

# BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić

REŽISERI O FILMSKOJ REŽIJI  
Dijalozi s filmskim režiserima

FILM DIRECTORS ON FILM DIRECTING  
Dialogues on the art of film directing

Autorska izdanja. Samizdat

Recenzenti  
Tomislav Gavrić  
Radoslav Đokić

Prevod na engleski i korektura  
Rita Fleis

Dizajn korica  
Milan Arnaut

Priprema za štampu  
Dušan Karadžić

Štampa  
KIY Altera, Beograd

Tiraž: 300

ISBN 978-86-84283-43-8

Radoslav Lazić

# REŽISERI O FILMSKOJ REŽIJI

*Dijalozi s filmskim režiserima*

DUŠAN VUKOTIĆ, JIRŽI MENCEL, ANDŽEJ VAJDA, MIKLOŠ JANČO, IŠTVAN  
SABO, KŠIŠTOF ZANUSI, ALEKSANDAR PETROVIĆ,  
SOFIJA SOJA JOVANOVIĆ, ŽORŽ SKRIGIN, FADIL HADŽIĆ,  
VLADIMIR POGAČIĆ, ŽIVOJIN PAVLOVIĆ, DUŠAN MAKAVEJEV,  
BOŠTJAN HLADNIK, VATROSLAV MIMICA, BRANKO BAUER, PURIŠA ĐOR-  
ĐEVIĆ, MIĆA POPOVIĆ, ŽIKA MITROVIĆ, JOŽE BABIČ, VLADIMIR TADEJ,  
VLATKO GILIĆ, PREDRAG GOLUBOVIĆ, NIKOLA STOJANOVIĆ,  
KARPO AĆIMOVIĆ GODINA, ŽELIMIR ŽILNIK, EMIR KUSTURICA,  
GORAN PASKALJEVIĆ, RAJKO GRLIĆ, ĐORĐE KADIJEVIĆ,  
GORAN MARKOVIĆ, LAZAR STOJANOVIĆ, VLADIMIR BLAŽEVSKI,  
ŽARKO DRAGOJEVIĆ, NONO DRAGOVIĆ, NEDELJKO DRAGIĆ,  
BORIVOJ DOVNIKOVIĆ, NIKOLA MAJDAK, BORISLAV ŠAJTINAC,  
RASTKO ĆIRIĆ, VERA VLAIĆ, DUŠAN STOJANOVIĆ, VLADIMIR PETRIĆ,  
MATJAŽ KLOPČIĆ, MILAN DAMNJANOVIĆ, RANKO MUNIĆIĆ, VESKO KADIĆ

Beograd, 2013



## SADRŽAJ

Editorijal Radoslav LAZIĆ DIJALOZI O UMETNOSTI FILMSKE REŽIJE Filmski režiseri o režiji .....	9
UMESTO UVODA Radoslav LAZIĆ ESTETIKA FILMSKE REŽIJE .....	12
ESTETIKA REŽIJE KRATKE FORME .....	24
REŽIJA DOKUMENTARNOG FILMA I TELEVIZIJE .....	28
REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE .....	31
REŽISERI O FILMSKOJ REŽIJI ANIMACIJA FILMSKE REŽIJE Dijalog s Dušanom Vukotićem, režiserom filma <i>Surogat</i> , dobitnikom Oskara .....	33
UMETNOST FILMSKE REŽIJE Razgovor sa režiserom Ježi Menclom, dobitnikom Oskara za film <i>Strogo kontrolisani vozovi</i> .....	43
TEORIJA I PRAKSA FILMSKE REŽIJE Razgovor s filmskim režiserom Andžej Vajdom .....	47
MEDIJ FILMSKE REŽIJE Razgovor s mađarskim režiserom Miklošom Jančom .....	49
POJAM FILMSKE REŽIJE Razgovor s Ištvan Sabom .....	58
O FILMSKOJ REŽIJI Razgovor sa režiserom Kšištofom Zanusijem na Evropskoj filmskoj školi .....	65
ZADOVOLJSTVO FILMSKE REŽIJE Razgovor sa režiserom Aleksandrom Sašom Petrovićem .....	69
O POZORIŠNOJ, FILMSKOJ I TV REŽIJI Razgovor s režiserkom Sofijom Sojom Jovanović .....	77

REŽIJA FILMSKOG RITMA	
Razgovor sa režiserom Žoržom Skriginom .....	87
ANGAŽMAN FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa režiserom Fadilom Hadžićem .....	92
PRAKSA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa režiserom Vladimirom Pogačićem .....	100
ISTINITOST FILMSKE REŽIJE	
Razgovor s režiserom i književnikom Živojinom Pavlovićem .....	107
SLOBODA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor s režiserom Dušanom Makavejevom .....	120
IMAGINATIVNOST FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa Boštjanom Hladnikom .....	130
REŽIJA FILMSKOG REZA	
Razgovor sa režiserom Vatroslavom Mimicom .....	137
REŽIJA ŽANROVSKOG FILMA	
Razgovor s režiserom Brankom Bauerom .....	144
DRAMATURGIJA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor s režiserom Purišom Đorđevićem .....	148
REŽIJA FILMSKE SLIKE	
Razgovor sa slikarom i režiserom Mićom Popovićem .....	156
REŽIJA ISTORIJSKOG FILMSKOG ŽANRA	
Razgovor sa režiserom Žikom Mitrovićem .....	159
REŽIJA DRAME I FILMA	
Razgovor sa režiserom Jožetom Babičem .....	167
REŽIJA, SCENOGRAFIJA, SCENARIO	
Razgovor s režiserom i scenografom Vladimirom Tadejom .....	173
ŽIVOT FILMSKE REŽIJE	
Razgovor s režiserom Vlatkom Gilićem .....	177
INTEGRALNOST FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa Predragom Golubovićem .....	180
AUTORSTVO REŽIJE FILMA	
Razgovor s režiserom Nikolom Stojanovićem .....	184
REŽIJA, KAMERA, MONTAŽA	
Razgovor s režiserom, snimateljem, montažerom Karpom Godina Aćimovićem .....	190
REŽIJA SOCIO-KRITIČKOG FILMA	
Razgovor s režiserom Želimirom Žilnikom .....	194
POETIKA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa režiserom Emirom Kusturicom .....	197

POETIKA FILMSKOG REDITELJA	
Razgovor s režiserom Goranom Paskaljevićem .....	206
ALHEMIJA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor s režiserom Rajkom Grličem .....	219
REŽIJA FILMSKOG MEDIJA	
Razgovor sa režiserom Đorđem Kadijevićem .....	224
REŽIJA FILMSKOG KADRA	
Razgovor s režiserom Goranom Markovićem .....	228
ZABRANJENI FILM	
Razgovor s rediteljem Lazarom Stojanovićem .....	233
PROFESIJA: FILMSKI REŽISER	
Razgovor sa režiserom Vladimirom Blaževskim .....	240
BITI REDITELJ FILMA	
Razgovor sa režiserom Žarkom Dragojevićem .....	249
U TRAGANJU ZA POETIKOM I ESTETIKOM FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa režiserom i dr filmologije Nonom Novicom Dragovićem .....	255
REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE	
Razgovor s režiserom Nedeljkom Dragićem .....	276
REŽIJA CRTANOG FILMA	
Razgovor s režiserom Borivojem Dovnikovićem Bordom .....	287
REŽIJA ANIMIRANOG FILMA	
Razgovor s režiserom Nikolom Majdakom .....	292
REDITELJ FILMSKE ANIMACIJE	
Razgovor s režiserom Borislavom Šajtincem .....	301
REDITELJSKA ESTETIKA I POETIKA FILMSKE ANIMACIJE	
Razgovor s režiserom Rastkom Ćirićem .....	304
REŽIJA ŽIVOTA LINIJA NA FILMU	
Razgovor s režiserkom Verom Vlaić .....	312
DODATAK	
TEORIJA FILMA U NASTAVI STUDIJA REŽIJE I DRAMATURGIJE	
Razgovor sa dr Dušanom Stojanovićem, profesorom Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu .....	317
INTERMEDIJALNA ESTETIKA REŽIJE	
Razgovor sa dr Vladimirom Petrićem, profesorom Istorije i teorije filma na Harvard Univerzitetu, SAD .....	328
UMETNIČKO FORMIRANJE FILMSKIH REŽISERA	
Razgovor sa prof. Matjažom Klopčičem, režiserom	

o filmskoj propedeutici na Ljubljanskoj akademiji za gledališče, radio, film in televizijo .....	337
KONCEPT U FILMSKOJ REŽIJI	
Razgovor sa prof. dr Milanom Damjanovićem, filozofom i estetičarom .....	346
ANTOLOGIJA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa filmskim kritičarom i režiserom Rankom Munitićem ....	350
UMESTO POGOVORA	
Vesko KADIĆ	
IZMEĐU PRAKTIČNE TEORIJE I TEORIJSKE PRAKSE	
Razgovor sa prof. dr Radoslavom Lazićem, rediteljem, estetičarom dramskih umetnosti .....	353
SUMMARY	
RADOSLAV LAZIĆ	
DIALOGUES ON THE ART OF FILM DIRECTING .....	378
O AUTORU .....	381



# Editorijal

Radoslav LAZIĆ

## DIJALOZI O UMETNOSTI FILMSKE REŽIJE

### Filmski režiseri o režiji

U knjizi *Režiseri o filmskoj režiji, dijalozi o filmskoj režiji* mojih filmoloških istraživanja svoja umetnička, estetička, poetička svedočanstva o umetnosti filmske režije iznose svetski, jugoslovenski, srpski, hrvatski i slovenački režiseri: DUŠAN VUKOTIĆ, JIRŽI MENCEL, ANDŽEJ VAJDA, MIKLOŠ JANČO, IŠTVAN SABO, KŠIŠTOF ZANUSI, ALEKSANDAR PETROVIĆ, SOFIJA SOJA JOVANOVIĆ, ŽORŽ SKRIGIN, FADIL HADŽIĆ, VLADIMIR POGAČIĆ, ŽIVOJIN PAVLOVIĆ, DUŠAN MAKAVEJEV, BOŠTJAN HLADNIK, VATROSLAV MIMICA, BANKO BAUER, PURIŠA ĐORĐEVIĆ, MIĆA POPOVIĆ, ŽIKA MITROVIĆ, JOŽE BABIČ, VLADIMIR TADEJ, VLATKO GILIĆ, PREDRAG GOLUBOVIĆ, NIKOLA STOJANOVIĆ, KARPO AĆIMOVIĆ GODINA, ŽELIMIR ŽILNIK, EMIR KUSTURICA, GORAN PASKALJEVIĆ, RAJKO GRLIĆ, ĐORĐE KADIJEVIĆ, GORAN MARKOVIĆ, LAZAR STOJANOVIĆ, VLADIMIR BLAŽEVSKI, ŽARKO DRAGOJEVIĆ, NONO DRAGOVIĆ, NEDELJKO DRAGIĆ, BORIVOJ DOVNIKOVIĆ, NIKOLA MAJDAK, BORISLAV ŠAJTINAC, RASTKO ĆIRIĆ, VERA VLAJIĆ.

**D O D A T A K:** DUŠAN STOJANOVIĆ, VLADIMIR PETRIĆ, MATJAŽ KLOPČIČ, MILAN DAMNJANOVIĆ, RANKO MUNIĆ, VESKO KADIĆ.

U višedecenijskim erotematičkim, estetičkim, filmološkim dijalogima, vođenim krajem XX i početkom XXI veka, moji izabrani režiseri, najmerodavniji da kao umetnici svedoče o umetnosti i procesima filmske režije, da iznose svoje poglede i misli o estetskom predmetu filmske režije i umetničkim zadacima, o filmskom scenariju i filmskoj dramaturgiji, o režiserskoj ars poetici, o prirodi filmske režije, o stvaralačkoj saradnji režisera i filmskog glumca, o kadriranju i saradnji s kameramanom, o komponovanju filmskog vreme/prostora, o problemima filmske montaže, o stvaranju celovitog filmskog umetničkog dela, da se osvrnu na antologijska ostvarenja filmske režije...

Gotovo da nema tema i ideja, koje problematizuju stvaralaštvo filmskog režisera, a da nisu pokrenute u mojim dijalogima sa reprezentativnim imenima filmske umetnosti, koja sam susretao u raznim prilikama, a sa nekima ostvarivao profesionalnu umetničku i naučnu saradnju.

O Andžeu Vajdi sam snimio dokumentarni film *Čas režije*, svojevrsni „čas anatomije filmske režije“ u produkciji Televizije Novi Sad, 1978. Sa jugoslovenskim režiserima sam objavio *Traktat o filmskoj režiji, u traganju za estetikom režije, od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, u izdanju Beogradskog instituta za film, 1989, knjigu koja je danas filmološki raritet i čiji se primerci odavno ne mogu naći ni u boljim antikvarnicama.

U knjizi *Rasprava o filmskoj režiji*, Ju film danas, Kultura, Beograd, 1991. objavio sam 20 dijaloga s režiserima i drugim filmskim stvaraocima o filmskoj režiji. Sa četvoricom oskarovaca (Vajda, Mencil, Jančo, Sabo) objavio sam dijaloge o filmskoj režiji u knjizi *Svet režije*, Prometej, Novi Sad, 1992. U stručnoj periodici objavio sam brojne dijaloge s filmskim režiserima, sa tematikom koja prevashodno postavlja pitanja o fenomenu filmske režije i njenoj stvaralačkoj disciplini.

Ova knjiga iznosi na videlo izabrane razgovore s filmskim režiserima o filmskoj režiji. Verujem da će ovi dijalozi biti podsticaj, naročito mladim režiserima, dramaturzima, glumcima, kritičarima, publicistima, filmolozima za ispovedanje sopstvene ars poetike.

Umetnost filmske režije je objedinjujuće delo umetnosti, svojevrsni Gesamtkunstwerk. Njeno polje stvaralaštva podrazumeva umetnička i tehnička znanja, ali i poznavanje filmske estetike, poetike, a naročito, zastupanje etičkih i moralnih principa, koji su u našem vremenu najugroženiji i usmereni ka putevima pakla.

Verujem da, čak i u onim slučajevima, kada se filmska režija ostvaruje kroz žanrovske forme tek kao puka tehnika, estetika i poetika predstavljaju konstitutivni gradijens ovog najsložnijeg stvaralaštva sveta pokretnih slika. Razlog da budem ubeđen, kako će moji dijalozi s filmskim režiserima o filmskoj režiji inicirati nova estetička nadahnuća.

Knjiga *Režiseri o filmskoj režiji, dijalozi o filmskoj režiji* je zamišljena kao prilog srpskoj savremenoj filmologiji i propedeutici filmske režije. Koristim priliku da izrazim autorsku zahvalnost režiserima, koji su nadahnuto ispovedali svoje ars poetike o umetnosti filmske režije, a bez njihovih estetičkih ispovesti ne bilo ove knjige, koju sam godinama, tačnije decenijama pisao, namenjujući je posvećenom, stručnom čitaocu, kao i svim filmofilima, koji dobro znaju da su režiseri tvorci celine filmskog umetničkog dela.

\* \* \*

UMESTO UVODA ovde objavljujem predgovore za moje knjige *Traktat o filmskoj režiji, U traganju za estetikom filmske režije, od Aleksandra Saše Petrovića do Emira Kusturice, 1989; Rasprava o filmskoj režiji, 1991; Režija filmske animacije, 2012*, koji predstavljaju moje filmološke poglede na fenomen, estetiku, etiku, poetiku, tehniku, istoriju i teoriju umetnosti filmske režije. S obzirom da su se filmska tehnologija i tehnika promenila, u protekle tri decenije, od klasičnog snimanja na celuloidnu filmsku traku do današnjeg elektron-

skog audio-vizuelnog registrovanja digitalnim kamerama, mislim da moja istraživanja estetike filmske režije ne gube na svojoj aktuelnosti. Naprotiv, ostaje saznanje da je režiser neprikosnoveni tvorac filmskog umetničkog dela.

U DODATKU objavljujem filmološka svedočanstva o propedeutici, estetici, kritici, teoriji i istoriji filmske režije. Svoja bogata metodološka iskustva u uvođenju u osnovne probleme umetnosti filmske režije i uopšte filma kao umetnosti, iznose ugledni prof. dr DUŠAN STOJANOVIĆ, prof. dr VLADIMIR PETRIĆ, prof. MATJAŽ KLOPČIČ, režiser, prof. dr MILAN DAMNJANOVIĆ, filozof i estetičar, kao i filmolog RANKO MUNITIĆ, jedan od najboljih jugoslovenskih filmskih kritičara, autor monumentalnog filmološkog dela, dostojnog filmskog instituta.

UMESTO POGOVORA ovde objavljujem studijski dijalog *Između praktične teorije i teorijske prakse*, koji sa mnom vodio, za sarajevski SINEAST, vrli filmofil VESKO KADIĆ, a koji sam objavio u mojoj Raspravi *o filmskoj režiji*, 1991, uoči jugoslovenske tragedije, građanskog rata, koji je uništio tolike ljudske živote, duhovne, civilizacijske vrednosti, umetnost, nauku, kulturu Jugoslavije, zemlje koje više nema. Ostaje ono što je zapisano!

Beograd, 29. IX 2013.

## UMESTO UVODA

Radoslav LAZIĆ

### ESTETIKA FILMSKE REŽIJE

Istina kao lepota danas je osobiti izazov filmskom reditelju kao umetniku, kao što je to, u načelu, idejno–estetski princip u svim oblicima režijskog i umetničkog stvaranja u našem vremenu.

Svaki autentični stvaralac umetničkog dela podrediće rado tehniku i estetiku umetničkog stvaranja principima morala u traganju za etičkim smislom svoga dela u društvenoj stvarnosti. Zato se o režiji danas mora govoriti kao o fenomenu izrazito društveno uslovljene umetnosti.

Reditelj–umetnik (za razliku od reditelja–zanatlije) bira sam, slobodno, nesputano, predmet svoga umetničkog stvaralaštva i podređuje mu tehniku i znanje, nadahnut principom istinitosti, ostvaruje umetničko delo, čija društvena estetika i filofska značenja izražavaju duh vremena.

U slučaju „filmskog reditelja kao stvaraoca“, načelo savremenosti u slikama i zvucima filmskog dela moraju biti doživljeni, istiniti, aktivni i konkretni. Jaz koji stalno narasta između teorije i prakse, tehnike i morala, ekonomike i politike, presudno utiče na zadatak, ulogu i ciljeve filmske režije. *Upotreba reditelja* u društvenom kontekstu kakav je prostor i vreme jugoslovenskog filma danas — što bi se moglo uopštiti na kriznu poziciju umetnosti u našem vremenu — jeste bitno pitanje opstanka režije kao umetnosti, sada i ovde.

Sve veći jaz evidentan je između teorije i prakse umetnosti filmske režije u jugoslovenskom filmskom stvaralaštvu. Krajnje je vreme da se ovaj problem pojasni definisanjem idejno–estetske osnove umetničkog i društvenog statusa filmskog reditelja u nas. Postavljanje ovog temeljnog pitanja filmske režije u jugoslovenskom prostoru koincidira sa skupom svetskih reditelja na portugalskom ostrvu Madera, u oktobru 1983. Filmski kritičar Aco Štaka, u komentaru ovog „rediteljskog samita“ piše, u tekstu pod naslovom „Upotreba reditelja“:

„Svijet filma je pun nezadovoljnih pripadnika industrijalizovane kinematografije. Njihovi sindikati zakazuju brojne proteste i štrajkove, ali sve se, na kraju, ipak završi kompromisom; stvari se promijene, da bi ostale iste. Bune se glumci, montažeri, švenkeri, statisti, scenski radnici, zahtijevaju bolje uslove rada, veće nadnice, bolju socijalnu zaštitu; njihovo nezadovoljstvo ponekad narasta do bijelog usijanja, tako da s buntarima i policija ima posla. Mada filmski biznis od takvih potresa doživi ponekad veću štetu, nered se brzo vrati u red, zahvaljujući, dobrim dijelom, i lojalnim rediteljima, koje gotovo po pravilu manje interesuje veliki producerski profit (mnogi od njih su i sami producenti svojih filmova, ali obično u malim kompanijama) nego, recimo, društveni i po-

litički smisao vlastitog autorskog angažovanja, kome znaju da posvete i militantnu energiju i svoj prestiž.

No, stvari se sada, na tom planu, pomiču: reditelji su sve nezadovoljniji pogubnošću komercijalizacije posla kojim se bave, svojim neriješenim materijalnim i moralnim pravima, sve beskompromisnijim pritiscima proizvođača i distributera. Osjetili su se toliko ugroženim da su se svrstali u internacionalni front otpora. Kako piše Tanjugov izvještač iz Portugalijske, krajem oktobra, na ostrvu Madera, skupilo se čak oko 200 filmskih reditelja iz 50 zemalja — da bi razmotrili svoj nezahvalni status i 'sagledali trenutni položaj filma u svijetu'.

Reditelji su, prije svega, zahtijevali da im se svuda u svijetu prizna status autora, tj. da se na prvo mjesto ne stavlja proizvod na štetu samog djela. Na Maderi su žestoko protestovali i reditelji kinematografija zemalja u razvoju, gdje je problem uniženog autorstva još alarmantniji, pošto je filmsko istraživanje uveliko zavisno — ekonomski, tehnološki i kulturno — od velikih i moćnih producenstskih hegemonija, koji diktiraju gotovo sve uslove, pa i stepen stvaralačke rediteljske slobode. Na kraju su reditelji proklamovali Deklaraciju o svojim pravima — materijalnim, moralnim, kreativnim.

Skup na Maderi dobio je kompliment da je bio impresivan i savjestan. Kako i ne bi, kada je okupio takva imena kao što su Joris Ivens, Kosta Gavras, Rene Klemm, Ričard Lester, Jirži Mencil, Jilmaz Ginej, Sulejman Sise, Ježi Skolimovski... I naši su bili na Maderi — Srđan Karanović i Slobodan Šijan.“ („Oslobođenje“, KUN, 21. XII 1983).

Ako je tačno da je „prvi odgovor na sva pitanja — postaviti pitanje“, onda smo spremni da postavimo bitna pitanja o „upotrebi režije“ danas u jugoslovenskom filmskom stvaralaštvu, koje bi moglo uneti više svetlosti i razumevanja umetničkih, društvenih, političkih, idejnih i kritičkih aspekata zadatka i uloge filmskog režisera na jugoslovenskim kinematografskom prostoru.

Ko je danas, zapravo, filmski režiser u jugoslovenskom filmu?

*Šta je predmet filmske režije kao umetnosti, sada i ovde?*

*Koji je osnovni umetnički, društveni i kritički zadatak filmskog reditelja u nas?*

*Kakav je društveni, umetnički i politički položaj filmskog režisera u jugoslovenskom savremenom filmu?*

U čemu se sastoji društveno–umetnički angažman filmskog stvaraoca danas u nas?

*U kom su odnosu režijsko filmsko stvaralaštvo prema stvarnosti kakva je naša?*

*Kakav je položaj mladih filmskih reditelja, njihovo profesionalno formiranje i društveni status?*

*Kakve su mogućnosti filmskih reditelja u drugim umetničkim medijima, i obrnuto?*

*Koji su problemi estetike i etike filmske režije i filmskog reditelja u nas?*

*Kakav je stvarni odnos među umetnostima režije (teatar, film, televizija, opera, radio, estrada)?*

Pitanja se mogu ređati „u nedogled“. Danas su nam odgovori potrebni nego ikad. Pa, ipak, pitanje *poverenja u umetnost reditelja* postavljamo kao najakutnije pitanje. Mislimo na reditelja—stvaraoca filmskog dela. O tiraniji „bulevarskog filma“ i filmu kao industrijskom proizvodu valja govoriti s kritikom manipulacije upotrebe filma. Možda tamo gde se raspravlja o „potrošačkoj estetici“ i „konsumentskim aspektima“ naše postindustrijske samo-manipulacije zadovoljimo se estetičkim pitanjima o režiji, kada mislimo na reditelja kao stvaraoca filmskog dela!

U našoj filmskoj kulturi stoji otvoren prostor estetike filmske režije. Da nije monografije o reditelju F. Čapu, u izdanju ljubljanskog „Ekrana“, ne bismo imali ni jednu monografiju o filmskom reditelju u Jugoslaviji?! Ima u nas stvaralaca režije od evropskog i svetskog ugleda (Aleksandar Petrović, Dušan Vukotić, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Emir Kusturica i drugi).

Retke su knjige naših reditelja o režiji. Zapravo, nemamo celovitu ni jednu, osim nekoliko estetičkih razgovora. Naša filmologija stidljivo postoji na našim univerzitetima i umetničkim školama. Srazmera nastave teorije i prakse filma u nas je često na štetu prve. Filmska kritika i publicistika nedovoljno analitički razmatra stvaralaštvo domaćeg filmskog stvaraoca — u korist stranog autora. Neuporedivo više se piše o režiserima drugih kinematografija. Ne samo kritika, već i kulturna politika, nedovoljno se angažuju u ostvarivanju osnovnih pretpostavki filmskog stvaralaštva, kao što je, na žalost, evidentno i u drugim oblicima rediteljskog stvaralaštva (režija u pozorištu: drama i opera, televizija, radio, lutkarstvo, dečji teatar, estrada).

Iz svega sledi zaključak da je, *danas, poverenje u režiju kao umetnost* preka potreba vremena. Angažman umetnika podrazumeva najveći oblik angažovanja društva za umetnost. Inače, poplava šunda, kiča, „pseudorežije“ i „subrediteljske kulture“ sve više će nas zapljuskivati, i inače ugrožene poplavom velike ekonomske i političke krize i devalvacije duhovnih, humanih i kulturnih vrednosti.

Osnovno načelo savremenog reditelja jeste: *istina kao najviši oblik umetničkog stvaranja*. Istina kao lepota! Dodajmo još tome savremenost, aktivnost i konkretnost — kako je dr Hugo Klajn voleo da odredi angažman savremenog reditelja. Nama se čini da se estetika i ideologija, umetnost i politika blisko dodiruju, često i prožimaju na klizavoj emulziji filmske vrpce, kao i u celokupnom umetničkom stvaralaštvu. Zato je odgovornost reditelja za politiku filma, i političara za umetnost filma, proporcionalna vrednosti filmskog dela.

Blisko nam je gledište Milana Damnjanovića u tekstu „Za drugu umetnost u promenjenom svetu“ (predgovor knjizi Mikela Difrena, „Umetnost i politika“, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 12):

„Ako estetička teorija nema refleksivnu, već kritičku funkciju, ako ona ne sudi već oslobađa. i ako se zadatak estetičara sastoji u teorijskom osmišljavanju umetničke prakse, što znači da on odgovore na svoja pitanja ne očekuje od

(svoje) teorije već od umetničke prakse, i ako, najzad, ta praksa s bivanjem nove i druge umetnosti postaje nova umetnička praksa, kojoj je inherentna samorefleksija kao specifičan umetnički angažman, onda se angažman estetičara sastoji u razmatranju načelnih pitanja: ideja umetnosti pod vladajućom ideologijom, ali i nove umetnosti kao „utopijske prakse“, zatim odnosa umetnosti prema ideologiji, pošto se prethodno razjasni pojam ideologije; institucionalizovanje umetnosti i politike; najzad, pitanje odnosa umetnosti prema politici, politizacije umetnosti ili egzistencije politike“.

Izgleda da je danas, u našoj epohi sveopšte krize, uz *poverenje za umetnost režije*, potreban savez prakse, teorije, i, napokon, ekonomike i politike — pod uslovom poštovanja slobode *stvaralaštva, mišljenja i akcije* u izgledu ostvarivanja „filma kao najvažnije umetnosti“. Golemi zidovi birokratije, isprečujući se toj plodotvornoj saradnji, ukazuju na potrebu za promenama odnosa umetničkih, estetičkih i ideologijskih kodova. „Jer, umetnost je uvek sukob: po svojoj društvenoj misiji, po svojoj prirodi i po svojoj metodologiji“, pisao je Sergej Ejzenštajn. Njegovo filmsko delo svedoči kako je za ostvarivanje kompleksne umetnosti režije — pored dragocene darovitosti i ekonomike, estetike i morala, tehnike i nauke — od ne malog značaja uloga politike, kritike i koncepta (kao bitnih konstituenata složenog filmskog stvaralaštva).

Uz *poverenje režiji i odgovornosti reditelja*, otvara se prostrano područje estetičkih istraživanja kompleksa upotrebe režije (funkcija režije, i umetnička uloga režije i njen estetski predmet).

## GRAMATIKA FILMSKE REŽIJE

Prijem i razumevanje filmskog dela podrazumeva poznavanje gramatike filma kao veštine izražavanja filmskog autora, reditelja — tvorca filmske umetničke celine. Skup pravila koja nas upućuju na to kako se stvara neki film, kakva je struktura jezika filma, nezamisliv je bez poznavanja *gramatike filma*. Morfologija filma nam ukazuje na oblike izražavanja filmskog stvaranja. Saznanja o umetnosti filma nema bez poznavanja pravila. Umetnikovo delo nemoguće je, bez sintakse, spoznati u njegovoj estetskoj totalitarnosti. „Sintaksa i stilistika stvaraju nas gospodarima našeg teksta, s tehničke strane, i tim više sposobnima da primimo lekciju o lepoti i njegovo humano saopštavanje“ (Žos Rože, „Filmska gramatika“, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1960). Dakle, bez sintakse kao nauke o povezivanju delova, o njihovom odnosima i funkcijama u celini, ne može biti razumevanja filma kao umetničkog dela. Slično misli i Ježi Plaževski u svojoj „Maloj gramatici filma“: „Trenutak kad je završeno pisanje gramatike nekog jezika ne samo da nije osuđivao pesnike na pasivnost, već je često bivao podsticaj za procvat književnosti“ (Ježi Plaževski, „Ježi, filma“, I, Beograd, Institut za film, 1971, str. 8).

Znamo da je jezik regulisan komunikacioni znakovni sistem, što nas upućuje na određenje — *semiotički sistem*: „To što znaci ne postoje kao zasebne,

nepovezane pojave, već predstavljaju organizovane sisteme, jedan je od glavnih vidova regulisanosti jezika.“

Kod ovakvog, osim semantičke regulisanosti, jezik podrazumeva i drugu — sintaksičku. U nju spadaju pravila spajanja zasebnih znakova u redoslede, rečenice koje odgovaraju normama datog jezika.

Kod ovakvog, dosta širokog, pojma jezika, taj pojam će obuhvatiti čitav krug komunikacionih sistema koji funkcionišu u ljudskom društvu. Pitanje: da li film ima svoj jezik svešće se na drugo — „Da li je film komunikacioni sistem?“ Ali u to, izgleda, niko ne sumnja. Reditelj, glumci, pisci scenarija, svi stvaraoci filma žele nešto da nam kažu svojim delom. Njihova *traka* je kao neko pismo, *poruka upućena gledaocima* (podvukao R. L.). Ali, da bi poruka bila shvaćena, „mora se znati njen jezik“ (Jurij Lotman, „Semiotika filma i problemi filmske estetike“, Beograd, Institut za film, 1976, str. 5).

Lotman nas podseća da se *jezik mora učiti*. Gramatika filma mora se poznavati ako se želi spoznati jezik ove umetnosti. Lotman kaže da „film liči na svet koji vidimo“. Odista, svet svakodnevno gledamo, ali ostaje pitanje koliko ga razumemo, a li ga *vidimo* i da li ga razumemo? U tome nam neosporno pomaže nauka o umetnosti. „Samo kada shvatimo jezik filma, uverićemo se u to da on nije ropska, prazna kopija života, već aktivan čin ponovnog stvaranja, u kome se sličnosti i razlike sjedinjuju u jedinstveni, napet, ponekad dramatičan proces spoznavanja života“ (Ibidem, str. 6).

Činjenica da milijarde gledalaca posećuju bioskope u svetu ukazuje na neophodnost i značaj širenja filmske kulture, razvijanje nauke o filmu, filmologije, sistematsko proučavanje filmske estetike i teorije filma, istorije i organizacije filmske umetnosti i industrije, distribucije i prikazivanja filmova, kao i recepcije filmskog dela, njegovih socioloških i kulturnih, idejnih, a iznad svega estetskih dejstava u tom mnogoljudnom gledalištu. Stoga bi izučavanje gramatike filma u našoj srednjoškolskoj nastavi, kao i u programima osnovnog obrazovanja, trebalo da bude najcelishodnije primenjivani deo opšte kulture. Pošto je cilj svake umetnosti čovek, naš zadatak je da filmskom gledaocu ponudimo iscrpna znanja o gramatici filma. Luj Žuve je priželjkivao „gledaoca koji mora imati talenta“.

