

o filmskom liku

andrey tarkovski

Ako je već reč o takvom pojmu kao što je lik, upozoravam odmah da neću i ne želim da ga formulišem u određenoj tezi. To je za mene nemoguće, a u određenom smislu nije ni poželjno. Bolje da pokušam da osmislim okvire jednog sistema koji pred samim sobom ja nazivam likovnim, sistema u kome ja osećam sam sebe najviše uklopljeno u slobodno...

Dakle, neću da pokušavam da utisnem predstavu o liku u neku čvrstu formulu ili određenu tezu. Još i zato, što je dovoljno baciti samo letimičan pogled unatrag, setiti se samo najjačih trenutaka prošlosti i biti zapanjen raznovrsnošću događaja, u kojima sam učestvovaо, karaktera na koje sam nabasao. Poražava ona intonacija unikalnosti, koja i jeste izraz osnovnog principa našeg emotivnog odnosa prema životu. Umetnik neprestano teži da ovaploti kolorit te unikalnosti, uzalud pokušavajući da uhvati lik istine... U umetnosti lepota životne istine je u samoj istini. U istinitost koju primećuje čak i nenaoružano oko. Više ili manje osećajan čovek će uvek razlikovati istinu od laži, spontanost od manirizma u ponašanju čak veoma različitih ljudi s kojima se svuda i svaki čas susreće. U nama egzistira jedan poseban filter koji se pojavi na putu doživljavanju sveta. Razlozi za njegovu pojavu u bliskoj su vezi sa našim životnim iskustvom koje utiče na formiranje našeg nepoverenja prema pojavama u kojima je struktura veza poremećena. Ili namerno poremećena, ili nenamerno, zbog nesposobnosti.

Postoje ljudi koji nisu sposobni da lažu. Neki lažu sa oduševljenjem i ubedljivo, treći ne mogu da ne lažu, četvrti ne mogu da ne lažu ali čine to neinventivno i neukusno. Možda zato u zadatim okolnostima, koje je namestio sam život, kada je važno posebno tačno slediti njegovu logiku, samo inspirativni lažovi su ubedljivi, osećaju ritam istine i spremni su da utisnu svoje fantazije u hirovite krivulje života sa skoro geometrijskom preciznošću. Odnosno, izmišljeni lik će biti autentičan ako se u njemu osmišljavaju veze, koje ga s jedne strane sliče životu, i s druge strane, na izgled obrnuto, čine ga unikalnim i neponovljivim. Kao što je unikalno i neponovljivo svako zapažanje.

U japanskoj srednjovekovnoj poeziji uvek me je najviše fasciniralo principijelno negiranje čak i najmanjeg prisustva onog definitivnog značenja lika, koje poput ukrštenih reči, moguće je dešifrovati tek na samom kraju. Japanski »haiku« i »tanki« uzgaja svoje likove na način, usled kojeg oni gube svoj definitivan smisao. Oni ništa ne znače osim sebe samih i istovremeno znače tako mnogo, da, posle dugog putovanja s ciljem da se postignu njihove suštine, postajem svesni nemogućnosti da shvatimo njihovo definitivno značenje. Drugim rečima – što je teže utisnuti lik u neku pojmovnu, teoretsku formu, utoliko potpunije on odgovara svojoj nameni.

Onaj ko čita haiku, treba da se rastvori u njemu, da uroni u njega, da nestane u njegovoj dubini, da utone u njega kao u kosmos koji nema ni vrha ni dna.

Umetnički lik u »haiku« toliko je dubok da je njegovu dubinu nemoguće izmeriti. Takav lik nastaje samo u stanju neposrednog, direktnog životnog zapažanja.

Evo, na primer, »haiku« od Base.
Staro jezero.
Žaba u vodu skočila.
Pljesak u tišini.

Ili:

Sasečena šaša za krov.
Na zaboravljenje stabljike.
Meko pada sneg.

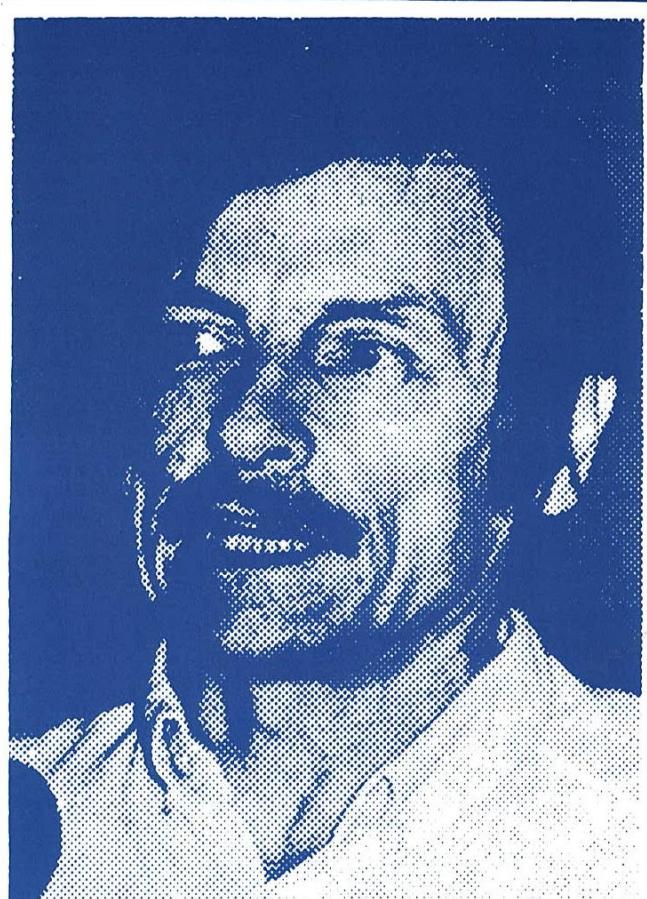
A evo još:

Otkud od jednom takva lenjenost?
Jedva su me jutros probudili.
Šušti prolećna kiša.

