.: Svaki čovek ima porodicu, a porodica je – osnovna celija našeg života. Mi govorimo sa pozicijom te celije, i zato moramo da je prikazemo kako treba. Dotaknimo se pitanja zagadivanja ljudske sredine, i čovek odmah počinje da razmišlja o potomstvu i kako će se to odraziti na njemu. To je uvek polazna tačka, ako želimo da govorimo o politici. A ako odmah počnemo da govorimo o politici, onda to ne može da ispadne ubedljivo. Mnogo je razumljivije kada razgovor počinje od pitanja koja su mnogo bliža svakome. Tako je i prirodnije.

Sato: Prirodne, kaže? A, u stvari, pitanja politike najčešće ostaju pitanja politike, a pitanja porodice – pitanja porodice.

U filmu »Hronika jednog života« niste sasvim organski povezali ta dva pitanja, i čini mi se da je to upravo i predstavljalo uzrok nepopularnosti tog filma.

A.K.: Čini mi se da je uzrok nepopularnosti tog filma bilo to što Japanci nisu želeli da vide stvari onakve kakve one jesu. Japanci ne žele da vide neizbežnu katastrofu, koju predviđaju naučnici. Miran je naš narod... Zar nije tako? Svi znaju da u Tokiju treba da dode do zemljotresa ogromne ruši-

lačke snage, ali se svi okreću od te realne stvarnosti. Kada sam snimao film »Hronika jednog života«, u svetu je postojala pretnja primene nuklearnog oružja, eto zašto su se mnogi okrenuli od tog filma. U inostranstvu je on bio ne samo prihvladen, već i švaćen, ma kako to bilo čudno. Jer, od atomske bombe je stradao upravo Japan, a kada se govorio o atomskom oružju u inostranstvu, skoro uvek zavlađa tišina, kao da ljudi iščekuju tu zloslutnu eksploziju.

Sato: Ispričajte neke epizode iz Vaše ranije delatnosti na filmu. U filmu »Sugata Sansiro« obratio sam pažnju kako se mačka lepo igra getama (nacionalna japanska drvena obuća – nanule; prim. prev.). Kako ste uspeli da je naterate na to?

A.K.: Ušli smo u trake geta ribu, i ona se zato tako lepo igrala sa njom...

Sato: Film »Predivna nedelja« snimali ste u prirodi, u Tokiju?

A.K.: Da, mnoge epizode su bile snimljene skrivenom kamerom. Scene na željezničkoj stanici snimali smo iz kola. Prve kadrove, kada junakinja filma izlazi iz tramvaja, snimali smo u rejonu Sindzuku. Kamera je bila zamotana u maramu, a ponekad smo je stavljeni na zemlju. Jednom se nekakav starac zaustavio pred samim objektivom. Delikatno smo ga jedva malo uklonili, a on se preplašeno uhvatio za novčanik. Verovatno je pomislio da smo džeparoši. A kada smo snimali naše junake na buvljoj pijaci skrivenom kamerom, pred objektivom su se svaki čas pojavljivali sumnjivi tipovi. I tada sam zaboravljao na svoje junake i držao sam u fokusu upravo te tipove.

Pred nevidljivom kamerom oni su se ponosili potpuno prirodno. I nastajale su situacije koje je nemoguće izmisli.

Simadzi: Spremate da se snimate film »Dersu Uzala« u Sovjetskom Savezu. A zar u Japanu više nema mogućnosti za snimanje filmove?

A.K.: Film »Ljupnjava tramvajska točkova« snimili smo za samo dvadeset i osam dana, troškovi su bili neznatni, a dugovi su ipak ostali. A ja moram da živim. Ako bih potrošio sto miliona na snimanje filma, ne bih više mogao da ih vratim. Od svih filmova koje sam snimio, samo tri: »Teloharmonijski«, »Cubaki Sandžuro« i »Raj i pakao« mogli su da mi isplate troškove. Ostali nisu pokrili utrošeni novac... Pa i ljudi su postali sasvim drugaćiji... Ranije su se u grupi okupljali oni koji su hteli da rade i koji su voleti filmsku umetnost, a sada... u svesti mnogih glavno mesto zauzima zarada...

Prevod s ruskog:
Milan Čolić

Akira Kurosava — Mastera zarubežnog kinoksusstva, Moskva, 1977.

režija bioskopskog filma

— filmsko umetničko delo između magije i konzumacije —

jovan jovanović

Pronalazak kinematografa (filmske kamere i projektor) nastao je izvan sfera klasične kulture, umetnosti i estetike. Bioskop je samo uspešni završetak vekovnog ljudskog traganja za mogućnošću oživljavanja pokreta, tj. stvaranja iluzije života. Mnogobrojni pronalazači kinematografa, među kojima se izdvajaju braća Limijer, samo zato što su prvi organizovali javnu bioskopsku predstavu 28. decembra 1895. nisu bili umetnici, estetičari ili mescene, već ljudi najrazličitijih zanimanja, koji su kulturom, u tradicionalnom smislu reči, nisu imali nikakvih dodirnih tačaka.