Označavajući našu epohu kao *filmsko doba*, poznati sociolog istorije umetnosti i književnosti Arnold Hauzer piše: „Svaka umetnost je igra s haosom i borba protiv njega; ona se stalno primiće haosu u sve opasniju blizinu i oduzima sve veća i veća područja duha iz njegovih kandži. Ako postoji neki napredak u istoriji umetnosti, onda se on sastoji od stalnog povećanja tih područja otrgnutih iz haosa. Svojom analizom vremena, film stoji na liniji ovog razvoja: on je omogućio da se vizuelno prikažu doživljaji koji su ranije mogli da se izraze samo u muzici“ (Arnold Hauzer, „Socijalna istorija umetnosti i književnosti“, II tom, Beograd, Kultura, 1966, str. 448). Hauzer ističe potrebu umetnosti, ali i neophodnost obrazovanja zbog pravog razumevanja stvarnosti. Otuda nam se čini dalekosežnim proučavanje gramatike filma kao nužnog preduslova posedovanja filmske kulture u kontekstu opšte kulture. Nije dovoljno gledati film,



valja videti umetnost, misao, logiku, značenje i poruku tvorca filmske celine — reditelja kao autora umetničkog filmskog dela. Poznavanje gramatike filma, kao i filmske sintakse, omogućuje nam ulazak u strukturu filmskog umetničkog dela. Blisko nam je mišljenje Žosa Rožea da će poznavanje filmskih pravila pomoći gledaocu da otkrije u filmovima bogatstvo ideja i oblika koji su nedostupni neupućenima. Oni će uvećati našu radost zbog otkrovenja harmonija slika, muzike, dijaloga i konstrukcije u službi humane poruke. Utoliko bolje ćemo znati da je film u stanju da snimi nevidljivo, da nam na gotovo opipljiv način otkrije razvoj duše, njenu vrednost, njen pad ili njen trijumf. Ako je „film sopstvenim metodama sposoban da izazove kaja uzbuđenja, treba da uđemo u njegovu tehniku da bismo ga shvatili“.

Žos Rose navodi, u svojoj „Gramatici filma“, da „film od gledaoca traži osećanje logike — a zauzvrat on ga u njemu razvija.“ Slike, radnja, tekst i muzika su znaci koji treba da budu rastumačeni. Pomoću njih, mi pronalazimo život, osećanje, pouku. Filmska kultura je potrebna za pravilno tumačenje prizora koji nam se daje.

Da bismo zagospodarili dušom filma, treba apsolutno da vežbamo, uz minimum gramatičke i logičke analize. Ovom intelektualnom vežbom se ne treba baviti jedino zato da bismo otkrili, posle svakog krupnog plana, svake elipse ili totala njihova značenja, baš kao što ne tražimo nikakve dodatke predmetu ili priroku kada čitamo neku knjigu. Nen cilj je da uvežba duh da malo–pomalo, nesvesno, po određenoj proceduri, pronikne u duboki smisao dela. Ako čitalac knjige reaguje više nego gledalac filma, to je zato što je naučio da reaguje pomoću elemenata analize, koje je naučio u toku svoje mladosti. Pa ipak, premda smo toliko godina proveli u nastojanju da osposobimo naš razum da procenjuje i analizira pisane tekstove, mi vrlo često zaboravljamo ovo vežbanje kada je u pitanju film (...). Film, baš kao i književnost, može da bude deo naše kulture pod jednim uslovom: da se potrudimo da pokušamo prodreti u njega, a on će nas za to nagraditi predajući nam tajne koje će za nas biti stalni izbor prave intelektualne kulture“. (Ibidem).

Poznavanje gramatike filma je preduslov umetničkog stvaranja filma, ali bez razumevanja gramatike filma, u to nema sumnje, nemoguće je i razumevanje filmskog umetničkog dela.

Sergej Ejzenštajn, reditelj i teoretičar filma, jedna od najmarkantnijih figura umetnosti XX stoleća, ukazuje nam na dijalektički pristup filmskoj formi. On se pri tom poziva na Getea: „U prirodi ništa ne sagledavamo izdvojeno, već sve u vezi s onim što je ispred, pored, ispod i iznad posmatranog predmeta“. Za Ejzenštajna, *umetnost je uvek sukob*:

- (1) *po svojoj društvenoj misiji;*
- (2) *po svojoj prirodi;*
- (3) *po svojoj metodologiji;*

Zato „Sudar logike organskog oblika i logike racionalnog oblika“ daje:  
*Dijalektiku umetničkog oblika;*

*Količinu intervala određuje stepen napetosti;  
Stupnjevi njegove napetosti: ritam.*

Ovo važi za svaki vid umetnosti, i, zapravo, za svaku vrstu izraza — napominje Ejzenštajn.

*Montaža je nerv filma.*

*Kadar nipošto nije elemenat montaže.*

*Kadar je montažna ćelija (ili molekula), misli on.*

*U svom dijalektičkom pristupu filmskoj formi, kao primere tipova sukoba unutar forme“, Ejzenštajn navodi:*

- 1.. Grafički sukob*
- 2.. Sukob planova*
- 3.. Sukob volumena*
- 4.. Prostorni sukob*
- 5.. Sukob svetlosnih vrednosti*
- 6.. Sukob tempa*

Nigde kao u organici umetničkog filmskog dela delovi nisu tako dijalektički vezani za celinu, pa stoga možemo zaključiti da je film ostvarena umetnost celine — *pars pro toto*.

## REŽIJA KAO MONTAŽNI POSTUPAK

Ima li, danas, smisla estetički raspravljati o montaži kao umetnosti posle Grifita, Kušelova, Vertova, Pudovkina („Život se sastoji od izvesnih povezanosti, često duboko skrivenih, koje upravljaju sudbinom ljudi. Kinematografija je otkrila u montaži sredstvo za pokazivanje tih povezanosti, čineći ih razumljivim“), ili Ejzenštajna, čija *montaža atrakcija* i njena teorija otkrivaju suštinu filma kao umetnosti: u sudaru *dva* elementa nastaje *treći*, nizom uzbudljivih *eksplozija* privlači se pažnja gledaoca, na vreme se proračunava željena *reakcija gledališta*, ili poetikom francuskih avangardista Delika, Epštajna, Gansa, i posebno Luisa Bunjuela, koji su se zalagali za *polifonu montažu* i njena irealna, poetska i muzička strukturalna značenja, ili istorije vizuelne montaže koja će biti okončana pronalaskom zvučnog filma 30-tih godina XX veka, u kojem će se paralelno otkriti mogućnost auditivne montaže i njenog dvostrukog života kao *audio-vizuelnom kontrapunktu*, ili posle estetičkih teorija *tehničke montaže* (neprekidnost, orijentacija, ritam), preko *dramaturške montažne teorije* i njenih linearnih, paralelnih, sinhronih i retrospektivnih mogućnosti, pa sve do *asocijativne strukture montažnog filma kao umetnosti* u kreativnim, antiteznim, analognim, polifonim i lajtmotivskim aspektima režijskog filmskog stvaranja?

Šta danas novo reći posle klasičnih, avangardnih i savremenih teorija o montaži koja u filmskoj umetnosti predstavlja suštinski čin režije „kao poslednjeg uobličavanja filma, tj. međusobnog logičkog raspoređivanja i povezivanja snimljenih karova prema izvesnim uslovima njihovog reda i trajanja“, u kojima će reditelj filma stvoriti utisak o kretanju, ritmu, vremenu i prostoru? Rečju, montaža režijom ostvaruje *život filma* kao umetničkog dela. O montaži, danas, vredi govoriti kao o režiji u medijima (film, drama, opera, radio, televizija, video, mass-art, cirkus, show, lutkarski, crtani i animirani film, performance, happening)...

*O režiji kao montaži ili o montaži kao režiji* danas vredi govoriti i samom činjenicom da naše „postmoderno“ doba pruža neslućene primere režije kao montaže, ili obrnuto, montaže kao režije u svakidašnjem životu, društvu, privredi, politici, ekonomici, naukama, i posebno umetnostima našeg vremena. I, odista, nema umetničke discipline koja ne bi poznavala zakone montaže i principe režije. Nije reč o „gvozdenim metodima“, već, naprotiv, otvorenim procesima interdisciplinarnog pristupa fenomenu montažnog mišljenja i osećanja, montažnih postupaka u umetničkom, estetskom i, najzad, tehničkom aspektu montažnog stvaranja egzistencije umetničkog dela. U ovom razmatranju pokušaćemo da razumemo režiju kao umetnost celine, intencionalni, procesualni estetski čin i montažu kao njeno praktično umetničko i estetsko ostvarivanje. Prihvatajući načela fenomenološke estetike, mogli bismo postaviti *predmet režije kao montaže* u suštinu kreativno-umetničke genetike kao *sine qua non, da bez kreativne montaže nema umetničkog dela, ali ni jednog ni drugog nema, niti može biti, bez stvaralaštva reditelja — estetskog tvorca celine.*

O režiji kao montaži vredi govoriti i s obzirom na činjenicu da su pronalasci filmske montaže neslućeno uticali na montažnu estetiku umetnosti u našem vremenu, a naročito na nove tendencije *intermedijalne režije* u brojnim dramskim disciplinama. Još jednom se pokazuje kako je režija, kao fenomenološki postupak ostvarivanja scenskog ili filmskog umetničkog dela, umetnosti s brojnim *differentia specifica*, a da ima onoliko montažnih postupaka koliko i medija. Pomoću strukturalne estetike, teorije konstrukcije i dekonstrukcije, najbolje ćemo teorijski postaviti probleme razumevanja montaže u novom sinkretizmu u totalnoj umetnosti kojoj tendira naše savremeno dramsko stvaralaštvo u svojim najsmelijim vidovima ostvarivanja umetnosti režije kao umetnosti montaže. Od embriona estetskog iskustva do najsloženije polifone integralne strukture, umetničko delo danas ostvaruje složene procese režije, u beskonačnom broju montažnih postupaka *sui generis*, umetničkog filmskog, dramskog ili muzičko-scenskog dela. Danas, između režije kao integralne umetnosti našeg doba i umetnosti montaže kao stvaralačkog postupka, možemo staviti znak jednakosti kada je reč o rađanju filmskog, dramskog ili muzičko-scenskog dela.

Iz svega toga možemo zaključiti da je režiser stvarni tvorac filmskog jezika, njegove sintakse, gramatike i semantike, interpunkcije, i, napokon, stilistike

umetničkog dela. S pravom se kaže da je reditelj autor filma kao umetnosti, čiji se jezik uvek ponovo rađa nastankom režije svakog novog filma. Otuda se ne može izbeći saznanje o dijalektičkoj napetosti rađanja filmskog umetničkog dela upravo montažom.

## REŽIJA FILMSKE MUZIKE (DIJALOGA, ZVUKA, TIŠINE)

Čini se da je Ejzenštajn odista u pravu kada filmskom reditelju pretpostavlja zahtev „da čovek postane gospodar takve metode“ (audio–vizuelnog kontrapunkta, prim R. L.), „potrebno je da u sebi razvije jednu novu percepciju: sposobnost da na isti imenitelj svede i muzičke i vizuelne utiske“.

U nas još uvek ne postoji razvijeno sistematsko uviđanje problema odnosa režije i estetike filmske muzike. U tome je u nas gotovo *en passant* pisano i govoreno, a činjenica da na našim umetničkim školama i univerzitetima ne postoji ni predmet estetike filmske muzike, čak ni kao propedeutička metoda, svedoči da u ovoj stvaralačkoj i teorijskoj oblasti dosta kasnimo. Valja reći, istini za volju, da je u nas objavljena knjiga M. Čermenuhina „Muzika tonfilma“ (prevod s ruskog, Zagreb, 1949). U prevedenoj filmskoj literaturi (posebno u edicijama „Instituta za film u Beograd), kao i delima naših estetičara i teoretičara filma, treba posebno izdvojiti radove Vladimira Petrića. U našoj filmskoj periodici objavljen je i rasut izvestan broj oglada o filmskoj muzici muzičkom filmu, ali o režiji i esteticima filmske muzike u nas jedva da je i pisano. Literaturi o filmskoj muzici u nas doprineo je najviše sarajevski „Sineast“ (49/50, 1980/81) tematskim brojem „Film i muzika“, koji sam priredio zajedno s Nikolom Stojanovićem.

Ejzenštajn beleži: „Uvek me je interesovala 'tajna' stvaranja muzičkog lika, melodije i rađanja očaravajuće skladnosti zakonitosti, koja se stvara iz haosa privremenih otezanja zvučanja koja nisu međusobno vezana i kojima je ispunjena zvučna stihija stvarnosti koja okružuje kompozitora.

Na primer, uvek me je podraživalo kako posle dva, maksimum tri brza prikazivanja montiranog materijala i podataka o vremenu u sekundama, kompozitor Prokofjev, sa kojim sam radio, tako izvanredno i bez greške — već idućeg dana! — komponuje muziku, koja se u svim svojim komponentama i akcentima savršeno prepliće ne samo sa opštim ritmom epizoda, nego i sa svim fine-sama i nijansama montažnog toka, koja se ne usklađuje zahvaljujući „poklapanju akcenata“ — tom najprimitivnijem načinu uspostavljanja „saglasnosti“ između slika i muzike, nego divnom kontrapunktnom toku muzike, koja organski srasta sa slikom.“ (Eisenstein, „Život, delo, teorije“ — Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1957, str. 59 — „Simfonija slike i zvuka“).

Aktualnost misli ovog epohalnog reditelja i teoretičara filma i njegove umetnosti neosporna je u modernoj estetici režije i njenog odnosa u problemima filmske muzike, koju Ejzenštajn tumači audio–vizuelnim kontrapunktom

kao osnovom sveukupnog filmskog stvaralaštva, gde je zvuk i slika deo strukture koja odgoneta kompozicionu formu budućeg dela.

Ne mogu da zamislim moderan film bez muzike (zvuk kao muzika, šum kao muzika, dijalog kao muzika, slika kao muzika, tišina kao muzika, gledanje filma kao muzika, ukupna recepcija filma kao muzika). Muzika na filmu je posebno poglavlje. Žalim što u jugoslovenskoj kinematografiji, u našem filmu još uvek nismo odnegovali muzički film. Tonska tehnika je otvoren problem domaćeg filma. S tim u vezi otvaraju se složeni problemi muzike na filmu. Naš reditelj stoji pred problemima tehničke i tehnološke prirode, a kako je put do estetike preko tehnike danas presudan, vreme je da pratimo dostignuća svoga doba. Čini se da je ostvarivanje režije u području akustičkog izraza u nas još daleko od svetskih dostignuća i njegovih tehničkih standarda.

Rečeno je da filmski reditelj (kao i svaki reditelj, bez obzira na medij i sredstva ostvarivanja režije) živi s muzikom svoga filma (predstave, televizijskog ili radijskog dela), a muzika je sadržana u „rediteljskom krvotoku“. Muzika je imanentna režiji i rediteljsko osećanje i mišljenje, rediteljska logika i značenje bi trebalo da sadrže *muzički* lepo kao osnovnu osobenost rediteljskog izražavanja. Filmska muzika „Trećeg čoveka“ ostaje primer muzike na filmu koja izražava biće jednog autentičnog filma. Ovde ritam filmske muzike proizilazi iz ritma i smisla filmskog dela.

Režija filmske muzike (zvuka, dijaloga, tišine) nezaobilazan je zadatak reditelja na filmu. Ova specifična muzika se potčinjava ukupnoj strukturi filma, koja izvire iz rediteljskog osećanja stvaraoca filmske celine. Kompozitor je saradnik reditelja, jer filmska muzika saraduje sa ostalim izražajnim komponentama filmskog dela. Bliske su nam misli Grigorija Kozinceva da muzika ne prati kadrove, već ih preobražava, ona je glas reditelja: „Neka ratuje tišini tužna, rukom načinjena svirala“ (Kozincev Šostakoviču).

Predmet estetike filmske muzike i njenog odnosa prema režiji je istraživanje i tumačenje složene zakonomernosti zadataka, uloge i mogućnosti filma kao umetnosti. Muzika van kadra otkriva filozofski sadržaj filma, izražava njegovu osnovnu ideju i njegovu poruku. Muzika na filmu je uslov da film doživljavamo kao muziku. (U nemom filmu nosilac muzičkog svojstva bila je muzikalna slika, ritam, tempo i drugi „muzički znaci“, pre svega pauza).

Može li se filmska muzika uzeti kao normativna ili deskriptivna u estetičke umetnosti otvoreno je pitanje. Neki autori prave formalne podele pa je označavaju kao trostruku funkciju:

1. *Muzika kao neutralni zvučni fon.*
2. *Muzika kao psihološki tumač radnje.*
3. *Muzika kao nosilac poetske ili dramske sadržine filma, tzv. „muzički film“.*

Posebna poglavlja estetike filmske muzike pripadaju filmskoj muzici u animiranim filmovima, kao i lutka-filmovima. Ovde je reč o estetskim problemima

ma *animirane filmske muzike*. Nama se čini da postoji centralni problem: režija filmske muzike (zvuka, dijaloga, tišine) kao komplementarni problem stvaralaštva reditelja — tvorca filmske celine, kao strukture rediteljskog kodiranja audiovizuelnog značenja filmskog dela. Reditelj zamišlja filmsku muziku (zvuk, govor i tišinu), a kompozitor filmske muzike je smišlja, reditelj je promišlja, a kompozitor domišlja. U području filmske muzike rediteljska imaginacija i kompozitorova invencija su sijamski blizanci, koji se samostalno kreću. Zar nismo otkrili paradoks o reditelju koji komponuje ili kompozitoru koji bi trebalo da režira, ili je reditelj odista kompozitor sopstvene filmske partiture? Ili, vratimo se misli Žana Mitrija: „Muzika više ne prati film; *ona se stapa sa njime*“

(„Estetika i psihologija filma“, III, Institut za film, Beograd, 1971, str. 117).

Žan Mitri u pomenutom delu prethodno iznosi još jednu misao o filmskoj muzici, koja nam se čini bliska. On smatra: „Filmska muzika nije ni objašnjenje ni pratnja; ona je *elemenat značenja* i ništa više, ali odatle izvlači svu svoju snagu kada se dovede u vezu sa drugim elementima: slikom, šumovima, rečima. Kao što ističe Roman Manijel 'Muzika mora da se odrekne toga da ima sopstveni oblik ako je saveznik slici'. Umetnuta u vizuelni kontekst, mora preko kontrasta ili posebne asocijacije da odredi reakciju značenja:“ Mitri još podvlači kako filmska muzika „može da bude lišena valjane muzičke strukture pod uslovom da njeno ubacivanje ima neko precizno značenje.“ (Ibidem, str. 114).

Ponekad izbegavanje zvuka na filmu (pozorištu, radiju (?) ili televiziji) može u režiji da doprinese posebnoj dramskoj tenziji i stvori uslove za jednu estetiku dramske tišine. Zar film Alena Rena „Prošle godine u Marijenbadu“, izbegavajući zvuk, nije doprineo stvaranju jednog remek-dela?

Misao da film treba gledati ali i videti, mogla bi se proširiti, u kontekstu problema režije i estetike filmske muzike, i mišlju da filmsko delo treba slušati, ali čuti. Davno je rečeno da reditelj mora prvu čuti muziku svoga filma, dodajmo i svoje umetničke dramske predstave ili bilo koga oblika umetničkog komponovanja. Duh muzičke strukture imanentna je svekolikom estetskom stvaralaštvu. Muzika i režija su u dijalektičkom etosu i prirodnoj sprezi svekolikog kreativiteta. Režija i muzika su u odnosu povratne sprege, a njihov krajnji kreativni čin i jeste umetnički oblikovano i estetski konzistentno u celini svoga značenja.

Raša Popov mi govori o drugom paradoksu filmske muzike: o natezanju s filmskom muzikom u jednom kadru između reditelja i kompozitora! Rad reditelja i kompozitora na formiranju zvučne partiture filma trebalo bi da bude jedinstven stvaralački proces.

Komponovanje muzike za film je najviši oblik i vid komunikacije muzičke umetnosti putem filmske umetnosti. Ježi Plaževski beleži podatak da broj od 14.000.000.000 (milijardi) gledalaca koji svake godine posećuju bioskope u celom svetu zaprepašćuje i poražava. Navika odlaženja u bioskop u trezvenom

i kritičnom dvadesetom velu odjednom je zarobila celo čovečanstvo. („Jezik filma“, I, Institut za film, Beograd, 1971, str. 5).

Četrnaest milijardi filmskih gledalaca iz sedamdesetih godina, danas, zahvaljujući mediju televizije i njenim prenosnim mogućnostima, izvesno se ustostroučio, a je ne samo slika i zvuk, već i muzika na filmu u gotovo svakom našem domu. Savremeni gledaoci postaju, tako, i neposredni slušaoci filmske muzike i muzike na filmu, doživljavajući pri tom i samu *muziku filma*, čiji audio–vizuelni kontrapunkt predstavlja samu *suštinu režije filma*.

Režirati film znači neprekidno imati u vidu *imperativ estetskog audio–vizuelnog kontrapunkta*. Reditelj neprestano režira sliku i zvuk u dijalektičkom kretanju dajući značenje svojoj umetničkoj strukturi. Reditelj režira filmske estetske kodove koji autentično izražavaju njegovu viziju kinestetičkog bića filma i sopstveni pogled na svet.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, Ju film danas, Kultura, Beograd, 1991, str. 7–16

## ESTETIKA REŽIJE KRATKE FORME

***Reditelj se, režirajući kratki igrani film, nalazi pred gotovo istovetnim umetničkim, estetskim i tehničkim problemima kao i reditelj koji stvara umetnički dugometražni film, samo s tom razlikom što režiser „kratkog metra“ mora da rešava enigmu poetika sažetosti.***

Već je vreme stasalo u našoj nauci o filmu da kratkom igranom metru, kao ranije dokumentarnom i animiranom filmu, iskažemo dužnu estetičku pažnju, kao što je već ostvareno u radovima naših filmologa i pokažemo puno interesovanje za istraživanje, sistematizaciju, istoriju i teoriju žanra koji je obeležio celokupnu istoriju svetskog i našeg filmskog umeća.

Kratki igrani film mora da sadrži jezgro sažetosti, kao prvi i osnovni dramaturški princip. Reditelj režira strukturu kratkog igranog filma, poetiku minimalizma. U idejno—estetskoj osnovi, kao i tematskom smislu, reditelj oblikuje novi elitistički duh kratke priče (savršenstvo ovog zahteva u literaturi ostvaruje A. P. Čehov) ili duh dramoleta, kratkog dramskog komada, jednočinke — *entreacte* — *entremeses* — ili *commedia dell'arte*. Slično je sa malim muzičkim komadima ili minijaturnim slikarstvom. Rečju, dela male forme zahtevan su stvaralački izazov za reditelja, bez obzira u kome i kakvom obliku se stvaraju. Tako je i sa režijom kratkog igranog filma i njegove estetske uslovljenosti.

Reditelji kratkih igranih filmova od Melijesovog *Putovanja na Mesec*, 1902, do Beketovog *Filma*, ostvarili su vredna umetnička dela malih filmskih formi od kojih bi se mogao načiniti svojevrсни omnibus antologijskih dela „kratkog metra“. Takva antologija ne bi mogla zaobići remek—dela filmske umetnosti i autore—reditelje kao što su Čaplin (neme komedije), Bunjuel i Dali (*Andaluzijski pas*), Tarkovski (*Valjak i violina*), Gilić (*Ljubav*), Polanski (*Dva čoveka s ormanom*), Vukotić (*Igra*)...

Kratki film, po pravilu ima dužinu do 800 m, 35 mm trake do 30 minuta. Naravno, ovo vremensko ograničenje prekoračuju reditelji izražavajući suštinu dramaturgije kratkog igranog filma i njegovu estetsku uslovljenost temom, idejom, radnom, sukobom, likovima, situacijom, atmosferom u kompoziciji kratkog umetničkog filmskog dela.

Po umetničkim dometima, kratki igrani film može da predstavlja vrhunsko estetsko postignuće, pod uslovom da izražava originalan pristup reditelja, istraživački duh forme i sadržaja, eksperimentalnost, inovaciju i adekvatan tretman vremena i prostora u umetničkoj kompoziciji primerenoj strukturi takvog dela. U jednome kratki igrani film i njegova umetnička režija ukazuju na suštinu ovakvog rediteljsko—filmskog oblikovanja: za najkraće vreme izraziti



idejno–tematsku suštinu postavljene dramaturgije. Kao što je Tarkovski govorio za svoje filmove da predstavljaju „zapečaćeno vreme“, mislim da je o režiji kratkog filmskog umetničkog dela moguće izreći sud da je ovo i ovakvo rediteljsko stvaralaštvo potraga za sažimanjem vremena i prostora u kompoziciji filmske umetničke pokretne slike, pomoću sveta realnosti i njegove estetske transpozicije u sažeti filmski ritam.

Najveće svoje afirmativne domete, kratki igrani film doživljava na festivalima koji su specijalizovani za predstavljanje kratkih filmskih formi kao što su Beograd, Krakov, Oberhausen, Manhajm i dr.

Kratki igrani film se najviše praktikuje u filmskim školama, kao nastavno–umetnički program uvođenja u umetnost režije filmske dramaturgije, glume i studijske produkcije. To su najčešće radovi filmskih debitanta, studenata filmskih škola i predstavljaju „rane radove“ budućih značajnih filmskih reditelja.

Po svojoj narativnoj prirodi, kratki igrani film je najbliži kratkoj priči (engleski: short story, nem. Kürzgeschichte), koja predstavlja kraku prozu, dobro organizovanu radnju, usmerenu ka određenom cilju, koji je neminovan. Sličnu prirodu izražava i kratki film. Mogući su, uprkos dramaturškoj sažetosti nagli obrti, koji se javljaju neočekivano, kao „grom iz vedrog neba“, snažno, eksplozivno — tako da na minimalnom filmskom vreme/prostoru postižu maksimalan umetnički izraz i idejno značenje.

„Idealna struktura kratke priče odlikuje se jedinstvom radnje, tona, raspoloženja i utiska, a duga je upravo toliko da se može pročitati u jednom dahu“ — beleži Mira Đorđević u *Rečniku književnih termina* (Beograd, Nolit, 1986, 379). Istovetna je priroda kratkog igranog filma i njegova narativna izražajnost. Prirodno, primerena duhu izražajnih sredstava kratkog igranog filma poetika sažete naracije pretpostavlja filmskom reditelju sugestivnost i selektivnost u stvaranju strukture minijaturnog filmskog umetničkog dela bez manirizma i kićenosti, bez stilske ornamentike, strogost i preciznost stvaranja osobitih filmsko–izražajnih znakova u režiji sažetog filmskog umetničkog dela.

Kratki igrani film stvarali su značajni reditelji autorskog filma u nas i u svetu, kao osobita žanrovska minijatura filmska dela, koja su snažno povezivala tradiciju i otvarala puteve inovacije filmskom jeziku. Estetika filma obogaćena je tako novim predmetom istraživanja. Potreba sistematizacije, filmografije i videografije, filmologije i tevelogije u stoleću filmskog doba koje je iza nas, dobija vredan predmet estetskog prevrednovanja umetnosti kratkog igranog filma, njegove režije, dramaturgije i estetske uslovljenosti poetikom sažetosti. Stvaranje kratkog igranog filma koincidira s najfinijim minijaturnim slikarstvom, kao što je to rečeno i za kratku priču, a možemo to reći i za muzičke minijature, na primer genijalna ostvarenja muzičkih etida, kakva su minijatura dela Frederika Šopena i njegove neprevaziđene Etide, i dalje za svaki oblik minijaturnog umetničkog stvaralaštva u kome se forma i sadržaj tako esencijalno, minimalistički, suštinski izražavaju u duhu obilja kratke forme.

Poznato je da igrani film izlaže zbivanja, radnje i akcije posredstvom predstavljačke igre, što je suština svakog dramskog agiranja. U svakoj dramskoj predstavi, pa i filmskoj, prikazuju se ljudi, flora i fauna, pojavni svet, međusobno sukobljeni kroz dramsku akciju. Kratki igrani film treba da sadrži zaokruženu priču, kao što je to primereno igranom filmu srednjeg ili dugog metra, zasnovanu na stvarnim ili imaginarnim sadržajima istorijskog, stvarnog ili fiktivnog sveta. Prema sadržaju kratki, srednji i dugometražni igrani filmovi dele se na žanrove: melodrama, vestern, triler, istorijski film, ljubavni, biografski, muzički, horor, naučno–fantastični, avanturistički, komediju, dramu, dečji, revijalni, baletski, operski, ekološki itd.

U savremenom filmu, žanrovi se prepliću. Mnoge filmove je teško žanrovski odrediti i svrstati u jednu vrstu, kratkometražni igrani filmovi svrstani u skup od 3 ili više međusobno povezanih u jedinstvenu celinu predstavlja filmski omnibus. Remek delo jugoslovenskog filma *Tri*, Aleksandra Petrovića, upravo je i nastao povezivanjem tri kratka igrana filma, režirana 1965, po novelama Antonija Isakovića.

Treba podsetiti da su prve godine pojave filma obeležile kratke forme u dokumentarnom i naročito igranom kratkom obliku. Ti filmovi od 2 do 10 minuta, od jedva jedne rolne bili su prvi minifilmovi. Kratkometražni igrani filmovi danas se najčešće praktikuju u filmskim školama kao stilske vežbe, filmske etide i kratke igrane ili dokumentarne forme. Kratki filmovi svoju umetničku promociju doživljavaju na festivalima kratkog filma, ili se prikazuju u kinotekama, kino–klubovima ili umetničkim bioskopima. U poslednje vreme, televizija sve češće prikazuje kratke filmove, kao što je to u nas nekoć bilo u serijalu ciklusa *Jedan autor — jedan film*.

Pod uticajem estetike kratkog igranog i dokumentarnog filma, poslednjih godina u nas i u svetu razvio se muzički video–spot i video–klip. Ta minijturna forma kratkog filma svoju neslućenu kreativnost ostvarivaće u video–artu i novim medijskim prostorima digitalne, kompjuterske hologramske ili laserske tehnologije.

Kao i svuda u svetu umetnosti i društvenog života, moguće su ideološke upotrebe i zloupotrebe filma kao umetnosti, bez obzira na formu i sadržaj u kome se on ostvarivao. Setimo se samo „estetike zla“, Leni Rifenštal i plejade rediteljskih satrapa u funkcijama ideoloških servisa „filma i njegovog angažmana“.

U *Filmskoj enciklopediji* (1, A–Z, Zagreb, 1986, 723–724) dr Ante Peterlić beleži zanimljiv zaključak: „Premda potiskivan od cjelovečernjeg igranoga filma, kratkometražni film zadržao je filmsku povijest mnogim iznimno značajnim umjetničkim dostignućima. (...) U kratkometražnom igranom filmu početkom stoljeća otkrivene su osnovne izražajne mogućnosti montaže i načela filmske naracije“. Peterlić dalje podseća na kratke filmove Potera, Grifita i filmske potere. Drugo desetleće kinematografije obeležila je pojava neme komedije u kratkim igranim filmovima Seneta i Čaplina. Forma Slapstick–a do danas je ostala neprevaziđena u istoriji svetskog filma. Treća decenija XX veka u pe-

riodizaciji pripada pojavi kratkih filmskih formi avangardnog filma, čistom filmu i nadrealizmu. Posebno eksperimentalni film koristi kratku igranu formu.

Od svetskih i naših značajnih autora, gotovo da nema imena koje se nije ogledalo u režiji kratkog igranog ili dokumentarnog filma. Najzad, produkcija kratkih igranih filmova ne predstavlja za producente poseban rizik, pa se takvi filmovi poveravaju mladim rediteljima li studentima režije. Pa ipak, bez obzira na rizike, sav trud uložen u igrani film, bio on kratki, srednji ili dugi metar je necelishodan ako reditelj ne stvara filmsko umetničko delo, takav film je upotrebn, komercijalne ili zabavne vrednosti. Film bez dublje misli i osećanja, bez ostvarene idejno–estetske osnove samo je puka upotreba filma. Zato kratki igrani film predstavlja izazov za autora kao i svako umetničko delo u Work in Progress — Delo u nastajanju, što i jeste suština svakog kreativnog čina čije je umetničke i estetske domete teško predvideti.

Mogu zaključiti da bez autentične kreativne dramaturgije nema niti može biti kreativne umetničke režije kratkog igranog filma. Ali, i više od toga bez autentične idejno–estetske osnove u svim procenama režijskog stvaralaštva i dubokog poetskog, misaono–osećajnog razloga i filozofskog značenja nema niti može biti filma kao umetnosti, bez obzira na vidove ostvarivanja, vrste i tehnike realizacije. Suština filma kao umetnosti je traganje za istinom kao lepotom dramatičnog sveta i čovekove drame u tom i takvom svetu lepote i užasa. I kao što reče Andžej Vajda: „Režija je veoma laka. Morate znati samo dve stvari: da li izbliza ili izdaleka. I da li dugo ili kratko!“ *Ars longa — vita brevis*. Umetnost je večna — život je kratak!

*Kratki igrani film*, Studije, polemike, ogledi, razgovori, Beograd, 1999. str. 71–77.

## REŽIJA DOKUMENTARNOG FILMA I TELEVIZIJE

*Film je jezik stvarnosti, upravo stvarnosti.*  
Pazolini.

***Pojam, istorija, teorija, praksa, estetika, etika i propedeutika stvaranja dokumentarnog filma i televizije: faction/fiction — fiction/faction — činjenice su fantastične — mašta je činjenica***

Dokumentarna režija stvarnosti primer je antropološke suštine filmske umetnosti i televizije. Nigde kao na dokumentarnom filmu i televiziji ne prožimaju se stvarnost i mašta — mašta i stvarnost: *faction/fiction — fiction/faction*.

Pojam *dokumen(a)t* leksički treba razumeti iz latinskog pojma *docere*, što znači proučavati, pokazivati, a pojam *documentum* znači pismeni dokaz, isprava, povelja. Novolatinski pojam *documentarius* znači dokumentaran ili ispravan, poveljni, činjenični dokaz, koji se može proveravati na osnovu činjenica. Slično znači i novolatinski pojam *documentare*, što znači dokumentirati, potkrepiti dokazima ili otkriti. Sve ove latinske lekseme upućuju na naučno značenje pojma dokumenat, a njegovu pojavnost kao objektivni vid fenomena koji se pokazuje, i njegovu suštinu kao očiglednu istinu.

