

SVETA LUKIĆ | BELEŠKA O JUGOSLOVENSKOM FILMU

16-74530023

Ako ovog puta — za promenu — izaberemo najstroža merila, onda jugoslovenski film moramo da posmatramo „po vrstama“, držeći se kriterijuma spoljne, tehničke forme; a u okviru tih vrsta čovek je prinuđen da klasičnije pravi na osnovu tematskih razlika, čak na osnovu broja gledalaca odnosno „uspeha“ kod publike. Kinematografija nam nije još doživela stvarnu estetičku diferencijaciju stila, pravaca i ličnosti. U celini se nije stiglo ni do ozbiljnije asimilacije današnjih svetskih iskustava u filmskoj umetnosti. To je već indirektna ocena vrednosti našeg filma. Globalno, u prilicnoj meri nemušta, jugoslovenska filmska praksa bori se za moć govora.

U tom pogledu — a i uopšte najdalje — je odmakao kratki film, pre svega crtani „Zagrebačka škola“ uslovan je termin ako se očekuje stroga stilska jedinstvenost svih njenih pripadnika. Ali sigurno je bar jedna važna, osnovna karakteristika zajednička tim stvaracima: uzvatan urbani ritam. Dalje, kod većine postoji težnja ka čistom likovnom jeziku, odnosno ka filmu kao animiranom slikarstvu. U likovnom pogledu najbolji zagrebački filmovi su moderni, prilicno pouzdane kulture. Možda su ekletični što se tiče konačnog određenja, ali njihova impenetabilna znatno nadmašila senzimentalni „realizam“ svemoćnog Diznija. Na putu oslobađanja od klasičnog citanog filma izvršili su eliminisanje dijaloga. I ne samo to. Fabula je svedena, relativizovan „lunak“ i tako reći čitav tradicionalni „scenario“.

Zagrebački crtani film dao je autentičan, ubedljiv priloz razbijanju klasičnih kriterijuma. U ime kakvog pozitivnog rešenja? Ukratko, njegova stilizacija nije radikalno napustila figurativnu sferu, ostajući — formalno i sadržajno — u granicama normalne konkretne. Prema kategorijama kojima je Aizenštajn obeležavao razliku između Griffita i sovjetske škole, zagrebačka „slikovitost“ čini nam se sugestivnijom od dublje „likovnosti“. To je možda centralni paradoks u ovoj značajnoj umetničkoj grani kod nas.

U najboljim trenucima već osvojen jezik stavljen je u službu bogate, oslobođene, razigrane igre. Dušan Vukotić, najčistiji i najcelovitiji predstavnik te linije, u poslednjem filmu „Igra“ — naslovom, temom i načinom — je do maksimuma je razvojem demonstrirao svoj kredito. Time je samo poentirao ranije sopstvene preokupacije koje se — počevši od *Karuboj* i *Džimija* i *Kravez* na mesecu, donekle sa izuzetkom *Osvetnika* — kontinuirano razvijaju da bi umetnički kulminirale *Pikolom* i *Surogotom*, filmovima dosta značajnijim od igre. Slabiji autori — od onih koji rade na Vukotićevoj liniji — više estetičiraju u problematičnom smislu te reči, a u poslednje vreme zavodi ih komercijalna rutina. Čak se vraćaju i Dizniju na čijoj je negaciji bila izgrađena estetika zagrebačke škole.

Satirični i crnohumorni akcenti u nekim filmovima uglavnom podvlače klasične „teme“: ljubomoru (*Osvetnik*), brak (*Sve zbog jednog tanjira*), sušetu i snobizam (*Jaje*, *Premijera*), dobro i zlo (*Kovačev šegrt*), rašči mir (filmovi Vlade Kristića), ili metafizičko pitanje početka i kraja sveta (*Heptemid*), dilemu o smislu čovekovog kretanja (*Don Kihot*, *Sagrinška koža*).

Drugi, opet, bave se izgubljenosti današnjeg čoveka u svirepom mašinizmu tehničke civilizacije. U toj kategoriji sigurno

je najjači *Mimica* sa Samcem i *Malom hronikom*. Tu spada i mutni film *Inspektor se vraća kući*, pa *Nestašni robot*, *Ludo srce*, a indirektnije i *Mali voz* ili *Svi crteži građa*.