Kakvo jednostavno i precizno zapažanje! Kakva disciplina uma i plemenitost mašt! Ove rečenice lepe su kao i sam život.

Japanci su umeli u tri rečenice da iskažu svoj odnos prema svetu. Oni ne samo što su posmatrali stvarnost, već, posmatrajući je, iskazivali su njen smisao. Što je tačnije zapažanje, što je ono konkretnije, to je ono unikatnije. I što je ono unikalnije, to je bliže liku. Još je Dostojevski govorio da je život fantastičniji od fikcije. Zapažanje i jeste prvoosnova filmskog lika, koji je, kao što je pozнато, uvek povezan sa fotografskim fiksiranjem, odnosno sa najviše izraženom formom zapažanja. Drugim rečima, filmski lik – je lik samog života. Ali momentalna fotografija, koja precizno fiksira određeni objekat, još je daleka od lika. Fiksiranje stvarnih događaja nije dovoljno da se u njima sagleda niz filmskih likova. Lik u filmu nije samo hladna, dokumentarna reprodukcija objekta na traku. Lik na filmu gradi se na umeću da se osećanje lika prikaže kao samo zapažanje.

Vraćajući se na razmišljanja o mnogočinosti lika, možemo da se osvrnemo na prozu. U filmu *Smrt Ivana Iljiča* reč je o tome kako zao, predalek čovek, koji ima pogranu ženu i pogranu čerku, umirući od raka, hoće pred smrt da im traži oproštaj. Odjednom, on oseća u sebi takvu dobrotu, da njegova porodica koja je obuzeta



Kada sam došao na film? Tokom srednje škole počeo sam i muzičku školu a i bavio se slikarstvom. 1952. sam se upisao na institut za orientalne jezike gde sam dve godine proučavao Arapski jezik. Poznajete li Arapski? To je matematički jezik – say u formulama gde uvođenje korena reči prouzrokuje novo svojstvo, novo gramatičko značenje. Sve to nije bilo za mene. Zatim sam vršio geološka ispitivanja u Sibiru. 1956. sam se upisao na VGIK 3, u klasu Mihajla Roma. Završio sam 1960. Moj diplomski rad za kraj studija bio je kratkometražni film »Valjak za nabijanje nasipa i violina« – za mene značajan, jer sam tada upoznao kamermana Vadima Jusova i kompozitora Vjačeslava Ovčinikova s kojima sam nastavio da saradujem. Godine 1962 završio sam svoj prvi dugometražni film »Ivanovo detinjstvo« i tada sam počeo da razmišljam o Andreju Rubljovu. Napisali smo scenario u saradnji sa Andrejom Končalovskim. Probni snimci su bili gotovi 1966.

samo haljinama i balovima, bezosećajna i besmislena, predstavlja mu se odjednom kao duboko nesrećna, dostojava sažaljenja i snis-hodljivosti. I eto, umirući, on vidi, kako puži po nekoj dugačkoj,

mekanoj i crnoj cevi, koja sliči crevu. U daljinu kao da se vidi svetlost i on puzi, puzi ka njoj i nikako da dopuzi, da savlada poslednju prepreku koja odvaja život od smrti. A pored postelje stoje žena i kćerka. On hoće da im kaže: »oprostite«, ali umesto toga kaže »prostite«. Zar je moguće ovaj potresni lik tretirati u jednom značenju? On je povezan sa takvim neizrecivo dubokim našim osećanjima, da može samo da potrese. Tu sve tako sliči životu, istini, da je i mogućnosti da konkuriše sa situacijama i okolnostima koje smo ili stvarno doživeli ili intimno zamislili. To je prepoznavanje onoga što nam je već poznato i što po Aristotelovoj koncepciji predstavlja glavnu prerogativu genija. Uzmimo za primer »Portret mlađe žene sa klenom« Leonarda da Vinčića (koji je iskorišćen u *Ogledalu* u sceni kada se otac vraća kući na vojno odsustvo). Likovi koji je stvarao Leonardo, zapanjuju dvema svojim osobinama. Kao prvo – to je zadivljujuća sposobnost umetnika da sagleda lik izvana, sa strane, spolja, – kao da je to vansvetovni pogled, koji je svojstven umetnicima takvih kategorija kao što su Bah, Tolstoj. Kao drugo, to je svojstvo da se percepcija odvija u dvojno suprotnom pravcu istovremeno. Čini se da je nemoguće opisati utisak koji ovaj portret Leonarda da Vinčića ostavlja na nas. Nemoguće je čak određeno reći da li nam se ta žena svida ili ne, da li je simpatična ili je neprijatna? Ona istovremeno i privlači i odbija. U njoj ima nečeg i neizrecivo lepog i isto toliko odbojnog, »davolskog«. Ali ne davolskog u privlačno-romantičnom smislu. Jednostavno u njoj ima nečeg što se nalazi sa one strane dobra i zla. To je privlačnost sa negativnim znakom. U našoj percepciji – kada se gleda portret – javlja se neko uznemireno strujanje, neprekidna i skoro neuхватljiva neizmeničnost emocija – od divljenja do gadljivog neprihvatanja.

