

snaga dokumenta

VLADA PETRIĆ

Posle pojave fotografije, film je pružao još veću mogućnost unošenja autentičnosti u oblast umetničkog izražavanja. Umesto da obručke prihvata takvu izuzetnu moć filma, teoretičari su se nje uplašili i odmah počeli da je negiraju. Klasična estetika je digla svoj vekovni glas: umetnost je oduzima njena najbitnija karakteristika — transponovanje životnih fakata u „arističke“ oblike, podizanje autentičnog prizora iz života na „umetnički“ nivo! Filmska slika, prema tome, nije shvaćena kao umetničko odražavanje stvarnosti, i, da bi to postala, morala je da se podredi zakonima tradicionalne estetike. Kada — kao kinematografska registracija objekativne stvarnosti — nije znači ništa sam po sebi. Bilo je potrebno da se „transponuje“ u umetnički oblik, da „odstupi“ od svoga prototipa i da se razlikuje od životnog fakta. Odmah su filmu velikodušno pružene dve mogućnosti da se uzdigne do umetnosti: stilizacija prizora ispred kamere u vidu teatarske ili slikarske inscenacije (film d'art, ekspresionizam) ili dinamično sučeljavanje autentičnih kadrova kao vizuelnih jedinica (montažni film, čisti film).

Budući da nas interesuje problem filma kao dokumenta, to ćemo se zadržati onim pravcima u istoriji kinematografije u ko-

može se odvojiti od same suštine montažnog filma, ona je bila neka vrsta nepobitnog (ali i prenebregavajmo) fakta u materijalu iz kog se gradila montažna teorija.

Kako je montažna dinamika najvećma bila razvijena u kulminacionom periodu sovjetskog filma, to je tzv. „montažni film“ baš tamo doživio najveći uspon i postao najznačajniji pojav sa kraja nemog perioda kinematografije. Boreći se protiv uticaja pozorišta i literature u filmu, Dziga Vertov je postavio teoriju „kino-oko“ koja je polazila od shvatanja da u filmu raznoliki autentični detalji — kadrovi, montažno povezani, gube svoja posebna (konkretna) obeležja i stvaraju „novu, sadržajnu celinu“. Iako je Vertov odbacio neophodnost bilo kakve psihološke analize u filmu, on je dosledno poštovao autentičnost kinematografskog fakta i time indirektno dopuštao da filmska slika svojom autentičnošću razotkrije sve ono što životni fakat krije u sebi. Ma koliko ga tretirao kao materijal za stvaranje montažne dinamike, dokumentarni snimak je — i u onom kratkom trenutku kada se pojavio na ekranu — delovao na gledaoca svojom autentičnošću. Kamera je za Vertova predstavljala „mehaničko oko“ u rukama snimatelja, koje može da posmatra stvari iz svih aspekata, da se slobodno kreće, da svuda stigne i tako otkrije više nego što ljudsko oko može da vidi. Vertovljeve „kinohronike“ kao i celovečernji filmovi „Čovek sa kamerom“ (1929) i ozvučena „Simfonija Dombasa“ (1930) izvanredne su dinamičke montažne kompozicije dokumenta iz života, ponekad prezasićene trikovima, rakursima i montažnim efektima koji uništavaju pravo značenje fakata, ali uvek postižući specifično kinematografsku dinamiku i nametajući gledaocu određenu ideju o predmetu ili događaju koji je analitički snimljen u stvarnosti. Pogled „kino-oka“ uvek je bio upravljen u život, u stvarnost koja ga je okruživala, samo iz nje je ono moglo da izvuče detalje od kojih se, montažnim postupkom, gradi jedan novi svet.

Najveći majstor montaže i estetike nemog filma, Sergej Ejzenštejn, razradio je nekoliko teorija o mogućnostima postizanja određenih metafora, simbola, ideja, zaključaka, posredstvom sučeljavanja dvaju ili više kadrova koji u tom novoj sprezi dobijaju drukčije značenje, izazivajući u gledaocu adekvatne asocijacije. I u Ejzenštejnovim delima kadrovi (od kojih reditelj komponuje celinu filma) predstavljaju autentično aranžirane prizore pred kamerom. Masovne scene u „Strajku“ (1924), ili masakr na odeskim stepenicama u „Oklopnjači Potemkin“ (1925) toliko su autentični kao filmske registracije istorijskih događaja da se dobija utisak kao da su sačinjeni od dokumentarnog materijala uzetog iz filmskog arhiva. Čak i sekvence koje ilustruju teoriju intelektualne montaže u „Oklobu“ (1926) građene su od dokumentarnih snimaka (deja c poretu religije) ili od verno rekonstruisanih istorijskih prizora u autentičnom ambijentu (asocijacija na žed za slavom Kerenškog). Prosto je nemoguće zamisliti Ejzenštejnovu montažne figure na materijalu stilizovanih kadrova. Kada je u „Strajku“ pokušao da to postigne (upore-