Iz stvaralačkog duha i kreativne reprodukcije stvarnosti, subjektivne slike i zvuka upravo te objektivne realnosti, s namerom da se umetnički i naučno prikažu pojave i događaji iz života i sveta, ljudi; flore i faune, mrtve i žive prirode; rečju, čovekov univerzum, vidljiva i nevidljiva stvarnost estetski je predmet dokumentarne režije. Rođen je dokumentarni film, dokumentarna televizija, u procesima dela — *Work in Progress*, umetnosti u nastajanju — dokumentarne režije, umetnosti XX stoleća.

Pojam dokumentarni film ili dokumentarna televizija treba razumeti kao rediteljsko kreativno stvaralaštvo bez igrane radnje i glumaca koji predstavljaju ljude i pojave, situacije i događaje iz životne stvarnosti. U dokumentarnim filmskim delima, kao što bi trebalo da to bude i u dokumentarnim televizijskim delima, pokazuje se i prikazuje, predstavlja i izražava stvarnost kao takva bez mimetičkih namera, bez primene igre glumaca, rečju bez hipokrizije ili bilo kakvog oblika posredovanja stvarnosti. Ovde je reč o stvarnom izražavanju stvarnosti. Nažalost, estetska suština ove vrste filma i televizije toliko je puta

demantovana ideološkim, političkim i društvenim posredovanjem, upotrebom ili manipulacijom u XX veku.

### *Dokumentarizam*

Dakle, dokumentarnost je istinito i verodostojno prenošenje i predstavljanje činjenica procesima filmske ili televizijske režije. Ostvaruje se na celuloidnoj traci ili elektromagnetnom video zapisu, a uskoro i na kompaktnom disku prikazujući realne pojave, ljude i događaje kao dokument vremena i prostora.

Najzad, dokumentarni film ili dokumentarnu televiziju i dokumentarni radio i dokumentarnu dramu mogu definisati kao rediteljsko audio–vizuelno komponovanje vreme/prostornih parametara stvarnosti istinitim i verodostojnim izražavanjem životnih činjenica. U slučaju radiofonskog dokumentarnog dela reč je o režiji audio–realnosti, dok se dokumentarna drama izražava autentičnim verbalnim verističkim postupcima režijskih procesa „gole stvarnosti“.

Dokumentarni film (engl. *Documentary, non-fiction film* — fr. *Cinema documentarie* — nem. *Dokumentefilm*), u filmskom svetu od milja nazvan *dokumentarac* — reprezentativan je filmski žanr, bez koga filmska umetnost bi bila samo polovina vrednosti ovog magičnog stvaralaštva.

Bez obzira na vrste dokumentarca, ova umetnost fakata iz neposredne životne realnosti, bilo da prikazuje naučne, popularne, kulturne, obrazovne, sportske, istorijske, lične i porodične događaje i zbivanja uvek treba da se zasniva na istini i samo istini. Nažalost, vek iza nas ispunjen zlom velikih svetskih manipulacija, zatrovan ideologijom, politikom i kapitalom, možda je najviše zloupotrebio dokumentarni film kao propagandno, reklamatorsko sredstvo upravljanja ljudima i idejama, i gle paradoksa, uspevao da ostvari remek dela filmske umetnosti glorifikujući „poetiku zla“ (Leni Rifenshtal, u apologiji fašizma Ejzenštajn i sovjetski lenjino–staljinisti, apologete kulta ličnosti, kojima se skromno pridružuju jugoslovenski glorifikatori titoizma i svekolike komunističke pošasti).

### *Estetika režije dokumentaraca*

Sušтина i priroda dokumentarca treba svoj estetski predmet da ostvaruje procesima filmske ili TV režije na istinitom postupku, objektivno i nepristrasno objektivom filmske ili televizijske kamere.

Zato je logika režije dokumentarca, u ma kom žanru ili vrsti ovog autentičnog stvaralaštva, susret umetnosti i nauke, njihovo strasno prožimanje u procesima stvaranja filmskog i televizijskog umetničkog dela.

Istorija filmske i televizijske umetnosti označena je stvaralaštvom dokumentarista. *Dolazak voza u stanicu* i *Izlazak iz fabrike*, 1895. Luja Limijera bio je početak filmskog dokumentarističkog stvaralaštva. Kao što je poznato, Džon

Grirson je tek posle tri decenije žive dokumentarističke produkcije imenovao ovaj autentični filmski žanr, 1926. pojmom *documentary*, označavajući ga kao „kreativnu obradu stvarnosti“. Na drugoj strani Dziga Vertov, autentično „Kino–oko“ u oblasti dokumentarnog stvaralaštva označiće kao zapisivanje „fragmenata stvarnosti“.

Posvećeni istoričar dokumentarnog filma Erik Barnou u svojoj temeljnoj studiji *Documentary* zapisaće da je dokumentarista na filmu uvek bio „istraživač, reporter, slikar, pesnik“. On je na najbolji način odredio idejno–estetsku osnovu režije dokumentarnog filma, ukazujući da je reditelj autor dokumentarnih „pokretnih slika“. Po Barnou dokumentarista „bira temu, ljude, perspektivu, pristup, ugao gledanja, objektivne, zvukove, reči, odnose. Svaki izbor je izraz njegove tačke gledišta, bio toga svestan ili ne, priznao to ili ne.“

Ova pojmovna, istorijska, teorijska, estetička, etička i propedeutička podsećanja na prirodu i suštinu poetike i estetike dokumentarnog filma i dokumentarne televizije treba uzeti kao pledoaje za sistematska istraživanja poetika srpskih i jugoslovenskih dokumentarista. Sistematske studije estetike i poetike dokumentarizma uslov su temeljne propedeutike i uvođenja u sistem rediteljske umetnosti.

U svojim estetičkim i poetičkim istraživanjima u oblasti filmologije i tevelogije objavio sam stotinjak rediteljskih poetika, koje pored svojih umetničkih, estetskih i etičkih pogleda naših najistaknutijih reditelja imaju i autentičnu dokumentarnu vrednost.

### *Rediteljske poetike*

Ove rediteljske poetike objavljene su u mojim knjigama *Traktat o filmskoj režiji, od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989; *Rasprava o filmskoj režiji*, Ju Film danas, Kultura, Beograd, 1991; *Estetika TV režije*, Biblioteka, prilozi za istoriju televizije Srbije, knjiga 5, Televizija Beograd, 1997.

U traganju za estetikom i poetikom fenomena režije uvek sam posvećivao pitanjima režije dokumentarnog filma i televizije dužnu pažnju, respektujući ovu vrstu autentičnog stvaralaštva kao reprezentativnu umetnost, a rediteljima dokumentaristima dugujem celovito estetičko istraživanje.

Ništa nije tako fantastično kao stvarnost — govorio je Dostojevski.

Čini mi se da ništa nije tako stvarno kao mašta od koje gradim umetnost i snove. Trebalo bi i Stvarnost graditi maštom.

U plejadi srpskih reditelja dokumentaristi Vlatko Gilić i Petar Lalović uspeli su dokumentarnom metodom režiranja stvarnosti da ostvare remek–dela filmske umetnosti. Nisu oni jedini, ali su prvi među jednakima u svetu filmske umetnosti: *Primus inter pares!*

„Dnevnik“, Novi Sad, g. LVII, br. 18375, 25. III 1980. Kultura i nauka — umetnost, br. 923, str. 15.

## REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE

### OŽIVOTVORENJE ANIMIRANIH OBLIKA – OBLIKOVANJE CELULOIDNOG ŽIVOTA

Režirati - znači animirati, oživotvoravati različite oblike, sadržaje, radnje, postupke, dešavanja, događaje, predmete, ljude, pojave, oživljavati vreme i prostor, rečju, oblikovati pojavni život na sceni, filmu, videu ili bilo kom umetničkom kreativnom postupku s idejom oblikovanja umetničkih celina, estetskih značenjskih kompozicija.

Reditelj je upravo vrhunaravni animator tog *Dela u procesu – Work in Progress*.

Reditelj - kao Demijurg - tvorac je celine scenskog ili filmskog umetničkog dela u sistemu reprezentativnih dramskih predstavljačkih umetnosti. Činjenica da je *teatar jedina živa umetnost* navodi nas na misao da i film, kao i animirani film, uz sve osnovne razlike, u procesima stvaranja, koincidira sa *Theater l'art vivant* (Appia), s utopijskom vizijom simulakruma života na sceni i života na ekranu.

Po svojoj metodologiji, organizaciji, strukturiranju, analizi, sintezi animirani film je najbliži animiranom teatru, lutkarskom, vizuelnom teatru objekata, animaciji slika, skulptura, grafika, linija, boja i zvukova. Suština lutkarskog teatra je oživljavanje mrtve prirode u oživotvorene oblike, forme, sadržaje, estetske kompozicije putem animacije. Isto to čini tvorac režije filmske animacije oblikujući linije, crteže, skulpture, grafike, predmete u forme zvane animirani film.

Blisko mi je mišljenje Dušana Vukotića iznetom u našem pisanom razgovoru o *režiji filmske animacije* (1986) da „U igranom i animiranom filmu bavimo se nekom vrstom *prevođenja* likovne forme u jezik filmskih slika i niz scena. No, tu postoji bitna razlika u filmskom izrazu: u igranom filmu radnju nose živi akteri, a u animiranom crtani likovi, grafički i slikarski elementi, kolaž, lutke, predmeti, animirano svetlo, animiran plastelin ili kompjutorski znak. Metodi režije igranog i animiranog filma potpuno se razlikuju.“

U suštini režija i igranog i animiranog filma počiva režijskom praksisu *pars pro toto – deo po deo – do celine*. Režija animiranog umetničkog filma, kao što je to i režija animirane lutkarske umetničke predstave, istinska „totalna kreacija“ (Vukotić).

Animirani film i njegova režija je otkrivanje sveta nove realnosti i zato o animiranom filmu možemo govoriti kao *kaoosnoj umetnosti*. Teoretičar vizuelne kulture Kosta Bogdanović bi rekao, s pravom, da o animiranom filmu možemo govoriti kao „vizibilnoj umetnosti“, tj. o onome što je zamišljeno ostvareno kao realna vizibilna imaginacija. Zato je reditelj animiranog umetničkog filma apsolutni tvorac, Demijurg, Pantokrator nove estetske vizibilne imaginarne oživotvorene filmske stvarnosti.

## 2.

- Crteži i boje u animiranom filmu izvor su kinestetičkih vrijednosti isto kao i lica i ambijenti u igranom filmu - složićemo se još jednom s Dušanom Vukićem u našem dijalogu o režiji filmske animacije.

Gledište Nikole Majdaka da „animirani film uključuje u sebe ne samo crtani film, već i filmove s lutkama, «piksilaciju» (animaciju ljudi kroz pojedinačno snimanje), animaciju predmeta, filmove bez kamere, igličasti ekran, animaciju peskom i drugim zrnastim materijalima, grafički film, kinestetički proces oživljavanja neživih crteža, kompjutersku animaciju, holografiju... Iza ovih tačkica otvara se veliko polje još neistraženih područja specifične umetnosti koja još uvek traži svoje mesto u svetu filma“ – treba razumeti kao horizont izražajnih mogućnosti režije filmske animacije i unovije doba, laserske, digitalne, hologramske virtuelneanimacije i njene umetničke režije...

Režija filmske i video animacije u svim svojim procesima - *Dela u stvaranju - Work in Progress* - koincidira sa stvaralačkim procesima animacije u lutkarskom teatru ili bilo kom obliku scenske i audio-vizuelne animacije. Rečju, animirati znači davati životvorne oblike svekolikoj mrtvoj prirodi, to će reći umetnički i estetski oblikovati mrtvu prirodu u umetnička dela animiranog filma i videoart-a u živu, ritmičku animiranu umetnost. Slični ili gotovo isti procesi se ostvaruju i na sceni umetničkog animiranog lutkarskog teatra u ritmu animacije i oživotvorenja plastičnih oblika kao što je to slučaj u stvaranju i režiranju animiranog filma.

Beograd, 11. 11. 2011.

Radoslav Lazić, REŽIJA ANIMIRANOG FILMA, Autorsko izdanje, Beograd, 2012, 7-8.



# REŽISERI O FILMSKOJ REŽIJI

## ANIMACIJA FILMSKE REŽIJE

***Dijalog s Dušanom Vukotićem \* , režiserom filma Surogat, dobitnikom Oscara***

*Kako biste definisali svoju ars poetica filmske režije?*

Za mene je režija stalno traganje i provjeravanje složenog dramsko-poetskog kompleksa i psiholoških nijansiranja metodima i sredstvima koji su tako krhki i nepouzdana. Razmišljanje, traganje i otkrivanje, odabiranje i konačno oblikovanje – ne samo u filmskoj režiji – to je niz kreativnih nagovještaja i viđenja koja se događaju u nekim duhovnim prostorima. Pravila i zakonitosti nema, izuzev u svjesnom prihvatanju i primjeni provjerenih klišeja. Kada sam 1963. režirao polusatni animirani film *Astromutts* za „Cinemagic Production“, SAD, radio sam knjigu snimanja prema američkom scenariju. Unio sam neke manje inovacije, ali mi je Phil Davis, predstavnik producenta, rekao: „Možda su Vaša rješenja bolja, ali nisu provjerena kod publike; molim Vas, držite se scenarija“. Američki producent je znao šta želi, i zašto to želi. Naravno, ovdje se radilo o zanatu a ne o estetskom procesu režije, o režiji kao kreativnom činu.

*Šta je predmet filmske režije u dokumentarnom, igranom i animiranom filmu?*

Za sve tri vrste zajedničko je istraživanje i iznošenje unutrašnjeg smisla; u dokumentarnom filmu smisao tražimo u određenom autentičnom događaju. Često se, kod nas, dokumentarni film zamjenjuje s filmskom, odnosno tv-reportažom koja ostaje samo na nivou događaja. U igranom i animiranom filmu bavimo se nekom vrstom „prevođenja“, literarne forme u jezik filmskih slika, u niz scena. No, tu postoji i bitna razlika u filmskom izrazu: u igranom filmu,

---

\* VUKOTIĆ, Dušan, jugoslavenski režiser i pedagog – rođen u Bileći, 7. februara 1927. Arhitekt po obrazovanju, Vukotić je naizraziti predstavnik Zagrebačke škole crtanog filma. Kao reditelj, ogledao se u različitim oblicima filmskog stvaranja, s najviše uspeha ostvario režiju animiranog filma, što mu je donelo jugoslavenska i svetska priznanja za rediteljski rad. Za film *Surogat* nagrađen „Oskarom“, 1962. Vukotić je zagovornik ironično-satiričnih tema u svom animiranom opusu, ali iznad svega pesnik filmske režije u novoj likovnoj obradi svojih crtanih, animiranih i igranih projekata. Poznati su mu filmovi: *Kauboj Džimi*, *Osvetnik*, *Pikolo*, *Surogat*, *Koncert za mašinsku pušku*, *Igra*, *Opera Cordis*, *As grata arts*, *Gubetiana*, *Sedmi kontinent* (igrani), *Akcija Stadion* i filmovi s temom iz naučne fantastike. Nagrađen Nagradom AVNOJ-a 1969, i brojnim nagradama u zemlji i svetu. Dušan Vukotić bio je redovni profesor Akademije za kazalište, film i televiziju, za predmet Filmska režija, u Zagrebu. Umro u Zagrebu, 8. VII 1998. godine.

radnju nose živi akteri, a u animiranom crtani likovi, grafički i slikarski elementi, kolaž, lutke, predmeti, animirano svjetlo, animirani plastelin ili kompjutorski znak. Metodi režije igranog i animiranog filma potpuno se razlikuju.

Mogućne su kombinacije i sinteze. Sadržaj ili ideja budućeg filma usmjerava, a često i nameće, filmski izraz. Kada sam radio *Mrlju na savjesti*, prva zamisao je bila da film realiziram u grafičkoj animaciji. *Mrlja* i kao pojam za to je bila idealna, no što sam trebao da radim s likom čovjeka koji se sukobljava s „mrljom“? Postojale su dvije mogućnosti: grafička animacija lika čovjeka, ili uvođenje glumca. U prvom slučaju, imao bih dva ista znaka: animirani crtež mrlje, i animirani crtež čovjeka. U drugom slučaju, uvođenjem glumca, raznorodnost izražajnih elemenata pružala je za režiju mogućnost razvijanja jače ekspresije i ostvarenje snažnije emocije. Sličan metod, s nekim inovacijama, upotrijebio sam i u realizaciji filmova *Igra*, *Opera Cordis* i *Ars gratia artis*.

*Da li to znači da ste skloni eksperimentu i istraživanjima?*

Može se i tako shvatiti. Nisam pristalica jedne stilske dominacije.

*Norman McLaren crta direktno na filmsku traku, radio je veći broj filmova bez posredstva filmske kamere.*

Imao sam nekoliko susreta s McLarenom. Osjećao se kao zarobljenik specifične tehnologije, žalio se da mu filmovi, zbog navodne hermetičnosti, nemaju pravu distribuciju, jer se uglavnom prikazuju u kino-klubovima, kulturnim centrima i konzulatima. Nikad nisam mogao da prihvatim izraz: „hermetično umjetničko djelo“. Rijetki su filmovi koji zrače tolikom neposrednom radošću i snagom izraza kao neki filmovi McLarena. On je, u širem smislu, uspio da ostvari jedinstvo estetike i etike, psihologije i logike.

*Da li ste sreli još nekog umetnika animacije koji je bio „zarobljenik“ neke specifične tehnologije?*

Ima ih nekoliko. No, sigurno je najznačajniji i najpoznatiji Aleksandar Alexeieff. Dobro sam ga poznao, gledao sam ga kako radi u njegovom studiju u Parizu. Izmislio je jedinstvenu tehnologiju animacije, „igličasti ekran“, i u toj tehnici ostvario niz izuzetnih djela. Da spomenem samo *Noć na pustoj goru*, *U prolazu*, *Nos* (prema Gogolju). Alexeieff je, zapravo, animirao scene koje su oblikovale slike u crno-bijelim nijansama. Bačena sjena uvijek je tamna, siva ili crna, nema boju, ma koliko da je predmet koji baca sjenu koloriran. Alexeieff je, svojom tehnikom „igličastog ekrana“, mogao da stvara samo animirane crno-bijele filmove, i to je bio njegov stvaralački, a rekao bih i životni, problem. Umro je s uvjerenjem da se to nekako može riješiti.

I nemogućnosti su uzbudljivi dio režije, a često i inspirativni dio stvaralaštva.

*Šta je za Vas predstavljalo dobijanje „Oskara“ i kako ste doživeli to visoko priznanje?*

Dobiti priznanje iz zemlje koja je najzaslužnija za afirmaciju i popularnost crtanog filma u svijetu, i to za film drugog načina razmišljanja i druge estetike – bila je to potvrda da sam na pravom putu, ako tako mogu reći.

No, zapravo, jedan definitivno pronađeni put u stvaralaštvu ne postoji, stalno se javlja potreba da se negira, da se ide dalje. Ali, kuda?

Kada sam dobio „Oscara“, američka produkcija Herts – Lion Inrternational Corp. ponudila mi je da realiziram TV-seriju od 52 filma, s mojim glavnim junakom. To je već bilo objavljeno kao „gotova stvar“, poslovni Amerikanci dali su i ime seriji: Mister Surogat. Odbio sam. Sve što sam imao da kažem, rekao sam u tom prvom filmu. Variranje teme u 52 nastavka bilo mi je besmisleno.

„Zašto koljete kokošku koja može da nosi zlatna jaja?“, kratko mi je poručio Herts – Lion Inrternational Corp.

*U kom su odnosu literarne forme i filmske slike?*

Ako mislite na literarni predložak, scenarij nekog filma, onda ćemo u njemu naići na riječi i rečenice koje nose veće ili manje mogućnosti za vizuelno oblikovanje. Sam stvaralački proces prevođenja literarne forme u jezik filmskih slika prolazi kroz niz kvalitativnih promjena.

Tekst najčešće pruža dvije mogućnosti: doslovnu ilustraciju određenog sadržaja, ili mogućnost drugog sagledavanja, iz drugog ugla. Meni tekst najčešće služi kao inspiracija za vizuelno interpretiranje, koje ne mora biti doslovna reprodukcija opisanog događaja. To ne znači mijenjanje misli autorovog teksta; ja ne vidim potrebu da se tumači ono što je već autor u tekstu rekao.

U verbalnom izražavanju ili pisanom tekstu nailazimo na niz riječi, pojmova, koji označavaju predmete, pojave i slično, *lišene svog individualnog obilježja*. Te riječi u trenutku njihove vizualizacije postaju određene. Kada sam radio film *IGRA* (kombinacija animiranog i igranog filma), u scenariju je, na primjer, pisalo: „Djevojčica nacrtala kuću“. Riječ „kuća“ označava samo pojam objekta za stanovanje, a kuća koju je djevojčica nacrtala bila je *konkretna, sa svojim karakteristikama*. I u dokumentarnom ili igranom filmu kamera će „kuću“ itovremeno odrediti i opisati. Za jezik filmske slike, neodređeni pojmovi ne postoje.

*Znači da film, prikazujući konkretne oblike u slikama, ne ostavlja gledaocu mogućnost da zamišlja svoje?*

Da, film, za razliku od literature, potiskuje maštu gledaoca. Nerado gledam filmsku adaptaciju literarnog djela koje poznajem, redovno sam razočaran.

*Čitanjem literarnog djela, stvara se u nama neka vrsta subjektivne psiho-projeksije. Mi „vidimo“ likove, događaje i ambijente različitog intenziteta. Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja u animiranom filmu?*

Mora da izmašta i pokrene svijet koji *objektivno ne postoji*, da materijalizira misao. Vidite, za razliku od dokumentarnog i igranog filma, svijet animiranog filma ne egzistira van filmskog ekrana. Projekcija igranog ili dokumentarnog filma u stvari je *reprodukcija* nečega što već u realnosti postoji, i što je, s većim ili manjim režijskim intervencijama, organizacijom i odabiranjem, registrirano kamerama. U animiranom filmu, ta naknadna reprodukcija stvarnosti objektivnog realnog svijeta, kojeg doživljavamo svim čulima, ne postoji. Postoje samo serije nepokretnih crteža, grafičkih ili slikarskih znakova, predmeta ili slično, koji će se tek posredstvom filmske animacije početi kretati. Početi da „žive“.

Jednom prilikom mi je veliki majstor češke animacije Jirži Trnka rekao da kod režije animiranih lutka-filmova prvenstveno osjeća *otpor materijala* (od kojeg je napravljena lutka), i koji bi trebalo doslovno fizički savladivati iz pokreta u pokret. U režiji crtanog filma, za mene postoji samo *otpor ideje*, metafizički otpor, jer se izražavam crtežom koji je apsolutno pokoran ruci animatora.

Neki filmski teoretičari definirali su crtani film kao „totalnu kreaciju“, jer polazi od nule, čistog lista papira na kojem stvaramo *svijet nove realnosti*. Možda je to potaklo Lo Duku što je još 1938. godine napisao da je crtani film stekao ne samo pravo građanstva kao umjetnost, nego i pravo da se nazove osmom umjetnošću koja se rađa. Bilo je to povodom premijere Diznijeve *Snježane i sedam patuljaka*.

*U kom su odnosu arhitektura i režija animacije?*

Vjerujem da sam se zainteresirao za crtani film jer sam studirao arhitekturu. Kasnije sam vidio da je znatni broj autora animacije došao s arhitekture ili slikarstva. Ovakvih primjera ima dosta i u igranom filmu. Radi se o sklonosti ka *vizuelnom izražavanju*. Animacija, kao i arhitektura, izražavaju se vizuelnim elementima, oblicima i njihovim usklađenim odnosima. No, postoji i bitna razlika. Sile koje djeluju u statičkoj arhitektonskoj djela u animaciji su *invencija i mašta* oslobođeni svih fizičkih zakona i logičkih sistema. No, to ne bi trebalo shvatiti kao negaciju logike i značenja; to je traganje za nekim drugim značenjem koje nije proizvoljno, i ne može biti, jer ostaje u odnosu s pravim svijetom i oslanja se na kolektivno iskustvo.

### *Može li se govoriti o vezi sna i animiranog filma?*

Pored autentičnih dokumenata, predmeta, fizičkih pojava i stvarnosti, postoji i iluzija. *Život je neodvojiv od snova* – konkretno ne isključuje irealno, i u tim prostorima ljudske mašte animirani film nalazi izvore svoje inspiracije. U kojem god se obliku javljalo, filmsko djelo uvijek proizlazi iz života i izražava određenu društvenu situaciju, filosofiju, ideologiju, pogled na svijet, klimu duha... To čine, svaki na svoj način, i film realistične naracije, i animirani film, i film naučne fantastike.

### *Koji su osnovni problemi režije ritmičkih i kinestetičkih aspekata animiranog filma?*

Crteži i boje u animiranom filmu izvor su kinestetičkih vrijednosti, isto kao lica i ambijenti u igranom filmu; međutim, crtež po svojoj prirodi ne može da osjeća i proživljava određene situacije i stanja. „Na njegovom čelu izbile su kapljice znoja“... Ovu scenu s glumcem (uz pomoć glicerina) možemo vrlo lako snimiti i postići uvjerljivost, ali ista scena s crtežom djelovala bi besmisleno, ma kako dobro bila animirana. *Fiziologija je strana* svijetu animacije. Animirani crtež kreativno djeluje kroz ritmičku evoluciju grafičkih oblika, i vizuelnom retorikom stvara niz asocijativnih situacija koje mogu biti adekvatne stanjima kroz koja prolazi čovjek. . Specifičnost izraza animacije pojačava njenu ekspresiju, a realistička rješenja je umrtvljuju. Jedna od često isticanih karakteristika „Zagrebačke škole“ je i odbacivanje antropomorfne animacije. Jednostavnije rečeno – kad sam već *izmislio i nacrtao* lik, mogu da mu izmislim i nacrtam pokret.,

### *Kuda ide savremeni animirani film?*

Vidite, u počecima razvoja filma, Žorž Melijes i Emil Kol snimaju filmove u kojima pokazuju da mašta i poezija mogu da „ožive“, da se vizualizuju i pokreću. Melijes se služio teatrom, glumcima i filmskim trikom, to danas zovemo „specijalni efekti“. Emil Kol je animirao svoje jednostavne crtane junake. Savremeni animirani film i dalje uspješno razvija osnovne vrijednosti tradicionalne animacije – duhovitost i geg, ali isto tako može sugestivno da progovori o svakodnevnim problemima čovjeka i vremena u kojem živimo. Animacija je davno probila zatvoreni krug burleski, anegdota, bajki, basni, i izašla iz vilinskog carstva prinčeva i princeza. Animirani film je prevazišao jezične barijere i ostvario svoju najveću vrijednost – *univerzalnu čitljivost*.

### *Šta je specifično za animirane TV serije?*

Maksimalno reducirana animacija i brbljivi dijalog koji bi trebalo da prikriva statičnost crteža. Razlog je, naravno, i ekonomske prirode. Ako analiziramo likove u TV-serijama, onda ćemo se potsjetiti davnih teatarskih formi. U većini animiranih filmova serijske proizvodnje, crtani junaci nose *stalne maske* za stalne tipove, kao liknosti iz komedija del'arte, Harlekin, Bajaco, Pulćinela, Dotori, Kapitano... Fabule tih komedija bile su vrlo jednostavne; sve se, obično, odigravalo oko zapleta koji je godinama, pred zahvalnom publikom, variran u tom Teatru maske.

### *Kako režirate prostor u filmu?*

Prostor ne definira samo ambijent neke radnje, i ne stvara samo atmosferu neke scene, nego ima i dramaturšku funkciju – i to režiji daje bezbroj mogućnosti. Pri tom, značajnu ulogu igra boja, o tome bi se moglo dugo razgovarati, ali filmovi su najčešće samo – „šareni“. Kod režije prostora, više sam sklon, da se tako izrazim, *prostornom kolažu*. Prostoru koji nije objektivniji već je, montažom raznih prostora, spojen u novu prostornu realnost. Dugim kadrovima, kadar-sekvencama, moguće je sačuvati objektivno jedinstvo prostora i prostorno-vremenski kontinuitet, ali kod ovakvih rješenja često dolazi, u pojedinim pasażima, do „praznog hoda“ kamere.

### *Koji su osnovni problemi u režiji vremena filmskog djela?*

U filmu nemamo samo jedno vrijeme, i problem je kako uskladiti kondenzaciju tih vremena i ritam filma. U animiranom filmu problem je specifičan, jer animacijom stvaramo likove kojima moramo osmisliti vrijeme trajanja pokreta. Animacija može da maksimalno reducira vrijeme, no suština nije u mehaničkom skraćivanju vremena, već u pronalaženju maksimalne izražajnosti u toj *drugoj dimenziji* trajanja.

Ako realno vrijeme trajanja nekog pokreta smanjimo na polovinu, ne znači da smo time pokret prenijeli u domen animacije. Kako reducirati vrijeme, na koju mjeru i u kojoj formi da bi pokret sugestivno živio *u novom realitetu*? Mehaničko određivanje vremena, „tajming“ (*timing*), ne daje nam generalno rješenje, već se svaki slučaj rješava u kontekstu određene scene; znači, valja pronaći, odnosno uspostaviti, pravi odnos kvantiteta i kvaliteta vremena.

### *U kom su odnosu režija filma prema drugim medijalnim režijama (drama, opera, radio, televizija, lutkarski teatar, animacija)?*

Do režijske vizije, do suštine djela, dolazi se kroz različite tehničko-organizacione i estetske procese. Ovo uslovljavaju stvaralačke discipline određenih medija. Režija filma, za razliku od drugih medijalnih režija, služi se prvenstveno metodom disocijacije. Film je jedina umjetnost kod koje bi zamišljenu cje-

linu trebaloprvo *razbiti* na stotine i stotine segmenata, da bi ih naknadno sastavili, složili u cjelinu.

*Može li se govoriti o „režiji“ u svakidašnjem životu, i na koji se način ona ostvaruje?*

Režija kao umjetničko oblikovanje u osnovi je benigna, to je svijet igre vremenski ograničen. „Režija“ kao metafora, manipulacija ljudima, jedan je od najpostojanijih fenomena ljudske civilizacije, i stalno prisutna strana čovjekove egzistencije. Pojedinci ili grupe „režirali“ su u ime nekog božanstva, u ime Boga, u ime neke zajednice ili države, u ime svojih totalitarnih ideologija... U stvari, radi se o pritisku na rasuđivanje.

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao intremedijalna estetika režije?*

Navest ću Vam jedan primjer. Pedestih godina počeli smo da stvaramo animirane filmove. Znali smo konkretno što režiser filma ima da radi, i u nekim realiziranim filmovima nazirali su se, već tada, znakovi inovacija, nešto što će kasnije, u estetskom smislu, biti definirano kao „Zagrebačka škola“. U to vrijeme nismo ni pokušavali da objasnimo sebi što predstavlja režija kojom smo se bavili, u estetskom smislu. Mislim da je teško definirati režiju bez ulaženja u strukturu stvaralaštva, a o samom stvaralaštvu imamo nekoliko teorija. Nauka o režiji mogućna je kao komparativno-metodološko proučavanje režija različitih medija i filmskih vrsta.

*U kom su odnosu teorija i praksa režijske umetnosti?*

Bez prakse, teorija bi polazila od pretpostavki.

*Da li nameravate da napišete knjigu o svome rediteljskom iskustvu iz oblasti umetnosti režije?*

Radije bih o tome snimio film nego napisao knjigu. Koliko se sjećam, svojevremeno je Slavko Vorkapić predlagao našim producentima da snime cjelovečernji film o montaži, o njegovim iskustvima i njegovom radu u Holivudu, koji je zaista bio izuzetan. No, naši producenti nisu znali što bi s takvim filmom, i jedan zanimljiv projekt nikad nije ostvaren. U knjizi *Visual Scripting* (Focal Press London, and New York) pisao sam o nekim mojim iskustvima iz oblasti filmske animacije – za to bi trebalo mnogo vremena i sklonosti prema teorijskom radu, a ja nisam teoretičar.

*Šta Vas je motivisalo da se posvetite stvaralaštvu filmskog režisera?*

Enriko Fulkinjoni (Enrico Fulchignoni) piše, pozivajući se na Platona i Kalderona, da „*dio fikcije koji je zatvoren u život predstavlja ono što život ima najbolje*“. Uvijek sam volio da crtam, no nije me posebno radovao završeni crtež, nego čin crtanja, crtež u nastajanju, u stalnoj promjeni, nešto kao san. Odatle do umjetnosti filmske animacije, do „oživljavanja“ fikcija – samo je korak.

*Ko je presudno na Vas uticao, i na koji način?*

Mislim da je to prvenstveno poezija, takav protok i vatromet *slobodnih mentalnih slika* ne nalazimo ni u jednoj umjetnosti.

*Šta za Vas znači angažman pedagoga filmske režije, i koji su Vaši saveti mladim filmskim režiserima?*

To je, prije svega, stalna dilema kako podučavati nešto što se može samo učiti, ali nikad naučiti. Problem obrazovanja mladih filmskih režisera javlja se već na prijemnim ispitima, kod selekcije. Na muzičkim i likovnim fakultetima, provjeravanje mogućnosti kandidata za studij je konkretnije, neki pomoćni parametri ipak postoje: da li mladi čovjek ima ili nema sluha, da li zna ili ne zna da crta. A šta je s režijom? Testovi vizuelnog opažanja, maštovitist, enciklopedijsko poznavanje filmske umjetnosti i filmskih informacija, pa i šire humanističko obrazovanje, ne mogu da ukažu na budućeg talentiranog filmskog stvaraoca. U dugogodišnjoj pedagoškoj praksi imao sam poptuno suprotnih slučajeva. Vjerujem da bi studij filmske režije, koji je kod nas postavljen na tradicionalnim pedagoškim normama, trebalo dinamičnije mijenjati i ostaviti studentima što više vremena za praktični rad.