U ime integralnog humanizma pri tom se ne jednom — naročito u poetama — proturaju naivne sentimentalnosti. One umeju da ispolje jevtin sitnogradanski karakter. Javljaju se mali ljudi, stalno cveće i cvetnost, uživanje u predmetima, olako mirenje sa situacijom, izrazite primere za to daju: *Kralj Samcu*, *Heptemid*, *Ro-meo* i *Julija*. Nekad, opet autori dublje, nebezazlenije (specijalno *Mimica*) uživaju u čovekovim deformacijama, u njegovoj otudenosti — umesto da domaže stvarnu tragiku njegovog položaja i njegovih večnih pitanja za čije su prikazivanje izuzetno podsema baš sredstva filmskog crteža, takoreći bez premea u čitavoj umetnosti.

Među kratkim crno-belim filmovima vidim takođe nekoliko veoma značajnih. Jedan pripada satiri i predstavlja pun pogodak — jedinstvom svoje svedene forme i implicitnog satiričnog značenja — mada udara na opšti pojavu koja sa našim današnjim životom nema bliže veze. To je, razume se, *Babajin film Lakat* i *tao*, *Pravda* mu je stilski čista, ali čista na granici sterilnosti. Ostali su pretežno iz prirode ili pripadaju kategoriji tzv. kultur nih filmova. Branko Marjanović pravi sjajne studije života i biljaka. Samo prividno u tu vrstu dela spada Gluščevićev *Vuk*, jedan od retkih naših filmskih rezultata koji prevazilazi svoju temu i ima ozbiljnu filozofiju, nastalu preobraćanjem Hopsovog gesla u geslo: *Vuk je vuku — čovek*.

Iz umetnosti pravom malom revolucijom smatram *Fantastičnu baladu* Boštjana Hladnika, uradu nu inventivno, autentično, nemirno, po motivima čudnih Mihelićevih grafika. Aleksandar Petrović je sa finim osećanjem za sliku i montažu dao dela iz prirode (*Let nad močvarom*) i o umetnicima (*Petar Dobrović*, *Solidan*, obavešten režiser kulturnih i istorijskih tema je Branko Ranitović — u *Pogrebu Štefa Halačeka*, odnosno u filmu o *Loli Ribaru*).

Postoji nekoliko simpatičnih reportaža o slobodnim časovima ljudskim: *Na letnjem suncu* Obrada Gluščevića, *Kalačicev Na vez*, *Prva truba* Dragiceva Puriše Djordjevića. Treba registrovati početke „filma istina“ sa zanimljivim, jugoslovenskim, specifičnim sližama; one svega mislim na svedočanstvo Vladana Slijepčevića o Novom Travniku, na Granicu Branka Gana, uslovo na *Moj stan* Berkovića. Na temu revolucije i socijalizma dobro i savremeno, iznad svega pošteno govori je Žika Cukulić, neverovatno prisran sa novim oblicima društva i čoveka — u filmovima *Fabrike radnicima* i *Pra vi čovek svoga vremena*. Osim toga, tu je Štrbac — čiji najbolji film *U sreću Kosmetu* daje markantan rezultat uprkos pomalo forsiranju vizuelnoj patetici, bez odgovarajućeg emocionalnog korelata; znatno iskrenije, na žalost nedovoljno pretenciozno je njegovo delce *Pa strašno bi bilo*. Sveta Pavlović izabrao je Homolje da u niemu posmatra savremenost — od *Vasara do Majdanpeka* — kao susret primitivizma i ljudske budućnosti. Čini mi se da je nekoliko akcenata socijalnog nasleđa rekao bih „naškos“ osećanja revolucije doneo Puriša Đorđević filmovima *Devojka s naslovne strane* i *On*, samo ih je po svome preforisao i „izliterarisao“...

Od mladih Bata Čengić je škroto i čvrsto uobličio priču o jednoj kaznionici — *Ljudi bez lica*. U omnibusu *Kapi, vode*, ratnici storija koju je režirao Žika Pavlović ima najviše stvarnosti i celovitosti. Vredne su pomena Laziceve *Zadušnice*. Sasvim posebno mesto zauzima u našem kratkom filmu Makavejev svojom angažovanošću, radoznalošću, svojim potezom revolucionara kojim sledi humor i patetiku u poziciju socijalizma (*Osmeli št, Pavada*).