divljanjem negativnih karakterata sa životinjama) zapao je u teatralnost koja je na ekranu delovala izveštavaju. Stilizaciju kadra Ejzenštejn će uspešno koristiti tek u „ozvučenom“ filmu (kakav je film postao pojavom zvuka i kakav još uvek najvećim delom jeste, a koji treba razlikovati od totalnog zvučnog filma u kome se zvuk ne shvata kao dodatak slici već sa njom čini organsko vizuelno-auditivno jedinstvo).

I druga dva velika sovjetska reditelja,



Estir Sub

Vsevolod Pudovkin i Aleksandar Dovženko stvarali su filmove na montažnim konceptima. Čuvena montažna sekvenc sa konjima koji kroz snežni pejzaž vuku tolo poginulog borca u „Arsenalu“ (1929), satkana je od kratkih kadrova koji, kada se posmatraju izdvojeno svaki za sebe, deluju kao snimci nekog istinitog događaja; isto tako, čitava Dovženkova „Zemlja“ (1930) deluje kao dokumentarni film snimljen na mestu gde su se odigravale značajne ekonomske i političke promene — u jednom zabačenom ukrajinskom selu. Autentično dejstvo kadrova u Dovženkovim filmovima ne samo da predstavlja dobru osnovu za montažne sekvence, nego daje izvanrednu životnu uverljivost poznatoj Dovženkovoj vizuelnoj poetici. Pudovkin je malo više teatralan, bar u pojedinim scenama filma „Mat“ (1926), ali i tu najsnažnije dejstvo imaju montažne sekvence, kao što je ona koja prikazuje pobunu radnika, a koja bi se sasvim lako mogla „proturiti“ kao autentična reportaža o borbi radničke klase protiv carskog samodržavlja; da i ne govorimo o ratnim prizorima i o sekvenci osvajanja Zimskog dvorca u „Kraju Petrograda“ (1927) u kojima kadrovi deluju

toliko uverljivo i životno da ih ponekad reditelji uključuju u dokumentarne filmove kao arhivske snimke!

Obično se govori da montažna dinamika i juktapozicija različitih kadrova izazivaju u gledalaca specifičan doživljaj, kakav ne može da im pruži nijedna druga umetnost, ali se pri tome zaboravlja činjenica da, kakav doživljaj ne bi bio moguć bez dokumentarnog svojstva kadrova koji se sučeljavaju i na kojima se gradi vizuelni ritam. Mogli bismo navesti još mnogo primera montažne dinamike postignute spajanjem autentično koncipiranih kadrova u sovjetskim nemim filmovima, ali nama je cilj da pokažemo koliko ulogu igra autentičnost filmske slike u kinematografskom medijumu uopšte, kao i da je snaga dokumenta uvek bila jedna od najznačajnijih komponenta u razvoju i usponu sovjetskog nemog filma. Bez autentičnosti sovjetski „montažni film“ (koji predstavlja vrhunac razvoja neme kinematografije) nikada ne bi postao ono što je bio niti bi imao onako snažno dejstvo na gledaoca, a još ga i danas ima. Upravo to autentično dejstvo kadrova sovjetskih filmova dvadesetih godina, osigurava im ne samo istorijski značaj, nego smanjuje njihovu efemernost kojoj podleže većina filmskih ostvarenja. Reklo bi se da je u autentičnosti filmskih kadrova sovjetski nemi film naslutio pravu prirodu kinematografskog medijuma, više nego u montažnom sučeljavanju kadrova, iako je ovaj drugi osobenosti posvetio daleko više pažnje. Jer, montažni princip je u film prenesen iz literature, gde je odavno bio poznat i efektno korišćen kao mogućnost izražavanja određenih ideja i nametanja poređenja, dok je autentičnost filma njegova suštinska odlika koja je sama priroda fotografije a nemi film nije bio ništa drugo do fotografija koja se pokreće.