Ne volim da dajem savjete, sa studentima razgovoram, nastojim da im pomognem da otkriju i izraze vlastite afinitete i mogućnosti. Da uvijek imaju na umu da se umjetničke vrijednosti ne baziraju na pravilima i postupcima, jer to su samo pretpostavka za tehničku, odnosno zanatsku korektnost filmskog djela. Nastojim da se ne optjerećuju raznim estetičkim shvatanjima, principima i teorijama koje se tako brzo mijenjaju.

*Kakav je položaj filmskog reditelja i režije u nas danas?*

Organizaciono-proizvodna struktura i ekonomski sistem u našoj kinematografiji nikad nisu uređeni, improvizira se „od danas do sutra“, i to se reflektira ne samo na položaj filmskog reditelja, nego i na sve filmske radnike.

*Što znači ekspolozija videa u našem vremenu?*



Video, kao i kompjutori, kompjutorski terminali i industrijski roboti, anticipira duh našeg vremena.

*Kako vidite budućnost filma na kraju „filmske epohe“?*

Mogućne su samo tehnološke inovacije, prije svega definitivni prelaz na elektronsko zapisivanje slike i usavršavanje holografije. Zapravo je neshvatljivo da se od prvog filma Limijera, 1895. godine, ništa bitno nije mijenjalo u tehnologiji filma, osim „dolaska“ zvuka i boje. Ostala je celuloidna perforirana traka podložna raznim oštećenjima, kamera, negativ, određeni broj sličica u sekundi, laboratorij, montaža radne kopije, montaža negativa, projektor, svjetlosni snop kroz filmsku traku, i ekran. Mijenjali su se samo formati ekrana: sinemaskop, panavižn, sinerama, cirkorama, rood-ao, widescreen, multi-ekran, poli-ekran... No, i dalje će istinski umjetnički doživljaj kreirati autor svojim znanjem i talentom.

*Da li je televizija umetnost? Šta je to za Vas „televisuel“?*

Televizija je sredstvo masovnih komunikacija, medij masovnih potreba našeg vremena za specifičnim izražajnim karakteristikama, i nije umjetnost. „Televisuel“, to je varijacija banaliziranog holivudskog pojma *fatogeničnost*. Kod televizije niske rezolucije, eventualno može doći do nekih minimalnih izmjena lika glumca, sjene, proporcije, no to spada u domen tehnologije koja se iz dana u dan usavršava.

*Kako gledate na pojavu žanrovskog filma, posebno filma s „fantastičnom“ tematikom? Šta je Vas motivisalo da u ovom žanru režirate nekoliko filmova?*

Kao što je slučaj s literaturom iz oblasti fantastike, ili naučne fantastike, tako je i filmska fantastika neki put znala biti vizionarska u svojim hipotetičkim metaforama koje natkriljuju oskudna empirijska saznanja. Fantastika šalje svoje prethodnice: dr Džekil ispituje mračne terene podsvijesti, Frankenštajn tetura kroz područja biologije, Dr Moro se zapliće u tajne evolucije i genetike, Žil Vern putuje na Mjesec i središte zemlje – i, kao po nekom nepisanom pravilu, često iza fantazmagoričnih tvorevina ljudske znatiželje dolazi nauka. Zar o tome ne svjedoče i brojne tehničke skice i crteži Leonarda da Vinčija? Ovaj žanr u našoj kinematografiji je potpuno zanemaren, jer nemamo tradicije fantastičnog u našoj literaturi, kao na primjer Englezi, Rusi, Čehoslovaci, Poljaci i drugi. Izuzetak su naše narodne priče i poezija – njihova poetična folklorna fantastika zaista je čudesna. *Kakvi su moji motivi?* Pa, postoji logična veza između animacije i filmske fantastike, animacija i fantastika ostvaruju, na neki način, praiskonsku želju čovjeka da dodiruje svoje snove. Čovjek, vječni sanjar i fantast, mijenja svoj odnos u svijetu u kojem živi, svakidašnjica postaje i ono

što naša čula do jučer nisu mogla da registriraju, postepeno se mijenja ili, bolje rečeno, proširuje model „provjerenog“ svijeta koji ispunjava našu praktičnu svakodnevicu. Čovjek je već počeo da korača kroz mikro i kroz makro – svijet. Zanimljivo je da se fantastika, u ovom slučaju filmska fantastika, kod nas često kvalificira kao eskapizam, misticizam, nešto što nosi žig duhovne dekadencije, i ovo što nikad nije ozbiljnije preispitano. Zakon inercije, površne kritike i građanski prakticizam sve to trpaju pod isti nazivnik. Uostalom, istorija umjetnosti nas podsjeća na brojne slučajeve kada je stvaraocima odricano pravo na maštu i snove i sputavana njihova težnja ka nepoznatom, . jer je sve to moglo značiti suprostavljanje definitivno stvorenom ovozemaljskom redu i zavirivanje u zabran „božanske spoznaje“. No, svakako bi trebalo reći da u filmskoj fantastici, kao i u literaturi ove vrste, ima mnogo rutinerskih i bezvijednih ostvarenja što, uostalom, prati svaku vrstu stvaralaštva.

1988.

Radoslav Lazić, *TRAKTAT O FILMSKOJ REŽIJI, U traganju za estetikom režije od Alekandra Petrovića do Emira Kusturice*, Beograd, 1989, str. 157–168.

## UMETNOST FILMSKE REŽIJE

### ***Razgovor sa režiserom Ježi Menclom \* , dobitnikom Oskara za film Strogo kontrolisani vozovi***

*Šta za Vas predstavlja umetnost filmske režije?*

Kad se kroz režiju govori o umetnosti, najveća je umetnost naći odgovarajući posao. Takođe se može reći da je umetnost režije usklađivanja teme i njene obrade. Zamišljam to tako da bi svaki deo (glumci, razna tehnika) trebalo uskladiti s tekstom, izlaganjem i koncepcijom. Usklađivanje znači da je režija delimično umetnost diplomatije, propagande, i pre svega psihologije; međutim, nije to kategorija čisto umetnička. Govorim to apstraktno i veoma teorijski, a moram da priznam da nisam osobito jak u teoriji.

*Koji je osnovni zadatak reditelja u stvaranju filmskog umetničkog dela?*

Mislim da je režiser i u pozorištu i na filmu u poziciji sudije. Ocenjuje sve što mu autor napiše, što mu glumci prikažu, a takođe nalazi rešenja u svim situacijama kako bi sadržaj filma ili pozorišne predstave uspešno priveo kraju. Režiser je oko koje ocenjuje, koje gleda iz određenog ugla: stoga osnovni zadatak ne znači biti pametan nego imati svoj vlastiti nazor, dobar odnos s ljudima i opušten prilaz svemu. Režiser se ne sme osećati „višim“ od ostalih, već bi trebalo da poseduje određenu dozu skromnosti, ali da je sposoban da oceni pravilne odnose u svim situacijama, i da istakne karaktere s kojima u filmu ili pozorišnoj predstavi radi. Danas se može videti toliko odličnih ili dobro urađenih filmova, spektakularnih, ali u njima ostaje neoboriv osećaj dehumanizacije. Kopolini filmovi, na primer – poznato je da on pravi odlične filmove... ali njegovi junaci su lopovi i gangsteri. U filmu je važno znati ocenjivati i poštovati čoveka. U takvim filmovima umire toliko ljudi, i što više gledamo takve filmove – to više ljudski život smatramo bezvrednim. Film bi trebalo da uči ljude da budu osećajni prema ljudima oko sebe. Film je za to sposoban, sposoban da bolje zapaža i vidi nego literatura, može mnogo više reći o ponašanju i karakteru ljudi.

---

\* MENCL, Ježi (Jiri Menzel) – češki filmski i pozorišni reditelj – rođen u Pragu 23. II 1938. Režirao više filmova, koji reprezentuju savremenu umetnost filma u ČSSR. Najbolje su mu ekranizacije po knjigama Jozefa Škvoreckog. Menclov rediteljski stil odlikuje lirski humor, smisao za vanrednu atmosferu i plastične likove, koji izražavaju dih savremenog nacionalnog identiteta. Poznati su mu filmovi: *Smrt gospodina Baltazara*, *Zločin u devojačkoj šumi*, *Strogo kontrolisani vozovi*, *Hirovito leto*, *Zločin u noćnom klubu*, *Vikendica u šumi*, i drugi. Uporedo s radom u oblasti filmske režije, Mencl se povremeno angažuje i kao reditelj u teatru. Predaje filmsku režiju na praškom FAMU.

*Koje su osnovne razlike između filmske, dramske, operске i televizijske režije?*

Razlike se izvode iz specifičnosti pojedinih medija. Kada bismo govorili o tim razlikama, otišli bismo veoma daleko, pa čak do banalnosti – o čemu ne bih hteo da govorim. Moramo respektovati neke zakone, tradicije i neka zapazanja. Kad bih išao u detalje, bilo bi toga mnogo.

*Kako pripremate režiju filma?*

Mislim da se za svaki film čovek priprema celog života. Specijalno se pripremati za određeni film zvuči malo licemerno. Odnos teme prema konfliktu u filmu čovek u sebi razvija od početka svoje egzistencije. Principijelno, pred određeni film to se ne može izmeniti – jedino ako se radi o istorijskom filmu, onda se moramo pripremiti, moramo upoznati činjenice (ali, to je već stvar čiste tehnike).

*Postoji li režija i u drugim umetnostima, i na koji način se ona ostvaruje?*

Sama reč *režija* ima puno značenja. Mogu se režirati ili inscenirati pogrebi ili svečanosti, ali to nema ničeg zajedničkog s filmskom ili pozorišnom režijom – zato to, u stvari, i nije režija, bar kako ja režiju shvatam.

*Gde se javlja režija u svakidašnjem životu, i kako se ona manifestuje?*

Ni to ne sadrži pojam režije kako ja to shvatam. Hteo bih ponoviti da je režija stvarno pitanje izlaganja i nazora. To što pod takvim pitanjem mislite, pre bih nazvao manipulacijom. Kada manipulišem, to znači da nemam osećaj za ono što radim, niti osećam poštovanje prema gledaocu. Ja ne mogu da dozvolim sebi da manipulišem, jer kad manipulišem, to znači da nekoga prezirem. U svakodnevnom, pa u i društveno-političkom životu, toga ima dosta, ali pre bih rekao da to nije režija, jer režija je posao i struka, to je nešto što veoma cenim i poštujem. Za mene je manipulacija forma nasilja.

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao estetika režije?*

Verovatno da, ali ja se ne razumem u takve teorije. Vratio bih se na to da je jedina prava estetika režije ocenjivanje, nešto što je skriveno u tome – čovek mora pristupiti pošteno. Rekao bih pre da mnogo teorije više škodi nego koristi. Teoretičari imaju pravila, a u stvari prava umetnost nastaje kršenjem tih pravila koja oni izmišljaju. Šta je važnije za jednog slikara? Teorija ili oko i dobra ruka, za muzičara osećajno uvo? Tako je i za režisera *smisao za istinunajvažniji*.

*U Dubrovniku ste s uspehom režirali Hamleta. Kakva su Vaša iskustva iz pozorišne ambijentalne režije u otvorenom prostoru?*

Na otvorenom prostoru sam još režirao u Finskoj, i s tom vrstom režije imam dobra iskustva. Specijalno u Dubrovniku je to bio izazov. Taj me je prostor veoma inspirisao i zato što sam „filmađžija“, u stanju sam da taj prostor respektujem i da mu se povinujem, jer sam se u filmu tako naučio. Nemam li mogućnosti da organizujem prostor kako hoću, onda se moram povinovati prirodi koja formira taj prostor. Ma kakva ograničenja te vrste postojala, čoveku daju snagu. Prepreke teraju čoveka na snalažljivost, i to je osnova cele umetnosti. Materija pruža otpor, a u toj borbi s materijalom nastaje nešto vredno. Radnja koja ima svoju tragiku, koja je unutra, ima veću vrednost nego radnja koja nastaje na osnovu scenarističke svojevoljnosti.

*Koja su deseterica najznačajnijih režisera i 10 filmova u Vašoj antologiji?*

Na prvo mesto bih, u svakom slučaju, stavio Žana Renoara (Jean Renoir) i njegov *Izlet u prirodu*. Dalje ovako: Divije (Divier), Kler (Clair), Ford, Vajler (Wyler), Pjetro Žermi (Pietrro Germi), Forman (ali uglavnom zbog filmova koje je snimio ovde), jedan od najlepših filmova koji znam je *Gori, gori, moja lutka*. Danile i Talankin što su snimili *Serjožku*, to je za mene najbolji ruski film. Ivan Paser i njegovo *Intimno osvetljenje*, i Vera Hitilova (Chytilova).

*Kakav je položaj režisera i režije u savremenom čehoslovačkom filmu?*

Zaposleni smo...

*Kuda ide režija danas u svetu?*

Režija kao *tvorba* ide loše, zato što je to borba prestiža, za skretanje pažnje na sebe, a to vodi lošim rezultatima. Jedan pokušava da nadglasa drugog, i više nije važno šta ko govori, već koliko glasno i koliko efektno to govori. A to, na žalost, utiče na gledalački ukus.

*Koji su Vaši saveti mladim režiserima?*

Najvažnije je da se pošteno odnose prema poslu koji rade. Bez toga, radiće loše filmove. Moraju sami sebe da smatraju delom drugih. Veliki broj režisera misli o sebi najlepše, smatra sebe „onim pravim“, smatra da mora svetu nešto „veliko“ da kaže. Na to niko od nas nema pravo, ni veliki Čaplin nije tako mislio.

Pravio je filmove, a iz tih filmova se shvatila poruka. Međutim, pogrešno bi bilo misliti da ga je megalomanija vodila da stvara velike filmove; naprotiv, imao je izuzetno pošten prilaz filmu kako bi ljudima nešto rekao. Znači, režija je povinovanje onome što se radi i za koga se radi.

*Prevod sa češkog: Igor Gotier*

Radoslav Lazić, *Svet režije, U traganju za estetikom režije*, Prometej Novi Sad, 1992, str. 371–376.

## TEORIJA I PRAKSA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s filmskim režiserom Andžej Vajdom\**

*Ni više, ni niže, ni dalje, ni bliže, nego što zahteva istina*  
Andžej Vajda, *Film zvani želja*

*U nas su objavljeni Vaši tekstovi o režiji (Drama režije, Odjek, Sarajevo – 1–15. maj 1977, br. 9, str. 20, i Andžej Vajda govori o 27 proba Idiota, „Pozorište“, Novi Sad, 15. novembar 1978, br. 1–2, str. 10).*

*Da li nameravate da napišete knjigu o režiji na temelju ličnog, rediteljskog iskustva? Kakav je odnos teorije i prakse u umetnosti režije?*

*(Vajdu sam podsetio na značaj rediteljskih refleksija u estetici modernog teatra, i na to da su njegovi značajni zemljaci, reditelji Leon Šiler i Ervin Akser, autori brojnih tekstova o rediteljskoj umetnosti i problemima režije. Uz to, najznačajniji reditelji našega doba zapisuju sopstvenu refleksiju o složenim fenomenima rediteljske umetnosti – Vels, Bergman, Bruk, i drugi.*

*Vajda je ukazao na paradoksalnu situaciju reditelja-umetnika i reditelja-naučnika i na složenost rediteljske prakse i rediteljske teorije).*

Ja sam praktičar. Jednostavno, ne želim da budem žrtva teorije. A ako bih se odlučio na to, onda bih morao da budem konsekventan. Jedino što valja reći o reditelju je to što on ne može biti. A ne može zbog vrlo jednostavnog razloga: kakav je, ustvari, materijal koji stvara reditelj? Reditelj hoće nešto da *provede* kroz žive ljude, oni mu pružaju otpor, i sada se javlja taj kompromis između onoga što je on hteo da uradi i onoga što je uspeo. To je, u stvari, režija. Koliko sam puta znao da bi u određenoj ulozi trebalo da se pojavi baš Marlon Brando! Međutim, on se nije pojavio. On je umetnik kojega je nemoguće zameniti drugim. Kakva je prava vrednost glumca? Ona je upravo u tome što ga *ne možete* zameniti drugim. Niko ne može da ga zameni. To je sve mnogo bliže praksi nego teoriji.

---

\* VAJDA, Andžej (Wajda, Andrzej) – poljski filmski i pozorišni reditelj, scenograf – rođen 1926. Završio Likovnu akademiju (ASP) u Krakovu i studije filmske režije (PWSF) u Lođu. Prvi film snimio 1954. (pokolenje), kada je imao blizu trideset godina. Filmovima *Kanal* (1956) i *Pepeo i dijamant* (1958) po otvorenosti i pitanjima koja je postavio u traganju za društvenom i umetničkom istinom Vajda je izbio u vrh poljske kinematografije. Bila su to ostvarenja koja su u svetu prihvaćena kao „prve laste“ antistaljinizma u umetnosti uopšte. Posle izvesnog zastoja, Vajda u sedmoj i osmoj deceniji našeg veka ostvaruje zrela filmska dela: *Svadba*, *Obećana zemlja*, *Čovek od mramora*, *Čovek od gvožđa* i dr. Od 1959. režira uporedo na sceni. Svoje najbolje scenske režije ostvario je dramatisacijama romana F. M. Dostojevskog *Zločin i kazna*, *Idiot*, *Zli dusi*.

Naravno, u nekim trenucima osećam potrebu da obavim neka istraživanja, vežbe s glumcima. Tako sam se, nekoliko puta, spremao da odem kod Grotovsog i da tamo, s „njegovim“ ljudima radim. Mislim da bi mi to donelo izvesnu svežinu. Međutim, ako bih opisao na osnovu koje i kakve teorije radim, ne verujem da bi od toga bilo velike koristi – ni meni, ni drugima. Možda i nemam nikakve *teorije*? To je drugi problem reditelja danas.

Gledalište traži od nas da se menjamo. Ja uvek nastojim da napravim takav film koji niko od mene ne očekuje, ili predstavu za koju svi misle da neću uspeti da je realizujem.

Režirao sam predstavu kojom sam zaista zadovoljan –Mrožekove *Emigrante*. Krajnje je naturalistički napravljena. Kao da je tu postavljena televizijska kamera koja slika pivnicu u kojoj se radnja zbiva. Znam da reditelj mora da bude protiv pisca kojega uzima da radi, da nađe svoj izraz, ali i da ostane veran dramskom autoru. Čini mi se da sam našao svoj odnos prema Mrožeku.

*(Izbegavajući da direktno odgovori na pitanje od odnosu teorije i prakse u umetnosti režije, posle „zvaničnog“ susreta, Vajda mi je na marginama knjige Film w Polsce napisao: „Nadam se da ću Vas zadovoljiti knjigom koju ponekad sanjam da pišem“).*

Radoslav Lazić, *Svet režije, U traganju za estetikom režije*, Prometej Novi sad, 1992, str. 341–344.

---

\* Akademija umetnosti, Novi Sad, Otvorena katedra režije, . 5. XII 1978. O susretu studenata i nastavnika s Andžejom Vajdom snimio sam dokumentarni film „Čas režije“, u produkciji Televizije Novi Sad, 1978. U međuvremenu, Vajda je objavio knjigu *Film zvani želja (Powtorka z calosci)*, u nas objavljena u prevodu Petra Vujičića, Narodna knjiga, Beograd, 1988.



## MEDIJ FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s mađarskim režiserom Miklošom Jančom\**

*Kako reditelj Mikloš Jančo tumači fenomen prestiža mađarske režije danas u savremenom svetskom filmu?*

Zaista, ne zna se zašto je to *tako*. Veliku ulogu imaju događaji iz 1956. godine. Znači, ti revolucionarni događaji iz 1956, i oni događaji posle 1956. godine. Naravno, u vreme staljinizma nije bilo prilike ni mogućnosti da se ispolji i da se nešto razvije. Tih deset godina, do 1956, tako su se skupile generacije, koje za vreme staljinizma nisu mogle da dođu do izražaja, nego su negde 1956, ili kasnije, dobile mogućnost da se ispolje, da svoju ličnost izraze, a da budu iskreni, da se iskreno izraze – to, ranije, naravno, nije bilo moguće. Znači, to je bila jedna *društvena* situacija. A verovatno je nekolicina od tih reditelja povukla za sobom ostale, kao, šlep... Uglavnom, oni su pokrenuli jednu grupu stvaralaca. I naravno, Akademija je bila vrlo dobro organizovana. Naročito profesor Herško je to dobro vodio, ali posle je, na žalost, otišao u Švedsku. On je bio jedna od idejnih i praktičnih vođa te mlađe generacije, koji je dobro organizovao Akademiju, tako da se ona vrlo brzo uključila u rad tih veterana filma. Akademija je postigla da upravo najvredniji, najtalentovaniji ljudi dođu na nju. Primili su i apsorbovali sve ono što je vredno, i formirali tu generaciju reditelja. Reditelji socijalističkih zemalja imali su završni rad s filmovima. Još imaju studio „Bela Balaž“ koji služi da mladi reditelji tamo naprave svoje ispitne filmove. Verovatno je to dobro organizovano, tako da su *kadrovi* uradili svoj posao. A mađarska filmska situacija je takva da možemo da pravimo i takve filmove koji ne vraćaju pare – znači, koji nisu komercijalni, jednostavno su „na svoju ruku“. Naravno, to je nekad bila prednost, a sada dolazi kao udarac ili kao loša strana. To je sada, na neki način, *negativno*.

---

\* JANČO, Mikloš (Miklos Jancso) – mađarski režiser – rođen 21. IX 1921. u gradu Vac, u građanskoj porodici. Pravo i etnologiju studirao na Univerzitetu Kolozsvár (Koložvár), danas Kluž (Cluj) u Rumuniji, gde je 1944. stekao doktorat prava. 1945. kao ratni zarobljenik provodi 7 meseci u SSSR. Posle povratka u Mađarsku stupa u omladinski pokret. Bela Balaž (Balasz) ga prima na Akademiju za pozorišnu i filmsku umetnost, gde 1951. diplomira filmsku režiju. Posle studija režira niz dokumentarnih filmova, kao i brojne nastavne i obrazovne filmove. Svoju autorsku afirmaciju postiže filmom *Golači* (Szegenylegenyek), 1965. U tom filmu su došle do izraza njegove tematske i estetske preokupacije istorijom kao prostorom društvenih sukoba. Još veći uspeh postiže filmom *Zvezde i vojnici* (Csilagosok, katonak), 1967. Zatim slede veliki uspesi *Muk i krik* (Csend es kialtas), 1968; *Jagnje božje* (Egi barany), 1970; *Crveni psalam* (meg ker a nep), 1972, koji mu donosi nagradu za režiju u Kanu. To je film o okrutnoj represiji protiv pobunjenih seljaka u XIX veku. U tom ciklusu se ne bavi prikazom istorijskih napetosti, već prikazuje represiju vlasti i složen odnos tlačitelja i potlačenih. Fizička represija je data kroz ritualne pokolje, nasilja i mučenja. Veoma pokretna kamera dobija funkciju dramskog lica, od detalja i krupnih planova do masovnih scena. Slede filmovi: *Sveži vetrovi* (Fenyés szelek) 1969, *Mađarska rapsodija* (Magyar rapszodia), 1979; *Elektra, ljubavi moja* (Szerelmeme, Elektra), 1974. i mnoga druga filmska dela. Režira i na pozorišnoj sceni. Dobitnik je brojnih nagrada, među kojima su Nagrada Bela Balaž i Košutova nagrada. Umro 31. I 2014. u Budimpešti.

*Ako Vašu biografiju pogledamo, Vi dolazite autohtono u režiju. To je Filozofski fakultet, s istorijom umetnosti, estetikom... Kad se Jančo prvi put „sreo“ s fenomenom filma?*

Sada imam šezdeset godina. Nemih filmova se sećam odlično. Naravno, to nisu bili oni nemi filmovi koji su od nekog umetničkog značaja.

*Da li pamtite i prve zvučne filmove?*

Sećam se i prvog zvučnog filma. I to sam video. *Soni boj* – prvi zvučni film. Taj film je bio prikazan u Mađarskoj – znači, prvi zvučni film u Mađarskoj.

*Kasnije je bila epoha Pala Javora, koji je prikazan i u Jugoslaviji?*

Naravno, tada sam bio odrastao, i nisam voleo te filmove. Krajem tridesetih i početkom četrdesetih godina mnogo sam išao u bioskop. Ali, nisam voleo te filmove.

*Još jedno pitanje koje se odnosi na biografiju umetnika: zanima me kad je došlo do prvih saznanja o režiji i kada je nastala Vaša odluka da se posvetite režiranju?*

Prvenstveno nisam hteo da budem filmski, nego pozorišni reditelj. To sam hteo da postanem. Do 1945. sam napravio nekoliko režija. I na kraju postao filmski reditelj, pošto me je Bela Balaž nagovorio. Krajem 1947. godine počeo sam da se bavim filmom.

*Pominjete Belu Balaža. To je veliko ime u estetici filma.*

On je u okviru Komunističke partije predstavljao jednu intelektualnu snagu. Za vreme Rakošija, upravo kad se kod nas to dešavalo. Onda su Balaša počeli da „izoluju“ od posla. Znači, njega su zapostavljali. Onda su ga izbacili s Akademije. On je, u stvari, stvorio Institut za film. Radio je u tom Institutu u poslednjim mesecima života. Naravno, nije bio raspoložen u tim *poslednjim* mesecima. Nemam neke „naučne“ impresije o njemu, nego *ljudske*. Da, bio je vrlo tužan što ne može da izrazi ono što misli i oseća.

*Pretpostavljam da je Bela Balaž bio jedna od onih intelektualaca koji nisu mogli da prime to vreme staljinizma?*

Od stare komunističke garde bilo je i takvih koji su otišli u Rusiju iz Mađarske. Da, bilo ih je. Bilo je i takvih kao što je Đerđ Lukač, koji je mogao to da razradi u sebi, i da to *dešifruju*. Balaž je bio osetljiviji, i nije mogao na taj način,

kao Đerđ Lukač, koji je to sasvim drugačije mogao da izrazi... Previše je bio osetljiv.

*Lukač i njegova misao u teoriji drame, u teoriji stvaranja, u marksističkoj estetici je veoma živa. Zanima me kakva je njegova referencija prema mađarskom savremenom filmu. Da li se može govoriti o izvesnom doprinosu Lukača u tom usponu, ili je bilo suprotno?*

Za tih deset godina staljinizma, za to vreme, Lukača su smatrali da on zastupa neko *drugo* mišljenje. Međutim, to nije bilo konkretno. On je, recimo, kazao za ulogu umetnika u društvu da je umetnik *kao partizan koji se bori za isti cilj*, ali ne birokratski, ne u okviru nekog birokratskog sistema. Verovatno je to bilo zbog uticaja njegovog držanja, stava, a ne zbog stvarnih njegovih radova, Lukač, se, zapravo, nije ni bavio filmom konkretno, pošto je tek nekako pred smrt počeo da gleda filmove – prvenstveno zbog uticaja njegovih učenika. Reditelji se nisu smatrali sastavnim delom birokratskog sistema. To je on rekao i za sebe. Pokušali su da se slobodnije izraze, slobodnije da misle u odnosu na druge reditelje. To se odnosi na filmadžije, u suprotnosti s pozorištem, jer je pozorište baš nazadovalo zbog dogmatičnog načina mišljenja. Pretpostavljam da je Lukač upravo svojim stavom uticao na mađarski film.

*U modernoj teoriji režije sve više se govori o intermedijalnoj režiji, pa i Vaš primer govori upravo o tome. Počeli ste u pozorištu, stvarate na filmu, režirate ponovo u pozorištu, i na televiziji. Ne znam da li ste radili na radiju? Recimo, Andžej Vajda iznosi tezu da je ta savremena režija upravo okrenuta prema svim medijima.*

Današnji svet se brzo menja. Mislim da ima malo intelektualaca koji veruju u jednu jedinu filozofiju. Jedna filozofija bi tako delovala na intelektualce kao neka vrsta religije. Tu se radi o nekoj novoj izgradnji, viziji umetnosti, jer se upotrebljavaju neki različiti *materijali*. Sada više nam „nepogrešivih“ intelektualaca i reditelja. Ne postoje nepogrešivi. Postoji traženje jedne nove igre, novog puta. Novi teatar je onaj koji ima u svom profilu to novo traženje novih puteva i novih igara. Reditelj bi trebalo da bude tamo gde je i glumac. Opet dolazimo do saznanja da je glumac onaj koji je ipak najvažniji. Bio je jedan period u filmu i pozorištu gde je reditelj bio „svevišniji“, i producent je bio „svevišniji“. Ali, sada je opet vreme glumaca. Da, upravo glumac predstavlja tu *kopču* između scene i gledalaca.

*A kako Jančo to doživljava u svom iskustvu? Šta za Vas kao reditelja znači promena medija?*

Za mene to predstavlja igru. To je neka odbrana protiv okoštavanja. Da, postaće „klasič“ onaj ko veruje da je „klasič“. Ne smete poverovati da ste „kla-

sik“, jer ćete tog momenta to i – postati. A to možeš postići jedino tako da ne poveruješ da si „klasik“, da stalno stojiš s otvorenim grudima – da te svako može raniti, napasti. Valja biti otvoren, da bi te mogli napasti. A napasti te mogu jedino tako ako radiš u različitim medijima.

*Znači li to da režija otvoren estetski sistem, otvorena umetnost?*

Ima mnogo takvih kao što sam ja koji se bave različitim medijima. Ali, u svetu kao i u mojoj zemlji ima i birokratskih „umetnika“ koji postoje i koji su se ugradili u sistem – i tamo funkcionišu. Imam osećaj da u našim zemljama ima više njih koji su se lepo ugradili i ugnezdili u sistem „režije“.

*Na žalost, režija postaje sve više samo profesija, a manje vokacija, manje filozofija, manje je lični i društveni pogled na svet.*

Da, pošto se proizvodi i radi za potrošnju (mislim, za potrošačko društvo). Danas gledam kako se stvara komercijalni film, koji su izmislili već pre 20 godina, . I njih upravo upotrebljavaju. Na primer, kad je jedan film „novog talasa“ eksperimentisao tu novu montažu, onda je to još bila filozofska novina, novost, u suprotnosti sa starim *holivudskim* filmovima. Znače, kad je „novi talas“ napravio tu stvar, napravio je skok u montaži, što znači da je snimio glumca kako ide po ulici – to je jedno, a drugo kad je već u sobi. Znači, skok. Znači, to je govor bila filozofija bivstva, ili bitisanja. Nije to kao u osnovnoj školi: da se nešto školski *dokazuje* i objašnjava. Danas takva tehnika više ne znači ništa. Za publiku je to sasvim normalno, pošto je to ugrađeno već u konzumaciju.

Danas bi trebalo ponovo eksperimentisati, pronalaziti, jer se radi, verovatno, o tome da ova sredstva više nemaju onu filozofsku poruku i načela kao nekad.

*Šta za Vas znači Bitef?*

To su dve različite stvari: kako Bitef prima ono što su oni radili, i šta meni znači Bitef kao jednostavnom gledaocu? Znači, ne kao reditelju, nego kao jednostavnom gledaocu. U svakom slučaju, to je dubok utisak, pošto sam se sreo s mnogim mladim ljudima. Onda se već radilo o tim „naknadnim drhtajima“, vibracijama posle 1968. Ali, tada se već moglo naslutiti i opipati da ni čovečanstvo ni mladi ljudi ne znaju kuda tačno idu, da deluju pomalo izgubljeno. Oni su bili ogorčeni, ali to je bilo samo na trenutak, jer su onda shvatili da je „ipak dobro“. Najzad, „inteligencija“ je počela da gubi neke svoje tabue, one sagrađene hramove koji, ipak, ne služe slobodnom razmišljanju. Uprkos toj nesigurnosti i izgubljenosti koja se onda mogla napipati, to sam ipak shvatio kao stvarnu situaciju. Ja, jednostavni gledalac, i moji drugovi, uvek gledamo, ovako sa „zavišću“, kako ovde na Bitef-u postoji živa atmosfera za Jugoslaviju. Ona se oseća naročito u okviru pozorišta. Pošto mađarsko pozorište nije našlo sebe,

iako ima nekoliko vrlo talentovanih reditelja, ipak ostaje nešto neizrecivo u pozorišnom životu. I tako gledamo malo sa „zavišću“ na jugoslovensku situaciju. Mađarska pozorišta, u glavnom gradu i na periferiji su vrlo, vrlo birokratski organizovana. Na primer, gotovo da nema neformalnih pozorišnih grupa. Ima nekoliko grupa pri fakultetima, ali to nije ništa naročito.

*Čitao sam da u Budimpešti postoji princip „sobnih pozorišta“, Soba-teatar, i da je to interesantan fenomen.*

Ne znam kada ste to čitali, ali to je nekad bilo. Zapravo, znam za dva takva pozorišta, koja valjda još postoje. Tu je i grupa u Njujorku, „skvot-pozorište“.

*Oni si nekako blizu Vašim pogledima. To je multimedijalni teatar.*

Da. To su i naši zajednički prijatelji.