Kinematograf, odnosno bioskop, nije pronađen iz estetskih razloga, već iz potrebe magijskog oživljavanja realnosti, što ima dalekosežne posledice po prirodu filma i po prirodu filmske režije, koja samo jednim svojim delom ulazi u polje estetskog i umetničkog, da bi se pretežno ovaplotala u domenu magijskog.

Pronalazeči kinematografske projekcije, tvorci bioskopa, braća Limijer, nisu bili svesni kompleksnosti svog izuma. Kada je posle prve javne bioskopske predstave, dotadašnji madioničar Žorž Melijes hteo da kupi pronalazak od braće Limijera, odbijen je uz sledeći odgovor: »To bi za vas bila propast. To se može neko vreme iskoristiti kao naučna zanimljivost, ali izvan toga nema nikakve trgovачke budućnosti.«

Međutim, Melijes je genijalnom intuiriom osetio magijske mogućnosti filmske projekcije. Film ne mora biti samo »oživljena fotografija«, fiksacija dela sirove stvarnosti, kao kod braće Limijera, već može da artikuliše priču, koja u sebi spaja realnost i maštu.

Ubrzo se otkriva prava priroda filma, jedinstvenog izražajnog sredstva, koje po prvi put u ljudskoj istoriji uspeva da spoji svakodnevno i imaginarno, pojavnvo i podsvensno, banalno i fantastično, jednostavno rečeno – život i san, u jedno novo dijalektičko jedinstvo suprotnosti, u kojem stvarnost teži ka izmišljenom, a mašta nalazi svoje potpuno ovaplodenje u konkretnoj filmskoj projekciji na bioskopskom platnu.

Da bi se govorilo o režiji bioskopskog filma, potrebno je analizirati način na koji gledaoci primaju filmsko delo. Doživljaj filma nije prevashodno racionalan čin, već kompleksno psihofiziološko učešće u novoj stvarnosti koju film uspostavlja i strukturiše. Francuski filmski teoretičar Edgar Moren² je lucidno razmotrio ambivalentnu prirodu filma, koja omogućava neprestano prevazilaganje realnog u pravcu imaginarnog i obratno, čime se, zapravo, artikuliše filmska stvarnost. Filmski gledač afektivno participira u

zbivanja i ličnosti na filmskom ekrantu. Kao neka vrsta »paralelne« stvarnosti, film provočira kod gledača pojavljivanje dvojnika, alter egu, i artikuliše ispoljavanje podsvenskih sadržaja njegove ličnosti. Gledač se projektuje u filmsku stvarnost, da bi se istovremeno identifikovan sa ličnostima konkretnih filmskih priča. Tako film najpre razgradije svakodnevnu ličnost gledaoca, da bi je zatim ponovo artikulisao u novu ličnost, izmenjenu i obogaćenu podsvenskim sadržajima, koji se izvijavaju tokom filmske projekcije. Gledač žive svojevrsni novi život tokom gledanja filma, doživljavajući bogatstva sadržaja svog imaginarnog dela ličnosti, koje nema mogućnosti da se realno ovaploti u svakodnevnu svetu nužnosti i banalnosti.

Film jeste vidljiv, konkretni izraz imaginarnog i, istovremeno, stvarnost preobražena u imaginarni. Film jeste svojevrsno prevazilaganje jaza između stvarnog i imaginarnog, i njihova čudesno »spajanje« u novu, filmsku realnost, koja zadržava atribute obe kategorije. Otuda film nije i ne može biti pečatito shvaćena »fabrika snova«, kako se to često kaže, već stvarnost preobražena logikom sna i sanjanje realizovano u svakodnevnom. »Prvi problem koji iskrasa pred istraživača i koji se tiče samog smisla postojanja filma jeste problem sna i stvarnosti« – napominje Anri Azel.³

Za razliku od tradicionalističkih vaspitanih umetnika i estetičara, koji su – kakve li zablude i kakvog li nerazumevanja – film proglašavali za prolažnu i kulturi nedostojnu »vašarsku zabavu«, filmska publike je već posle prvih bioskopskih projekcija osetila kompleksnu i humanizirajuću prirodu filmskog medija.