Pomalo tramo lice, preveliki razmak između očiju. U njemu čak ima nečeg degenerativnog... i prelepog. U *Ogledalu* taj portret nam je poslužio za upoređenje sa junakinjom i zato da se kod glumice M. Terehove, koja igra glavnu ulogu potencirala ista sposobnost da bude i privlačna i odbojna istovremeno.

Pri tome pokušajte da raščlanite portret Leonarda na elemente iz kojih se on sastoji. Bilo kako raščlanjivanje utiska na elemente neće ništa objasniti. Šta više, snaga emotivnog utiska, koje ostavlja na našu maštu ta mlađa žena sa klenom, upravo polazi od nemogućnosti da se izdvoji ovaj ili onaj detalj iz konteksta, od nemogućnosti da jedan trenutni utisak izdvojimo za račun drugog, odnosno da se uspostavi ravnoteža u odnosu na lik koji posmatramo.

Pred nama se otvara mogućnost sudelovanja sa beskrajem. U taj beskraj – sa veselom, uzbudjućom žurbom – usmerava se naš um i naša emocija. Takav utisak postignut je najpre celokupošću lika, on i deluje na nas svojom nemogućnošću da bude rasčlanjen. Uzet ponaosob, sam po sebi svaki od komponenata lika »Žene sa klekom« je mrtav. Ili, možda, obrnut, – u svakom, koliko god hoće minimalnom svom delu on ispoljava ista svojstva, koja ima i celo završno delo. A karakter tih svojstava niče iz sudelovanja suprotnih polazišta, koja se nalaze u stanju nestabilne ravnoteže. Lice mlađe žene, koju prikazuje Leonardo, produhovljeno je od visoke misli, i istovremeno se čini da je ona podležna niskim strastima. Portret pruža mogućnost da sagledamo u njemu beskrajno mnogo: postižući njegovu suštinu, mi lutamo beskrajnim lavirintima, ne nalazeći u njima izlaz. I na kraju osetimo pravo uživanje kada shvatimo da nismo u stanju da postignemo lik, da iscrpimo njegov smisao do kraja. Istiniti umetnički lik uvek pobuduje gledaoca da istovremeno preživljava protivrečna, jedna druge izuzimajuća osećanja, koja se nalaze u liku i određuju njegovu suštinu i lažnometafizičku magiju. Baš zato »lažnom« jer imamo posla sa živim odrazom sjaja života samog a ne sa filozofskom apstrakcijom.

Nemoguće je uhvatiti trenutak kada negativna emocija prelazi u svoju suprotnost, a negativno kreće ka pozitivnom. Beskraj je imanentno svojstvo strukture samog lika, odnosno predstavlja sferu estetike. A u životu čovek poklanja pažnju samo nečem jednom za račun nečeg drugog, odnosno tim samim afirmiše slobodu izbora. Kao rezultat toga, kada percipira lik, on odabira, pronalazi svoje, stavlja delo u kontekst svog ličnog društvenog iskustva. Jer u svojoj aktivnosti svaki čovek je neizbežno tendenciozan, odnosno brani svoju sopstvenu istinu i u velikom i u malom. Tu tendencioznost on prenosi i na vrednovanje umetničkog dela, prilagodavajući ga svojim nasušnim potrebama, počinje da turnači delo u skladu sa svojim »interesom«. Nesvesno koristeći to da su primjeri velikih umetničkih dela apriori ambivalentni i daju osnova za najrazličija tumačenja.

...Kada gledalac ne misli na razloge zbog kojih je reditelj koristio ovaj ili onaj postupak, onda je on sklon da veruje u realnost dogadaja na platnu, sklon je da veruje onom životu koji »zapaža« umetnik. Već ako gledalac hvata reditelja za ruku, tačno shvatajući zašto on preduzima redovnu »jezičku« akciju onda on prestaje da saoseća sa onim što se događa na platnu i počinje otudeno da vred-

nuje zamisao u njenu realizaciju. Naime, iskače onaj »feder iz matra« na otkrivanje kojeg je upozoravao još Marks.