*Mislim da je ta predstava, Poslednja ljubav Vorhola, imala ogroman uspeh, i da već imamo referencije u našem teatru. Šta je za Vas režija, i ko je, u stvari, reditelj? Kako biste objasnili taj fenomen?*

Negde sam dao odgovor na to pitanje. Reditelj je onaj kome se uvek obraćaju pitanjem i koji uvek zna odgovor na to pitanje.

*Kako biste, onda, definisali režiju kao umetnost, kao estetski umetnički proces?*

Smatram da se na to pitanje ne može uopšteno odgovoriti. Mogu samo da formulišem šta ja radim. Drugačije se odnosim prema filmu, a drugačije prema pozorištu, a drugačije opažanje za televiziju, pošto već godinama radim tamo. Radim elektronikom, i to iskustvo malo modifikuje ovaj stav. Na film uvek gledam kao da je to „konzerva“. Znači, izražajna sredstva su mu tako teška, nepokretljiva. Taj neposredni ljudski i estetski uticaj može da se dostigne samo nekim izuzetnim trikovima.

Ako neko pravi film, onda bi trebalo da zna recept. Ja kad pravim film, mislim na to, , moja režija misli na to da će to biti ipak „konzerva“, kutija. Dok u pozorištu, u takvom slučaju, ja znam da je zamisao reditelja ipak važnija stvar, i mnogo više znači. Pošto bi ipak trebalo, vrlo konkretno i sasvim precizno, dati formu (i one „začine koji spadaju tu). Pozorište je, verovatno, kao sveže voće, ili neko zelenilo što se vadi iz zemlje za potrošnju. Ja tu kao reditelj možda imam samo ulogu da očistim šargarepu od zemlje i od eventualne nečistoće... Znači, da očistim „stvar“ da bi potrošač to mogao bolje konzumirati. Pozorište mora da ima neverovatan uticaj, neposredan, na publiku. A taj neposredni šarm i uticaj da glumac na sceni umire, a znam da ne umire, tu čaroliju ipak prihvatam. Ja ću prihvatiti tu apstrakciju i preživeću je, a u filmu mogu

da prihvatim i da nije apstrakcije. Ili, ako verujem da je gotovo realno, a u stvari opet znam da nije realno, dok pozorišna publika ima intelektualni pristup, a ne kao filmska publika. I, vidite, ja kao reditelj moram da potpomognem taj intelektualni pristup u pozorišnoj režiji. Sada imam jedno iskustvo pošto sam elektronskom kamerom radio dosta. Ranije sam radio samo kraće stvari, ali sada, po scenariju mog prijatelja Lasla Đurka, režiram *Doktora Fausta* u osam epizoda, za Mađarsku televiziju.

*To može biti interesantno i za jugoslovensku televizijsku publiku.*

Ispostavilo se da je to sredstvo tako savitljivo – tu mislim na televiziju – verovatno zato što se odmah „onog trenutka“ vidi rezultat. Svi oni koji rade na tome odmah gledaju svoj rad, znači to je nešto intermedijalno. To sredstvo se može još dograditi, da bude još finije, izražajnije. Naravno, istina je, na žalost, da birokratske centralizovane institucije koje imaju u rukama te medije rade protiv toga da to bude savitljivo, elastično sredstvo. Oni to koriste za neke krute stvari. Dakle, ono što pozorište poseduje sa tim svojim direktnim uticajem, taj uticaj može da se dostigne i televizijskim medijem, ako se koristi na taj način. Kad su govorili o tome da će filmska kamera moći da se koristi kao pero, onda bi trebalo to reći za televizijske kamere – valjalo bi ih koristiti kao predmet koji pripada gotovo neposredno našem nameštaju, da bude prirodan i sastavni deo našeg življenja. U svačijim rukama, to je verovatno stvar novca, mogućnosti i, naravno, to će jednog dana ući u naš život.

*Ovakvo razmišljanje, čini mi se, potkrepljuje činjenica da je došlo do revolucije „kablovske televizije“. Sada se sprema revolucija „satelitske televizije“, tako da ćemo moći da vidimo i Vašington, i Moskvu, i Peking, i Budimpeštu u Beogradu.*

Prava revolucija se očekuje tek kada slika postane plastična, i nešto opipljivo.

*To znači da će otkriće „plastične televizije“, „plastične slike“, „laserske slike“ – doprineti rađanju novog umetničkog medija?*

Verovatno. To će biti novi medij. Takođe prava projektovana slika, kad publika može da uđe u takvu sliku. Znači, to će biti nova forma.

*Poznati ruski režiser Tovstonogov govorio je, nedavno u Novom Sadu: „Da bi televizija bila umetnost, potreban je jedan Stanislavski“. Da li je televizija umetnost, kad bi ona mogla postati umetnost, i u kojim svojim aspektima ona postaje umetnost?*

U Rusiji uvek postoji klasicizam, ali, uprkos tome, Tovstonogov je veliki reditelj. Verovatno se ne može u kategorijama razmišljati. Režija je takav medij koja je možda više slična literaturi. Kao u literaturi, imate književnost za decu, kriminalistike romane, novine... televizija ni sa čim ne može da se uporedi. Znači, tamo nije potreban teoretičar i učitelj koji izmišlja neke stvari. Televiziju valja osloboditi birokratije, da postane forum slobodne poruke i slobodnog izražaja. U okviru toga će, verovatno, postojati nešto što će moći da se zove umetnošću.

*Valja se setiti režije kao „konzerve“ stvarnosti koju pominjete. Ova metafora na neki način znači stvaranje nove celine, stvaranje nove realnosti.*

Meni je cilj da stvorim misao koju ljudi mogu da odbiju, i da se konfrontiraju s njom. Naravno, stvaram jednu vrstu reda. Svi mi proizvodimo i pravimo neki red. Ja sam napravio neki red kad ma šta radim, jer je to, verovatno, zakonitost života. To proizlazi iz našeg izdizanja iz prirode. Ali, naglašava to da je važan naš odnos prema *slobodi*, ne prema redu. Taj izbor slobode je viši filozofski izbor nego problem reda. Problem reda je ontološki, ali pretpostavlja se da je problem slobode još više ontološki i dublji.

*Mislim da smo se malo udaljili od problema režije, ali istovremeno smo otvorili zanimljivo pitanje režije i slobode. Koja su ograničenja u predmetu režije kada Jančo radi film, koja su ograničenja? Kad se stvara režija, koji je dijapazon slobode tu?*

Ne može se samo isključivo teorijski odgovoriti na ovo pitanje. Jer, ako se pitanje odnosi na moju struku, onda je očigledno i sigurno da je meni ograničen dijapazon. To je nepotrebno reći. Zna se u kojoj zemlji radim, za koliko novaca, iz kog cilja. Ali, očigledno je da postoji jedna stvar: da onaj koji organizuje cilj želi da postigne ili da dokaže neki cilj. Moj cilj je film, ali je svet postao takav da je malo takvih koji intelektualno slede neke ciljeve. Ima malo reditelja koji dozvoljavaju publici da slobodno bira i odbija. Da li je sve dozvoljeno ili ne? Naravno, ne, jer ipak ne određujem ja uvek, ali, sve je dozvoljeno onda ako reditelj može da prisili sebe i svoje drugove da lepo odsviraju, kao na pijaninu, neke misaone probleme. Samo jedno nije dozvoljeno: zbog jednog filma da se ubije čovek. Pošto čovečanstvo ima samo jednu, najveću vrednost – a to je ljudski život. Ali, metodom je dozvoljeno sve... Onda kada mislim na ubistvo čoveka, onda se podrazumeva niža kategorija agresivnosti. To je teror. Izuzev

terora i ubistva, sve je drugo dozvoljeno. Ja želim da sugerišem mojim gledaocima, ako se radi o mom filmu, da traže i da nađu slobodan izbor.

*Koje su karakteristike potrebne da bi neko mogao da se bavi režijom, da ostvaruje tu kompleksnu umetnost kao što je režija?*

Vi ste postavili idealno pitanje, ali ne postavljate ono pitanje kako bi trebalo „napraviti“ stručnjaka koji može da napravi film. Danas mnogi ne znaju da se bave time kako neki reditelj da pronađe sebe.

Ako mladi reditelj traži sebe, to čini zato da bi imao uspeha. Tu je naglašeno ono da *u svakom slučaju ima uspeha*, svim silama. Tu škole, koje reditelje odgajaju tako, izgube nešto što bi se moglo nazvati ciljem. Ali, naravno, to se da iskoristiti u današnjem svetu, jer današnji svet sam sebe traži, takođe. Ali je to i tragično, jer može da se desi da će inteligencija ili polu-inteligencija osloboditi takvu kastu ili stalež koja će upotrebiti svaki način i sredstvo da pronađe svoje mesto u manipulisanom svetu. Jer, za mene režija nije tehnika, nego filozofija. Kako napraviti jednu takvu školu, a unutar nje jednu filozofiju? Ali, ja znam da to ima, takođe, društvenu određenost. Kad bi to bilo u rimskom teatru, ja bih se plašio da vaspitavam takvu generaciju reditelja. Znam kada bi postojali takvi, da bi oni izabrali veoma težak život, da ne bi mogli da zarade za hleb. Jer svet, naročito svet filma, ne podnosi takvu vrstu reditelja. Znači, mora da bude mnogo srećnih okolnosti da bi neko u takvoj konstelaciji uspeo u takvom smislu. Naravno, to se prvenstveno odnosi na film, jer za film, a i za televiziju, tu se stvari mogu praviti samo s mnogo novaca. Zato je pozorište u lakšoj situaciji, što se toga tiče. Pozorište može da napravi nešto interesantno i pošteno s manje novca.

*Vi upravo radite jednu predstavu s Katalin Ladik, koja je jedinstvena ličnost u našem scenskom životu, čak intermedijalna glumica, čovek koji od poezije do scenske poezije traži jedan svoj izraz, naročito u oblasti performansa. I upravo postavljate monodramu Ota Tolnaja Bajer aspirin. To je sindrom našeg života.*

To je vrlo neobičan slučaj u mome životu. Prvi put činim ovo da su oboje pesnici, mislim i autor i glumac. Ja sam uradio to da ni jednu jedinu reč, ni jedan stih nisam izbacio iz te poeme. Najteže je ostaviti svaki stih. Pomažem da Ladikova to izrazi. To upravo znači da ona izražava i sebe. Na kraju krajeva, oni su duhovna braća, duhovno srodni. Ja sebe smatram gotovo kao prvim kritičarem čitave ove igre. Meni ostaje da analiziram tu pesmu, jer je to, u stvari, pesma u prozi. Za mene je to zadatak vrlo neobičan, jer raditi samo s jednim glumcem, to je strahovito naporno, jer tako reći ništa od rekvizita ne upotrebljavamo. Znači, za ubeđivanje imaćemo samo dva načina – Tolnaijev tekst i pojavu Ladikove.

*Kako će se zvati Vaš novi film?*



Novi film? Radiću ga, ali još ne znam kako će se zvati. Možda će to biti film po Šekspiru.

*Novi Sad, 1982. Srpsko narodno pozorište*

*Prevod s mađarskog: Katalin Ladik*

Radoslav Lazić, *Svet režije, U traganju za estetikom režije*, Prometej, Novi sad, 1992, str. 347–358.

## POJAM FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s režiserom Ištvan Sabom\**

*Danas bi pred kameru trebalo da stane  
samo čovek koji ima besprekoran unutrašnji  
lični moral. Sve zavisi koga snimam i odakle.  
Mogu da nađem svetlo i ugao pri kome najbolje  
izgledate, i ako imate talenta, imaćete i uticaj.  
A mogu da nađem i ugao pri  
kome ćete izgledati najgore,  
a sve što uradite biće smešno. To mi je  
posao, profesija.*

Ištvan Sabo, *Kako naći sigurnost*, Politika, 23. IX 1989.

*Kako tumačite visoka dostignuća umetnosti mađarske filmske režije u Evropi, pa i u svetu?*

Pitanje je šta je to mađarski film?

Mađarski film ne može da se odredi jednim određenim stilom, barem po mom mišljenju. Razume se da postoje oni koji na svoj stil pokušavaju da navuku neke nacionalne karakteristike. To je uvek zavisno od pozicija moći. U mađarskom filmu je najzanimljivija raznolikost. Različiti reditelji režiraju svaki na svoj način. Ipak, postoji nešto zajedničko što karakteriše mađarski film: to je osećanje obaveze prema društvenim zbivanjima. Mađarski film je bio najbolji u onim momentima kada je pokušavao da izrazi ona društvena zbivanja koja se duboko tiču naroda. Veliki trenuci mađarskog filma su se događali u časovima kada su društveno-istorijski uslovi pružali za to mogućnost. Ta mogućnost je zablesnula 1948. godine kada su napravljeni filmovi, koji i do dana današnjega važe kao vrednosti. To su filmovi *Tlo* ili *Parče tla pod nogama* i *Negde u Evropi* Geze Radvanija. Pedesetih godina kulturna politika je zagušila ovakva nastojanja. Napravljeno je nekoliko filmova, u kojima se nijedna tabu tema nije pojavila, kao na primer *Proleće u Budimpešti* Feliksa Marijaša ili *Krijumčari* ili film Karolja Maka *Kuća ispod stena*.

---

\* SABO, Ištvan (Istvan, Szabo) – mađarski filmski režiser i pedagog – rođen u lekarskoj porodici u Budimpešti, 18. II 1938. Školovao se u rodnom gradu. Filmsku akademiju, na odseku za režiju, završio u Budimpešti 1963, u klasi prof. Feliksa Marijaša. Okrenut je savremenim dilemama u kojima pronalazi pojedinca raspetog u emocionalnim protivrečnostima društveno-političke stvarnosti. Njegovi filmovi su usmereni na intimni svet savremenika u datim društvenim okolnostima. Poznati su njegovi filmovi: *Varijacije na temu, Ti, Doba sanjarenja, Otac, Ljubav, Mefisto, Pukovnik Redl* i dr. Za poslednje filmove dobio najveća priznanja: Oskara i Zlatnu palmu u Kanu. Sabo je profesor režije na Filmskoj akademiji u Budimpešti. On slovi kao jedan do najznačajnijih umetnika savremenog evropskog filma.

Mađarski film je dostigao svoj vrhunac kada su političke prilike dozvolile njegovo otvaranje. Kulturna politika šezdesetih godina je omogućila mađarskim rediteljima da ostvare vredna umetnička dela. Karolj Mak je tada snimio film *Pod znakom ljubavi*, Andraš Kovač je napravio *Hladne dane*, Ferenc Koša je snimio *10. 000 dana*, Šandor Para je snimio *Kamen bačen u vis*, Ištvan Sabo *U kovitlacu...* Svi ti filmovi su nastali u roku od dve-tri godine, i oni sami po sebi čine vrhunac mađarskog filma. Bilo je to vreme prestanka određenih tabu tema, kada je umetnicima bilo dozvoljeno da govore na određene teme. Tada je otvoren Studio Bele Balaža i to je dalo priliku mladima da progovore, to je bila moja generacija. Bilo je to doba kada su se u mađarskoj literaturi pojavili romani Andre Feješa *Groblje starog gvožđa*, Tibora Čereša, Korgoži Đerđa *Jedan dan Abrahama Bogatira*, pojavio se čitav niz pisaca sa novelama; Pirinski Janoš, Vereš Šandor u to vreme dobili su dozvolu da mogu ponovo da objavljuju... Te godine znače posebno razdoblje u mađarskoj kulturi.

*Zašto su mađarski teatar i drama, u tom nezadrživom usponu, pokazivali izvesno zaostajanje u razvoju mađarske savremene umetnosti?*

Mađarsko pozorište je nešto posebno. Po prirodi svoga posla puno razmišljam o glumi i pozorištu. Kada se osvrnem i vidim šta postoji u pozorištima susjednih zemalja zaključujem da je velika razlika između poljskog, jugoslovenskog i mađarskog teatra. Verovatno je to zato što teatar sebi određuje ulogu u društvenim događanjima. Glumci su važni učesnici društvenih previranja. Pod uticajem Austrougarske monarhije mađarsko pozorište igralo je ulogu kraljevske lude, dok je u Poljskoj imalo ulogu nosioca borbe za nacionalnu emancipaciju. Publika voli da vidi glumca na sceni tako kao da on ne spada u to društvo. Ako se glumac ponaša skandalozno onda ga društvo prihvata ali ako tiho izražava probleme društva onda to isto društvo neće vrednovati taj revolt. Mađarski glumac oseća da društvo od njega očekuje da se ponaša narcisoidno, i tako se i ponaša. Poljski glumac oseća da njegova publika očekuje od njega da izražava ono što narod oseća. Od društvene uloge u mnogome zavisi kako će pozorište izgledati u jednoj kulturi. Tako mislim, možda nisam u prvu, ali prihvatam i suprotna mišljenja.

I zbog toga pravog avangardnog teatra nema u Mađarskoj, sem amaterskih grupa. Eksperimentalni teatra u pravom smislu značenja tog pojma, u Mađarskoj danas ne postoji. Mađarski teatar zadovoljava malograđanske potrebe, ali ako se stidi toga, onda teatar postaje lep i dosadan, da bi se dopao i snobovima, ali nikada taj i takav teatar nije uzbudljiv. Znam, ipak, dva uzbudljiva teatra u Mađarskoj: Teatar Jožefa Katona iz Budimpešte i Pozorište iz Ka-pošvara. Osim njih postoje amateri koji istražuju...

*Kako bi ste odredili tematsko-idejnu osnovu svoga filmskog opusa, uzimajući u obzir i svoja poslednja ostvarenja Mefisto i Pukovnik Redl, za koje ste dobili najviša svetska priznanja: Oskara i Zlatnu palmu u Kanu?*

Ono što je mene interesovalo to su društveno-politička zbivanja i iskustva u poslednjih 150 godina, jer se njihov uticaj i danas oseća. To osećam ne kao ličnu sudbinu, već još ranije, kroz sudbinu svojih roditelja i njihovih roditelja. Potičem iz Srednje Evrope gde je sudbina uvek bila pod uticajem društvenih, političkih i istorijskih zbivanja. Smatram da su slična zbivanja delovala u Poljskoj, Čehoslovačkoj, Jugoslaviji kao što je to bio slučaj i u Mađarskoj. Ako bi mene neko okarakterisao da sam srednjeevropljanin ja se ne bih uopšte protivio. To što moji filovi prelaze granice Mađarske znači da su narodi izvan moje zemlje imali slična iskustva kao i mi. To se odnosi na Austro-ugarsku monarhiju, na Prvi svetski rat, na Drugi svetski rat, na pedesete godine, i na period oko 1968. Tu i tamo zamenili smo neke uloge, ali je kolektivni osećaj naroda identičan.

*Kako ste postali reditelj filma?*

Želeo sam da postanem lekar kako je to bila tradicija u mojoj porodici. U 16. godini sam dospao u jednu školsku pozorišnu grupu. U to vreme sam pročitao knjigu *Filmska kultura*\* Bele Balaža i od tada je film počeo sve više i više da me zanima. Kasnije sam studirao režiju na Filmskoj akademiji u klasi prof. Feliksa Marijaša.

U vreme mojih studija filmske režije asistent prof. Marijaša bio je reditelj Karolj Mak.

*Šta je bilo presudno u Vašem rediteljskom formiranju?*

Odlučujuću ulogu mome rediteljskom formiranju odigrala je Akademija i činjenica da sam bio asistent Janoša Herškóa, koji je jedno vreme pravio dobre filmove, a sada je direktor Akademije u Štokholmu.

*Zašto režirate?*

U meni postoji potreba da potražim odgovore na neka pitanja koja me zanimaju. To bih mogao odrediti i kao unutrašnju potrebu za komunikacijom. Rekao bih, da je to potreba da izvesna osećanja i iskustva podelim s drugima, i to tako, da budu razumljiva za što veći broj ljudi.

---

\* U nas anonimni prevod pod naslovom Bela Balaš (Sic) „Filmska umetnost“, Filmska biblioteka, Beograd, 1947. Isto delo objavljeno u prevodu Sonje Perović 1948. *Prim. R. L.*

*Kako režirate?*

Ne bih umeo da Vam kažem kako režiram. Nikad se nisam bavio tim pitanjem. Režija uvek zavisi od zadatka koji hoću da rešim. To je drugačije kod svakog filma, kao što je drugačije svakog dana koji se provede na snimanju. Ipak, ima nešto važno u mom načinu rada. Ne volim nepripremljen da počinem snimanje. Ionako, reditelj mora da čini toliko kompromisa i da na njih pristane, da je dobro što ima na osnovu čega to da čini.

*Kome su upućeni Vaši filmovi?*

Trudim se da svojim filmovima progovorim sa što više ljudi. Moje teme se najviše dotiču intelektualaca. Ne bavim se jednostavnim pitanjima i na njih nije jednostavno odgovoriti. Moji filmovi više zanimaju ljude koji se bave tom problematikom i zato su oni zaista upućeni obrazovanoj publici.

*Šta je estetski predmet filmske režije po Vašem mišljenju? Šta, u stvari, radi reditelj ostvarujući umetnički film?*

Sliku smatram najvažnijim elementom filma, a pod tim pojmom podrazumevam i one informacije koje su sadržane u toj slici. Ne mislim samo na kompoziciju, svetlost i boje, već i na ono što slika predstavlja. Sa tog stanovišta najveću vrednost pridajem ljudskom liku na slici i onome što on predstavlja.

*Koji je umetnički zadatak reditelja u stvaranju filma?*

Najvažniji umetnički zadatak reditelja je stvaranje takve slobodne atmosfere u kojoj će se slobodno ispoljiti talenat svih učesnika u stvaranju filma. Slika koju reditelj kreira mora da nosi napetost i da na originalan način ispoljava poruku i donosi istinu.

*Da li je struktura režije Vaših filmova već pripremljena u dramaturgiji knjige snimanja ili je ona procesualno dostignuće Vaše želje? Da li je Vaš film unapred „napisan“?*

Ne mogu da držim ceo film u glavi i zato imam beleške o njemu. Ne improvizujem!

*Koji je proces najvažniji u složenom stvaranju filmske režije?*

Podela uloga je najvažnija!

*Postoji li režija u svakidašnjem životu? U stvarnosti je podela društvenih uloga od najvećeg značaja?*

Naravno, svako sve režira!

*Zato nam je režija potrebna! Zašto se dramske umetnosti ne mogu oteloviti bez reditelja?*

Posao reditelja je novijeg datuma, kao što je to posao i dirigenta. Ranije bi jedan glumac drugome rekao: stani malo dalje! I to je bilo režiranje. Ja mogu da kažem da mene ne interesuje režija po sebi, već me zanima problem komuniciranja. Da bih postigao komunikaciju s drugim ja sam pronašao režiju kao sredstvo izražavanja. Ne izražavam sebe rečima i odnos jedne reči prema drugoj reči ili pomoću odnosa boja i svetlosti ili preko odnosa zvuka, tonova, nego se izražavam preko prikazivanja ljudskih likova. Svoje mišljenje izražavam tako što ću nekog zamoliti za ulogu koja će predstavljati ono što želim da kažem. Izbor uloga, telo i lice izabranih likova i međusobni odnos likova i njihovih lica reći će ono što ja želim da poručim. Reditelj i režija slični su arhitekturi: neko mora da kaže odlučujuću reč i pokaže gde je ulaz i izlaz, ovde će biti soba, tamo kuhinja i kupatilo... Slično je u medicini, u hirurgiji, zna se ko određuje gde će biti rez. Režija je veoma odgovorna profesija. Prihvatanje te odgovornosti jeste deo uživanja jer je reditelj upravo taj koji odlučuje. Možda je režija erotska radost?! Ali, to je samo šala...

*Režija nije samo pitanje tehnike, umetnosti, estetike... Može li se govoriti o imanentno generičkom biću stvaralačke režije? Stanislavski je imao tezu da se režija ne može naučiti, ali se može učiti... Šta su Vaši saveti mladim rediteljima?*

Ni ja ne mislim da se režija može naučiti. Mogu se naučiti razne tehnike. Primeri koje nam nudi istorija filmske umetnosti mogu se naučiti. Kao što se pisanje knjiga ne može naučiti, ni režija se ne može naučiti, ali se može naučiti da se piše.

U radu s mladim rediteljima akcenat stavljam na stvaralaštvo najvećih svetskih reditelja. Takođe, praktikujem u radu sa studentima učenje na sopstvenim greškama. Svako mora sam da stiče sopstveno iskustvo i svako mora sopstvenim rukama da uhvati vreo lonac u ruke i da se opeče. Nije dovoljno samo reći.

*Može li se reći da se umetnost uči iz umetnosti, naravno, i iz društvene stvarnosti i života samog? Koje filmove i autore volite? Koja filmska dela čine antologiju Ištvana Saboa?*

Jedno vreme na mene je velikog uticaja imao neorealizam, pre svega De Sika, *Umberto D* i *Kradljivci bicikla*. Zatim francuski novi talas, naročito Trifo, rani filmovi Godara, filmovi Alena Renea i drugi. Ostao sam veran porukama trojice reditelja koji su za mene najvažniji: na prvom mestu je Bergman, na drugom Felini, a na trećem Bunjuel. A i Kurosava je za mene isto tako važan reditelj.

*Koje mađarske filmove volite?*

Smatram da su dva filma Mikloša Janča najvažnija i da moraju biti obuhvaćena svakom antologijom filma: *Momci bez nade* i *Crveni i beli*. Osim toga volim dva tri filma Marijaša, filmove Šandora Šara i mogao bih nabrojati još više filmova koje volim, i koje bih, bez ustručavanja, prikazao svuda u svetu.

*Šta možete reći o jugoslovenskom filmu?*

Jugoslovenski film je poznat u svetu. Vezan je za određene ličnosti. Već sam dvadeset godina prijatelj s Dušanom Makavejevim i to prijateljstvo traje do dana današnjeg. Rado gledam sve ono što Makavejev radi. Sada se interesujem za filmove Emira Kusturice. Bilo bi nepravedno ostati na njima, jer zaista nisam imao prilike da bolje upoznam jugoslovenski film.

*Vi ste maestro Evropske letnje filmske škole koja se održava u Beogradu. Koji metod primenjujete u radu s mladim rediteljima filma?*

Želim da ohrabrim mlade reditelje i savetujem ih da svako od njih sačuva svoj umetnički identitet. Brojnim filmskim primerima ukazujem im na bogatstvo evropskog filma i evropske kulture. Takvo umetničko bogatstvo treba odista sačuvati. Hoću da im pokažem koliko se svaki istinski veliki umetnik razlikuje do svih drugih. Razlika je lepa i svaki umetnik koji je drugačiji od drugih treba da bude ponosan na svoje delo.

Specifičnost, raznolikost u delu treba da spaja umetnike. To što smo pojedinačni cvetovi velikog buketa umetnosti treba da predstavlja bogatstvo kulture Evrope. Ne smemo nikom nametati svoje boje, nego, naprotiv, treba da se radujemo razlikama, jer je u razlikama tajna umetnosti. U svemu smatram najvažnijom radost prihvatanja. Radost bogatstva umetničkih razlika umesto predrasuda.

Serija predavanja u Filmskoj školi jeste analiza primera iz istorije filma. Posebnu pažnju posvećujemo umetničkoj analizi evropskog filma. Istovremeno radimo dve vrste vežbi: svaki učesnik ima zadatak da snimi dokumentarni film

o Beogradu, napolju, na ulici, po mogućnosti s ličnim pristupom. Druga grupa reditelja radi u studiju s profesionalnim glumcima.

*Da li ćete napisati knjigu o svom filmskom iskustvu?*

Ne smatram da je stiglo vreme za to. Više je znakova pitanja, a manje uskličnika. Još je uvek više pitanja za koje nemamo odgovore, a manje odgovora na koja imamo pitanja.

Prevod s mađarskog: Edit Jankov

*Beograd, 12–28. septembar 1989, vreme održavanja ESFS, (Evropske letnje filmske škole) na Fakultetu dramskih umetnosti*

Radoslav Lazić, *Svet režije, U traganju za estetikom režije*, Prometej Novi Sad, 1992, str. 341–344.



## O FILMSKOJ REŽIJI

### *Razgovor sa režiserom Kšištofom Zanusijem\* na Evropskoj filmskoj školi*

*Kako ste i zašto postali filmski režiser?*

Odgovor na to pitanje zavisi od čoveka i njegovih filozofskih pogleda. Kada sam bio student filmske režije strasno sam se bavio izučavanjem filma. Ta iskustva bitno su odlučila moju budućnost.

Kada sam položio težak prijemni ispit na akademiji u Lođu ni tada nisam znao da li ću biti režiser. Tek na trećoj godini bio sam prinuđen da donesem konačnu odluku. Režirajući, znao sam da biti režiser. Pedeset godina koje sada imam, doživljam kao vreme i sudbinu posvećenu režiji. Šta je režija kao fenomen? Ima 300 definicija režije kao što je Vama poznato. Erik Romer, Ingmar Bergman, Hercog, Felini, svaki na svoj način određuje režiju.

Za mene je režija samo deo moga stvaralaštva. Ja sam i pisac. Kao moje delo nađe ekran, znači da sam pronašao put ka režiji. Scenario i režija se živo prepliću. Često je u scenariju sadržana i režija.

*Šta je estetski predmet filmske režije?*

Čini mi se da je sve to o čemu govorimo, sadržano je u toj definiciji. Toliko je mnogo profesija u profesiji režije. Režija igranog, narativnog filma je problem življenja režisera kao pune ličnosti. Režiser se bavi filmom celim svojim životom. Takav režiser je čovek koji živi sve aspekte svoga filma. To je takođe režija. Po meni, Felini režira i kada se pojavljuje ili Romer koji se slika.

*Koji je osnovni zadatak filmskog režisera?*

U životu svakog časa sve se menja. Režiser je tvorac dramskih napetosti. Ako uspeva da ih stvori, onda je tvorac i intelektualnih i emocionalnih napetosti. Ako tako režira u svakom sekundu, ako režira istinu, onda je takva režija i život izjednačen. Naši filmovi su uzbudljivi i tamo gde nismo to očekivali.

---

\* ZANUSI, Kšištof (Krzystof) – poljski filmski režiser i scenarista, dramski pisac – rođen u Varšavi, 17. VI 1939. Studirao u Varšavi, 1955–59. kada je amaterski režirao filmove u studentskom klubu, a od 1959–62. studirao filozofiju na Univerzitetu u Krakovu. Diplomirao je režiju na Državnoj filmskoj akademiji u Lođu, 1966. Njegovi filmovi *Kamuflaža*, *Konstanta*, *Ugovor* i dr. režirani su u dugim kadrovima, u kojima protagonisti raspravljaju o društvenim napetostima aludirajući na savremeni poljski političko-društveni život i sveopštu hipokriziju. Zanusi je režirao izrazito moralističke filmove kao što su *Iluminacija* i *Imperativ*. Uz Kšištofa Kješlovskog, Zanusi predstavlja poljsku filmsku režiju „moralnog nemira“

*Niko ne može biti naučen da bude umetnik, ali se može naučiti da bude u skladu sa samim sobom, kažete Vi, Zanus, u jednom intervjuu. Kako je moguće biti u skladu sa samim sobom u jednom svetu nesklada?*

To je tako upravo tako kako ste pitali. Umetnost je elemenat preovlađiva-nja haosa, elemenat smisla u besmislu. Istina je u svakom našem postupku, a organizacija je put da se kroz umetnost osvetli istina. Zbog te formulacije smisao je umetnosti zaista u istini. Istina je čuvar smisla, a haos je besmisao. Haos je privid sveta. Čovek bez kulture ne vidi svet kao haos, a kultura je orga-nizacija sveta.

*Kako biste odredili svoj metod filmskog režisera i svoju rediteljsku ars poetiku?*

Tajna je suština umetnosti. U onome što izražavamo treba da sledimo svoju intuiciju.

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Film je za mene način postojanja. Film treba da se odvija kao život. Bavim se filmom i televizijom, publicistikom, politikom, ekonomijom, filantropijom – i sve to kruži oko filma. Film je oblast u kojoj sam našao samog sebe i sve što radim je u funkciji filma. Film je put poznavanja sveta. Za sve što umem i imam, znam i osećam, treba da zahvalim filmu.

*Navedite svoju antologiju poljskog filma i njihove autore?*

Ceo moj stvaralački život bio je pored Andžeja Vajde, prema kome je moja generacija bila u opoziciji. Bio sam Munkov učenik, a u našoj generaciji najbolji je Kšištof Kiješlovski.

*Kako tumačite prestiž filmske i dramske režije u evropskom kontekstu? U čemu je tana poljskog filma i pozorišta?*

To je pitanje istorijske tradicije 19. veka iz koje izrasta bogata pozorišna i filmska tradicija. Andžej Vajda je primer tipičnog postromantičara.

*Kakva su Vaša saznanja o jugoslovenskom filmu?*

Video sam dosta jugoslovenskih filmova. Većina su bili sa partizanskom tematikom. Sve što bih izdvojio, to su *Skupljači perja* Aleksandra Petrovića i *Sjećaš li se Dolly Bell* Emira Kusturice. Smatram da je Kusturica autentična umetnička pojava.

*Koje svoje filmove smatrate najcelovitijim ostvarenjima svoga režijskog stvaralaštva?*

*Imerativ.*

*Vi ste i dramski pisac. Šta su osobenosti Vaše dramaturgije i scenaristike?*

Zanimljivo je da su moja scenarija igrana i kao drame: *Iskušanje*, *Tri lica*, *Posedovanje*. Sasvim drugačije pišem scenarija u obimu do 40 strana. Ako treba da pišem TV dramu, tada scenario imao oko stotinu strana. Posle izvođenja štampam ih kao knjige.