Dok su prvi filmski autori istovremeno bili i producenti i reditelji svojih dela, ove dve profesije se ubrzao razdvajaju, jer film koji je najpre bio manufakturni proizvod, ubrzao poprima osobine robe koja se industrijski proizvodi. Producenci, proizvođači filma, dobijaju sve značajniju ulogu u proizvodnji, što znači da sušinski odlučuju o karakteru filmskih dela. Oni ne samo da rukovode industrijskom proizvodnjom filmova, na koju je novi medij »prinudjen« zbog prirode svoje tehnike i tehnologije, već presudno oblikuju strukturu bioskopskog filma.

Prije filmski producenti su, baš kao i pronalazeči kinematografije, bili ljudi izvan sfera klasične kulture i umetnosti, neopterećeni tradicionalnom estetikom i idejama o umetničkom delu, ali vrlo fleksibilni što se tiče prirode filma i potreba bioskopske publike, koja, za njih, postaje i ostaje najautoritativniji kritičar. Producenci su stvorili bioskopski film, istoriju narativnog filma.

Upravo su industrijska proizvodnja i tržišna eksploracija omogućile realne preduvjede da film opstane kao novo izražajno sredstvo i deo masovne kulture XX veka. Bioskopski, industrijski film je istovremeno estetski proizvod i roba, koja za producenta, proizvođača, ima prevashodnu prometu, a za gledače, potrošače, upotreblju vrednost. Međutim, producenti su uvek morali da vode računa o kulturnom nivou publike, koja je, tokom relativno kratke, ali veoma dinamične istorije filma, stalno tražila nove i bogatije sadržaje. Istorija filmskih žanrova na najbolji način pokazuje stalno usavršavanje kulturnih potreba široke publike. Određeni filmski žanr, gotovo obavezna forma bioskopskog filma, neprestano se menja i obnavlja u skladu sa zahtevima novih generacija filmske publike, kako na planu sadržine, tako i na planu poruka. Ovo je naročito primetno u nekoliko poslednjih decenija. Ambiciozni, u američkoj terminologiji »prestižni« filmovi, »festivalski«, prikazana i nagradena dela postaju najkomercijalniji.

Bioskopski film namenjen najširim masama ima izrazite populistički karakter, pa se više vezuje za karakter masovne kulture XX veka, a manje za vekovnu tradiciju klasične umetnosti i estetike. Proizvodi masovne kulture: štampa, film, ploče, televizija, radio i dizajn neprekidno estetizuju svakodnevnost današnjeg čoveka. Estetsko ne ostaje samo u domenu umetnosti, već postaje integralan deo svakodnevnog života, čime je izvršena radikalna promena ove kategorije. Za masu koja pretežno konzumira industrijsku kulturu, estetsko, baš kao i imaginarno, ima smisao samo ako postane deo svakodnevnog života i iskustva. Estetsko nalazi svoj cilj u stvarnosti, a stvarnost teži ka estetskom. Masovna kultura želi da ukine paralelnost između života i umetnosti, banalnog i lepog, realnog i imaginarnog. Kao da se ostvaruju Šilerovi ideali o »estetskom građaninu«.

Upravo je film začeo proces prožimanja stvarnosti i estetike, najpre kao »življena fotografija«, da bi u formi bioskopskog filma povezao stvarno i imaginarno do neslučenih razmera.

Film je bio prvo planetarno sredstvo izražavanja koje može da govori svim nacijama, rasama, klasama, religijama, profesijama i generacijama. Zbog svoje tržišne prirode, bioskopski film mora da bude razumljiv svim ljudima, brišući vekovne razlike između kultura i prevazilazeći tradicionalne kriterijume u mnogim sferama duhovnosti. Industrijski karakter filma, kao dela masovne kulture, izvršio je nevidenu demokratizaciju estetskog fenomena, uz neminovnu homogenizaciju filmske publike, a reditelju bioskopskih dela doveo u funkciju potreba i želja milionskog gledališta.

Američki, »holivudski« film je uzoran primer pravog bioskopskog proizvoda, pre svega zbog elementa koji se zove »universal appeal«, opšta privlačnost za maksimalni broj raznolikih gledalaca. Svoju vrednost i popularnost američki film je stvorio upravo industrijskim načinom proizvodnje, egzaktno utvrđenom podešen rada tokom izrade filmskog dela i standardizacijom filmskih proizvoda po meri »prosečnog gledaoca«, a u skladu sa matricama masovne kulture, o kojima takođe piše Edgar Moren.⁵ Reditelj bioskopskog filma mora da misli kosmopolitski, jer je masovna kultura, zapravo, planetarna kultura.

Kakva je pozicija reditelja u industrijskom stvaranju filma? U rečniku filmskih pojmoveva, kako se oni koriste u američkoj filmskoj industriji,⁶ posao reditelja je objašnjen na sledeći način: »Reditelj je lice koje kontroliše akciju i dijalog ispred kamere i odgovoran je za realizaciju namera scenarija i producenta«. U klasičnom američkom filmu producent »stvara« film, a reditelj »samo« režira, kako je znao da kaže jedan od najambicioznijih holivudske producenata Dejvid Selznika.