Lik je pozvan da iskaže sam život, a ne autorske pojmove, razglabanja o životu. On ne označava, ne simbolizuje život, ali ga iskaže. Lik odražava život, beležeći njegovu unikalnost. Ali što je onda – tipično? Kako uskladi unikalno, neponovljivo sa tipičnim u umetnosti? Rađanje lika ravno je rađanju unikalnog. A tipično, izvinite zbog paradox-a, upravo se i nalazi u direktnoj zavisnosti od neponovljivog, jedinstvenog, individualnog, sadržanog u liku. Tipično se ne javlja tamo gde je zabeleženo zajedničko i slično u pojama, već tamo gde se iskazuje njihova nesličnost, posebnost, specifika. Insistirajući na individualnom, zajedničko kao da biva zanemareno, ostaje van okvira očigledne reprodukcije. Zajedničko, na taj način, nastupa kao razlog za postojanje neke unikalne pojave. U prvom trenutku to može da se učini čudnim, ali ne treba zaboravljati da umetnički lik ne treba da izaziva nikakve asocijacije, već samo treba gledaoca da vraća na istinu. Afirmašući to ja čak ne govorim o gledaocu koji posmatra umetničko delo, već o umetniku koji ga stvara. Započinjući rad, umetnik treba da veruje da je on taj prvi koji će ovaplotiti ovu ili onu pojavu u liku. Da je prvi i samo na takav način kako ga je on osetio i shvatio. Umetnički lik, – to je uvek unikalna pojava i apsolutno je neponovljiva za razliku od životnog zbivanja koje je moguće svrstati u seriju sličnih jedna drugoj pojave. Kao u »hajku« pesnika Ranana: »Jesenja kiša u magli! Ne, ne ka meni, – ka komšiji čuh kišobranu šum!« Sam po sebi prolaznik sa kišobranom, koga smo u životu uglavnom vidali, ne označava ništa. Ali u kontekstu umetničkog lika u njemu se sa dopunjajućim savršenstvom i jednostavnosti iskazuje životni trenutak, unikalan i neponovljiv. Iz dveju rečenica možemo lako da zamislimo raspoloženje pesnika u tom trenutku, njegovu tugu i usamljenost, i siv, kaljav dan iza prozora i uzaludno iščekivanje da će neko, nekim čudom, zavriti u njegovu osamu. Zadivljujuća širina i dubina umetničkog izraza postignuta je ovde samo pomoću tačno fiksirane situacije i raspoloženja.

Na početku ovih razmišljanja mi smo namerno isključili iz našeg vidokruga ono što se zove lik-karakter. U datom kontekstu bilo bi konstruktivno da i njega uključimo u ovaj razgovor.

Bašmačkin ili, recimo, Onjegin. Kao umetnički tipovi, oni akumuliraju u sebi odredene socijalne zakonitosti koje uslovjavaju njihovu pojavu. To je s jedne strane. A s druge – oni nose u sebi neke vanvremenske i opšteljudske motive. Jer junak realističke literature tipičan je utoliko ukoliko iskazuje čitav skup njemu sličnih pojava koje su posledica nekih opštih zakonitosti. Zato kao tipovi taj isti Bašmačkin ili Onjegin imaju u životu masu sebi sličnih. Kao tipovi – da! Ali kao umetnički likovi oni su apsolutno unikalni i neponovljivi. Isuviše su zaoštreni, isuviše krupno uvideni od strane umetnika, isuviše osetno nose u sebi autorovu viziju da bi mi mogli da kažemo da Onjegin eto naš liči na našeg komšiju. Nihilizam Raskolnikova, kada bi ga stavili u odredene istorijske i sociološke parametre, bio bi, razume se tipičan, ali u okviru svojih ličnih, individualnih parametara, on je – neponovljiv. Hamlet je nesumnjivo tako tip, ali grubo govoreći »gde ste vi sretali Hamleta?« Javlja se paradoksalna situacija: lik jeste najpotpuniji izraz tipičnog, ali, težeći da ga izrazi što potpunije, on postaje sve više individualan i unikalan. Fantastična je stvar – lik! U izvesnom smislu on je bogatiji i od samog života – možda u tom smislu, što iskazuje apsolutnu istinu. Da li u funkcionalnom smislu Leonardo da Vinči ili Bah nešto označavaju? Ne, oni ne označavaju ništa osim onog što označavaju sami po sebi – toliko su nezavisni. Oni kao da svet vide prvi put, nisu opterećeni nikakvim iskustvom i trude se da ga reprodukuju na maksimalno precizan način. Njihov pogled se poiostećeve sa pogledom dolaznika.

Svako stvaralaštvo vezano je sa težnjom ka jednostavnosti znači težiti za dubinom u reprodukovavanju života. Ali to i jeste najmučnije u stvaralaštvu – žudnja da se pronađe najjednostavnija forma izražavanja, odnosno, forma, koja odgovara većnoj istini. Velika je želja da se mnogo postigne malim sredstvima, malom krvlju. Ali, – veza je obrnuto proporcionalna: da bi se postigla jednostavnost, treba se namučiti do krajnjeg stepena. A osim toga treba se čuvati i da se ne ponavlja ovaj ili onaj kinematografski stil. Čini se kao da su za umetnika sve to spoljne, marginalne stvari. Ali stilovi, koje su prihvatili drugi, koji su se formirali na jednoj drugoj individualnoj osnovi, smetaju slobodnom, profesionalnom izrazu. Nije bez razloga da takozvano profesionalno baratanje formom često ispadna ne samo jedan od vidova zanatljivstva i, u stvari, veoma daleko stoji od pravog stvaralaštva. Težnja za savršenstvom podstiče umetnika da čini duhovna otkrića, da stalno nameće sebi maksimalan moralni napor. Ima smisla još jednom ponoviti: umetnik iskazuje istinu kroz lik stvarnosti. U težnji za apsolutnim leži pogonska tendencija napredovanja čovečanstva, isto i u umetnosti. Sa tom osnovnom tendencijom ja vezujem i pojam realizma. Umetnost je realistička onda kada teži da izrazi moralni ideal. Realizam – to je težnja za istinom a istina je uvek prekrasna. U tom smislu estetska kategorija je u srazmeri sa etičkom.