*Kako radite sa glumcima?*

Glumac je nešto što uslovljava režiju. Ako se neki glumac nije rodio za vaš film, nemoguće je napraviti film. Moji filmovi mnogo zavise od glumaca. Da nije tih glumaca, ne bi bilo ni mojih filmova. To je velika zavisnost. Glumci o svojim likovima uvek više znaju od reditelja.

*Kako ostvarujete saradnju sa brojnim umetničkim i tehničkim saradnicima?*

Veoma sam vezan s ljudima s kojima radim na filmu. Najbliži ljudi su mi veoma verni. Znači, živim u ljubavi sa svojim saradnicima i želim da ih imam za sebe.

*U kakvom su odnosu režija filma prema drugim oblicima režiranja?*

Jedino nisam radio u lutkarskom teatru. Mislim da je režija jedna umetnost. Organizacija režije je različita. Ostalo je pitanje pristupa.

*Koji su Vaši saveti mladim filmskim režiserima?*

S jedne strane postoji određena filmska režija. Ta se režija može naučiti kao tehnika. Sve se može naučiti, ali se umetnost ne može naučiti. Čini mi se da učeći druge činimo ono čega oni nisu svesni, a to je vlastito osećanje režije.

*Kakva su Vaša iskustva u Internacionalnoj filmskoj školi, 1990?*

Veoma se osećam Evropljaninom. Dopada mi se što u Evropi postoje razlike u jeziku i nacionalnim kulturama. U Evropi ima toliko različitih kultura. Evropa je naša velika škola. Upravo na tome insisitiram govoreći mladim ljudima.

Postoje razlike, ali postoji i nešto što nas spaja. Mnogi tvrde da je Evropa porušena. Danas postoji šansa stvaranja nove Evrope. Možda je to naša poslednja šansa. Evropa ima budućnost.

Konsekutivni prevod sa poljskog: Biserka Rajčić, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 1990.

## ZADOVOLJSTVO FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa režiserom Aleksandrom Sašom Petrovićem \**

*Šta za je za Vas, u stvari, suština filmskog umetničkog dela?*

Smatram da umetnost nije ništa drugo do jedan vid saznanja. Jedan vid otkrivanja istine o životu, ljudima, svetu, prirodi... Čovek saznanje, od pamti-veka, na dva načina – „naučno“, i putem umetničkog saznanja. Prema tome, to saznavanje sveta i života je, mislim, pravi smisao i cilj umetnosti. Pri tom, u tom momentu saznanja, onaj ko saznaje, doživljava naročito zadovoljstvo. Prema tome, stvaranje filma vezano je uz strast, rekao bih, opijenost saznanja kroz film. Režija filma stvara zadovoljstvo. Možda je to zadovoljstvo, kako bih rekao, vezano uz osećaj snage svoje ličnosti, uz osećaj moći svoje ličnosti, uz osećaj da ste, probijajući jednu barijeru, svojom ličnošću ispunili novu oblast, jedan novi svet. Približili ste se osećanju „nadčoveka“... U svakom slučaju, taj osećaj zadovoljstva postoji. On je, verovatno, jedan od osnovnih „motora“; ima i drugih, razume se, koji kreću čoveka u umetničkom poslu. Pored tog osećaja zadovoljstva, postoji i osećaj uživanja u lepoti. Da li je ovde u pitanju neki sklad koji se stvori i prijatno deluje na neke receptore, sasvim biološke prirode, koje čovek ima? Neosporno je da, kad se nešto uskladi, kad se nešto dovede u poseban umetnički rad, u čoveku se stvara zadovoljstvo. To je ono što mi, recimo, zovemo *estetsko*. Osećaj lepog. Znači, imamo, kako bih rekao, osećaj snage svoje ličnosti, kroz otkrivajući stvaralački momenat umetničkog rada, s jedne strane, a sa druge, imamo taj osećaj lepoga.

Stvarajući umetničko delo, vi angažujete svoju emociju, i stvarno se ta emocija, na neki način, projektuje u note, u ritam, melodiju (recimo, u muzici), u poeziji u asocijacije, u razne oblike iz kojih se delo sastoji. I to angažovanje emocije je zarazno. Emocija se ugradi u delo, i ako naiđete na angažovanu i prijemčivu publiku, vi provocirate tu emociju u toj publici, i ona isto tako saznaje taj novi svet, kroz tu emociju koja se u njoj budi. Ta emocija je istovremeno i

---

\* PETROVIĆ, Aleksandar – srpski filmski režiser, scenarista, pedagog – rođen u Parizu, 20. VIII 1929. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1955. Filmom se bavi od 1948. godine, najpre kao asistent režije, zatim kao režiser dokumentarnih filmova i, najzad, kao scenarist i režiser igranih filmova. Najznačajniji dokumentarni filmovi: *Let nad močvarom* (1956), *Putevi* (1959), *Sabori* (1965); igrani filmovi: *Dvoje* (1961), *Dani* (1963), *Tri* (1965), *Skupljači perja* (1965), *Majstor i Margarita* (1972), *Grupni portret s damom*. Najznačajnija priznanja: Sedmojulska nagrada, Prva glavna nagrada u Karlovim Varima za film *Tri*, Grand prix special, Prix de la critique internationale – Fipresci u Kanu, za *Skupljače perja*. Dva puta nominovan za Oskara, jednom za Zlatni globus. Od 1962. godine predavao filmsku režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu do početka sedamdesetih godina. Bavi se filmskom esejistikom, kritikom i publicistikom od 1949. Prvi rad objavljen u „Filmu“ - *O nekim problemima dugog kadra*. Petrović je autor knjige *Novi film, 1950–1965. Interpretacija jedne borbe. Predigra. Intimistički film. Prva knjiga*, izdanje Instituta za film, Beograd, 1971. Petrović priprema ekranizaciju romana *Seobe* Miloša Crnjanskog, u izdanju Naučne knjige, Beograd. Godine 1988. objavljena je Petrovićeva knjiga *Novi film, crni film II* (1965–1970). Umro u Parizu 20. VIII 1994, gde je sahranjen, na groblju Perlašez.

agens i oblik kroz koji se odvija saznanje poetskog umetničkog dela. Ona je i više od toga, ona je i deo saznanja samog. To je i za mene osnovni podsticaj bavljenja filmom. Čovek stalno misli da će moći da sazna nešto drugo, nešto što je iza *ovoga*, i da to *drugo*, recimo, može i da sazna svojim filmom.

### *U kom su odnosu umetnička istina i svakodnevna stvarnost?*

Smatram da je to pitanje često uzrok mnogih nesporazuma koji se javljaju između društva i umetnosti. Umetnost ne može da bude politikanska, ne može da ma kakvu istinu zanemari. To je kao kad bi naučniku rekli: „Nemoj da pronađeš *to i to*, jer to može da ima kakve loše konsekvence izazvaće nekakve šokove, recimo, u industrijskom sistemu.“ To su i faktori s kojima umetnik ne može i ne sme da računa, jer i on je istraživač. U stvari, režiser ide ka otkrivanju novih stvari. Svako novo umetničko delo jeste nova istina. Umetnik može da zanemari tu istinu. Zašto se reditelji koji rade umetnička dela osećaju veoma pogođenim kad su im dela stavljena van repertoara, ili kad im se, recimo, ukoči rad? Zato što imaju potrebu da kažu istinu! Reditelj tu istinu zna (to je, u stvari, ona poznata situacija: „U cara Trojana kozje uši“). Mora da je kaže, jer se posvetio traganju za istinom. I nekakvi matematički zakoni su istina. Znači, nije samo umetnost istina. Istina je kad se pronađe neki važan biološki fenomen. Ne može se reći da je ta istina vezana samo za umetnost, uz lepo. Istina je vezana za stvarnost. Umetnost bez istine ne može postojati. Nema laži u umetnosti. Umetnost zna samo za istinu. Cilj umetnosti je istina.

### *Vratimo se na tezu o komunikativnosti umetničkog dela.*

To je tačno, ali da bismo bili malo precizniji, ta komunikativnost umetničkog dela, u stvari, počiva na povratnoj sprezi, tzv. *Feed back*. Komunikativnost umetničkog dela počiva na biološkoj i psihološkoj osnovi. Ljudi su stvoreni da razumevaju jedni druge. To je osnova. Međutim, komunikativnost se zasniva na emociji, to je faktor emocionalnosti umetničkog dela. U stvari, ljudi zbog zabave ne čitaju naučne knjige. Međutim, oni čitaju knjige, gledaju filmove, idu na pozorišne predstave, na balet, ili slikarske izložbe... Ako je to samo put do dolaženja istine, čovek mora da se upita: zašto oni to čine? Ili, ako obrnemo situaciju, postavimo pitanje: zašto obični ljudi, mislim na one koji nisu stručnjaci, ne čitaju knjige iz, recimo, astrofizike, matematike, geologije, a drže u svojim bibliotekama romane iz raznih sredina i epoha? Znači da postoji faktor koji odvaja umetnost od nauke. To je faktor komunikativnosti.

Komunikativnost se zasniva, pre svega, na emociji kojom umetnost zrači, zapravo na emocionalnoj istini. Drugo, komunikativnost proizlazi iz nečega čemu prethodi emocionalnost – proizlazi, zapravo, iz faktora lepog, a to je taj karakter, da kažem, zabavljačkog... i na osećaju zadovoljstva. Onaj ko prima umetnost ima uvek osećaj zadovoljstva, i, naravno, osećaj zabave. Zabavljački faktor uvek postoji u umetnosti. U razgovorima o umetnosti, faktor zabavnosti

se često zapostavlja, ali zabavnost je bitan faktor umetnosti. Pitanje je samo kolikom krugu konzumenata je delo okrenuto: koliko god bilo složeno i mnogima nerazumljivo, umetničko delo uvek ima i faktor komunikativnosti. Samo se on tada odnosi na uži krug „konzumenata“. U protivnom, niko se tim delom ne bi bavio.

*Ima jedan problem koji otvara odnose reditelja i gledaoca, postavlja se pitanje recepcije režije. Da li je reditelj dvojniki gledaoca?*

Da, da, to je osnovno pitanje relacije reditelja i njegovog gledaoca.

*Definišite režiju kao umetnost. Šta je za Vas, zapravo, režija?*

Režiju ljudi obično shvataju kao „aranžerstvo“. Misli se da je režija predstavljanje, organizacija predstavljanja... Kaže se: „To je on sve *izrežirao*“ (može da bude reč o nekoj društvenoj igri). Čak se i za „nameštaljku“ u „sportskoj“ borbi kaže da je reč o *režiji* („Sve je to neko *izrežirao*“). Reditelj je, zaista, neko ko izgrađuje situacije, učesnike postavlja u određene odnose, sukobe... Tu već dolazimo do ograničenosti tumačenja pojma *režija* i ograničenosti mogućnosti interpretacije toga pojma. Reditelj je neko ko *kontrolise*, i ne samo to, on i *upućuje, upravlja principima igre ka određenom cilju*. To nije više ono što je samo režija, to već prelazi u određeni smisao, u drugi kvalitet, i ovde pojam režije dobija dublje značenje. Jednostavno, da bih se bavio režijom, uverio sam se, kroz iskustvo, da bi „aranžerstvo“ trebalo da provocira smisao, i dalje, taj smisao utiče na aranžerstvo koje, opet, utiče na misao... Kada bih se držao okoštalog aranžerstva, ja, u stvari, ne bih mogao da aranžiram. Reditelj koji režira modele – on je samo komentator. U filmskoj režiji, ovaj problem je mnogo zaoštreniji. Mislim da se teško može doći do filma kao umetničkog dela ako se striktno podele uloge, pa neko napiše scenario, a drugi „izrežira“ baš onako kako je napisano, treći napravi dekor, a četvrti snimi. Ja čak i „na terenu“, kad režiram, uvek režiram u kontekstu sa scenariom, neprestano ga menjajući, *premapravom* smislu. Najednom mi se otkrije mogućnost u režiranju koja zahteva i provocira menjanje sadržaja, jer će na taj način i čitav rezultat biti bolji. Režija je neprestano menjanje. Prirodno je da menjamo sadržaj, onako kako to aranžiranje zahteva, i prirodno je da će, menjanjem, usavršavanjem, umetnički rezultat biti bolji. Najednom se vidi da aranžiranje nije samo stvar dekoracije. *Režija mora da ide u pravi smisao stvari*. Režija mora da se isprepliće sa životom. To je dijalektički odnos. To ne znači negirati scenarijsko-dramaturški rad. Ali, film mora da bude obeležen svim aspektima jedne ličnosti, a to je reditelj. To je jedini put da se dođe do rezultata. Ne može snimatelj da menja sadržaj; on može da sugeriše neka snimajuća rešenja, ali ne može da *menja smisao*. Smisao jedino može da menja reditelj, koji je *dirigent, koordinator, kreator*. Režija nije samo usklađujući faktor. Menjajući elemente, reditelj ostvaruje naročiti vid kreacije celine umetničkog dela. On radi i na

scenariju, menjajući ga. Režija se ne svodi samo na „režiju scenarija“. Režija je mnogo više nego to. Ako ozbiljno radi, režiser je sigurno i koscenarist svakog scenarija koji je režirao, čak i ako mu ne „stoji“ ime na „špici“. On je sigurno menjao scenario, da bi postigao neke scenske oblike koji će dati značajnije sadržajne perspektive i značajnije sadržajno – smisaone rezultate nego što su oni koji su bili naznačeni u scenariju. To isto važi i za dekor, za igru glumaca, za kostim, kameru, svetlo, montažu, muziku – za sve elemente filmskog stvaranja. Znači, režija je kreativni rad koji apsolutno pretpostavlja mešanje reditelja u sve aspekte umetničkog, tehničkog, tehnološkog, organizacionog stvaranja. U režiji filma postoji obavezan način *menjanja*. Nužnost menjanja osnovnog polazišta. Dakle, režirati – u suštini, znači *menjati* polazne pretpostavke u težnji ka pravom smislu dela.

*Kako ste Vi, zapravo, postali filmski reditelj?*

Možda je sve počelo od *vizuelizacije pročitano*. Bio sam strastan čitač. Sve pročitano sam reprodukovao u slikama. Kad bih bio dobar crtač, ja bih bio u stanju da veoma precizno nacrtam sliku Pjera Bezuhova iz Tolstojevog romana *Rat i mir*. On za mene nije imaginarna ličnost. Ja ga vidim kako stoji, vidim ulicu kojom se kreće, kad i kako razgovara s mužicima – sve se to „vrti“ u mojoj glavi kao nekakav film, i onda odjednom vidim kako bih sve to „izrežirao“. *Vidim* ono što pročitam. Kad je reč o filmskoj režiji, faktor vizuelnog je od ogromnog značaja. Filmski reditelj mora da *misli u slikama*. Danas, kad pišem svoja scenarija, mogao bih odmah da ih prenosim u slike. Kad bih imao moć, odmah bih mogao da sazidam portal pored kojeg stoji Pjer Bezuhov, ili neki drugi lik.

*Da li je daleko dan kada će reditelj elektronskim instrumentima moći da ostvari simultanu audio-vizuelnu režiju uporedo sa svojom imaginacijom? Na takve mogućnosti već nam ukazuje kompjuterska i laserska televizija.*

Čovek se može pitati: odakle u njemu taj nagon ka vizuelizaciji? Možda je to posledica aktivnog gledanja filmova. To je, verovatno, interakcija. Ono sve što sam pročitao „video“ sam u slikama. Postavlja se pitanje: zašto sam to video u *slikama*? Još od detinjstva sam gledao priče u slikama, na filmu. Možda me je sama moja komunikacija s filmom navela na ovakav doživljaj.

*Koji su bili Vaši prvi doživljaji filma kao umetnosti?*

Detinjstvo sam proveo na Slaviji, u Beogradu. Na samoj Slaviji je bilo nekoliko bioskopa. S mog prozora mogle su se gledati filmske predstave u letnjem bioskopu. Nedaleko, u sali nekadašnjeg Filmskog kluba „Beograd“, nalazio se bioskop „Reks“. Nisu bile daleko ni Terazije, gde je bila čuvena mreža



bioskopa. Bioskop je bio najvažnija zabava u mom dečastvu. Ja sam odrastao u bioskopima, gledajući filmove.

*Šta je, po Vašem mišljenju, specifično u filmskoj režiji – u odnosu na druge režije?*

Vreme je korigovalo naše mišljenje i stavove od pre dvadeset godina, kada se mnogo govorilo o autonomiji filmske režije, o specifičnosti filmskog jezika, o filmu kao posebnoj umetnosti, o filmu „iznad svega“. Ja mislim daje pravilniji stav od kojega smo mi pošli u ovom razgovoru. Od režije kao fenomena uopšte, kao jedinstvene, intermedijalne umetnosti. Naše filmske škole grubo greše kada insistiraju na podeli na filmsku i pozorišnu režiju, iako sam svojevremeno učestvovao u toj „parcelaciji“ režije, kao prvi profesor filmske režije na beogradskoj Akademiji. Danas mislim da to nije dobro. Kao što znate, ja sam i načinio dve pozorišne režije: u Ateljeu 212 – *Pseće srce* Bulgakova, i scensko izvođenje *Majstora i Margarite*, takođe Bulgakova, na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu – s insektima iz mog istoimenog filma. Jedno je, međutim, načelno gledanje na stvari, a drugo praksa. U praksi su esnafi, klanovi – i to jedna od razloga zatvorenosti režije u pojedine medije. Ja sam u svemu tome opekao svoje prste. Došao sam u pozorište da se relaksiram; mislio sam da ću da radim apsolutno slobodno. Kod pozorišne kritike sam naišao na potpuno nerazumevanje. Gotovo neprijateljski odnos. Kritika kao da sprečava razvitak intermedijalnosti u režiji. Mene su gotovo „ismejali“ što sam „stavio“ film u pozorište. Bergman je svojevremeno bio direktor pozorišta, a i sada režira na sceni. Kritičari su smatrali da ja to radim iz nekih koristoljubivih razloga – da bih jedan film prikazao u Beogradu koji nije mogao da se prikazuje. Beograd je video taj film, a video ga je i svet. Mene je zanimalo, pre svega, interdisciplinarni pokušaj u režiji *Majstora i Margarite* u Narodnom pozorištu. Zanimala me koherentna priča u kojoj su se mešali film i pozorište, kao jedinstveni tok. To kritičari kao da nisu primetili. Iz materijalnih razloga, gotovo da ne bi bilo moguće da pozorište finansira proizvodnju filma, a ja sam, *de facto*, imao *snimljen* materijal. Koje bi pozorište danas moglo da izdvoji dve ili tri milijarde dinara za filmsku materijal? Kroz ovaj praktičan primer iznosim svoje stanovište o interdisciplinarnosti režije. Na žalost, ovakvo stanovište kao da nema dovoljno pristalica. Začudo, u nas niko nikad neke značajnije režisere s filma nije pozvao da režiraju, na primer, *paradu*, jednu *operu*. Ja bih se s ogromnim zadovoljstvom prihvatio da režiram operu, Viskonti, Louzi, Bergman, s uspehom su režirali operu. Našim operskim kućama ne pada napamet da pozovu filmske režisere na opersku scenu. Kod nas se još smatra da postoji monopol na određenu profesiju režisera, na primer – „to je operski režiser“, „taj je filmski“, „taj je pozorišni režiser“... Ono što je manjkavost stvari jeste „parcelizacija“ spektakla, tj. režije, na pojedine medijske režisere. Iskustva iz sveta trebalo bi preneti i u naše uslove. Praktično, intermedijalna režija je jedinstvena umetnost.

*Reditelji su, danas, nosioci ideje o intermedijalnoj režiji – aktuelna iskustva nam govore kako se reditelji sve više sreću u različitim umetničkim medijima, i upravo to plodotvorno iskustvo, čini se, najveći je podsticaj razvoju estetike intermedijalne režije. Kako Vi gledate na ovaj fenomen?*

Svojevremeno sam napisao jednu meditaciju u *Dugi* na tu temu. Ono što se zove *šou*... Ljudi koji naseljavaju urbanistička geta u velikim američkim gradovima ispoljavaju zavičajnu sklonost – koju su doneli iz tropa – prema spektaklu. Oni imaju izvesne sličnosti s našim Ciganima... Taj svet živi na ulici, sedeći, ili igrajući pred kućom. To pojavljivanje spektakla na ulici počeo je razvojem džez u američkim gradovima. Na ulici je preovladao spektakl. Ti ljudi vole da žive kroz spektakl. Spektakl je izašao iz bioskopskih sala, iz pozorišnih dvorana – na ulicu. Ljudi su videli da će život na taj način biti zanimljiviji, raznovrsniji, bogatiji, upravo ostvarivanjem principa igre u svakodnevnom životu. Tako je rođen spektakl u svakodnevnom životu. Režija spektakla u velikim urbanim sredinama, gradovima XX veka, us tvari, predstavlja vraćanje igre njenim korenima. U ranijim epohama, ljudi su živeli u eksterijeru. Živeći tako, u svoj svakodnevni život unosili su više elemenata igre, rituala i obreda nego što to čini savremeni čovek. Najednom, sve je to počelo vraćati u urbanu civilizaciju. Polovinom XX veka, spontano je počeo da se primenjuje interdisciplinarni spektakl. Ja mislim da je i to ono što je savremene reditelje nagnalo da razmišljaju o intermedijalnoj režiji kao jedinstvenoj umetnosti. Filmski režiser ne može da bude zatvoren u „manastir“ svog filmskog umetničkog dela, kada ga život i sama stvarnost, (umetnost odevanja, na primer), umetnost lepog govora, neprestano podstiču da se osvrće na taj život sam. Spektakl života neprestano podstiče savremenog reditelja da u njemu učestvuje. Barijere parcijalne režije svuda se ruše, osim na našim fakultetima umetnosti, gde vlada okoštala podela režije na različite medije.

Umetnost dana ide prema životu, ali i život ide prema umetnosti. Na ovaj ili onaj način, estetizacija je sve više prisutna u svakodnevnom životu. Ja nisam *demiurg*. Kao režisere, ne mogu da stvorim ništa osim ono što postoji, dovođenjem u vezu različitih elemenata izgrađujem novi pogled na stvari. Otkrijem nešto što nismo bili u stanju da vidimo.

*Osvrnite se na fenomen režije u svakodnevnom životu.*

U svim vremenima bilo je političkih režija. Od faraona do danas. Može se reći da su veliki političari – veliki režiseri.

*Postoji li režija i u drugim umetnostima?*

Svuda postoji režija. Interdisciplinarnost nije samo u okviru same režije. Režija se ne interpretira sama sobom. Režiju ćemo naći u komponovanju mu-

zike, pisanju literature... samo, ipak, mi moramo da određujemo granice i sisteme režije.

### *Koja je rediteljska osobenost Aleksandra Petrovića?*

U metode moje režije ugrađeni su neki stavovi koje sam već ovde izložio. To je prožimanje režije s dramaturgijom, rad na scenariju, dekoru, s kamerom, rasvetom... U predstavi *Majstor i Margarita* bio sam onemogućen da postavim svetlo kako sam želeo. Postavlja se pitanje: čime reditelj može da režira? Reditelj može da režira samo onim što postoji – to je, pre svega, drama, glumac, dekor, kostim, rasveta, muzika...

Ako mi neki od tih elemenata izmiče – onda ne mogu da budem režiser. Kad sam pripremao *Grupni portret s damom*, imao sam vrlo tvrdoglavu kostimografinju. To mi je stvaralo probleme u režiji. Saradnik ne bi trebalo da mi donosi ono što on želi, već ono što je potrebno režiji. Ako kameraman uzme bilo koji objektiv, a ne onaj koji je potreban režiji, onda tu nema režije. On može da predloži, ali reditelj bi trebalo o svemu da odlučuje. Reditelj po prirodi stvari mora da bude „vrhovni žrec“. On rukovodi svim i svačim. To je prirodno pravo reditelja. Jedan od razloga što ja poslednjih godina sve ređe režiram jeste što ne pristajem da mi producenti određuju saradnike. Nije to pitanje pretenzija, to je pitanje mogućnosti režije.

*Da li je ostvarivanje režije, u stvari, praktično realizovanje slobodne volje reditelja?*

Razume se da je krajnja konzekvenca režije sloboda stvaranja i odgovornost koja iz toga proizlazi. Moja karakteristika je ta što uvek vezujem spektakl s dramaturgijom. Nadgradnja literarnog vizuelnim i vizuelnog literarnim jeste moja osnovna režijska karakteristika.

*Zašto vredi razgovarati o filmu Tri kao jednom od vrhunskih ostvarenja umetničkog filma u jugoslovenskoj kinematografiji od njenog početka do danas, kako su ga označile brojne ankete umetničkih kritičara i gledalaca?*

U filmu *Tri* postoje skladni odnosi između psihologije ljudi, pokreta kamere i pokreta glumaca, i trajanja pojedinih delova unutar celine i njihovih značenja, između suštine i radnje, između dubine i površine slike, visokog i niskog, dužine i kratkoće, trajanja, ritma i tempa. Mislim da je film *Tri* dobar zato što ostvaruje sklad konstituenata jednog filmskog režijskog dela društvenog značenja. Mislim da film *Tri* ima i izvesnu moralnu katarzičnost.

*Kakvi su Vaši pogledi na vaspitanje i obrazovanje – propedeutiku mladih filmskih reditelja?*

Meni se čini da bi režiju trebalo da studiraju već svršeni studenti pojedinih humanističkih fakulteta, a da bi same studije režije trebalo da traju upola kraće nego danas. To predviđa i studiranje režije na praktičnom rediteljskom zadatku. Režija se ne može studirati bez zanosa, bez fantazije...

Mislim da bi pravo studiranje bilo da, pored nekoliko stalnih pedagoga režije, na umetničkim školama stalno gostuju oni reditelji – pedagozi koji imaju šta reći, i koji svoje iskustvo mogu da prenesu mladim kolegama. Režija se ne može učiti skolastički.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 36–46.

## O POZORIŠNOJ, FILMSKOJ I TV REŽIJI

### *Razgovor s režiserkom Sofijom Sojom Jovanović\**

*Kako ste postali reditelj?*

Rođena sam u porodici doktora Pavla Jovanovića, hemičara, a majka Slavka Ilić završila je filozofiju. Deda mi je bio Paja Jovanović, slikar. Osnovnu i srednju školu na francuskom učila sam u Beogradu. Pored francuske civilizacije i jezika naučila sam se disciplini, preciznosti i posvećenom radu. Istovremeno sam učila Muzičku školu, na Odseku za klavir, jer sam želela da se posvetim muzici. Pod uticajem oca volela sam prirodne nauke, pa sam se odlučila za studije tehnologije. Glumica Nevenka Urbanova uticala je na moje opredeljenje za pozorište. Prirodno, pravi pozorišni zanos dobila sam još u francuskoj školi. Na dramski odsek Muzičke akademije upisujem se 1941. godine gde počinjem studije glume. Za mene je bio značajan susret s mojim profesorima Petrom Konjovićem, kompozitorom i Strahinjom Petrovićem, glumcem. Posebno je bio za mene značajan susret s Radošem Novakovićem, mojim starijim kolegom koji se zalagao za upoznavanje sistema Stanislavskog i imao duhovni uticaj na mladu generaciju. Svi smo ga zvali da nam tumači Stanislavskog i nas su uskoro prozvali „Radoševci“. Sa mnom su bili u klasi još i reditelj Boro Hanauska, glumica Ljiljana Krstić, kao i Dušica Čangalović.

Kompozitor Petar Konjović predavao je vizuelne elemente glume, a Strahinja Petrović je vodio drugu godinu glume. Dramski odsek na Muzičkoj akademiji počeo je rad 1939. godine i tu su studirale samo četiri generacije. Sistem Stanislavskog bio je osnova toga rada, a predavali su istaknuti profesori kao Sreten Marić, Aleksandar Ilić i Miloš Moskvljević, koji su bili zaduženi za

---

\* JOVANOVIĆ, Sofija Soja – srpska pozorišna, filmska i TV rediteljka - rođena u Beogradu 1. II 1922. u porodici dr Pavla Jovanovića, poznatog hemičara i majke Slavke Ilić, diplomiranog filozofa. Deda joj je bio poznati slikar Paja Jovanović. Na njeno opredeljenje za pozorišnu umetnost uticala je Nevenka Urbanova. Studirala je na Pozorišnom odseku Muzičke akademije u Beogradu. Svoj prvi rediteljski uspeh beleži režijom Nušićevog *Sumnjivog lica* (1948), za koju je nagrađena na Festivalu akademskih pozorišta Jugoslavije. Godine 1950. zajedno s grupom glumaca iz Akademskog pozorišta „Branko Krstanović“ prelazi u Beogradsko dramsko pozorište gde ostvaruje niz režija sve do 1964. godine. U razdoblju od 1949. do 1952. deluje kao asistent za predmet gluma na Pozorišnoj akademiji. Kao reditelj pozorišta poseban afinitet ispoljila je za režiju komedija i posebno dela muzičkog pozorišta. Njene režije karakteriše stilizovan i dinamičan mizanscen, s naglašenom ulogom muzike, za koju smatra da je osnova njenog rediteljskog metoda. Uporedo s pozorišnom aktivnošću režirala je niz filmova, pretežno inspirisana komediografijom Branislava Nušića, Jovana Sterije Popovića, Stevana Sremca i Branka Čopića. Svoju filmsku rediteljsku delatnost započela je 1954. u korežiji s Predragom Dinulovićem, ostvarujući svoj prvi film *Sumnjivo lice*. Godine 1957. režirala je film *Pop Ćira i pop Spira*, prvi naš film u boji, za koji je dobila pulsku Zlatnu medalju „Arena“, *Diližansa snova*, 1960, *Dr*, 1962, *Put oko sveta*, 1964, *Orlovi rano lete*, 1966, *Pusti snovi*, 1968, *Silom otac*, 1969. Režirala na televiziji i radiju. TV režije: Ben Džonson, *Ćutljiva žena*, 1963; Artur Šnicler, *Kod zelenog papagaja*, 1969; Bojana Andrić, *Daleko je Australija*, 1969; Tristan Bernar, *Engleski onakav kakav se govori*, 1970; Zoran Petrović, *Pendžeri ravnice*, 1971; Milan Nikolić, *Izvinjavamo se, mnogo se izvinjavamo*, 1976; Dobitnica više priznanja i nagrada. S francuskog je prevela Vilarovu knjigu *O pozorišnoj tradiciji*, Naučna knjiga, Beograd, 1956. drugo izdanje GEA, Beograd, 1997. Umrla u Beogradu 22. V 2002.

teorijske predmete. Na Akademiji se radilo od ujutru do uveče. Kada je došlo ratno vreme i okupacija Beograda nalazili smo se po privatnim stanovima gde smo prorađivali sistem Stanislavskog. Nisam se spremala za profesiju reditelja, želela sam da se bavim glumom. Pripadala sam grupi „Radoševaca“ u kojoj su bili još Mića Tomić, Ljubiša Pavlović, tehnički šef Beogradskog dramskog pozorišta, zatim glumac Bata Paskaljević, profesor Miroslav Đorđević, psihoanalitičar i, naravno, Radoš Novaković. Od 1943. godine osnivamo teatar na Muzičkoj akademiji, a uskoro nam se pridružuju glumci iz Akademskog pozorišta, Olivera i Rade Marković. I dalje radimo po Stanislavskom. Objavljivali smo i sopstveni list. U oslobođenom Beogradu novembra 1944. pripremamo *Anal-fabetu* Nušića. Za nas u to vreme nije postojalo nemoguće, a opravdanja Od 1941. do 1944. dakle, ratne godine, provela sam na studijama glume, na Dramskom odseku Muzičke akademije u Beogradu u krugu „Radoševaca“. Od 1944. do 1945. radim u KUD „Ivo Lola Ribar“ gde sam postala reditelj po zadataku. Na Sremskom frontu učestvujemo s prvim mojim režijama: *Jubilej* A. P. Čehova, *Mati* Klopčiča...

Vjekoslav Afrić i Raša Plaović 1945. su profesori na Muzičkoj akademiji i podstiču studente da osnuju sopstveno pozorište. Uskoro stvaramo Dramski studio pri Narodnom pozorištu i osnivamo Omladinsko pozorište, a 1946. obnavljamo akademsko pozorište.

*Šta je suština režije? Čemu režija?*

Režija je oduvek potrebna umetnosti. Geometrija i matematika su sadržane u režiji. Mislim da ceo čovekov vek prolazi u traženju reda, harmonije. U tom pogledu sam u svakidašnjem životu za urednu kuću. U umetnosti tražimo harmoniju i ravnotežu. Režija i jeste organizovanje ravnoteže u vremenu i prostoru. Režija organizuje celinu sila koje čine umetničko delo.

*Kome režirate?*

Režija prvenstveno služi publici. U predstavljačkoj umetnosti bitna je temporalnost, vreme pozorišta je samo sadašnje vreme. Motiv koji me pokreće u režiji jeste želja za komunikacijom s gledaocem. Glumac za igru uvek ima motivaciju. Ne pravim predstavu da bih sebe izrazila. Volim i ostale umetnosti na isti način. Volim da kompozitor misli na mene. Od kada je zavladała „pentatonika“ sve ređe slušam Mocarta.