Producenat koji ulaže svoj ili tuđ novac i organizuje sve faze proizvodnje filmskog dela, odgovoran je za tržišnu realizaciju utrošenog kapitala. Zato producent mora dobro da poznaje ukus i potrebe široke publike. Marketing, odnosno proučavanje tržišta, obavezna je faza u filmskoj proizvodnji. Prateći postojeća i otkrivajući nova interesovanja filmske publike, producent pronalazi i odobrava temu za budući film. Reditelj, koji je obično bio pod višegodišnjim ugovorom sa producentom, režira scenarij nastao kao rezultat timskog rada scenarističkog odjeljenja. Reditelj nije smeо uvek da bira temu filma, uostalom, kao ni glumice koji će igrati. Svaki producent je imao pod ugovorom i veći broj glumaca, pre svega filmskih »zvezda«, za koje se, praktično, pišu scenariji i planiraju filmovi. Tokom izrade filmske priče i dijaloga, kompetentni saradnici vode računa o pojmovima kao što su »human touch«, »emotional touch«, i »human interes« (»ljudski odnosi«, »emocionalni odnosi« i »ljudska motivacija«). Za brižljivo izradene detalje u fizičkim akcijama budućih likova odgovorni su »gag-man«-i, odnosno »gag writer«-i, »pisci za fizičke doseteke«, a logiku razvijanja radnje prati lice koje se zove »continuity«, osoba specijalizovana za kontrolu logike filmskog prikazivanja. Producenat, kao i reditelj, sadaraju se timom montažera tokom izrade knjige snimanja, pri čemu reč reditelja može, ali i ne mora da bude odlučujuća. Za vreme samog snimanja, producent ima pravo da smeni reditelja i da film poveri novom reditelju. Producenat često kontroluje pojedine kadrove, pa i pozicije kamere tokom snimanja, a obavezno ima glavnu reč u konačnoj montaži i tonskoj obradi filma. Svaki drugi rediteljski status bio bi izuzetak od pravila.⁷

Za vrednost filma veoma je značajno, a najčešće i presudno, učešće velikih filmskih »zvezda«. Prožimanje realnog i imaginarnog u novu, filmsku stvarnost – što predstavlja osnovni aksiom bioskopskog filma – najpotpunije se ostvaruje u filmu izražene fabulativnosti, sa filmskim »starovima« kao nosiocima glavnih uloga. Jer, dok svakodnevnost, pa i banalnost filmskog zbijavanja, kao i jasnost likova u njemu, omogućuju filmskom gledaocu da veruje u životnost filmskog toka na platnu i da afektivno participira sa njim, što je jedna faza filmskog doživljaja, glumačke »zvezde«, kao nosioci imaginarnih ljudskih sadržaja, pružaju šansu najbolje moguće projekcije i identifikacije gledalaca sa junacima filmskog dešavanja, što je druga faza prijema filma, čime se, zapravo, zaokružuje i dovršava prožimanje realnog i imaginarnog u filmu.⁸ Naime, filmska »zvezda« može postati samo onaj glumac koji, kao ličnost, ima preduslove da na filmskom platnu, zahvaljujući svojoj fotogeničnosti,⁹ aktuelizuje arhetipsku, odnosno mitsku značenja. Filmski »star« je onaj glumac ili ona glumica koji imaju »glamour«, tipično kinematografsku fascinantnost i poeziju, mešavinu »sex appeal«-a (erotike privlačnosti), neponovljive individualnosti, izazove romantike svih vrsta, kao i svemoći, sem u susretu sa smrću, a često i u direktnom suočavanju sa njom, jednom rečju, filmski »star« mora da poseduje dimenziju nestvarnosti. Kroz mehanizme projekcije i identifikacije sa filmskim »zvezdama«, gledalac ih doživljava kao svoje dvojnice, pomoću kojih i kroz koje aktuelizuje nerealizovane, potisnute, pa i zaboravljene sadržaje svog jednodimenzijsnog, svakodnevnog bića, omedenog svetom banalne nužnosti. Filmski ekran je postao čarobno ogledalo u kojem gledalac vidi sebe onakvim kakav bi želeo da bude u svojim najsmelijim snovima i nagonskim aktuelizacijama. Kroz film gledalac doživljava svoje »alter ego«, nagonski i nesvesni deo bića koji je potisnut civilizacijskom svakodnevnom logikom. Filmski gledalac u bioskopu izživljava svoje nedozvoljeno »ja«, uskraćene, latentne sadržaje svoje ličnosti, realizujući se na taj način kao kompletno i kompleksno prirodno biće. Bioskopska projekcija je neka vrsta psihanalitičke seanse. Bioskop je mesto na kojem »jednodimenzijsni čovek« u »bekstvu od slobode« načini zaboravljenog sebe i zaboravljenu slobodu.