Dominirajuće svojstvo filmskog lika

kao i svaki drugi lik, filmski lik je pre svega celovit. Zato razgovor o njegovoj sintetičkoj suštini predstavlja čistu besmislicu. Mada o sintetičkoj suštini filma se i najviše govori. Puno snažnu dominantu filmskog lika čini ritam, koji pokazuje protok vremena u kadru. A, da se tok vremena iskazuje, vidi se i u ponašanju protagonista, i u vizuelnim rešenjima i u intonaciji su samo prateći činioци koji, teoretski gledano, mogu da budu, a mogu i da odsustvuju... Mogućno je zamisliti i film bez glumaca i bez muzike i bez dekoracije i bez montaže – samo sa osećanjem proticanja vremena u kadru. I to bi bio pravi film. *Dolazak voza braće Limijer*. Ili film jednog od predstavnika američkog »andergraunda« u kome poduze vreme vidimo čoveka kako spava sve do trenutka kada se budi, u kome je sadržan neočekivani i frapantni filmski efekat. U filmu ni jedna od komponenata ne može da ima samostalan smisao ili značenje. **SAMO FILM PREDSTAVLJA UMETNIČKO DELO.** A o njegovim činiocima možemo da govorimo samo uslovno, kada kretnemo da ga veštacki raščlanjujemo na elemente. Eto zašto ja mislim da je sintetička priroda filma relativna.

Lik – nije niti konstrukcija niti simbol, kako smo to upravo ustanovili, već nešto neraščlanjivo, jednočelijno, amorfno. Upravo zato je i moguće govoriti o bezdanosti lika, o njegovoj principijelnoj nemogućnosti formulisanja.

Što se montaže tiče, teško je složiti. se sa rasprostranjenom za-bludom, po kojoj montaža jeste glavni formirajući element filma. Da se film, navodno, stvara za montažnim stolom. Svaka umetnost zahteva montažu, sastavljanje, uskladivanje elemenata, delova. Jer mi ne govorimo o tome šta približava film i druge umetnosti, već o tome šta ga čini različitim od njih. Želimo da shvatimo specifičnost filma i njegovog lika. A filmski lik nastaje za vreme snimanja i postoji samo unutar kadra. Eto zašto za vreme snimanja ja se trudim pomno da pratim tok vremena u kadru, pokušavam da ga reprodukujem. U čemu je onda uloga montaže? Montaža spaja kadrove, koji su ispunjeni vremenom, ali ne i pojmove kako su to proglašili pristalice takozvanog »montažnog filma«. Na kraju krajeva igranje sa pojmovima – to uopšte nije prerogativa filma. Tako da suštinu filmskog lika ne čini montaža pojmljiva. Jezik filma je u odstvu u njemu jezika, pojmljiva, simbola. Svaki film je u potpunosti sadržan unutar kadra, do te mere da odgledavši samo jedan kadr moguće je, tako mi se čini, sa sigurnošću reći do koje mere je čovek koji ga je snimio – talentovan.

Montaža – u krajnjoj liniji je samo idealna varijanta spajanja planova. Ali ta je idealna varijanta već sadržana u snimljenom materijalu. Ispravno, pismeno montirati film, naći idealnu varijantu montaže – znači ne ometati spajanje pojedinih scena, jer se one već unapred same od sebe montiraju. Zakon proporcije, vezivanja između kadrova nije uvek lako nazreti (naročito kada scena nije snimljena tačno) – onda za montažnim stolom umesto mehaničkog spajanja delova, dešava se mukotrpni proces traženja principa spajanja, za vreme kojeg postepeno, korak po korak sve očiglednije izlazi na videlo suština jedinstvenosti, koja se formira još prilikom snimanja.

Ovdje postoji svojevrsna obrnuta veza: konstrukcija sadržana u kadru osmišljava sebe u montaži pomoću posebnih specijalnih karakteristika materijala, sadržanih u kadru prilikom snimanja. U montaži materijal iskazuje svoju suštinu, koja se ispoljava u samom karakteru vezova, u njihovoj spontanoj i imanentnoj logici.

»Ogledalo« smo montirali sa puno teškoća: postojalo je dvadeset i više montažnih varijanti filma. Ja ne govorim o izmenama pojedinih rezova, već o kardinalnim promenama u konstrukciji, u samom redosledu epizoda. Na momente se činilo da film više i ne može da se montira, a to je onda značilo da je za vreme snimanja došlo do nedopustivih propusta. Film se nije držao, nije htio da stane na noge, raspadao se na naše oči, u njemu nije bilo nikakve celine, nikakve unutrašnje veze, šarma, nikakve logike. I onda, jednog divnog dana, kada smo uspeli da nademo mogućnost za još jedno premontiravanje – film se delio. Materijal je oživeo, pojedini delovi su počeli da funkcionišu povezano, kao da su spojeni istim krvnim sistemom – film se radoval na naše oči za vreme gledanja te definitivne montažne varijante. Ja još dugo nisam mogao da poverujem da se desilo čudo, da smo film najzad sastavili. To je bila ozbiljna provera onoga što smo radili na terenu. Bilo je jasno da je spajanje delova proizilazilo iz unutrašnjeg stanja materijala. I ako je to stanje niklo u njemu još za vreme snimanja, ako se mi nismo prevarili da je ono u njemu niklo, onda film nije mogao da ne bude sastavljen, – i to bi bilo protivprirodno. Ali da bi do toga došlo, bilo je potrebljeno uloviti smisao, životni princip snimljenih delova. I kada se to, hvala Bogu, desilo, kada je film stao na noge – kakvo olakšanje smo svi osetili!

Šta se ipak vezuje u montaži?...

Vreme koje proističe kroz kadr.