Najbolji naš dugometražni filmovi prilicno zaostaju za kratkim. Oni su u „zanatskom“ pogledu jedva korektni, a nekom rafinmanu i majstorstvu da i ne govorimo. Tačnije, ono što je kratkom filmu pošlo za rukom dugi nije uspeo da postigne: jezik nije savladan. Tek na mahove, parcijalno oseti se vizuelna dinamika, kretanje, ritam — koji mnogi smatraju osnovnim „pravilom igre“ sedme umetnosti. Ni smo se naučili onom jedinstvenom, ničim zamenljivom mišljenju kroz smenu planova montažnom načinu mišljenja.

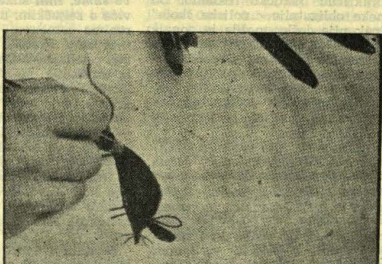
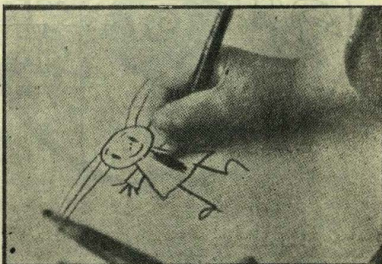
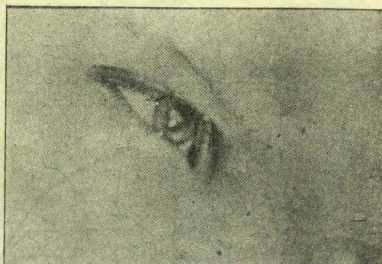
Relativizujući kriterijume čovek traži bar filmove koje vodi neka velika tema iz sadašnjosti ili prošlosti, kakve se kod nas u izobilju nude baš filmskom slikanju. Međutim, ni toga nema. Sveukupno, u dugometražnom filmu naši pokušaji višestruko ostaju na sredini i osrednji su, stidljivi, skučeni gotovo na dilematski način. Zašto? Objašnjenje situacije ujedno daje priliku da se sami kriterijumi bolje ispituju i adaptiraju za osrednje filmske tvorevine.

Mnoge teškoće jugoslovenske kinematografije zbilja dolaze otud što je oblast filma oduvek i svuda objektivno determinisana — i to direktno, „svojla“ — kao rektio koja druža umetnička grana. Kolektivna umetnost, delo grupe ljudi koja „u malom“ predstavlja sve slojeve jedne društvene sredine, film samo po izuzetku (koji bi u našem slučaju bio ravan genijalnosti) može da se dignje iznad tehničkog i ostetog kulturnog nivoa te sredine u kojoj se rada. Dalje, u film se ulažu mnoge veća društvena sredstva nego u bilo koju drugu umetnost. S obzirom na to da je on jedina umetnička grana osim sorta koja održava relativno stalnu i pristu vezu sa masama i na neki način aktivno isak deluje — bez obzira na svoju pravu vrednost, — nije čudo što je podložan cenzuri i uoršte izvesnoj oficijelnoj kontroli. Znači, filmskoj umetnosti, nije lako da se izbori ni za samostalnost društveno-politički nivo. Društema, na tom terenu su granice užje. Aizenštajn u runom naoporu snage — do Bežmova luca — mogli su i na Zvezdu i na Istoku samo da zabranili. Kamtje je sam ponuštio i padao u kompromise svake vrste. Lična snaga u ovoj umetnosti nesavrnično je uslovnja i uslovljenja nego u individualnim umetnostima.

Društvene pretpostavke „predrasude“ neophodne za svako slobodno stvaranje, vezuju se i za status vrhunske kulture u jednoj sredini. Gotovo se nameće pravilo: uz manje potrese nastupit će „oslobađanje duhova“. lakše će postići znatniji rezultati u zemljama koje imaju stariju kinematografiju i uopšte više kulturnog kontinuiteta od Južoslavije.