Bioskopski film je žanrovi kodificiran, svaki sadržaj je organizovan određenim pravilima žanra, koja se moraju poštovati. Filmski žanrovi su nastali ka posledica planetarnog karaktera bioskopskog filma, jer se jedino kroz logiku žanra može komunicirati sa raznolikim gledaocima. Upravo žanrovi način razmišljanja omogućuje filmskom reditelju da prevaziđe nacionalne razmere i da stvari dela univerzalne komunikacije. Možemo reći da ne postoji filmska režija »uopšte«, već da postoji samo konkretna režija žanrova. Najveći broj holivudskih reditelja bili su specijalisti za određene žanrove. Istorija filma je, zapravo, istorija filmskih žanrova u neprekidnom razvoju. Svaka generacija filmske publike traži u žanrovima svoj senzibilitet i svoje poruke. Otuda imanentna efemernost bioskopskog filma.

Sve ovo ukazuje na činjenicu da se vrednosti bioskopskog filma ne sadrže samo u klasično estetskim dimenzijama filmskog kadra i ukupnog filma, već prevashodno u žanrovsкоj preciznosti »filmske priče« i uloge velikih, popularnih filmskih »starova« u njoj. Filmski gledalac »upisuje« značenja u filmsku stvarnost, on tokom filmske projekcije doživljava »svoj« film, što znači da se film i njegove vrednosti ne nalaze samo na ekrani, već prevashodno u aktuelizovanoj čovekovoj intimi.

Filmska projekcija na bioskopskom ekrani je samo »trigger« (»početni okidač«), podstičaj za kompleksni filmski doživljaj. Masovna filmska publike voli one filme koji pružaju maksimalne mogućnosti za njeno afektivno participiranje u dešavanja na ekrani. »Film je sličan bojnom polju. Ljubav... Mržnja... Akcija... Nasilje... Smrt... jednom rečju Emocija«, kaže američki reditelj Samuel Fjuler.¹⁰ Publika želi da u bioskopu aktuelizuje i izviđa arhetipske sadržaje.

Filmski reditelj je lice koje treba da omogući arhetipske doživljaje bioskopskoj publici. On pretvara napisani tekst scenarija i knjige snimanja u novu audio-vizuelnu celinu, filmsku stvarnost, za što je neophodna veština u korišćenju izražajnih sredstava filma. Reditelj je »story teller«, on literarnu priču pretvara u »filmsku priču«, vodeći računa o logici žanra filma koji stvara. Kadriranje, pokreti kamere, uglovni snimanja, filmski mijanci i mizankard (sinhronizovano krećanje glumica i kamere), rad sa glumcima, upotreba osvetljenja i zvuka, crno-belog ili kolor filma, raznih dimenzija filmskog ekrana i »timing« (proračun filmskog vremena) čine široko polje kreacije reditelja. On pomoću ovih izražajnih sredstava uspostavlja novu i nepovoljniju filmsku stvarnost. On kao nekakav demijurg udahnuje život stvarnosti na ekrani, na način koji je bio nepoznat pre pronaleta filmskog medija, a koji liči na magijski čin. Reditelj bioskopskog filma koristi filmsku tehniku i tehnologiju, kao magijska sredstva, da bi masovnom gledalištu oživeo mit i zbilju.¹¹ Oživljavanje stvarnosti i sna, što je u biti filmska režija, novi je oblik stvaralaštva, nepoznat u klasičnoj umetnosti, pa se zato ne može vrednovati prevashodno kategorijama klasične estetike.

Veština režije bioskopskog filma leži u sposobnosti reditelja da kroz standardizovane matrice filmskih žanrova i masovne kulture, kroz kolektivni stvaralački čin filmske ekipe i logiku industrijske proizvodnje, stvari delo individualnog stila. Režija bioskopskog filma je sposobnost da se pomoću industrijskih standarda ovaploti individualnost autora, što uspevaju samo reditelji izuzetno jakih ličnosti. Zbog industrijskog načina rada, reditelji američkog bioskopskog filma su decenijama sebe smatrali »zatratljima« u lančanoj proizvodnji filma. Pojam »umetnik«, kako se on tradicionalno tretira u zapadnoevropskoj kulturi, njima je bio stran. Danas je jasno da je bioskopski film uneo nove sadržaje u kategoriju »umetnika«, u skladu sa prirodom filmskog medija i masovne, industrijske kulture.