Kada govorimo o značaju dokumenta u sovjetskom nemom filmu, treba da obratimo pažnju na jedan žanr koji se, u stvari, rodio u završnom periodu sovjetske neme kinematografije, a koji je u celini bio zasnovan na dokumentarnosti izmontiranog materijala. To je tzv. „arhivski film“, čiji sam naziv objašnjava da se ova- lva vrsta filmova pravi od materijala koji već postoji snimljen u filmskim arhivima. Reditelj zamisli da stvori film o nekom problemu ili istorijskom događaju, odlazi u filmski arhiv, pregleda materijal, odabira kadrove i konačno ceo film oblikuje u montažni sobi. Zbog toga neki ovačvu vrstu filmova nazivaju još i „montažnim filmom“ (što nije pogodno zbog toga što je taj naziv usvojen za sovjetski film dvadesetih godina), a drugi, „kompilacionim filmovima“ budući da je po sredi povezivanje i komentarisanje postojećih filmskih dokumenata.

Iako se veliko interesovanje za arhivske filmove javilo neposredno posle drugog svetskog rata, ovaj žanr se razvio u SSSR-u neposredno posle Oktobarske revolucije. Dže Lejda, međutim, kao prvi film ovakve vrste navodi američki naslov „Evropske armije u akciji“ (1914), a zatim odmah prelazi na analizu filma Dzige Vertova „Istorija Gradaškog rata“ (1922) u kome još ne nalazimo primenu Vertovljeve teorije „kino-oka“, ali u kome su dokumenti snimljeni na filmsku traku poredani logički i podređeni čvrstoj autorovoj ideji i njegovom shvatanju revolucije.

Ipak, u ovom žanru najviše se istakla



Vsevolod Pudovkin

jima je kadar prihvaćen kao autentičan prizor iz stvarnosti. I to zbog toga što čvrsto verujemo da je upravo ta autentičnost filmske slike osnovna karakteristika kinematografskog medijuma. Najznačajnije tendencije modernog filma (neorealizam, novi talas, film-istila, kamera-stilo) zasnivaju svoje dejstvo na autentičnosti filmskog prizora i sve više dokazuju kako direktnim poniranjem kamere u najobičnija životna zbivanja kinematografski medijum može da se domogne suštine stvarnosti i svih njenih manifestacija. Ta vera (pre nesvesna nego svesna) u snagu filmskog dokumenta javlja se u prvim danima razvoja filma, a nije zaboravljena ni u doba najvećeg uspona neme kinematografije. Autentičnost filmskog kadra ne

sergej ejzenštejn

bio osetljiv reflektorima. Svetlosna pruga je sekla ulicu strahom. Toga se sećam po pričama.



Sergej Ejzenštejn (crtež Jutkjeviča)

Sergej Ejzenštejn, Eduard Tise i Grigorij Aleksandrov otpuvali su u Odesu. Videli su pristanište, ugnutu šipku mola i široko more, galebove i mostove iznad ulica. Trebalo je snimiti samo epizodu o oklopnjači „Potemkin“.

Počelo je snimanje: istina je počela da se kristališe.

Fukin je govorio:

I daljinu slobodnog romana
Kroz maglično oko kristala
Još nejasno sam nazirao.

O magličnom kristalu, o kuglama u koje su gledali vidoviti onog vremena, o aluziji na lik blisk i razumljiv savremenika, mnogo se pisalo. Sini mu se da se nije govorilo o magličnom rastu realnog kristala.

Roman, filmski scenarij rađaju se zbog saznavanja. Mi ih ispunjavamo sistemom uverljivih pojmova, suprotstavljamo im tvorevine mašte koje postaju jasnije i oni, sjedinjeni, postaju kristal saznanja.

„Oklopnjača „Potemkin“ je dobar film, razumljiv, on priča kako je jedan običan južni grad koji se smeje, radi, koji je lakomisliv i ne zna za budućnost zavoleo revolucionarnu oklopnjaču, kako je na stepeničama stepeništa, različitih okrvavljenim, u različitom uništenim ljudskim sudbinama bila fiksirana ta ljubav.