U »Ogledalu«, na primer, ima svega dvesta kadrova. To nije mnogo ako se uzme da u filmu iste dužine obično ima oko petsto kadrova. U »Ogledalu« mali broj kadrova uslovljen je njihovom

dužinom. Što se tiče rezova, oni formiraju strukturu filma, ali ne stvaraju, kao što se obično misli, ritam filma. Ritam filma se javlja u skladu sa vremenom koje protiče kroz kadar i ne proizilazi iz dužine montažnih delova, već iz stepena napetosti vremena koje protiče. Montažni rez ne može da određuje ritam, ovde montaža u najboljem slučaju nije ništa drugo nego stilska karakteristika. Više od toga, vreme u filmu ne protiče pomoću rezova već uprkos njima. Ako je reditelj naravno tačno odredio karakter proticajućeg vremena u pojedinim delovima, koje je fiksirano u kadrovima koji stoje pred njim na policama montažnog stola.

Upravo vreme, koje je zabeleženo u kadru, diktira reditelju ovaj ili onaj princip montaže. Zato, navezuju se samo oni kadrovi u kojima je zabeleženo principijelno različit karakter protoka vremena. Tako, na primer, realno vreme ne može da se vezuje sa uslovnim, kao što je nemoguće spajati vodoinstalacione cevi različitih prečnika. Ovu konzistenciju vremena, koje protiče u kadru, njegovu napetost ili, obrnuto, olabavljenost moguće je nazvati pritiskom vremena u kadru. Iz ovoga proizilazi da montaža jeste način vezivanja delova iz računa na pritisak vremena u njima.

Jedinstvenim utiskom – u vezi različitih kadrova – moguće je nazvati jedinstveno kretanje tenziju, stepen napetosti koji određuju ritam filma.

Kako onda mi percepiram vreme u kadru? To specijalno osećanje javlja se tamo gde se iz onoga što se dešava oseća posebna



Da li sam htio da kažem da se umetnost ne uči i da u umetnosti nema učitelja...? Možda, u izvesnoj meri. Za nas je najvažnije bilo da pokažemo da je svako iskustvo neprenosivo i da svaki čovek ima svoje lično iskustvo. Odbijam da verujem da čovek ne može da vodi računa o svom individualnom iskustvu koje se stiče mukotrpnno, sa naporom, po cenu izvesne patnje. Samo kad je iskustvo oplodeno izvesnim poteškoćama ono može nositi svoje plodove. Vaša interpretacija filma; niko ne može podučavati umetnost, to je samo način da se tumači simbol. Ono što nas je vodilo da prikažemo da je neprenosivo. Jer priča ličnog iskustva Rubljova – idealnog lika koji je znao da nosi svoje shvatanje morala kroz sve krize, svoju ljubav i veru u svoj narod – cela ta priča kulminira u času pobede, pobede koja je rezultat njegovih patnji.

značajnost, što odgovara prisustvu istine u kadru. Kada sasvim jasno shvatimo da ono što vidimo u kadru nije iscrpljeno okvirima vizuelnog reda, već samo aludira na nešto što se proteže van kadra, na ono što dozvoljava da se iz kadra izide u život. Zato se ovde ponovo javlja ona beskrajnost lika, o kojоj smo već govorili. Film je bogatiji nego što on to daje neposredno, empirijski. Ako je to, naravno, pravi film. I mislim i ideja će se u njemu uvek naći više nego što je autor svesno uneo u njega. Kao što život koji neprestano teče i menja se i svakome daje mogućnost da na svoj način interpretira i oseća svaki tren, tako i pravi film sa precizno fiksiranim vremenom, prelazeći za okvire kadra, živi u vremenu isto toliko koliko i vreme živi u njemu. Specifiku filma čini mi se treba tražiti u osobenosti ovog dvojnog procesa.

Onda film postaje nešto više od snimljene i sastavljene trake, od priče, siže, stavljenog u njegovu osnovu. Film kao da prestaje da zavisi od autorove volje, odnosno postaje sličan životu, menjajući se po formi i misli kod susreta sa gledaocem.

Ja negiram shvatanje da je film umetnost montaže još i zato što ono ne daje filmu da prede za okvire platna, odnosno ne uzima u obzir pravo gledaoca da pridoda sopstveno iskustvo onome što on vidi pred sobom na belom platnu. Montažni film stavlja pred gledaoca ukrštene reči i zagonetke, primoravajući ga da dešifruje sim-

bole, da se naslađuje sa alegorijama, apelujući na intelektualno iskustvo gledaoca. Ali svaka od tih zagonetki ima svoje tačno formulisano odgonetanje. Kada Ejzenštejn u »Oktobru« upoređuje pauna sa Kerenskim, onda njegov metod postaje jednak cilju. Reditelj lišava gledaoca mogućnosti da pronade u svojim osećanjima svoj odnos prema onome što vidi, a to znači da način konstruisanja lika ovde postaje sam sebi cilj, i autor počinje da vrši na gledaoca ofanzivu namećući mu odnos prema onome što se dešava.

Poznato je da uporedivanje filma sa takvim vremenskim umetnostima, kao što su, recimo, balet ili muzika, pokazuje da se njegova specifična osobina sastoji u tome da vreme koje je zabeleženo sa trake dobija vidljive oblike realnog. Pojava koja je jednom zabeležena na traku uvek će biti i adekvatno percepisana u svoj svojoj nepomućenoj autentičnosti.