Istoria narativnog, bioskopskog filma pokazuje da industrijski način stvaranja, filmska podela rada i vlast producenata nisu apriori destruktivno delovali na stvaralačke mogućnosti filmskih reditelja; već, naprotiv, da su najsnažnijim ličnostima omogućavali stalni kreativni razvoj. Autorski opus Grifita, De Mila, Forda, Hičkoka, Kitona, Langa, Murnaua, Houksa, Ofilsa, Fon Sternberga, Kapre, Siomaksa, Kojntera, Vidora, Volša, Kertisa, Velmana, Hujstona, Vajlera, Reja, Karnea, Renoara, Bunjuela, Antonionija, Godara, Polanskog, pa i Velsa, kao i mnogih drugih reditelja, nedvosmisleno potvrđuju tu istinu. Sudbine Štrohajma, Vigoa, Gremijona, Polonskog i Rileva su izuzeci od pravila. S druge strane, upravo je industrijski karakter proizvodnje i distribucije filmova omogućio nizu reditelja da se finansijski osamostale i postanu producenti svojih filmova, odnosno stvaraoci sa punom autorskom slobodom, što je naročito karakteristično za novi američki film i reditelje kao što su Kopola, Lukas i Spielberg.

Bez obzira na narativni karakter kazivanja, bioskopski film je neprekidno razvijao izražajna sredstva filma, gotovo isto kao i eksperimentalni i nekomercijalni film.

Režija bioskopskog filma, kao novi oblik umetničke prakse, uslovjen industrijskom prirodom filma kao dela masovne kulture »globalnog sela¹² naše planete, nema dostojno mesto u jugoslovenskom kulturnom establišmentu. Čak je i tzv. filmska teorija, svet filmu, još pretežno pod dominantnim uticajem kategorija klasičnih umetnosti i estetike, koje se neopravdano i mehanički primenjuju na praksu bioskopskog filma. Otežavajući okolnost za vrednovanje bioskopskog filma u našoj sredini predstavlja činjenica da se o masovnoj kulturi uglavnom pežovatno govor, opet sa pijevedstala klasičnih shvatanja umetnosti i kulture.

U prvim godinama posle rata, američki filmovi su bili povučeni iz distribucije, pa čak i spaljivani, jer su navodno predstavljali opasnost po ideo-loško i moralno združljive širokijih narodnih masa.¹³ Danas prostro neverovatno zvuči reči pesnika i ideologa Radovana Zogovića o američkom bioskopskom filmu, izgovorene na V Kongresu KPJ, 1948: »... Američki reakcionarni i dekadentni film, taj strašni i razorni holivudski opijum, ima danas, u eri zaštravanja socijalnih sukoba u SAD i drugim kapitalističkim zemljama, neodložni, prvostepeni zadatak da skrene pažnju i svijest ljudi sa socijalnih problema na probleme psihopatološke, da svijest ljudi otruje, zagusi ili 'začara' scenama smrti, ubistava, košmarja, prividenja, pornografije i 'domaće idle', da u ljudima odgaji zoološka raspoloženja, atavističke instinkte, divljenje zločina i zločincima, strast prema gangsterskim 'doživljajima'. I zato mi protiv američkog reakcionarnog i dekadentnog filma moramo upotrijebiti svoja jačstva sredstva kritike i detronizacije.«¹⁴

Kakvo zaprepašće nepoznavanje najpre prirode bioskopskog filma, a zatim istorije američkog filma. Jer upravo je tih godina u SAD počeo delatnost čuveni Makartijev komitet za ispitivanje antiameričke i prokomunističke delatnosti, koji je optužio veći broj holivudskih scenarista i reditelja za komunističku propagandu.¹⁵ Uzgred budi rečeno, holivudski film je, dobroj delom, a naročito tokom tridesetih i četrdesetih godina, stvorio niz dela izrazito socijalno kritičke note.

Teorija odraza je, na žalost, duduš u jezički prikrivenom vidu, još prisutna u kriterijumima kojima se kod nas vrednuju bioskopski filmovi. Ova teorija, kojom se poistovjećuju životna stvarnost i stvarnost umetničkog dela, s tim da se i jedna i druga normativizuju u skladu sa ideološkom slikom sveta, naročito je neprimenjiva na prirodu filma, jer je filmska stvarnost »smeša« empirijski proverene realnosti i stvarnosti snova vizuelizovanih na ekrani, što znači da je filmska stvarnost simboličnog karaktera i zahteva kompleksna »čitanja«. Otuda ne samo da teorija odraza kao navodna teorija, već i socijalistički realizam kao njena praksa, ne mogu da funkcionišu na filmu, jer film lišavaju bitnih »polova« njegove prirode realnog, svakodnevnog i imaginarnog arhetipskog.