Zar je moguće da je ovo neshvatljivo? Stepenište se spuštalo prema moru, već je bilo izluzano od donova. Imalo je odmorista, stepenike. Ljudi su došli na stepenište da mašu

oklopnjači i sreli su se sa surovom sudbinom, sa borbom i umirali su na različite načine, na različite načine su videli smrt.

Sudbina mornara Vakulinčunka, sudbina ubijenih oficira, sudbina revolucije ušla je u grad. Grad je prihvatio tragediju i postao njen učesnik.

Ovde nema glumaca ali ima ljudskih sudbina.

U „Oklopnjači „Potemkin““ siže je konstruisan u ne parodija. Pojmovi su izgrađeni, potčinjeni logici a nisu sučeljeni sa nekom umetničkom pojavom koja je ranije postojala.

Sećam se prvog prikazivanja filma. Culi su se nepovoljni glasovi. Jedan rukovodilac, čije ću ime učtivo prećutati, rekao je posle filma, opravdavajući neuspeh:

„Dobro je za prikazivanje u klubu.“

Mi smo film gledali bez predbudalje, ne očekujući veliki uspeh, iako smo videli Ejzenštejnov um. I evo, jutro je na ekranu prvi talas, rasvetlalo se na ekranu jutro, doleteli su galebovi. Posle toga su ljudi diskutovali, govorili da galebovi izjutra ne lete nego miruju negde u trsci, u svojim stanovima ili spavaju na talasima.

Ali galebovi su ovde poetski pojam; istina, u ovaj pojam ulazi i to da se galebovi hrane ribom i ako im se baci parče hleba, oni ga hvataju u vazduhu, ali galebovi u dramti ili na ekranu su drugačiji, drugačiji im je let, oni na svojim realnim krilima nose novo opterećenje.

Eduard Tise je snimio galebove koji izleću iz magle i transponovao maglu u osvit zore. Film je rastao, živeli su ljudi, tugovali nad telom ubijenog mornara, doplivavali do oklopnjače; umirali su i hrlili u susret pogibli.

Rodio se novi film.
(iz knjige „Prijatelji i susreti“)

Viktor SKLOVSKI



Mihail Rom

sovjetska montažerka Esfir Šub koja je dugo radila na adaptaciji stranih filmova za sovjetsko tržište (kao i Viktor Sklovski) i saradivala kao montažer sa mnogim velikim rediteljima, podržavajući u praksi teorije Vertova, Eizenšteina, Timošenkina, Pudovkina. Ono čemu je Šubova lično davala najviše značaja bila je, upravo, snaga filmskog dokumenta. Njen prvi zadatak je bio pronaći autentičan filmski materijal, a tek posle toga sistematizovati ga i podrediti određenoj montažnoj i idejnoj koncepciji. Prvi arhivski film Esfir Šubove bio je „Pad dinastije Romanovih“ (1927) pravljen za proslavu Februarske revolucije, u kome je više praćena logika istorijskih zbivanja nego što im je nametnuta određena autorova ideja. U čast Oktobarske revolucije Šubova je napravila „Veliki put“ (1927), prepun dinamike i montažnih prelaza koji nisu narušavali istorijsku verodostojnost razvijanja autentičnih događaja ali su im davali određeni smisao i ispunjavali ih revolucionarnim patosom koji je proizlazio iz samog duha dramatičnih prizora snimljenih na licu mesta. Filmom „Rusija Nikolaja II i Lav Tolstoj“ (1926), ona je zaokružila svoju trilogiju o Rusiji, ostajući verni svome geslu „dokumentarnost i autentičnost kadra iznad svega“. Šubova je marljivo prikupljala postojeće filmske dokumente koji su se mogli naći sačuvani u arhivima producenata Drankova, Hanžonkova i filijale Pathe u Rusiji. Međutim, najviše materijala pronašla je u Americi gde je, sticajem okolnosti, bio prebačen i pohranjen u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Sovjetska vlada je, ponovo, otkupila taj materijal i stavila ga na raspolaganje Esfir Šub; naravno, Amerikanci su prethodno sav materijal kopirali, te je na osnovu njega Maks Ismen napravio film „Od cara do Lenjina“ (1937) u kome je glavni heroj – pozitivni protagonista istorijskih događaja bio sam Trocki; taj isti film, premontiran i oslobođen antisovjetskog komentara, videli smo posle oslobođenja; u njemu su dokumenti podržavali potpuno drukčiju ideju i shvatanja! (Slično se događalo, i to vrlo često, sa materijalima koje su snimali nemački kameramani za vreme drugog svetskog rata; u nemačkim dokumentarnim filmovima oni su služili kao dokumentacija fašističke propagande, a docnije u arhivskim filmovima saveznika poslužili su kao dokumenti o fašističkoj histeriji i zločinima počinjenim za vreme rata.)