Jedno te isto muzičko delo može biti na različite načine svinjano, može da obuhvati vreme različito po trajanju, drugim rečima vreme u muzici ima apstraktno-filosofski karakter. Film uspeva da zabeleži vreme u njegovim spoljnim, emotivno doživljenim atributima. Zato vreme u filmu predstavlja suštinsku osnovu slično tome kao što je u muzici ta osnova – ton, u slikarstvu – boja, a u drami – karakter.

Tako da je Ritam – metrična naizmenjivost delova. Ritam se slaže iz napona vremena unutar kadriva. I, po mom uverenju, upravo ritam jeste glavni formostvarajući element u filmu, a ne montaža, kao što se to obično misli.

Ponavljam, montaža postoji u svakoj umetnosti kao oblik odabiranja, koje vrši umetnik, odabiranja i sjedinjavanja, bez čega nema ni jedne umetnosti. Specifičnost montaže u filmu sastoji se u tome da ona vezuje vreme, koje je zabeleženo u snimljenim delovima. Montaža – to je vezivanje delova i delića, koji sadrže vreme jednak ili različite konzistencije. A njihovo vezivanje daje novo osećanje njegovog trajanja, osećanje koje se rodilo kao rezultat prolaska kadriva, usećenih rezom. Ali specifika montažnih rezova, o čemu je već bilo reči ranije, sadržana je već u montirajućim delovima i montaža uopšte ne daje novi kvalitet a samo izvlači ono što je već postojalo u kadrivima, koji se vezuju. Montaža kao da je bilapredviđena još za vreme snimanja, bila predviđena i izvorno, bila programirana kroz karakter snimljenog materijala. Zato montaži podležu samo vremenska trajanja, intenzitet njihovog postojanja koje je fiksirala jedna kamera, a ne – teoretski simbol, materijalne privlačne realnosti, ili organizovane kompozicije koje su manje-više rafinirano raspoređene u sceni. Ili dva neka istoznačna pojma u čijem vezivanju treba obavezno da se rodi »treći smisao«. Znači montaži podleže sva raznolikost života koju je zabeležio objektiv i koja je ušla u kadar.

Ispravnost mog rasudivanja najviše potvrđuje sam Ejzenštejn. Pošto je stavljao ritam u zavisnost od dužine plana, odnosno od reza, on je otkrio neosnovanost svojih polaznih teoretskih stavova u tim slučajevima, kada ga je intuicija varala i on nije uspevao da ispunji montirajuće delove potrebnim za dati rez naponom vremena. Uzmimo, primera radi, bitku na Čudskom jezeru iz filma »Aleksander Neveski«.

Ne razmišljajući o potrebi da ispunji razne kadrove adekvatno napregnutim vremenom, on se trudio da postigne unutrašnju dinamičnost bitke za račun naizmenične montaže kratkih, ponekad i veoma kratkih planova. Međutim, uprkos munjevitom treptaju kadrovu, osećanje tromosti događanja na platnu nije ostavljalo gledaoce. To se dešavalo zato što u pojedinih kadrivima nema vremenske istinitosti. Kadrovi su statični i anemični. Tako da, normalno, javlja se kontradikcija između unutrašnjeg sadržaja kadora, koji nije zabeležio ni jedan unutrašnji proces, i koji je zato postao nešto potpuno izveštalo i indifferentno u odnosu na te kadrove i čisto mehanične rezove. Kao rezultat toga do gledaoca ne dopire osećanje, na koje je računao umetnik koji se nije pobrinuo da ispunji kadar istinitim osećanjem proticanja vremena u interesantnoj za nas epizodi te legendarne bitke.

Ritam u filmu se iskazuje kroz vidljivi, fiksirani život objekta u kadru. Tako, po pomeranju trske moguće je odrediti karakter protoka reke, njen napon. Isto tako, o proticanju vremena nama govori sam životni proces, svojstvo njegove tegljivosti, koja je reprodukovana u kadru.

U filmu reditelj ispoljava svoju ličnost kroz osećanje vremena, kroz ritam. Ritam daje delu odredene stilske osobine. On nije izmišljen, teoretski i organski. Ritam u filmu treba da nikne organski, u skladu sa imanentno svojstvenim reditelju osećanjem života, u skladu sa njegovim traženjem vremena. Meni, recimo, izgleda da vreme u kadru treba da teče nezavisno, i, donekle, samosvesno, onda se ideje rasporeduju u njemu bez žurbe, galame i retorike. Za mene osećanje ritmičnosti u kadru... kako da kažem?... ravno je osećanje istinitosti reči u literaturi. Neprecizna reč u literaturi, neprecizan ritam u filmu jednako podrivaju istinitost dela.

Ovdje se javlja prirodna složenost. Ja, pretpostavimo, želim da vreme u kadru teče dostojno i nezavisno da gledalac ne bi osetio nikakav pritisak na svoju percepciju, da bi se dobrovoljno »preda-

vao« reditelju, da bi počeo da oseća materijal filma kao svoje sopstveno iskustvo, da bi usvajao i prisvajao njega kao svoje novo dopunsко iskustvo.

Ali, evo paradoksa! Rediteljevo osećanje vremena ipak uvek nastupa kao forma nasilja nad gledaocem. Gledalac ili upada u njegov ritam, onda je on na njegovoj strani, ili u njega ne upada, – onda se kontakt nije desio. Zato se i javlja kod reditelja »njegov« gledalac, što meni izgleda apsolutno prirodno i neizbežno.