Bioskopski film kod nas još nema industrijski karakter. Ne postoji organizovana podela rada, odsutna je svest o žanrovskoj prirodi bioskopskog filma i značaju filmskih »zvezda«. Jugoslovenski reditelji su manufakturni proizvođači. Bioskopski film se najčešće smatra za »konfekcijski proizvod«¹⁶ ili se prave kruže i pojednostavljene podele na »umetnička dela« i »komercijalne« filmove,¹⁷ mada praksa savremenog filma negira ovu isključivost.¹⁸ Otuda se apsolutizuje vrednost naših filmova koji su napravljeni uz obrase klasične umetnosti i estetike, a koji ne mogu da ostvare univerzalnu komunikaciju sa bioskopskom publikom u svetu. Ti filmovi su »čitljivi« samo u uskim, domaćim nacionalnim sredinama. Istovremeno, postoji čitava stihija komercijalne proizvodnje bioskopskog filma, koji takođe ostaju u našim, regionalnim medama. Jer samo industrijska proizvodnja bioskopskog filma, uz obaveznu svest o specifičnoj prirodi filmskog medija i žanrovskog kazivanja, uz primenu iskustava masovne kulture, može da stvari dela kosmopolitskog načina mišljenja i planetarne komunikativnosti.

reč i film

stenli kjubrik

Roman od kojega se najbolje može napraviti film nije, po mome mišljenju, akcioni roman, već, naprotiv, roman koji se više bavi unutrašnjim životom svojih likova. Na taj način, filmski stvaralač raspolaže absolutnim pokazateljima šta i kako u svakom trenutku misle i osećaju likovi priče. Na tao kao osnovu, on nadovezuje radnju koja će predstavljati objektivni odraz psihološkog sadržaja knjige, odnosno njegovu vernu, ali implicitnu i nikako bukvallu dramatizaciju, spasavajući glumce deklamovanja čitavih odlomaka književnog dela.

Smatram da ukoliko film ili drama iznose bilo kakvu stvarnu životnu istinu, moraju to učiniti posrednim putem, izbegavajući sva gotova rešenja i lako sklopive zamisli. Polazno stanovište mora biti u celini prožeto osećanjem za život kakav on zaista jeste, a gledaocu se mora preneti neosetnim prodiranjem u svet. Istinite i vredne zamisli u toj su meri višešlojne da se ne mogu osvojiti frontalnim napadom. Zamisli treba da otkriva sam gledalac, a uzbudjenje sa kojim njima ovladava čini ih još snažnijima. Dodatnu snagu rediteljevim zamislima daje gledačevo uzbudjenje izazvano iznenadnim okrećem, a nikako veštački dramski zaplet ili nakalemjena scenska dinamika.

Ponekad se čuje kako veliki roman manje obećava kao podloga za film od prosečnog. Mislim da adaptacija velikih romana ne nosi sa sobom никакve posebne probleme koji nisu prisutni i prilikom adaptacije nešto lošijih ili sasvim osrednjih romana; osim utoliko što će vas znatno oštire kritikovati ukoliko film ispadne loš – no, to vam ne gine čak i ako bude dobar. Smatram da se svaki roman može preneti na platno, sa izuzetkom romana čija se estetska celovitost zasniva na dužini. Na primer, roman karakterističan po velikom broju raznovrsnih akcionih delova, absolutno nužnih za samu priču, koja će biti bitno oštećena ukoliko na bilo koji način zahvatite u razvoju tih događaja.

Pitaju me kako je moguće od »Lolite« napraviti film kada najveći kvalitet knjige čini Nabokovljev priopćevali stil. No, priopćevali stil predstavlja samo deo velike knjige i smatram ga nečim drugim značilo bi ne shvatiti šta je, u stvari, velika knjiga. Naravno, kvalitet pisanja je jedan od činilaca zbog kojih je neki roman velik. Međutim, taj kvalitet je tek rezultat stepena piščeve obuzdosti problemom, temom i pristupom, kao i njegovog razumevanja sopstvenih likova. Stil je sredstvo kojim se umetnik služi da očara posmatrača da bi u njega utisnuo svoja osećanja i svoja razmišljanja. I upravo njih, a ne stil, treba podržati dramatizaciju. Dramatizacija mora pronaći sopstveni stil, što će joj sigurno poći sa rukom ukoliko zaista pronikne u sadržinu romana. Pri tome će na videlo izaći i ostali slojevi teksta. Dramatizacija može i ne mora biti jednako dobra kao i roman; ponekad se dogodi da je, na neki način, i bolja.