Kako su filmovi Esfir Šubove bili nemi, to je, pored montažnog sklopa, njihov smisao zavisio najviše od natpisa (iako ih je ona vešto i svesno izbegavala). U tome je ona imala veliko iskustvo. Viktor Sklovski je 1927. godine pisao kako „natpis menja smisao kadra i usmerava način gledanja na prizor u kadru, razdvaja ga i ponovo povezuje sa udaljenim kadrovima, te je zbog toga često isto toliko važan koliko i promena ugla snimanja kamere“. Povodom premijere filma „Pad dinastije Romanovih“, Mihail Šnajder je u listu „Kino-front“ pisao: „Najveći broj naših filmskih hronika padaju u golu ilustrativnost zahvaljujući činjenici što njihovi tvorci ne znaju da montiraju dokumentarne kadrove... Isto tako, autori tih hronika preobraćaju se u pukog konferansijera zatrpavši polepljenim kadrovima koji prikrijuju materijal i opterećuju gledaoce... Zasluga Esfir Šub je u tome što je svojim delima odstupila od ilustrativnog šablona dokumentarne reportaže, što je pokazala značaj montaže u ovakvim filmovima i što je natpisu dala pravu funkciju u filmu.“

Interesantan je odnos Esfir Šub prema

teorijama Džige Vertova i grupe oko časopisa „LJEF“. U knjizi „Krupnim planom“, ona priznaje da je u početku i sama izbacivala parolu „dole umetnost“ u cilju „odbrane filma“ i da nije htela (poput „kinoka“) da se naziva rediteljem nego je na špiči svojih filmova stavljala „rad inženjera...“. No, već 1926. godine, u članku „Fabrikacija činjenica“ Šubova ustaje protiv „ekscentričnih“ teorija „kinoka“ na čelu sa Vertovim, koji su i dalje u igranom filmu videli „negativan uticaj buržoaske umetnosti“ a jedino u dokumentarnom filmu „novi revolucionarni vid umetničkog stvaralaštva“. Šubova piše: „Konačno treba odbaciti futurističku firmu i obratiti se izvornom dokumentarnom materijalu i od njega montirati revolucionarno-istorijske filmove: Naravno, i „kinoidi“ su se obračali dokumentu kao montažnom materijalu, ali ga nisu poštovali kao autentični fakat, već su ga koristili samo kao sredstvo za montažne efekte. Suprotno tome, Šubova ističe da je „snaga montaže upravo u prostoti izražavanja i osmišljavanja sadr-



Dziga Vertov

10-75473-271 saško dovženko

ALEKSANDAR PETROVIĆ DOVŽENKO ne samo da ima svoje mesto u svetskoj kinematografiji, već u celoj svetskoj kinematografiji stvara novo mesto, novi prodor u život. On počinje novu obradu zemlje.

Aleksandar Petrović je po svom umetničkom iskustvu, umetnik i pisac; on ima svoje osećanje kadra, svoje pažljivo posmatranje prirode, njeno novo osmišljavanje.



Aleksandar DOVŽENKO, autoportre

nje. On ima svoju reč, svoje preosmišljavanje života, svoj čistiji pojmovi i određivanja strukture života.