*Šta je predmet režije i zadatak reditelja?*

Režija jeste obraćanje pažnje i treba da savlada predmet i probleme kojima se prevazilaze slabe strane komada. U režiji je najstrašnije što vas optužuju za ono za šta niste uopšte krivi. Najgore je što reditelja često optužuju i krive za ono za šta on stvarno nije kriv, a često ga i hvale za ono za šta nije

posebno zadužen. Tako je često govorio Bojan Stupica. Reditelj mora da bude svestan slabih mesta u dramaturgiji, kao što je svestan i kvaliteta komada, ili scenarija. To sam često i na svojoj koži iskusila. Na primer, režirajući *Pop-Ćiru i pop-Spiru* u pozorištu i na filmu. Nema loših adaptacija, ali ima loših režija.

*S kime ili čime ostvarujete svoje režije? Kako gradite rediteljsko-glumačku saradnju?*

Najviše pažnje posvećujem atmosferi odnosa reditelja s glumcima. Sigurno znam da glumce nikad ne „uterujem“ u moje slike, nego prema njima imam osećanje radoznalosti i pokušavam da u njima probudim emotivnost i da je budno pratim. Glumčevoj ličnosti podvrgavam dramski lik ili dramsku situaciju koju delo nalaže. Znači, uvek polazim od glumca.

Naravno da tome prethodi i jedna druga radnja. Podela uloga mi je najosetljiviji deo predradnje. Podela uloga je najkompleksnije pitanje režije. Uloge delim po srodnosti i zakonima radnje. Uloge moraju biti bliske mojim viđenjima dramskih likova i dramskih situacija. Kada je to učinjeno onda lik podvrgavam ličnosti glumca. Kao reditelj tu sam neka vrsta kontrolora koji ostvaruje princip kontrole u kojoj je pažnja skoncentrisana na glumca kako ne bi podlebao šablonima, nego da bi svoja prilagođenja prirodno primenio na ulogu. Dоследno tome, glumcu nikad ne skrećem pažnju na ono što ne valja, obrnuto, već najmanju grančicu ili listak koji probije iz njegove ličnosti pohvalim više nego što zaslužuje, i tako mu dajem podstreka da izrazi svoje dobre strane. To prirodno proizlazi iz mog ličnog stava. U takvim odnosima ističem ono što činim u svakidašnjem životu s ljudima - ističem dobro i lepo, a zanemarujem loše strane ličnosti. Ako je ruža bodljikava to ne znači da ne može rađati lepe ruže. Za mene je u režiji kraj predstave ili filma najvažniji. Sećate se da Vilar kaže: - „Poslednja reč je najvažnija!“ - U režiji, bilo da radim u pozorištu, na filmu ili na televiziji, moram da imam rešen početak i kraj, sve ostalo samo od sebe se rađa. Umetnost režije je i otkrivanje lepe strane divljenja.

*Šta, u stvari, režirate?*

Kad režiram moram uvek da doživim zvuk. Kod glumca mi je osnovno *šta hoće i šta radi*. Dramske radnje uvek iskazujem glagolom. Uvek se pridržavam Stanislavskog: hoću da... Mislim da sociologija uslovljava glumu. Stanislavski je govorio: - „Ne opterećujte glumca i njegovu glavu, već njegovo srce“. - U svakom trenutku na sceni postoji kod glumca voljni moment: hoću da... Režija se sastoji od glagola! Uloge glumaca se moraju pretvarati u glagole. Kad glumac zna glagole lako usvaja reči teksta kao da su njegove. Prošla sam kroz razne škole. Logički akcenat mi je uvek išao na nerve, jer znači da ga je reditelj pronašao, a glumac ga mehanički usvaja. Kao reditelj uvek režiram radnju. Uvek se piše: akt, (acting), delati, činiti... Pojam dejstva je nastao od glagola dejstvovati. Pojam čin je nastao od činiti. Na sreću samo s radnjom dolazimo

do savršenog čina. Logički akcenat dolazi sam po sebi. Ako glumac ne dođe do njega, ne treba on ni režiji. Za mene je početak režije poziv na igru. Igra uvek donosi radost. Bez radosti nema režije. Mučenje je strano umetnosti. Što je više radosti to je igra celishodnija. Bez treptaja i radosti nema igre.

Radoš Novaković je govorio da klima pod kojom se stvara jedno delo utiče na razvoj i rast toga dela. Ako nema klime, umetnost je zakržljala. Naš teatar je, kada je nestala klima u njemu, u potpunosti zakržljao.

U režiji je najvažnije naviti vreme! Sve ima svoje vreme. Programiranje utiče i na sam život, a nekmoli na umetnost. Vreme je jedna od najvažnijih oblasti u umetnosti režije. Svako vreme ima svoje koordinate.

*U kakvom su odnosu režija i muzika?*

Igra je muzika, pa prema tome, ako je režija igra onda je režija i muzika. Kako se igrati bez muzike? Igra je muzika, da ne kažem režija, za mene su suštinski fenomeni bitisanja. Uostalom, u svakoj svojoj režiji, bilo u teatru, na filmu ili na televiziji, težim za igrom i muzikom.

*Kako objašnjavate relaciju igre i režije?*

Režija je stvarno igra. Igra bez muzike je kaos. Tajna režije je sadržana u muzici.

*Kakva su Vaša iskustva intermedijalnog reditelja pozorišta i filma kao i televizije?*

Na film sam došla iz pozorišta. Meni su kritičari uvek zamerali obimnost dijaloga. Ali za mene, kao reditelja, dijalog je ravan videu.. Oni ljudi koji su dolazili na film iz vizuelnih umetnosti potcenjivali su značaj audija, teksta. *Licht* ton se beležio na traku svetlošću ali 50% je pri tome bilo oštećeno. Bilo je to vreme kada se o filmu govorilo kao o čisto vizuelnoj umetnosti. Danas imamo magnetnu traku koja je znatno poboljšala ton. Televizija je na *UKV* talasima postigla takve rezultate i poboljšala audio-aspekt. Najzad, literatura i tekst dobili su svoje vredno govorno izražajno obeležje u mediju televizije.

*Zašto naš svet voli domaće filmove?*

Naš svet počeo je da voli domaće filmove, jer želi da „sluša“ gledajući domaće filmove.



*Kako se radala predstava Sumnjivo lice Branislava Nušića u Vašoj režiji na sceni Akademskog pozorišta 1948?*

Na probe su dolazili Mata Milošević i profesor Hugo Klajn, kao supervizori. Mnogo se diskutovalo o Stanislavskom. Naša grupa s Muzičke akademije i njenog Dramskog odseka želela je da osnuje novo Omladinsko pozorište. Smatrali smo da se smehom može boriti. Profesor Miroslav Đorđević bio nam je konsultant za Sumnjivo lice. On je ukazivao na vezu između Nušića i libida. Posle premijere doživeli smo žestoke kritike naročito od Velibora Gligorića koji je rekao za našu predstavu da je to izneveravanje Nušića, „Ovce u vučjim kožama“. Onda su političari odlučili, umesto da nam omoguće osnivanje Omladinskog pozorišta, da nas „na silu“ angažuju u profesionalce. Moj prvi angažman bio je u Narodnom pozorištu 1949, gde sam radila kao asistent režije. Još 1948. Dušan Matić osnovao je Pozorišnu akademiju i pozvao članove Akademskog pozorišta da učestvuju u njenom radu. U to vreme sam postala asistent profesora Mate Miloševića za predmet gluma i počela da učim ruski jezik koji sam savladala za nepuna dva meseca. Na predlog Dobrice Ćosića 1950. započinjem delatnost u Beogradskom dramskom pozorištu, kada napuštam Pozorišnu akademiju, a od 1953. posvećujem se filmu. Danas najviše volim da režiram na televiziji. Mislim da je televizija brak pozorišta i filma.

*Zašto režirate?*

Slučajno sam postala reditelj, iako ne verujem u slučaj. Uvek sam bila birana za rukovodioca. Imala sam organizacionih sposobnosti. Nisam toliko ekstrovertan tip. Kao glumica nisam imala nekih naročitih uspeha. U režiju sam ušla nesvesno, više po vokaciji. Režija sadrži sve što je za mene interesantno u pozorištu, na filmu, televiziji kao i u ostalim umetnostima. Radila sam u svim mogućim medijima. Uvek sam orijentisana ka savremenom u pozorištu, na filmu i televiziji, jer se kao reditelj identifikujem s gledaocem.

Radila sam i na radiju kao reditelj *Dečjeg časa* koji je bio sastavljen od muzike i reči. Kod Stanojla Rajičića sam studirala, privatno, kontrapunkt. Kada režiram najpre moram da čujem komad, pa tek onda da ga vidim. Muzika je bila moja prva vokacija i ostala je do današnjeg dana. Kad režiram u pozorištu, na filmu ili na televiziji uvek prvo čujem, pa tek onda vidim. Više verujem u zvuk nego u svetlo. Režirajući *Pendžere ravnice* Zorana Petrovića veoma mi je bila važna muzika Jovana Jovičića koji je na gitari pratio govor glumaca. Muzička partitura je veza govora i reči. I tako, u svim mojim režijama muzika vezuje zvuke i slike.

1987.

*Kako se razvijala Vaša rediteljska hronologija?*

1941. počela sam da studiram glumu na Muzičkoj akademiji, Dramskom odseku. 1944. kao rukovodilac dramske sekcije KUD „Lole Ribar“, zatim Aka-

demskog pozorišta „organizovala“ sam programe: recitacije, jednočinke a zatim celovečernje predstave: *Veče Čehova (Jubilej i Hirurgija)*, *Veče Njekrasova (Jesenja dosada)* pa i prve pozorišne komade *Poručnik Bret* ili *Duboki su koreni*, kao i na kraju *Sumnjivo lice* Nušićevo. 1948. neprimetno „organizujući“ predstave postala sam reditelj. 1949/50. postajem profesionalac prvi angažman u Narodnom pozorištu kao asistent reditelja (predstave *Stanoje Glavaš* u režiji Milana Đokovića, ja kao njegov asistent i *Izbiračica*, kao reditelj). 1950–1964. Postajem profesionalni pozorišni reditelj i umetnički rukovodilac Beogradskog dramskog pozorišta gde ostvarujem oko 30-etak predstava sve do 1964. kada prelazim u slobodne umetnike, da bih mogla, da se pored pozorišta, bavim filmom i televizijom.

*Režirali ste kontroverzno Nušićevo Sumnjivo lice i druge Nušićeve komedije na sceni i filmu. Kako?*

1953. Počinjem rad na filmu režijom moje pozorišne predstave *Sumnjivog lica*, rađene 1948. u Akademskom pozorištu, nagrađene prvom nagradom na Festivalu omladinskih pozorišta kao neko „novo viđenje Nušića“ koje nije odgovaralo struji socijalističkog realizma (Veliboru Gligoriću) i naprotiv za kojom su stajali „modernisti“ (Eli Finci, Bora Glišić i drugi - naročito omladina iz „Mladoga borca“ Dobrica Ćosić). Kada se ova „bitka“ između njih završila i pobedila omladinska struja, onda su direktori „Avala filma“ želeli da se ta predstava prenese na film i nekako sačuva! Tako je i došlo do mog snimanja na filmu. Međutim, stilizacija predstave, koja je bila njena osnovna vrednost, na filmu je potpuno izgubljena iako su igrali svi glumci iz bivše predstave. U to vreme - film nije trpeo pozorišnu stilizaciju - naprotiv filmski zakoni su tražili realizam do naturalizma. Doduše jedno parče Jerotijeve depeše ministarstvu odlepilo se od realizma i prešlo u „nadrealizam“ - u neku vrstu filmske stilizacije Jerotijevog unutrašnjeg viđenja stvari! Tako je unekoliko podsećalo na stil predstave rađene 1948. U svakom slučaju - moja veza sa filmom počela je čisto „pozorišno“ tj. snimanjem pozorišne predstave, prevedene na filmski jezik. Ova veza sa pozorištem, pozorišnim komadima i literaturom bliskom pozorištu nije me na filmu nikad napuštala. Od 8 igranih filmova koje sam snimila, 4 filma su snimljena po Nušićevim komadima: *Sumnjivo lice* 1953; *Dr* 1962; *Put oko sveta* 1964; *Silom otac* 1970, dok je *Diližansa snova* 1960 snimljena po delima Jovana Sterije Popovića: po *Laži* i *Paralaži*, *Kir-Janji* i *Pokondirenoj tikvi!* Filmovi *Ćira* i *Spira*, kao i film *Orlovi rano lete* snimljeni su po delima koja su se zbog obilnog dijaloga u njima nalazila i na pozorišnim daskama, a to su pisci Stevan Sremac i Branko Ćopić.

*Kako biste definisali svoju rediteljsku ars poeticu i metod režije?*

Zahvaljujući boravku Slavka Vorkapića u Beogradu, kada sam snimala svoj prvi film, i koji je bio „supervizor“ u istom, u stvari reditelj-pedagog koji je sa

mnom prošao ceo put: od scenarija, knjige snimanja, biranja terena, snimanja, montaže i tonske obrade - sve do izlaska tonske kopije zahvaljujući njemu brzo i na primeru naučila sam zakone filma, zakone po kojima se jedna materija pretvara u sliku tj. prenosi na filmsko platno. Nestali su zakoni „jedinstva mesta i radnje“, a nastali drugi zakoni slike i zvuka zakoni „audio“ i „video“... Osim toga naučila sam da je film pre svega *Umetnost akcije* (*acteur*-glumac, *acte* - čin... radnja itd.) Kasnije sam ovo saznanje prenela svesno u režijski rad u pozorištu i počela više da vodim računa o *reakciji* glumca-partnera, tj. o „reakciji“ nego o akciji za koju se i sam pisac pobrinuo. Tako sam se često po desetak puta vraćala sceni zbog osporavane reakcije glumca partnera, nego što sam direktno uticala na glumca u akciji koji je ovako na indirektan način, pri vraćanju scene, nalazio razne, sve bolje ili čistije oblike svoje akcije-radnje. Smatram da je to jedan od vrednih načina režije, nedovoljno uočen, koji u stvari potvrđuje onu misao Stanislavskog da „glumac izlazi na pozornicu da igra *scenu partnera* a ne svoju scenu.

Dolazeći iz pozorišta za mene su podjednako važni bili i dijalog i slika. Međutim, u to vreme, ton je sniman na filmskoj traci tzv. „licht-ton“ ili „svetlosni ton“, koji je morao proći nekoliko laboratorijskih obrada i tako gubio bar 50% svoga kvaliteta. Osim toga treba imati na umu da je u bioskopskoj sali projektovan preko izdanalih zvučnika, te se ton ponekad jedva i razumeo. Zato nije ni čudo što su prave „filmadžije“ u to vreme zapostavljale dijalog, svodili ga na minimum. Treba se samo setiti filma *Sofke* i krilatice: „Ćutiš kao Sofka“! Zato su meni uglavnom prebacivali „pozorišno“ tj. dijalog koji je stvarno bio ispod nivoa slike!

Tek, svanulo mi je kad se pojavila televizija i magnetna traka, na kojoj je zapis tona bio idealan, pogotovu kada je emitovan preko televizije, tj. elektronikom. Za mene je pojava televizije značila rođenje tona, tj. povratila se vrednost reči, dijaloga, literature....

### *Šta bitno karakteriše Vaše TV režije od 1963. godine?*

Tako sam ubrzo i počela rad na televiziji snimanjem pozorišnog komada *Ćutljiva žena* Bena Džonsona 1963. godine. Poznavanje filma i zakona kadriranja pomoglo mi je da sam bez velikih teškoća uletela u televizijski studio. Ali sam se ipak mučila zajedno sa televizijom s kojom sam odrastala i prebolevala početne muke snimanja „uživo“. Pojava prvih magnetofonskih i snimanja velikih parčadi, kao pozorišnih činova, bila je značajna. Do tada nije postojala mogućnost „vraćanja“ niti montaže... Mizerni uslovi gledano iz današnjeg ugla razvijene tehnike koja čak prevazilazi umešnost i veštinu korišćenja njenih svih mogućnosti.

Pozorišno, plus filmsko iskustvo značilo je tada mnogo, i nekako sam zbog toga uspevala da prevaziđem skučenost tehnike. Pod takvim uslovima snimila sam još: 1967. seriju u 6 epizoda *Krug dvojkom* Gute Dobričanina; 1969. adaptirani pozorišni komad *Krčma kod zelenog kakadua* (Šniclera); 1970. *Engleski*

*kako se govori* 1969. u televizijskoj drami *Daleko je Australija* Bojane Andrić odahnula sam duboko, jer je to vreme već razvijenije tehnike snimanja, sa upotrebom i telekina kao i pojavom većeg broja magnetoskopa, tj. mogućnošću elektronskog snimanja skoro kao i filmskog - znači mogućnošću ponavljanja scene i elektronske montaže. Ovu dramu snimala sam i elektronski i sa filmskim insertima, sa razbijenim jedinstvom mesta i radnje. Najznačajnije je ipak to što se u to vreme pojavljuju mladi školovani pisci *scenarija*. To više nisu snimljene pozorišne predstave, niti „adaptirane“, već *scenarija* - pisana direktno i isključivo za mali ekran. Televizijska drama postala je samostalan žanr. Tako je i ova drama ušla u almanah *Deset najboljih televizijskih drama*. A i glumci su se vrlo brzo adaptirali novom mediju (i filmu i televiziji). Naučili su da se „ponašaju“ pred kamerama, da ne izlaze iz kruga svetlosti, da drugačije igraju u krupnom planu, a drugačije u srednjem ili totalu... Jednom rečju, televizijski igrani program, a pre svega drama, postaju veliki izazov za sve teatarsko-filmske stvaraoce naročito za one koji, baveći se svojom umetnošću, pre svega misle na publiku, na razloge svoga postojanja, svojih „kreacija“.

#### *Kako se ostvarivala Vaša TV hronologija režija na Televiziji Beograda?*

Tako sam na televiziji snimila: 1970. *Dan koji se pamti*, Bojane Andrić; 1971. *Pendžeri ravnice*, Zorana Petrovića, adaptirala sam svoju predstavu igranu u Ateljeu 212 za mali ekran; 1971. *Volim te Askanije*, jedna emisija iz ciklusa dečjih priča - snimana isključivo filmskom kamerom; 1972/73. *Andra i Ljubica*, Milana Šećerovića, koja će takođe ući u almanah 10 najboljih TV drama imala je specijalnu sudbinu. Kako su se u komadu diskretno parodirali skojevci, kao veliki i naivni utopisti - to je ova emisija otišla u „bunker“. Htelo se da se SKOJ prvo prikaže u drugoj boji, pa je napravljena serija *7 sekretara Skoja*, pa pošto je završeno njeno snimanje i emitovanje, pušten je i TV film *Andra i Ljubica*, 1976-te godine, kada je poslat čak i u Monte Karlo na TV festival da reprezentuje Jugoslaviju; 1973. *Susedi*, Milivoja Majstorovića sa Dobriplom Matić, Đokom Jelisićem i Janićijevićem (Janačkom) u glavnim ulogama. Jedan ozbiljni TV film; 1974. kolaž inserata iz 8 Nušićevih filmova: *Nušićijada*, rad sa Slobodanom Novakovićem, i Ljubom Didićem u ulozi Nušića koji je te inserte povezivao; 1974. *Lucky*, jedna od trinaest priča o psima serija dečjeg programa koja će 1975. godine na festivalu u Monte Karlu dobiti nagradu *Srebrnu nimfu*; 1975. *Povratak lopova*, Duška Kovačevića sa Pajom Vujisićem, Milanom Srdočem u glavnim ulogama. Jedan od prvih radova Duška Kovačevića; 1975. radim dečju Lutka seriju *Mačka Tošu*, u 6 epizoda Branka Ćopića u mojoj adaptaciji za 10 kamera - u „hroma-ki“ tehnicima.

Tada upoznajem neobične moći elektronike, trikažu i ogromne mogućnosti iskazivanja materije. Tada počinjem da doživljavam televiziju (igranu) kao magiju!

Tako ću 1977. snimiti pozorišnu predstavu rađenu u Ateljeu 212. predstavu veoma stilizovanu *Ranjenog orla*. Pokušala sam da sa tom čudesnom teh-

nikom održim stilizaciju romana. Međutim, mislim da tim mogućnostima nisam zavladała, do njih treba mlađi da dopru i dalje proučavaju, jer pružaju beskrajne mogućnosti. 1976. Snimam TV film-dramu: *Izvinjavamo se, mnogo se izvinjavamo*, od Raleta Nikolića, sa Slobodanom Đurićem i Milenom Dravić u glavnim i skoro jedinim ulogama. Ova je drama doživela jedan od najvećih uspeha i repriza i koja je 1993. godine na proslavi 35 godina TV drame dobila prvu nagradu publike, a ja priznanje za najbolju režiju u tom periodu. 1980. snimam *Kakav dan*, sa Bogdanom Diklićem i rano preminulom talentovanom glumicom Gordanom Kosanović.

*Koju svoju TV režiju smatrate najznačajnijim radom na Televiziji?*

1977/78/79. Svojim najvećim i najznačajnijim radom na TV smatram adaptaciju i režiju serije *Osma ofanziva* (u 8 nastavaka) po romanima Branka Ćopića (*Ne tuguј Bronzana stražo* i *Osma ofanziva*), u koprodukciji sa sarajevskom TV. Iz raznih razloga ona se sada ne reprizira, a mislim da je zabeležila veoma značajan istorijski trenutak, snimila stare kuće koje više ne postoje, jedno tragično zbivanje koje i danas doživljavamo. Snimljena na filmskoj traci ostaće kao dokument vremena izbrisanoг (ali zabeleženog) iz naše tragične istorije. Kako bolno zvuči pesma, koju je Ćopić napisao kao moto, uvodnu špicu svake storiје:

*Nad Grmečom mjesec sjao  
dok je đedo konje krao.  
Mjesec luto, mjesec sjao,  
i u đedin torbak pao.  
Sa mjesecom u torbaku  
Lutam obnoć i po mraku,  
a kad dođe jutro rosno  
ode mjesec, zbogom Bosno!*

*Kako ste režirali Sremčev roman kao TV seriju Pop Ćira i Spira?*

1982. Najzad o *Pop Ćiri i pop Spiri*, romanu koji je u nebrojenim adaptacijama igran na isto tako nebrojenim scenama, na radiju na filmu, a bio je to i naš prvi film u koloru, i moj najpoznatiji film sa 7 zlatnih Pulskih Arena. Taj jedinstveni roman Stevana Sremca poželela sam da adaptiram za mali ekran kao seriju u nastavcima, „glavama“, onako kako ih je i Sremac pisao za časopis, u nastavcima. Tako recimo u osmoj glavi Sremac nas vraća unazad, pre no što je priča i počela... Jedna dramaturgija koja se nije mogla uklopiti niti u pozorište, niti u film, jer ni jedno nije podnosilo „raspričanost“ romana. Taj čar pripovedanja, najveća vrednost Sremčevog dela, mogla je da dođe do punog izražaja baš na malome ekranu. To su bili razlozi da se ponovo, po treći put, vratim *Pop Ćiri i pop Spiri* i da putem pripovedača koga sam uvela u radnju, a za koga je

bio izmišljen, jedinstveni Đorđe Balašević, da preko njega sačuvam draž Sremčevog pripovedanja i o starom satu, i bezobraznom mačku, o lepoti jeseni na selu, Nići Bokteru, Peru Tucilovu... svima onima koji nisu bili na glavnoj liniji radnje romana, a spadali su u taj Sremčev čarobni svet. Eto tako smatrala sam da je televizijski ekran (i besprekoran ton) bio najpodesniji za doživljaj pravog Sremčevog dela.

Sa ovom serijom, završila sam svoj put na televiziji, koja je počela da prevazilazi moje moći. Ona danas pruža ogromne, neotkrivene mogućnosti za duhovnu, umetničku komunikaciju sa publikom, ali treba biti mlad i ambiciozan, ponajviše radoznao pa zaroniti u njene tajne i mogućnosti. Doduše, treba još nečega što je u ovim nesrećnim danima koje proživljavamo nestalo: novca, podrške i pre svega interesa za takva istraživanja.

*Koji su Vaši neostvoreni TV režijski projekti?*

TV roman u dva velika dela o prvoj polovini XIX veka, o rađanju kulture iz diletantizma ostao je u rukopisu nedovršen, sprečilo ga je vreme sadašnje, moja bolest, sustigle godine. Ostala je želja i neke stranice...

1997.

## REŽIJA FILMSKOG RITMA

### *Razgovor sa režiserom Žoržom Skriginom\**

*Kako ste postali filmski režiser?*

Rodio sam se u Odesi, 4. avgusta 1910, u ruskoj plemićkoj porodici od oca Vladimira Aleksijevića i majke Marije, poreklom iz Francuske. Otac mi je bio carski oficir, a majka domaćica. Moje pravo ime je Georgij Vladimirovič Skrigin, odmalena nazvan *Žorž*, pa je tako i ostalo. Od 1920, moja porodica živi u Zagrebu, gde sam se školovao, oblikovao profesionalnu formaciju i umetnički rad u Hrvatskom narodnom kazalištu – sve do 1942, kada s Afrićem, Rutićem i drugim odlazim u partizane, gde osnivamo Kazalište narodnog oslobođenja. Završio sam Baletski studio „Margarete Froman“. U životu sam se bavio baletom, igrom i koreografijom, umetničkom fotografijom, bio sam filmski snimatelj, i najzad, filmski režiser.

*Šta film predstavlja za Vas?*

Bez književnog dela teško je zamisliti dobar film. U osnovi filmskog dela uvek je sukob, kao u drami. Dramaturgija filma mora se zasnivati na zakonima dobre literature. Bez dobre literature teško je zamisliti dobar film. Na žalost, nisam kao režiser imao mogućnosti da radim filmove po dobrim literarnim delima.

*Koje režisere posebno volite i cenite?*

Čarli Čaplin je za mene najveći reditelj i glumac svih vremena. On govori o suštinskim stvarima. Humorom i satikom na filmu stvorio je genijalno delo. Ejzenštajn je imao vrhunski talent i genijalnost velikog slikara. Njegovi filmovi su virtuozna filmska dela. U jugoslovenskom filmu najviše cenim Aleksandra Petrovića. Kad neko napravi film *Tri*, on je dobar režiser. Živojin Pavlović je veliki režiser, vrstan književnik. „Pristojnih“ režisera u nas ima dosta.

---

\* SKRIGIN, Žorž – srpski i jugoslovenski režiser i filmski snimatelj – rođen u Odesi, 4. VIII 1910. Bavio se baletom između dva rata na sceni Hrvatskog narodnog kazališta, gde je sarađivao s dr Brankom Gavellom. Internacionalne uspehe je postigao radovima u umetničkoj fotografiji. Ratne godine proveo kao član Kazališta narodnog oslobođenja, 1942–1945. godine. Sarađivao s Vjekoslavom Afrićem, čiji je film *Slavica*, kao snimatelj, realizovao Skrigin. Pored toga, snimio je filmove: *Tragom IV i V ofanzive*, *Bled-Varna*. Režirao dokumentarne filmove: *Makedonija*, *Na putu mira i napretka*, *Borba za socijalističke odnose*, *Bratska pomoć*, *Revija narodnih igara*. Režirao igrane filmove: *Njih dvojica*, *Potruga*, *Krvava košulja*, *Gospođa ministarska*, *Drug predsednik centrafor*, *Velika turneja*, *Mačak pod šljemom*, i *Koraci kroz maglu*. Dobitnik brojnih priznanja za svoj umetnički i društveni rad, među kojima je i nagrada AVNOJ-a. Umro u Beogradu 30. X 1992.

### *Zašto ste se bavili filmskom režijom?*

To je „dugačka“ priповest. Ja sam dete pozorišta. Moja sestra je bila bale- rina, i ja sam u Zagrebu, već od svoje četrnaeste godine, dolazio stalno u po- zorište, u taj „đaćki parter“. Gledao sam sve, od Vagnerovih opera do dramskih predstava. Oduševljavao sam se režijom dramskih postavki. Najviše me je oduševljavao jedan od najvećih zagrebačkih, a i jugoslovenskih, reditelja – Branko Gavela. On je bio izvrstan psiholog. Radio je mnogo Dostojevskog. Ili, recimo, Ivo Raić, koji je tada pravio, spektakularno, Šekspirova dela. Tito Stroci je bio dobar u režiji suvremenih drama i komedija. Ali, najviše sam voleo Ga- velu, voleo sam da gledam kako režira. Oduševljavao me je što je on, sam igra- jući, pokazivao glumcima kako da glume. Ja sam od njega primio 95 odsto. Kada sam postao režiser, uvek sam ispred sebe imao Gavelu kao uzor.

U Zagrebu sam se mnogo bavio koreografijom. Više me je zanimalo karak- terni balet od klasičnog. U baletu sam imao dosta uspeha, što mi je posle do- brodošlo u Partizanskom kazalištu. Vrlo me je zanimalo i slikarstvo. U Rusiji, još kao dete od šest-sedam godina, ja sam imao izložbe. Fotografijom sam počeo da se bavim oko 1931. godine. Već sam 1935. godine dobio, u Budim- pešti, priznanje za neke aktove koje sam radio. Izlagao sam u Milanu, San Fran- cisku. Odmah na početku sam postigao veliki uspeh u inostranstvu.

*Vaša estetika je išla od fotografije ka filmu. Koreografija kao izvor filmske estetike. To je vrlo zanimljiv pristup.*

Ja sam uvek od portreta tražio psihološki izraz – u očima, ustima, izrazu. Znao, ja dana snimam najbolje portrete. U svojim portretima sam nametao agresivnost i psihologiju. Sada pravim izložbu mojih najboljih radova od 1935– 1945. godine. Znači, pre rata i za vreme rata. Tu će biti oko 35 fotografija.

### *Šta bi trebalo da radi režiser kada stvara film?*

Kao dete sam stalno trčao u bioskop. Znao sam da gledam 2–3 filma na dan. Gledao sam neke nemačke stilizovane filmove. Sesila de Mila, Ljubiča, Ej- zenštajna. Režiser mora mnogo da zna, ali bez talenta ne može ništa. Svaki re- žiser ima drugačiji pristup. Ja lično smatram da režija bez nametanja svojih ličnih osećaja na glumca – nije režija. Neki režiseri ne znaju, oni prepuštaju glumcu „punu slobodu“ u radu, jer znaju da je glumac jak. Glumac nameće svoje, ali to nije umetnička koncepcija filma. Ja sam mnogo naučio od Ejzen- štajna.



*Bili ste u partizanima. Kako ste u tim ratnim godinama uspevali da napravite izvanredne fotografije?*

Pre nego što sam pošao u partizane, ja sam kupio 30 „rolni“ filma i dobar aparat. Posle sam materijal zaplenjivao tokom akcija. Snalazio sam se kako sam znao i umeo. Slike sam pravio u porcijama za jelo, pomogao se običnom spužvom.

*„Kazalište narodnog oslobođenja“ je primer u svetskim razmerama revolucije. Čitava jedna kulturna elita je prošla kroz to kazalište. Šta je za Vas značilo bavljenje tim umetničkim i ljudskim angažmanom?*

Družio sam se Vjekoslavom Afrićem i Jožom Rutićem – bili smo dobri prijatelji. Teško je praviti umetnost kad nemate uslova. U Bihacu sam napravio koreografiju za kratku predstavu. Tek posle je Nikola Hercigonja napravio muziku. Znači, pravio sam koreografiju bez muzike. To je sve trajalo oko 10–15 minuta, i svi su bili oduševljeni.

*Vi ste 1947. godine snimili naš prvi igrani film, Slavicu.*

Ona je snimljena 1946, ali je prikazan 1947. godine. Meni je tu mnogo pomoglo moje iskustvo u fotografiji i jedna vrsta romantičnosti koju posedujem. Ne bismo Afrić i ja išli u partizane da, pored svega, nismo imali romantičarski duh. Za *Slavicu* sam jedino ja dobio nagradu. Afrić je imao mnogo problema, jer je radio s pozorišnim glumcima koji nisu nikad igrali u filmu.

*Vi ste tu poetsku i umetničku atmosferu filma kadrirali na vrlo poetski način. Zanima me Vaš snimateljski rad na tom filmu, svest da je to naš prvi film.*

Moja „večna tema“ je bila NOB. Ja sam realističan, ali iznad svega volim i cenim lepotu. To je poetski film. Ne podnosim morbidnost u filmu.

*Šta je za Vas, od filmskog snimatelja, opredelilo da počnete da se bavite filmskom režijom?*

Počeo sam s dokumentarnim filmom. Prvo sam napravio film o IV i V ofanzivi. Onda sam dobio „zaduženje“ da napravim film o Makedoniji, *omakedonskom pismu*. Pošto nisam mnogo znao o Makedoniji, počeo sam od Starih Slovena. Tako sam snimio onaj stari spomenik gde piše *makedo*. Onda sam u „duploj kopiji“ napravio bitku između Makedonaca i Grka. Film je postigao veliki uspeh, bio je čak u Americi.

*Znači, Vi ste „preko“ dokumentarnog filma, došli do igranog filma?*

Mene su, na žalost, izabrali za generalnog sekretara, što mi je oduzimalo mnogo vremena. Ja sam, kao režiser, morao režirati ono što mi je dolazilo „na sto“. Ja nisam mogao da pravim spektakularne ratne filmove kao Veljko Bulajić, jer mi tada nismo imali slova za to.

*Od osam filmova, koliko ste snimili, pet je ratnih. Zanima me kako danas gledate na taj opus ratnog filma, kao žanra?*

To su bili filmovi: *Njih dvojica*, *Krvava košulja*, *Potraga*, *Koraci kroz maglu i Mačak pod šljemom*. Često sam imao „posla“ s veoma lošim scenarijima, ili onim koji su mi bili neprihvatljivi za režiju. Evo, uzmimo film *Njih dvojica*. Tu sam napravio knjigu snimanja, koja se znatno razlikovala od scenarija koji ja napisao Stojan Janković. Smatram da je to najbolji srpski film! Ja sam sačuvao sve knjige snimanja i fotografije iz mojih filmova. U filmu *Njih dvojica* sam uspeo da napravim pravu „srpsku atmosferu“.