Pričljivo čudno, ali gluma se u filmu pojavljuje negde na ovom mestu. Po svemu, realistička drama predstavlja rastuci niz raspoloženja i osećanja koja utiču na osećanja gledalaca i piščeve poruku pretvaraju u emocionalno iskustvo. To znači da autor ne sme da pomislači kako su njegove osnovne alatke papir, mastilo i reči, već stalno mora imati na umu činjenicu da radi na živim ljudima i osećanjima. U tom smislu, smatram da veoma mali broj pisaca shvata šta je gluma u stanju emocionalno da saopšti, a što nije. Čest je slučaj da pisac očekuje da će se jednim nemim pogledom rešiti situaciju

LITERATURA:

- ¹P. Bachlin, »HISTOIRE ECONOMIQUE DU CINEMA«, Paris, La Nouvelle édition, 1947.
²E. Moren, »FILM ILI ČOVEK IZ MAŠTE«, Beograd, Institut za film, 1967.
³A. Ažel, »ISTORIJA FILMSKE ESTETIKE«, Beograd, Jugoslovenska kinoteka, 1965.
⁴C. Steinberg, »REEL FACTS«, The movie book of records, New York, Vintage books, 1978.
⁵E. Moren, »DUH VREMENA«, esej o masovnoj kulturi, Beograd, »Nolit«, 1967.
⁶T. Miller – P. G. Miller, »CUT! PRINT! The language and structure of filmmaking, Los Angeles, Ohara publications, 1972.
⁷P. Bachlin, »HISTOIRE ECONOMIQUE DU CINEMA«.
⁸E. Moren, »FILM ILI ČOVEK IZ MAŠTE«.
⁹A. Ažel, »ISTORIJA FILMSKE ESTETIKE«.
¹⁰U filmu »LUDI PJERO«, Žan – Lik Godara.
¹¹Naslov knjige Mircea Eliadea, u kojoj autor analizira fenomen, istoriju i društvenu funkciju mita.
¹²Poznata sintagma Mak Luana.
¹³Razgovor sa M. Karanovićem, prvim upravnikom Muzeja jugoslovenske kinoteke, magnetofonski snimak. Dom omladine, Beograd. Ciklus »PREISPITIVANJE DOMAČEG FILMA«, 1981.
¹⁴Časopis »KNJIŽEVNOST«, Beograd, september 1948.
¹⁵L. Hellman, »VRIJEME NITKOVA«, Rijeka, »Otok Kerševani«, 1978.
¹⁶D. Kosanović – S. Jovanović, »ORGANIZACIJA FILMSKE PROIZVODNJE«, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1980.
¹⁷Ibid.
¹⁸C. Steinberg, »REEL FACTS«, The movie book of records, New York, Vintage books, 1978.

po složenosti ravna najtežoj zagonetki, da bi već sledećeg trenutka glumcu u usta stavio gomilu dugih rečenica ne bi li objasnio nešto što je samo po sebi jasno i zašto bi bio dovoljan i letimčan pogled. Stvaranju drame pisci pristupaju isviše se držeći reči, ne shvatajući da njihova najveća snaga leži u raspoređenju i osećanjima koja, uz pomoć glumaca, mogu izazvati u gledaocima. Na glumce, uglavnom, gledaju podozrije, kao na nekoga ko će upropasti ono što su napisali, umesto da shvate da su glumci sredstvo njihovog izraza.

Nakon svega, mogli biste se upitati nije li režija samo nastavak pisanja. Smatram da bi režija trebalo da bude upravo to. Iz toga sledi da reditelj-pisac predstavlja savršen instrument za obavljanje dramatizacije – nekoliko prima u kojima je jedan čovek na zadivljujući način ovlađao obema specifičnim tehnikama, dalo je, po mome mišljenju, izuzetne rezultate.



berghman na snimanju filma »Tani i aleksander»

Ukoliko reditelj nije istovremeno i pisac, smatram njegovom dužnošću da se stoprocentno drži piščeve zamisli, ne prepustajući se iskušenju da je podredi filmskim efektima. Čini mi se da je opravданost ovakvog stava sasvim očigledna, a ipak, koliko ste puta gledali uzbudljiv i privlačan film ili pozorišni komad i potom, izšavši iz sale, osetili da nešto nedostaje? Razlog tome najčešće leži u veštačkom podsticanju čula tehničkim sredstvima, pri čemu unutrašnji sadržaj biva potisnut u drugi plan. Kult reditelja se u takvim slučajevima pokazuje u svom najgorjem izdanju.

S druge strane, nikako se ne zalažem za krutost u radu. Nema u stvaranju filma ničeg što je u stanju da ushiće više od učešća u procesu narastanja dela, kroz saradnju scenariste, reditelja i glumaca. Umetničko stvaralaštvo bilo kog oblika rada mnoštvo protivrečnosti između ideje i njenoj ostvarivanju, pri čemu se prvobitna zamisao na svom putu ka objektivizaciji neprekidno menja. U slikarstvu, protivrečnost se rešava između umetnika i platna; u filmskom stvaralaštvu, između ljudi.

Prevod s engleskog:
Veselin Mrden