Već je u nemom filmu u natpisima odjekivala Dovženkov reč. Na jednoj dosadnoj i zamršenoj sednici u Savezu pisao, kada su

žaja i da se „jedino tim putem može doći do prave emocionalnosti i izražajnosti“. Poštujući snagu filmskog dokumenta, ona je svoj posao svodila na odabiranje i komponovanje. Da je i takva uloga reditelja i te kako značajna potvrđuje Eizenštein koji je, povodom filma „Zemlja Sovjeta“ (1937) Esfir Šub, pisao: „To nije prosto skup fakata. Napor reditelja se tu ni u čemu principijelno ne razlikuje od truda slikara ili muzičara koji iz raznolikih zvukova ili boja odabiru upravo ove a ne druge. Posao reditelja postaje zadatak da pronađe ono što je najkarakterističnije za temu, da iz ogromnog dokumentarnog materijala izdvoji baš one kadrove koji se svojim značenjem uzdižu do opšteg i samim snimljenim faktom naznačuju tipično.“

Pojavom zvuka, natpisi su izostali iz arhivskih filmova, a komentar autora o montiranim kadrovima prebačen je u spikerski tekst. Pogotovo ako je u pitanju zvukni kadar, on se nije mogao isušiti sekati i dinamički montirati, već je puštan da na gledaoce deluje što više svojom vizuelno-zvučnom dokumentarnošću, a glavno sredstvo „osmišljenja“ tako logički povezanih kadrova (logički u okviru autorove koncepcije i njegovog shvatanja istorijskog zbivanja) predstavljao je spikerski komentar koji je pratio smenjivanje slika na ekranu.

Rekli smo već da je arhivski film bio veoma popularan kao žanr neposredno posle drugog svetskog rata, a danas da sve više preuzima televizija koja gotovo svakodnevno (u emisijama tipa „Vremeplov“ – „March of Time“) daje osvete na značajne događaje iz prošlosti, oblikujući ih i komentarišući prema svom nahođenju (interesantno je posmatrati kako isti filmski dokumenti o ratu u Vijetnamu služe kao ilustracija potpuno suprotnih tumačenja i komentarisanih tog rata na televizijskim ekranima raznih zemalja). Neposredno posle završetka rata idejne koncepcije sa kojima su pravljeni arhivski filmovi o tek okončanom svetskom krvoproliću, bile su bar u osnovi veoma bliske, pa je zbog toga čuvena serija „Zašto se borimo“ (1942–45) koju su režirali Frenk Kapa, Analoj Litvak, Entoni Eskvit, Džon Hjuston, Entoni Veler, Gotfrid Rajnhart i Joris Ivens, bila prihvaćena od svih oslobođenih naroda kao značajan filmski dokument o proteklom ratu. I u SSSR-u su napravljeni mnogi arhivski filmovi o borcima za oslobođenje zemlje, među kojima se naročito ističu „Borba za našu sovjetsku Ukra-

zbog modnog duma cigareta počinela visoki prozori što gledaju na ulicu Hercega, u zelenastoplojavi sali ustao je Dovženko, rujan i prosed. On je govorio o radu kao radosti, o umetnosti kao o saznanju, o radu kao o radu.

Saško Dovženko je čuo i izgovorio u filmu novu reč, primorao ju je da izazvući još onda kada bilo tehničkih mogućnosti za zvuci film, mada se za njima već osećala potreba.

Sa je hteo Saško Dovženko i čemu nas je on učio?

Nacionalni umetnik Ukrajine, on je pokazao svetu novi kvadrant razmatranja običnog. Njegov svet, su živopisne i melodične. Pesma uvek ocenjuje život, u pesmi kao da je uvek prisutan autorov glas. Čak je i epika pesma lirizma. U njoj se ne vidi samo svet, već i to kako na taj svet gleda čovek.

Oči momaka i oči devojke vido veće, i stoika koja se vraća s polja, i provala drvce koje polako išezava u svet.

Velike su teškoće stajale pred Dovženkom. Njegov svet je svet pesme, a kod filma je način fikcije povezan sa fotografijom. Mi snimamo svet kao da ga ne menjamo, a pesma priča o svetu istovremeno njegovu istinitost. Film seljčijava slike i ponekad ih preosmišljava rečima junaka.

Odnos životno-realanog i unutrašnje-duševnog, to jest pretvaranje spoljnog u unutrašnje, propuštanje svete krve narodnu dušu – to je zadatak Dovženkovih filmova. Zato su se oni ponekad i šamneli: u njim su prodirale pojave koje još nisu bile transponovane, osmišljene, a samim tim u njima nije bila još otkrivena njihova prava budućnost.

To je bilo u „Zvenigoru“, jednom od prvih Dovženkovih filmova. Jedinstvo je postignuto u „Zemlji“.