Dakle, svoj zadatak je vidim u tome da stvorim svoj, i individualni tok vremena, da iskažem u kadru svoje osećanje njegovog kretanja, njegovog bega.

Način deljenja, montaža – remeti njegov tok, prekida ga i istovremeno stvara novi kvalitet. Deformacija vremena 2 – to je način njegovog ritmičkog izražavanja. Vajati iz vremena – eto šta je montaža, eto šta je filmski lik.

Zato sastavljanje kadrova različitog vremenskog napona ne biva određivanjem umetnikovom samovoljom, već unutrašnjom nužnošću i treba da se nalazi u organskoj povezanosti sa materijalom. Ako organika takvih prelaza zbog ovog ili onog razloga, namerno ili nenamerno biva poremećena, onda će odmah izići na videlo, izmilići, postaće primetna slučajnost montažnih akcenata, koje reditelj ne bi smeо da dozvoli. Svako veštačko kočenje, koje nije sazrelo unutar kadra, svaka nepreciznost u smenjivanju unutrašnjeg ritma daju lažan, deklarativen rez.

Vezivanje delova ne jednake vrednosti u pogledu vremena neizbežno vodi u aritmiju. Međutim, i ta aritmija, kada je pripremljena unutrašnjom egzistencijom kadriva, koji se vezuju može postati neophodna radi isticanja potrebne ritmičke linije. Uporediće vremenske napone različitog intenziteta sa potokom, bujicom, rekonom, vodopadom. Njihovo vezivanje moglo bi da stvari unikalan ritmički crtež, koji kao organska novostruktura može da postane oblik u kome se iskazuje autorovo osećanje vremena.

A pošto osećanje vremena jeste percepcija života, koja je umetniku organski svojstvena, a napon vremena u delovima koji se montiraju kao što sam već naglasio, povlači ovaj ili onaj spoj, onda upravo montaža najviše otkriva rukopis-ovog ili onog reditelja. Kroz montažu se iskazuje odnos reditelja prema svojoj zamisli, u montaži dobija svoju definitivnu realizaciju umetnikovo viđenje sveta. Mislim da reditelj, koji ume lako i na različite načine da montira svoje filmove, da je to površni reditelj, koji nije sklon udubljivanju. Vi ćete uvek prepoznati montažni postupak Bergmana, Brehta, Felinija. Vi ga nikad i ni sa čim ne biste pobrkalii. Jer princip njihove montaže je nepromenljiv.

Zakone profesije, naravno, treba poznavati, kao što treba poznavati zakone montaže, ali stvaralaštvo počinje u trenutku nepridržavanja, deformacije tih zakona zato što Lav Nikolajević Tolstoj nije bio tako sjajan stilista kao Bunjin, i njegove rečenice uopšte ne odlikuje ona proporcionalnost i savršenost, koju poseduje svaka novela Bunjina, mi nemamo osnova da tvrdimo da je Bunjin bolji od Tolstoga. Mi ne samo što opravdiamo Tolstiju teške i ne uvek opravdano dugačke sentence, nepokretljive rečenice, kojih je tako mnogo u njegovoj prozi, već naprotiv, počinjemo da ih volimo kao neku osobnost, kao sastavni deo Tolstojeve ličnosti. Kada je pred nama stvarno krupna ličnost, nju prihvatom sa svim njenim slabostima koje se, uostalom, odmah transformišu u specifičnost jene estetike. Kada bismo izvukli iz konteksta njegovih dela junake Dostojevskog, došli bi u nedoumicu – oni su mahom svi lepi, sa sočnim usnama, bledoliki i tako dalje. Ali sve to više nema nikakvog značaja – zato što reč ovog puta nije o profesionalcu ili majstoru već o umetniku i filozofu. Bunjin, koji je beskrajno poštovao Tolstoga, smatrao je da je »Ana Karenina« napisana bezobrazno, i, kao što je poznato – pokušavao je da je prepise, ali bez uspeha. Takva dela slično živim organizmima imaju svoj krvotok i kada se on poremeti može da prestane njihov život.

Isto je sa montažom. Nije stvar u tome da li umemo virtuzozno da baratamo njome, da li osećamo organsku potrebu u nekom posebnom, sopstvenom načinu izražavanja života kroz montažu. Izgleda da je i tu potrebno znati što hoćemo da kažemo, koristeći poetiku filma. Sve ostalo su sitnice: sve se može naučiti, nemoguće je samo naučiti misliti. Nemoguće je privoleti sebe da se na ramena baci teret koji je nemoguće podići. I ipak – to je jedini put. Koliko god da je teško, ne treba se oslanjati na zanat. Nemoguće je naučiti da se bude umetnik, kao što nema nikakvog smisla prosti proučavati zakone montaže – svaki filmski umetnik svaki put ih ponovo otkriva.

Eto zašto ovaj ili onaj filmski rukopis obavezno nosi u sebi ovaj ili onaj duhovni smisao. Čovek, koji je ukrao tudi rukopis sa namerom da više nikada ne krade, sve jedno će biti kradljivac. Isto kao i čovek koji je jednom izneverio svoje principe i dalje neće biti u stanju da sačuva čistoću svog odnosa prema životu.

Kada reditelj kaže da snima prolazan film jer će zatim snimiti film o komе sanja, – on nas vara. I što je još gore – on vara sebe.

On nikad neće snimiti svoj film.

Cuda se ne dešavaju! Tačnije, vreme čuda je za njega već odavno prošlo.

S ruskog prevela: Andelija Polkarpova