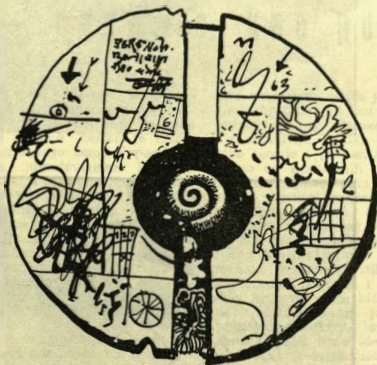
Naročito je instruktivan slučaj Poljske. Razbijajući ubedenje, —

(nastavak na 4. str.)



10-4959435

gregor strniša



TU JE BIO TIGAR

(nastavak sa 3. str.)

šireno na Zapadu više iz političkih razloga nego iz neznanja — filmski esejista Teplić uspješno dokazuje da se poljski film nije rodio tek posle 1958. godine, niti je mogao da se rodi samo iz neke antiždanovističke pobune, tako reći ex nihilo. Još 1932. godine osnovana je bila grupa naučnih mladih sineasta *Start*, iz koje je do rata izašlo nekoliko filmova. Posle oslobođenja ti ljudi (Ford, Bosak, Jakubowska, nešto kasnije Ripkowski) vode poljsku kinematografiju, profesoruju na filmskoj školi u Lodu i sami prave pristojne filmove koji izlaze iz kanona socijalističkog realizma pokušavajući problematički da tretiraju stvarnost. To su: *Poslednja etapa*, *Granična ulica*, *Petorica iz ulice Barske*, Bosakovi dokumentarci, *Varšavska premijera*, *Prvi dan*, najzad Kavalerovičeva *Celuloza* je vezana za tu epohu. Sam Kavalerovič, Zatim Vajda, Munk, ostali (Kuc, Haas, Konvicki, Morgenstern, Pasenadorfer, Polanski, Lenica i dr. u kratkom filmu) asistenti su ili lodske daci ovih starijih režisera. Prošli su dobru školu i već bili briljantno započeli samostalan rad, iako u nepovoljnijim društvenim okolnostima.

Karakteristično je što je naprimmer Vajdin prvi film *Pokolejem* ujedno njegov diplomski rad u Lodu, i što je taj film — i takav — mogao biti snimljen i odobren 1954. godine. Do toga ne bi došlo da poljska kultura ne drži do sebe, da svoju samostalnost ne tera ponekad do apsurdna, ali je tera — i istera rezultate. Godina 1958. samo je oslobodila akumulirane velike snage, skupila ih u žižu, a samim filmskim delima dala praktičnu političku reklamu. Do neke obilježila „poljske škole“ ipak nije došlo: možda je ponajviše imao u jednoj vrsti crnog dokumentarnog filma sledećih godina. Inače postoji nekoliko izuzetnih ostvarenja i nekoliko ličnosti. Poslednjih godina, na žalost, vlada ozbiljna stagnacija u poljskom filmu.

Razume se, nije sve ni u ovakvim objektivnim datama. Jedna zanimljiva filmska diskusija u časopisu *Delo* 1961. godine preterano je ipak insistirala na njima. Jer ozbiljno se postavljaju pitanja kreativnog rizika koji ponekad vredi izjednačiti sa samim kreativnim razlogom. Njegovo odsustvo faktor je koji — u gomili ostalih — odlučuje o današnjem nivou jugoslovenskog filma.

Sumarnom pregledu prvo se nameće jedna linija, seljaka, koju je u našoj kinematografiji ozbiljno započeo Hanžeković već *Bakonjom i Stojanom Mutikašom* da bi je najbolje opravdao filmom *Svoje tela gospoder*, sigurno i pošteno urađenim delom. Glavni nastavljac te tendencije danas je Bulajić. Izuzimajući nesrećni *Rat* ovaj snažni autor slika mozaik anegdota u duhu naše tradicionalne literature o selu, filmski kalemljene iskustvima italijanskog neorealizma i sovjetskog epskog filma. Proizvod je smeša naturalizma, sentimentalnosti i čopićevskog humora. Ona bi se raspršila da nije prožeta silovitim naivno-realističkim stavom, otprilike kao primitivna umetnost. Blagodarci tu osnovu, ukoliko je u Bulajićevim delima reč o savremenom životu, oni uspešno prave jednu, teorijski gotovo nemoguću, kritičku apoteozu revolucije iz socijalizma iz perspektive ulaska seljaka i sela — u civilizaciju. Utišku celovitosti doprinose veliki i hučni spoljni zamah — koji se stalno dodiruje s kičom! Uvećava se, tako, ona povremena punokrvna prizemnost Bulajićeva, kao i autentičnost izvesnih detalja.