Viktor SKLOVSKI

jinu“ (1942) u redakciji Dovženka i Solnceve, „Oslobođenje Francuske“ (1944) Sergeja Jutkjevica i „Berlin“ (1945) Jurija Rajzmara. Svi ovi filmovi su komponovani od autentičnih filmskih dokumenata sovjetskih i nemačkih snimatelja, sa manje ili više objektivnim komentarom, pretežno ispunjenim patetičkim zanosom pobednika i bolnom mržnjom prema neprijatelju.



Sergej Jutkjev (Pikavov crtež)

Snaga tih dokumenata toliko je velika da oni i danas intenzivno deluju i mimo teksta koji već postaje istorijski ograničen.

Kada smo već kod pitanja komentara dokumenata u arhivskim filmovima, treba reći da on može da bude krajnje objektiv i informativan, ali i krajnje subjektivan i poetičan. U onom prvom slučaju reditelj svoj stav prema istorijskom zbivanju izražava pretenzivno posredstvom redosleda arhivskih dokumenata i njihovog montažnog povezivanja, te mu intervencija komentara nije ni potrebna; u drugom slučaju reditelj može da deluje montažnim postupkom i komentarom, ali pri tome njegov stav mora (obavezno) da bude krajnje iskren ma koliko bio subjektivan. Ako gledaoc osete da autor iskreno izražava svoje subjektivno gledište o nekom istorijskom događaju, onda će ga privlačiti bez obzira što se ne slažu sa takvim rediteljevim stavom; ako osete da on to čini tendenciozno u cilju gole propagande, onda će imati isti onakav otpor kakav ima prema iskrivljavanju istorijskih činjenica. Primer objektivnog, istorijski vernog komentara nalazimo u filmu „Majn Kampf“ (1960) reditelja Lajzera Ervina koji je slikom i rečima okrio pravo lice i značenje Hitlerovih teorija i njegovog pokušaja otvaranja „novog poretka“. Kao primer subjektivnog ali iskrenog tumačenja istorijskih zbivanja može se uzeti nedavno napravljen film „Obični fašizam“ (1985) u režiji Mihaila Roma, koji je dao svoj lični komentar o događajima koji su uslovlili razvoj fašizma i doveli do svetske katastrofe. To je neka vrsta filma-esaja kakav se danas često pravi i koji toliko zagovara Kris Manker, jedan od korifeja savremenog filma-istine.

Možemo zaključiti da su za deljstvo arhivskog filma najznačajnije dve stvari: montažna veština i odnos prema dokumentu koji je zabeležila kamera. Iznad svega, arhivskom filmu snagu daje autentičnost kadra. Time se potvrđuje činjenica da autentični filmski kadrovi ostaju kao neizmerni filmski dokumenti koji vremenom ne gube od svoga dejstva što nije slučaj sa aranžiranim, stilizovanim kadrovima. Istinitost prizora fiksiranog filmskom kamerom na celuloidnoj traci deluje i danas kao što je delovala i pre. Film, tekao, pred našim očima (često i pred našim ušima) ponovo ovaploćuje prošlost u njenom punom pojavnom vidu i mi ne možemo da kažemo kako je ta autentična prošlost „zastarela“ kao što to govorimo za artifične prizore u starim igranim filmovima. U tome je izuzetna moć kinematografskog medijuma: samo zavis od reditelja i njegove zamisli u kakvom će nam svetlu biti prikazana istorijska zbivanja posmatrana iz današnje perspektive.

Onog trenutka kada se film rodio odmah je pokazao osobito dejstvo na gledaoce koje mu je davala snaga dokumenta. Voz koji je pojurio prema gledaocima izazvao je određenu reakciju i emociju u prisutnima. To još nije bila „umetnička“ emocija, ali je predstavljala snažno osećanje koje tako čulno nije moglo da izazove u čoveku nijedno drugo izražajno sredstvo. Kada je trebalo izraziti dramatičnu i istinitost prve socijalističke revolucije, opet je došla do izražaja snaga filmskog dokumenta koja je optičkom montažnoj dinamici dala punu živost. Danas kada kinematografski medijum pokušava da – konačno – pokaže kako je sam (kao „biće“) u mogućnosti da otkrije unutarnji smisao životnih zbivanja i suštinsku dramatičnost naizgled beznačajnih pojava u stvarnosti snaga dokumenta je osnovno dejstvo na koje računa film budućnosti.

Vlada PETRIĆ