Preti opasnost da ova orijentacija pređe u komotan i opasan manir ne samo Bulajićev, nego opštiji. Indirektno dokaz o tome daje lako napravljena, simpatična, zavodljiva lirska komedija Bauerova, *Prekobrojna* (koja uskoro dobija nastavak); na drugi način svedoče o istom problemu Randićevi *Zemljaci*. Izlaz se nazire tamo gde se — ne bez svake veze sa Bulajićem — javljaju dva nova antipoda: poslednji Bauerov film, *Licem u lice*, o odnosima i problemima ljudi na njihovom radnom mestu, i Čovek iz *hrastove šume*, film slikara Miće Popovića o seljačkim, primitivnim korijenima četništva. Negde između njih stoji Pretnar sa *Samomiklom*, jednom seljačkom dramom iz prošlosti. Možda prvi put u kratkoj istoriji naše kinematografije tu je tema našla apsolutno odgovarajući vizuelni izraz. I — ja nadgradnja, sigurno vođena, dala je čist, lep film, pomalo estetiziran na onaj način kao što u francuskom novom talasu ili kao kod Kavaleroviča u *Majci Jovani* andeoskoj spoljna lepota zasjenjuje istinu na kraju krajeva.

Hladnik i Petrović svojim prvim igranim filmovima — na teme iz gradskog života — počeli su interesantna tražanja. Od dometa u psihološkoj drami dana-

Svetla prolećna kiša padala je čitav dan. Sa grana kaplje, pesak na stazama još je vlažan. Izvedilo se. Polako dimnjak kroz park, u njemu večernje sunce straži kao utvara.

U osvetljenom vrhu tamnog drveta propena kos. Veče je vrlo tiho. Svetlost postaje crvena kao vino. Na proplanku svetiluka bronzan kip.

Zagledaš ispred sebe po mokrom tlu široke, oštre i duboke tragove. Park je veoma prostoran, pun sunčanih pega i senki. Streseš se, kreneš napred i znaš: Tigar je bio tu.

Još uvek se sećaš onog dana prvi put kad si video tigrov trag. Toga kako si se uzbuđio, kako si ga gledao. Jutro je bilo slično večeri, puno senki.

Od onda je sada već vrlo dugo. Svu noć pre toga jutra ležao si budan, potom si zapao u bludan san, kao da nestaješ kroz [prozor, za kojim negde tiho sneži.

Živiš, kao da nije bilo velikih promena. Uskoro posle tog jutra došla je jesen, onda je počela duga, vlažna zima, po tamnom gradu ležao je mokar снег.

Sediš s laktovima na stolu, gledaš kroz prozor, pozno je popodne, skoro će mrak. U sobi se više ne čuje nijedan glas. Pomisliš, polako gasne zimski dan.

Vidiš jedino ivicu neba i strehu, crvenu, otkuda je na podnevnom suncu okopao снег. U poslednju svetlost dimnjak uredna vitku senku. Veče je olovnoplavo, pomisliš, i malo od magle.

Prilaziš do prozora. Cestom u belo poljini ide žena, u pesku na drugoj strani igra se dete, Letnji dan gasne u tamnom drveću. Kao veliki blistavi oblak gasi se letnji dan.

Moguće je da velikih promena i nije bilo. Samo u sobama, gde si nekad već bio, desi se da na zidu ne poznas znanu sliku, tamo je sada tek bleđi pravougaonik.

Sad te sve češće na znanim putevima sretaju visoki, prašnjavi konjanici. U predelima, kuda si hodio danima i danima, najednom se stvorile teški bronznani kipovi.

I ponekad, dok ulaziš u znanu kuću, dolaziš u niske i zagušljive podrumе kojih pre nije bilo. Po vrtovima reže i trzaju se s lanca ogromni psi.

I tako živiš, odlutaš daleko u svet, po maglenim morima, po zasađenim gorskim [prevojima, vidiš toliko novih, tuđih gradova, odmorio bi se na nekom tihom, malom trgu.

Tu i tamo se na glatkom popločanom tlu odraze ponekad u kosom suncu široke tamne pege. Podigneš kamen, odmeriš ga na dlanu i odsutno promrmljaš: Tigar je bio tu.

Inače, njega samog još nikad nisi sreo. Koga pogleda tigar, taj će uskoro umreti. Uvek korača ispred tebe, kroz tamna vrata leta, kroz bele dvorane decembarske magle.

Sa slovenačkog preveo V. D.

* Gregor Strniša: TU JE BIO TIGAR „PERSPEKTIVE“, Leto II 1961-62.

šnjihi ljudi obojici su pouzdaniji rezultati na planu proučavanja forme, gde su već učinili dosta — a obećali još više. To je važan korak ispred filmove kao što je Babičeva *Veselica* i njena austrougarska drama umnogog heroja, ili Pogotičev film *Suhotni uveče*, pre nekoliko godina toliko hvaljen zbog savremenog ambijenta, ma da je to u stvari delce bez problema i prilično nemušto. Ne treba ovde ni pominjati filmove iz fiktivne današnjice koji su jedan za drugim trepli fiasco u istom momentu kad su ugledali sveta: lažni, umiveni, „trouglasti“ i „okrugli na čuše“.

Čovek bi možda više cenio naše ratne filmove da stalno i neizbežno nema na umu izrazito životnog preteška svud oko nas, od koga su te filmove tvorine izrazile tek po koji fragment. Tu prednjači Štiglic *Dolinom mira* i *Devetim krugom*, Bauer sa *Ne okreši se sine*, zatim imamo Pretnar *Pet minuta raja*, Pogotičeva *Velike i male*. Nekoliko akcenata istinske tragike naći će se u filmovima *Soleta Janjovića*. Ovi filmovi, kao i *Tri četvrtine sunca*, *Akcija*, možda *Rafal* u nebu, vredni su posebne analize zbog neobičajne atmosfere rata i okupacije koja na momente dostiže ozbiljnu uzbuđenost. Pri tom jedino — u Bulajićeva — *Kozara* ima neki zamah, bez obzira na vrednost. Ostalo je — uglavnom mikrokosmičko i mikropsihološko supiliziranje malih tema. malih ljudi, malih formi, u proseku odvise pod uticajem gesla s početka pedesetih godina: „Vratimo se malim stvarima“.

Treba izdvojiti jednu pojavu. To su ti standardni filmovi, stvoreni u poslednje vreme uglavnom u Beogradu, kojima je zajedničko što su izraziti u žanru, ne spuštajući se mnogo ispod korice, ne idu protiv ukusa i mere. U osnovi uravnoteženi, oni parcijalno poseduju ozbiljnije kvalitete. Pored *Prekobrojne*, mi slin na Živanovičevu *Čudnu devovku*, jednu pristojnu dramicu iz studentskog života sa socijalističko-realističkim hepiendom. Tu je i *Dr Soje Jovanović*, prva jugoslovenska komercijalna komedija koje deklinirano igra na teretu glumačkih i pevačkih numera. Zatim ne treba zaboraviti: ratnu melodramu *Radoša Novakovića Pesma*; simpatični, omladinski, takođe melodramski film *Saša Radenak Ostojića*, pristojan akcijski ratni film Hadžićev *Desant na Drvar*. To je razvijanje i obožavanje napora čije je bionir Žika Mitrović.

Dolazeći jedan za drugim, ovakvi filmovi prvi put su kod šire publike izazvali prisnili i živili interese za domaću kinematografiju, s perspektivom da ona postane redovna pojava i potreba. Povećana komunikativnost nije rdav znak, mada još ne znači definitivni izlazak iz specifičnog na našem filmu izuzetno paradoksalnog hermetizma koji je — da paradoks bude potpun — pre diletantski nego avangardan.

Ukratko, izgleda da se dosad atmosfera u kojoj se stvarao jugoslovenski film kolebala između apstraktnih teorijskih stavova o apsolutnoj slobodi umetničkog stvaraoa, o ličnom pečatu režisera i sl. — i sitnih cenzorskih intervencija u praksi. Nije se došlo do trezvenog gledišta da naša sredina može zasad da daje samo osrednja filmska dela, dakle rezultate koji se u principu mogu programirati. Onda bi se taj posao bolje obavljao — kao što smo videli govoreći o kriterijumima osrednje umetnosti uopšte.

No to nije najvažniji zaključak prethodne analize. Ona je indirektno pokazala, zašto film ipak spada u umetnost reči, upozoravajući na opasnost od takve specifikacije kriterijuma koja bi se bukvalno oslonila samo na čist filmski način mišljenja. Neophodno je povesti računa o tzv. literarnom ekvivalentu; upravo on u znatnijoj meri nedostaje našim filmovima; u svakom slučaju, nije im faličan jedino filmski jezik. Inače se u filmskoj publicistici poslednje decenije zapostavlja činjenica da su čitave kinematografije bazirane čak na direktnoj adaptaciji književnih dela. U Poljskoj je to pravilo — i njihovi su filmski autori koristili sve što su našli u nacionalnoj književnosti od Prusa i Sjenkovića, preko Ivaškievića i Krutkowskog do Brandisa, Andrzejevskog, Hiaska... Amerikanci daju još izrazitije primere za ovu tvrdnju. U rđavom smislu — utoliko što filmuju iz komercijalnih razloga svaki bestseller. Ali mnogo je bitnije što su najbolja dela američkog filma takođe adaptacije i da u celini nose isti duh kao savremena američka književnost.

Naravno, kad govorimo o ovom drugom smislu, mi ne ističemo kao filmski kvalitet naraćiju, uopšte filmsko „ilustrovanje“ dobre literature. Paradoksalna stvar: film je više uticao na da-

našnju literaturu nego obratno! Uprkos tome, retko kad književno delo ima preciznu optiku, a još ređe je dato u gotovim sekvencama. Književni tekst je u kinematografiji ispravno shvaćen kao pretekst: podvrgava se slobojnoj preradi. Znači, vredan književni potencijal kreativno se koristi sredstvima filma. Promene su znatne. Najglavniji anti-staljinistički film *Pepeo i dijamant*, nastao je na podlozi solidnog romana Ježi Andzejevskog, koji je u vreme staljinizma bio u Poljskoj obavezna školska lektira. Ovakvim postupkom, prividno paradoksalnim, ponekad se najvernije na filmu očuva baš suština originala, a u najmanju ruku je, ta suština obogaćena.

Film o kome govorimo ipak je na nivou literature XIX veka, fabulativne, realističke. Ili, ako uopštimo, on je obuhvatao kriterijumima klasične poetičke kritike: radnja — karakteri — stil. Ta vrsta dominira od početka zvučnog filma, — približno tri decenije. Nije reč o vrednostima, nego opet o tipolozi. Jer filmska umetnost je svoju autohtonost izvojevala ne blagodarći takvoj vrsti filma, nego na abstraktnoj nemalo komediji, na episkom filmu *Gratištom* i kasnije sovjetskom (brvenstvenom Aizenštajnovom), uz pomoć psihološke drame Drejera i nordijske uopšte; pa je čak ekspresionističko fantastika dosta doprinela tom j samostalivanju i priznavanju filma za ravnopravnu umetnost. Realistički film — iz istorijskog aspekta — samo mu je potvrdio gradanski rang, a ponegde ga doveo i do stagnacije. Navedene druge tendencije pod njegovom vladom nisu se nastavile, što je bilo neophodno za normalnu stvaralačku klimu. One su otišle u kratki film. Najpouzdaniji današnji dometi vezani su još za dramu klasičnog tipa kakvu — u svojevrsnim mitskim okvirima — daju Bergman i Kurosava. Tek pod kraj poslednje decenije Antonioni i Godar streme filmu-eseju i esejističkom tretmanu životne materije, a Vels se bacio na Kafkin crni humor i jezivu fantastiku.

Na žalost jugoslovenski dugometražni film još je prilično daleko od tih ozbiljnih pitanja kojima su diktirani kriterijumi za ocenu vrednih filmskih dela današnjice, kao i za revalorizaciju prošlosti.

Sveta LUKIĆ