*Vi ste u ratni film došli s evropskim iskustvom. Da li su Vas još neki žanrovi privlačili?*

Rekao sam već da je mene oduvek interesovala psihologija. Jedan glumac mi je doneo scenario koji mi se svideo i ja sam napravio najbolji ratnitriler o ilegalnom radu u Beogradu. U Zagrebu sam gledao Milu Dimitrijević kako igra gospođu ministarku, i ona mi se vrlo dopala. Za razliku od Žanke Stokić, ona je to igrala kao satiru. Tako sam odlučio da snimim *Gospođu ministarku* – kao satiru. Igrala je Marica Popović, ona tome nije bila dorasla. Ona je bila dobra glumica, ali nije znala da igra satiru! Ja sam joj detaljno tumačio svaku scenu. To sam naučio od Gavele. Nikad ne bih dobro napravio *Gospođu ministarku* da nisam koristio Gavelina iskustva.

*Objavili ste knjigu *Rat i pozornica*. Tu ste, na neki način, odgovorili u čemu je umetnost filmske fotografije. Vaša režija je krenula od fotografije ka filmu.*

Za režiju je vrlo važan ritam. Tu su mi mnogo pomogli muzika i balet. Filmski ritam je vrsta baleta. Ako nema filmskog ritma, film je dosadan.

*Koji svoj film smatrate „najzaokruženijim“ u Vašem filmskom opusu?*

Mislim da je moj najbolji film *Potraga*. U ono vreme kada sam ga radio, on je bio moderan. To je bio „evropski“ film. U Karlovim Varima je bio odlično primljen. Onda bih pomenuo film *Njih dvojica*, pa *Gospođu ministarku*.

*Kako gledate na odnos teorije i prakse u filmskoj režiji?*

Teorija je vrlo važna da bi čitava dramaturška kompozicija mogla da bude umetnički stilizovana. Umetnost je problem proživljavanja. Teorijsko znanje je nužno da bi režiser mogao da napravi ono što oseća.

*Koji su Vaši saveti mladim režiserima kao životno, estetsko načelo?*

Da gledaju stare filmove, i da uče od njih., Međutim, postoje ljudi koji vide, i ljudi koji ne vide. Valja učiti od starih režisera, ali ako nemaš talenta, nikad nećeš napraviti dobar film.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 49–55.

## ANGAŽMAN FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa režiserom Fadilom Hadžićem \**

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Film je posljednja od umjetnosti, najmlađa, pa je sinteza svih ostalih, ranije rođenih, umjetnosti. U filmu ima književnosti, slikarstva, muzike, spojenih u jednu cjelinu rukom i maštom umjetnika koji se zove *filmski reditelj*. Pravi „otac“ filma je, možda, teatar, gdje su već korištene ove komponente; samo je teatar statičniji, nema te čarobne filmske širine, ne može toliko da „slaže“, da stvara iluzije kao film, gdje možete čovjeka snimiti na prozoru u Opatiji, a more koje on gleda – na Filipinima, i to zajedno montirati da gledalac dobije autentičan dojam da je taj čovjek tog trenutka na Filipinima. Film je velika, svemoćna umjetnost i velika slatka laž – istovremeno.

*Setite se svoga prvog rediteljskog doživljaja filma i njegovog dejstva na Vas.*

Ja sam prvi kadar filma snimio 1957, kod Zvornika, jednog jutra, u ranu zoru. Bio je to dokumentarac *Tamo kod opasne rijeke*, snimljen na Drini, film o jezeru koje je vještački stvoreno, zbog hidrocentrale. Imao sam čudan osjećaj, nekakav strah od kamere, od činjenice da sad moram, bez ikakvog iskustva, tu zarobljenu prirodu, te potopljene kuće, te skromne ljude oko jezera – pretočiti u film, da gledalac shvati dramu koja se tu odigravala. Uzeo sam tog jutra s te obale jezera obli kamičak i držao ga kod kuće kao nekakav „kamen temeljac“ moje filmske biografije. Imao sam osjećaj da sam Kolumbo koji otkriva Ameriku, tako mi se činilo u tom čudnom nadahnuću, u toj stvaralačkoj nervozni, tog prvog dana na filmu.

---

\* HADŽIĆ, Fadil – hrvatski i jugoslavenski režiser, scenarista, dramski pisac i publicista – rođen u Bi-leći, 23. IV 1922. godine. Najviše izvođeni komediograf na jugoslavenskim scenama, sa opusom od preko 60 komedija i satira. Objavio devet knjiga satiričnih priča i pozorišnih komedija. Osnovao je zagrebačka kazališta „Komediju“, „Jazavac“ i „Vidru“. Organizovao rad na prvom jugoslavenskom crtanom filmu, 1949. godine. Nekoliko godina posle oslobođenja radi u novinarstvu, kao glavni urednik „Kerempuha“ i „Vjesnika u srijedu“. Pokrenuo i bio glavni urednik književnih listova „Telegram“ i „Oko“. Nagrađen je, kao filmski režiser, s dve Zlatne arene u Puli. Dobio je Nazorovu nagradu. Nagradu grada Zagreba, i više drugih priznanja za književno i filmsko stvaralaštvo. Dobitnik je nagrade grada Vršca za komediografiju.

Filmografija Fadila Hadžića: *Abeceda straha* (1961), *Da li je umro dobar čovjek* (1962), *Desant na Drvar* (1964), *Službeni položaj* (1964), *Druga strana medalje* (1965), *Konjuh planinom* (1966), *Protest* (1967), *Sarajevski atentat* (1968), *Tri sata za ljubav* (1968), *Divlji anđeli* (1969), *Idu dani* (1970), *Lov na jelene* (1971), *Novinar* (1979), *Ambasador* (1974). Osim igranih filmova, Fadil Hadžić je režirao i sedam kratkih filmova i jedan dugometražni dokumentarni: *Zemlja s pet kontinenta* (1959). Nagrade za film: Zlatna arena u Puli 1964. g. za film *Službeni položaj*; CIDALC, 1967. g. za *Protest*; Specijalna diploma u Puli 1963. g. za film *Desant na Drvar*; Zlatna arena za režiju i Nagrada publike „Jelen“, 1979. g. za film *Novinar*. Umro u Zagrebu 3. I 2011.

*Šta Vas je motivisalo da, pored svoga veoma bogatog stvaralačkog rada, delujete i kao stvaralac jedne od najplodnijih filmografija (14 igranih filmova) u jugoslovenskoj kinematografiji?*

Film je, kako već rekoh, spoj književnosti, slikarstva, muzike. Ja sam književnik, komediograf i slikar – ako baš hoćete, akademski slikar, jer sam diplomirao na zagrebačkoj Akademiji za likovnu umjetnost. Za gotovo sve moje filmove (osim dva, gdje sam bio i suscenaarist) pisao sam scenarija, a scenarij je, po meni, književnost, i bez književne podloge – nema filma. Prema tome, u svaki film mora biti upleten književnik, a čini mi se i slikar, jer je film vizuelna umjetnost. Konkretna povod mog prilaženja filmu je bio crtani film. Ja sam, naime, 1950. godine bio pokretač proizvodnje prvog umjetničkog crtanog film u redakciji „Kerempuha“, gdje sam bio glavni urednik. Nakon što smo to uspješno završili i proizveli film *Veliki miting*, osnovano je prvo jugoslovensko poduzeće za crtani film, „Duga-film“ u Zagrebu, gdje sam bio direktor, i gdje smo okupili sve buduće stvaraocce Zagrebačke škole crtanog filma. Kako vidite, korak po korak, upadao sam u tu klopku koja se zove – film. Obzirom da kod nas nikome nije garantiran sljedeći film (ja sam za *Novinara* dobio u Puli „Zlatnu arenu“ za režiju i nagradu publike „Jelen“, i nakon toga pet godina čekao sljedeći film), još se osjećam kao neka vrta slučajnog gosta u toj umjetnosti.

*Šta je predmet filmske režije?*

Ne znam precizan odgovor. Povod da se napravi film, pa time i predmet režije, jeste traganje za dramskim životnim istinama, to je vještina da se komponira ljudska priča. Ja bez takve priče ne vidim filma, i filmovi koji to nemaju, po meni, nisu filmovi. Te životne istine svaki filmski redatelj traži na svoj način, svojim sredstvima – netko dubljim, netko površnijim, netko iskreno, netko rutinski i vještački, pa tako i imamo, estetski gledano, dvije vrste filmova – dobre i loše. Postoji, možda, i treća vrta, koja ima samo industrijsku vrijednost, koja se vrednuje jedino komercijalnim uspjehom, a ta je vrsta i najbrojnija. Najuspješniji film je, ipak, onaj koji trijumfuje i na estetskom i na komercijalnom planu, a takvih je vrlo malo. Takvi su filmovi sada oni koje radi Forman.

*Kako biste odredili tematsko-idejni karakter svojih filmova, njihovu posebnost i estetsku razliku?*

Nastojim da moji motivi hodaju čvrsto po zemlji. Gotovo na isti način pišem i za kazalište, i činjenica da sam mnogo izvođen na jugoslovenskim scenama je upravo motivirana tom bliskošću gledaocu, jer govorim njegovim jezikom i razmišljam o njegovim dnevnim problemima, koji su, makar ja tako mislim, ne samo dnevni, nego ujedno i vječni problemi čovjeka. Film, najmanje od svih umjetnosti, ne tri apstrakciju i jalovo filosofiranje. Ja sam napravio svega nekoliko historijskih i ratnih filmova, a svi ostali su suvremene teme,

često vrlo kritičkog karaktera. Na ovom našem Balkanu, koji ima svoje posebne provincijalne aršine, vlada zablude da su veće estetske ambicije nespojive s društvenom kritičnošću ili, jasnije rečeno, ovdje je u modi parola: „Estetika je nešto na oblacima, a ovo što živimo na zemlji je efemerna reportaža“. Po tom balkanskom receptu, cijeli talijanski neorealizam (pa tako i *Kradljivci bicikala* i *Čudo u Milanu*) bi bio soc-realistička reportaža da je taj filmski pokret stvoren u našoj zemlji.

U nekim od mojih filmova, te „kritičnosti“ ima manje a negdje više, zavisno od toga gdje se događa dramska priča. Moj *Novinar* je ocijenjen kao kritički i radikalniji, iako smatram da sam u *Ambasadoru* bio više kritičan, ali samo na prvi pogled, manje vidljiv, manje eksplicitan način. O toj autorskoj kritičnosti i hrabrosti postoje ovdje, kod nas, velika pometnja, pa se čak i dramaturška nespremnost, vulgarnost, erotski naturalizam i kavansko „štosiranje“ ponekad proglašavaju „velikim“ filmskim dometima, a u stvari se radi o pomanjkanju ukusa, o nemoći da se napravi čvrsta dramska priča; samo, ovdje nisu krivci samo autori, nego još više kritičari, koji zbog „sirovosti svojih kriterija“ takve naturalističke „produkte“ dižu u zvijezde.

*Kako, i na koji način dolazite do prve ideje o svome novom filmu?*

Nekad ideja „zgrabi“ mene, nekad ja nju. Da bi se došlo do pravih, autentičnih ideja, valja učestvovati u životu. Ideje ne padaju s neba, i ne izmišljaju se u radnim kabinetima. Odmah se osjeti, u nekom filmu ili književnom djelu, da li je ideja prirodno izrasla iz života, ili je konstruirana. Važno je biti među ljudima, znati zapaziti. Ideje ne bi trebalo uzimati „gotove“, iz knjiga, ne služiti se tuđom građom, pa onda to pretakati u svoje „ideje“ – nego ih valja tražiti tamo gdje su stvorene te knjige: u životu, među ljudima. Meni je od ideje do scenarija potrebno pola, a nekad i pet godina. To je slično kazališnom djelu: ideja mora prvo da sazri u glavi da bi se razradila u scenario, da bi od ideje nastala priča, jer, kako već rekoh, bez dobro ispričane priče – nema filma.

*Da li je scenario partitura za Vaš novi film?*

Scenario je budući film ispričan književnim jezikom. Scenarist je, u stvari, prvi gledalac filma koji u tom trenutku postoji samo u njegovoj glavi. Zato mi se čini vrlo nepravednim kad pročitam na „špici“ da je to film „tog i tog redatelja“, a ono glavno – dušu tog filma, ipak je stvorio scenarist. Mislim da je, često, uloga filmskog redatelja prilično izmisticirana, jer je film, najčešće, kolektivno djelo koje redatelj samo talentirano organizira od već postojećih umjetničkih vrijednosti. Razumljivo, redatelj svoju estetsku zrelost potvrđuje u izboru scenarijskog teksta, ali to još ne znači da je on autor tog teksta.

*Kako i na koji način radite s glumcem pred filmskom kamerom?*

Filmski glumac je, isto tako, jedan od presudnih kolektivnih učesnika u stvaranju filmskog djela. Ja pridajem veliku važnost izboru glumaca i radu s njima. Imao sam u trome sreće, jer su glumci u mojim filmovima dobili dosta Zlatnih arena u Puli. S glumcem uspostavljam prirodan kontakt, nastojim da mu kod prvog susreta objasnim šta želim – u stvari, da se dogovorimo šta hoćemo od tog lika. Ako se ta prva stepenica dobro zakorači, kasnije nema problema. Redatelj je taj koji bi trebalo svakog trenutka vidjeti ulogu u njenoj cjelosti, u njenom kontinuitetu, i kroz cijeli film glumca kanalizirati, ako on s previše ili premalo strasti ulazi u lik koji stvara. Ta pretjerivanja (da glumac ulazi s previše ili premalo emocija) prisutna su kod dobrih i kod slabijih glumaca, samo se oni dobri brže koriguju, tako reći „u hodu“. Volim prirodan, emotivan odnos glumca koji razmišlja o svojoj ulozi, ali koji pretjerano ne filozofira o njoj – što je često. Imao sam priliku čuti od glumaca takve nakaradne „razrade“ uloga da mi je „pamet stala“, a oni su to činili u najboljoj želji da naprave nešto „izuzetno“. To „izuzetno“ često može ispasti jako loše ako se liku dodaju nepotrebni psihološki „začini“.

*Osvrnite se na saradnju s kamermanom i drugim umetničkim tehničkim saradnicima.*

Snimatelj ili direktor fotografije, kako se oni radije zovu, valja odlično poznavati svoj zanat i pokušati da stvori takvu atmosferu u filmu kakvu traže scenario i redatelj. Dobar i iskusan snimatelj već iz scenarija zna šta i kako bi trebalo raditi, a redatelj mu je samo onaj dnevni barometar koji će ga diskretno usmjeravati da to što radi bude, eventualno, malo „toplije“ ili „hladnije“. Najbolje rezultate daje redateljsko-snimateljski tandemi, dugoročniji „brakovi“, gdje već jedan drugom po izrazu lica zna šta bi to trebalo napraviti. Nije dobro ako se kamermani postavljaju kao neka primadona koja se vrijeđa na svaku temperamentniju primjedbu redatelja, ili ako želi biti „supervizor“ redatelja. Nije lako ni kamermanima kada imaju redatelja skromnije vizuelne kulture, a ipak žele da sve bude „po njihovom“. Slično je i s ostalim suradnicima redatelja na filmskom djelu – sve zavisi od njihovog talenta, jednostavnosti, ali prilično i od njihovog mentalnog stanja. Ako imate talentiranog ali iskompleksiranog suradnika, kojem svaka „dlaka“ smeta, onda umjetno suradničkih radnih dogovora imate psihijatrijske seanse, što vas, razumljivo, dekoncentrira u radu. Meni je, također, smetalo ako primjetim da neki od suradnika radi činovnički, bez strasti, ako ga ne zanima uspjeh tog filma. Svaki film je za redatelja teška bitka, i nije dobro ako u svojoj „četi“ imate bezvoljne, nezainteresovane i ćudljive ljude.

*Koje osnovne probleme rešavate u montaži filma?*

U montaži ništa posebno ne rješavam – tu je, uglavnom, već sve riješeno. Normalno je da bi trebalo pažljivo montirati film, i da je to važan posao, ali ako ste imali slab scenario i loše izrežirali film, onda u montaži nema nikakvog spasa.

*Postoji li, za Vas, „gvozdena knjiga snimanja“?*

Moje knjige snimanja su prilično čvrste. Nastojim sve maksimalno predviđeti, jer kasnije, ispod upaljenih reflektora, kad je redatelj opterećen i mnogim organizacionim problemima i iznenađenjima – nema vremena za ležernu koncentraciju, i dobro je da sve to riješite u miru, u knjizi snimanja, još dok ekipa nije oko vas.

*U kojoj meri improvizujete na samom objektu snimanja, i koliki je doprinos ili gubitak za film improvizacija redatelja u režiji filmskog dela?*

Neke promjene su nužne, jer nikad ne dobijate scenografiju kakvu ste zamislili. Osim toga, nema razloga da ne ubacite neki detalj, neku ideju, ako se ona rodi spontano, u kontaktu s glumcima. Bude tih malih promjena dosta, ali onih generalnih, na kojima se gradi dramaturgija filmske priče, ne smije biti previše – tu bi trebalo čvrsto ostati pri knjizi snimanja. Smušenost filma često je rezultat radikalnih promjena u toku snimanja, jer redatelj gubi odnos prema cjelini, i odluta ne neku „treću stranu“, pa onda u montaži pokušava da se spasi, ali mu to teško uspijeva. Redatelj mora imati povjerenja u vlastitu knjigu snimanja, u neke svoje ranije odluke o filmu, jer ako je kolebljiv, i već prvi dan snimanja počne sumnjati u tu svoju filmsku priču – onda će izgubiti kormilo iz ruku, i pitaj Boga gdje će otploviti. Obično, u tom slučaju pravi nekoliko verzija kraja, „pretumbava“ film, i samom sebi dokazuje da je to „nešto bolje“, ali kad malo vremena prođe, nakon premijere, sam će vidjeti da je to ipak bio „brodolom“.

*U kakvom su odnosu film i muzika?*

Zavisí od karaktera filma. Valja, međutim, imati na umu da tišina može biti najbolja muzika, da je „šutljivost“ filma često i njegova najveća dramska napetost, pa ne bi trebalo muziku „trpati“ bez mjere u film. Ponekad redatelj muzikom „popunjava“ dramaturške rupe u svom scenariju, što također rijetko uspijeva, jer je to transplantirano tijelo koje svaka prava dramaturgija odbacuje.



*Da li slikate ili crtate svoje filmske scene, da li imate nacrtane kadrove u knjizi snimanja?*

Moj prvi film, *Abeceda straha*, i neke kasnije, kompletno sam ili djelomično nacrtao, kadar po kadar. Prvi film sam čak i snimio – gotovo doslovno – po tim crtežima. Bio sam još pod dojmom Ajzenštajna, koji je slično radio, i koji je uživao da u prvom planu ima nečije cipele ili noge, a u totalu neku masovku. Sad više ne radim crteže, ali ponekad dozvolim neki bizarniji, unaprijed nacrtani kadar, pa time akcentiram važnost nekog detalja.

*Da li su sačuvane Vaše knjige snimanja, i gdje se nalaze?*

Neke sam predao arhivu Kinoteke u Zagrebu, a neke su kod mene. Međutim, u tim knjigama snimanja nema nikakvih tajni, jer one su dosta čiste, jer ja za svaki dan snimanja na posebnim papirima napravim dnevnu knjigu snimanja, i to večer ranije. Te papire bacam nakon snimanja, jer su to uglavnom tehnički podaci. Takvih malih „naredbi“ samom sebi imam prilično, kao nekakav intimni podsjetnik, u odnosu na kostim, glumački izraz...

*Navedite tri svoja najbolja filma, i obrazložite izbor.*

*Novinar, Protest, Ambassador* – ta su tri filma, u stvari, jedan film o iznevjerenim idealima revolucije. To je neka vrsta raspela za socijalistički moral koji je imao romantične revolucionarne i teorijske pretpostavke i svoje naknadne, praktične korozije. To su filmovi o čovjeku ne samo našeg društva, nego svakog društva koje doživljava revoluciju društvenih odnosa. U to su me uvjerali komentari stranaca, čak i Kineza, nakon gledanja *Novinara* i *Ambasadora*, jer su i oni osjetili u tim filmovima vlastite dileme.

*Kojih deset reditelja i njihovih filmova su u antologiji Fadila Hadžića?*

Ne volim te liste, jer mislim da su prilično nepravedne prema onim dobrim filmovima koji, sticajem okolnosti, nisu dovoljno „razvikani“. Navest ću samo nekoliko meni dragih filmova. Najviše cijenim *Čudo u Milanu*, jer smatram da je to najpotresnija filmska drama o čovjeku našeg stoljeća, o njegovim socijalnim krizama i apsurdnoj situaciji koja mu je nametnuta. Divim se besmrtnoj filmskoj komediji *Veliki diktator* Charlie Chaplina, kao i suvremenom filmu o fašizmu, *Mefistu*, mađarskog redatelja Saboa. Taj film otkriva nam čudovišnu, monstroznu dušu fašizma. To su tri odlična filma, a ima ih, sigurno, još pedesetak koji spadaju u filmsku riznicu naše epohe – makar po jedan od njih najboljih redatelja Bergmana, Kurosave i sličnih.

### *Koje naše redatelj i filmove volite?*

Mladi Kusturica me je osvojio već svojim prvim filmom. Volim kad je film iskren, prirodan, jednostavan u svojoj dramaturgiji. Sviđaju mi se i filmovi Karanovića, iz istog razloga. Saša Petrović je napravio nešto suroviji, ali isto tako iskren, i čvrsto dramaturški građen film, *Skupljači perja*. U stavi, malo je istinskih „vrhova“ u jugoslovenskom filmu; više je onih koji se drže nekog domaćeg standarda, najčešće zato jer smo skloni pomodnosti, izvještačenosti, nekoj lokalnoj zatvorenosti. Filmska kritika koja boluje od sličnih bolesti „razvikala“ je neke domaće filmske vrijednosti koje to uopće nisu, samo zato jer su ti filmovi koketirali s nekom nametljivom politiziranošću kavanskog karaktera, bez pravih kritičkih zahvata u društveno tkivo. Takva djela, ovdje dizana u zvijezde, u inozemstvu nisu mogla postići nikakva uspjeh, ali iz toga nisu izvučene nikakve pouke. Jedan dio te „kanovski“ raspoložene i euforične kritike još taj filmski „štos-realizam“ (neka vrsta našeg kavanskog soc-realizma) forsira kao nešto čemu bi trebalo da teže autori. Ova kardinalna zabluda jugoslavenske kritike skupo je koštala, i još košta, domaći film, koji nikako da stane čvrsto na svoje noge, ograničen u svoje lokalne strasti – bez onih univerzalnih pogleda na čovjeka kakvi su filmovi u svijetu, i koji su zato svugdje primljeni s iskrenim razumijevanjem.

*Kakav je položaj reditelja i režije u jugoslovenskom filmu, i kako prevladati krizu proizvodnje, stvaranja filma u nas?*

Položaj redatelja je sličan onima koji igraju loto. Jugoslavenski profesionalni redatelj nikad nije siguran je li mu to posljednji film u karijeri, i kada će realizirati sljedeći. To ne zavisi od kvalitete njegovih filmova; može dobiti „sve“ nagrade – opet će biti slučajno izvučen, kao broj na lotou, ako uopće bude izvučen u ovako kaotično organiziranoj produkciji. Jugoslavenska kinematografiju karakterizira amaterska organizacija s ponekim skupim izuzetkom (vele-projektom) koji dobije sve profesionalne „svjetske“ uslove, ali je tu estetski rezultat najčešće amaterski. Filmskom produkcijom rukovode, uglavnom trgovci koji su tu dospjeli sasvim slučajno, bez znanja o filmu, i, što je još gore – bez ljubavi za ovaj posao. To su, najčešće, „goniči stada“ koji više ljube koprodukcije, jer sa strancima ostvaruju bolji privatni biznis. Bez nekih radikalnih, revolucionarnijih zahvata, tu nema spasa. Stavljanje „samoupravnih obloga“ na bolesno tijelo jugoslavenske kinematografije nije dalo nikakve rezultate. Sve je to prigodna retorika, sve je to zavaravanje samoga sebe – da se nešto mijenja, a u suštini, sve je još gore, jer ljudi bez ikakvih moralnih skrupula i estetskih kriterija čvrsto drže filmsku vlast u rukama. Žao mi je što moram govoriti ovim tonom, ali to činim potpuno svjestan ovih riječi, jer ništa nije karikirano, čak mi se čini da bi trebalo govoriti još oštrije – kad bi od tog govora bilo neke koristi. U tom mračnom labirintu koji se zove jugoslavenski film – redatelj je, najčešće, žrtva.

*Živimo li kraj filmske epohe, s obzirom na sve veću invaziju elektronske sile, laserskih, hologramskih i drugih oblika novih vizuelnih komunikacija? Rađa li se nova umetnost televizije, „video-vizije“, homo-vidensa?*

Teško je predvidjeti kakva je budućnost filma. Izgledalo je da će, pojavom filma, književnost umrijeti, i to se nije desilo; naprotiv, film bez književnosti ne bi mogao postojati. Očito je da tehnički veće mogućnosti mogu samo razvijati umjetnost, a nikako joj oduzimati njene utjecaje. Film će dobiti neslućene mogućnosti ako se bude mogao producirati bez velikih, skupih ulaganja, kako se, na primjer, sada stvara književno djelo – dovoljan je samo papir, pero i pisac. Ako jednog dana filmska traka bude jevtina kao papir, ako svaki talentirani čovjek bude imao priliku da privatno snimi film, onda bi se to u toj golemoj konkurenciji mogle roditi neke posebne vrijednosti intimnog stvaralaštva, kao što je, recimo, poezija. Sve ostale elektronske inovacije ne mogu mnogo utjecati na umjetnički razvoj filma, jer se već danas tu prave čuda, a što je više čuda – sve je manje čuđenja kod gledalaca, oni postaju sve blaziraniji. Kao što nam je drag Chaplin iz ere nijemog filma, tajko će nam i u budućnosti biti sve draži filmovi koje sad gledamo, jer će imati nešto od one poetične neposrednosti koju elektronika kao aždaja bezdušno gazi i uništava.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film, Beograd, 1989, 67-76.

## PRAKSA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa režiserom Vladimirom Pogačićem \**

*Šta za Vas predstavlja fenomen režije i „eksplozija“ rediteljske umetnosti u modernom dobu?*

Plašim se da pitanje nisam dobro razumeo. Naime, ne razumem šta podrazumevate pod „eksplozijom rediteljske umetnosti u modernom dobu“. Kad je nastupilo to „moderno doba“? Krajem XIX i početkom XX veka, rađanjem industrijskog, potrošačkog društva ili – sumnjičim Vas – pojavom vaše generacije i „novog talasa“ u Francuskoj? Izvinjavam se zbog toga što moj odgovor, verovatno, neće biti adekvatan.

Kao što znamo, nadam se, film se rodio kao jevtina zabava za nove mase industrijskog proleterijata koji je nagnuo u nove, industrijske gradove, i kome je trebala zabava koja bi nadoknadila ona pučka, seoska posela nedeljom posle službe Božje – folklorne plesove, zajedničko pevanje. Film je, dakle, po svom poreklu razbibriga, zabava, a ne umetnost. Film je delo primitivaca – za primitivce. Kao „dete kapitalizma“ (Eisenstein), industrijskog društva, on je, za razliku od elitnih umetnosti kao što su literatura i pozorište, postao industrijska zabava koja se proizvodila na tekućoj traci kao i drugi produkti toga vremena (automobili). Mac Sennet je rekao da sve što se snimilo – moglo se prodati i zaraditi velike pare. Kada se, dakle, rodila filmska režija i s njom, za mene, autorstvo u filmu?

Prvi autorski (rediteljski) film snimio je Louis Lumiere. Snimajući *Ulazak voza u stanicu Ciotat*, on je kameru postavio tako da vidimo kako se iz dubine slike voz približava gledaocu, i time definisao „sliku u pokretu“ kao trodimenzionalni fenomen, različit od pozorišta. Da ne duljim: Zecca, Melies, Griffith i drugi razvijali su dalje te dve osnovne *nepromenljive* karakteristike filma: sliku u pokretu i treći dimenziju, dubinu i perspektivu slike. „Fenomen režije“,

---

\* POGAČIĆ, Vladimir – hrvatski i jugoslovenski režiser i filmolog – rođen u Karlovcu 22. IX 1919. Studirao likovne umetnosti u Zagrebu, gde se počeo, pred rat, baviti pozorišnom režijom. Studirao filmsku režiju na Visokoj filmskoj školi u Beogradu, a zatim prelazi u „Zvezda-film“. Režirao nekoliko dokumentarnih filmova, ali je uglavnom posvećen režiji igranog filma. Pisac je brojnih članaka o filmskoj umetnosti, koje objavljuje u „Filmu danas“, čiji je bio urednik, i „Filmskoj kulturi“. Pored umetničkog, teorijskog rada, Pogačić se jedno vreme bavio i pedagoškim radom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Svoj najveći doprinos u razvoju filmske kulture dao je u razvoju filmske muzeologije kao direktor Jugoslovenske kinoteke (1955–1982), s velikom internacionalnom reputacijom. Za režije svojih filmova dobio je nagradu savezne vlade, zatim na Festivalu jugoslovenskog igranog filma u Puli i na Međunarodnom filmskom festivalu u Karlovim varima. Režirao sledeće filmove: *Priča o fabrici*, 1949; *Poslednji dan*, 1951; *Nevjera*, 1953; *Anikina vremena*, 1954; *Veliki i mali*, 1956; *Subotom uveče*, 1958, *Sam*, 1959; *Pukotina raja*, 1959; *Karolina riječka*, 1961; *Čovjek s fotografije*, 1963. Pogačićev doprinos profesionalizaciji i stvaralaštvu filmskog režisera snažno su uticali na razvoj i osamostaljivanje umetnosti filmske režije u nas pedesetih godina. Umro u Beogradu 13. IX 1999.

dakle, star je kao i kinematografija. „Eksplozija“ rediteljske umetnosti počela je kad i film.

Ako ste mislili da je autorstvo u filmu počelo „novim talasom“, ja se ne bih mogao složiti s Vama. Koliko je samo filmskih autora (reditelja) stvaralo pre pojave Francoisa Truffauta i njegove (propagandne) teorije autorskog filma? Nema potrebe da ih nabrajam. Uostalom, Truffaut je samo izneo jednu, ne sasvim originalnu, teoriju. Dozvolite mi da citiram Milana Bogdanovića, književnog kritičara, koji je, u eri našeg ždanovizma, dao sledeću definiciju filmskog reditelja:

„Scenarij je za reditelja podloga za njegovo autonomno umetničko filmsko ostvarenje.“

Ova precizna (i lucidna) definicija filmskog autorstva izgovorena je na savetovanju „O problemima našeg umetničkog filma“, 7. i 8. marta 1949. godine. Uostalom, i ja sam, 1950. godine, u članku „Ko je autor filma?“, tvrdio da je jedini autor filma reditelj (ovaj članak preštampan je u „Filmskoj kulturi“ br. 148–149, str. 103–105, u fusnoti).

Međutim, pisati u gluvoj evropskoj provinciji jezikom razumljivim samo nama nije isto pisati u Parizu. Ipak, „eksplozija rediteljske umetnosti“ bila je samo teorijska. Ona nije netalesovanim rediteljima omogućila da postanu „autori“. Stvari se nisu, ni u francuskom filmu, izmenile. Filmski autori su ostali samo oni nadareni reditelji, bez obzira da li su se pozivali na „teoriju o autorskom prilazu filmu“, ili su je negirali kao William Wyller, recimo.

Tako je bilo i kod nas, naravno.

*Iz kog duha se pojavila režija krajem XIX i početkom XX veka?*

Posmatramo li režiju kao kreaciju, onda je ona, kao i svaki ljudski napor da se kreacijom pobedi efemernost, pa i smrt, stara kao čovečanstvo. Bilo bi suviše uprošćeno misliti da je individualizacija režije počela od Maxa Reinchara (u pozorištu), a ne od pećinskog čoveka Altamire ili slikama Renesanse.

*Postoji li režija u svakidašnjem životu, i na koji način se, takva, emanira?*

Naravno da postoji. Čak i u životu, kao i u pozorištu, i na filmu postoje dobre i loše režije javnog i privatnog života. Setite se samo Hitlera. S kakvom je osmišljenom rediteljskom pameću režirao svoje kongrese, noćne provode i nastupe, pa i tajnost svog privatnog života, i konačno vagnerijsku smrt i spaljivanje na lomači!

*Može li se govoriti o metodima režije u drugim umetnostima (književnost, muzičke, likovne i druge umetnosti)?*

Režija kao dramaturgija (ili obratno: dramaturgija kao metod režije) u svim su umetnostima isti. Možda su najvidljiviji u muzici, gde su sve simfonije

komponovane po ustaljenom kanonu (Allegro con brio – Adagio Assai – Scherco – Allegro molto Guimer, L. Van Beethoven, 3. simfonija „Eroica“). Dakle, uvek ista dramaturška režija: snažan početak – razvijanje radnje (lirske varijante), i još snažniji završetak. Po tom kanonu se pišu romani, prave pozorišne predstave i (dobri) filmovi. I slikarstvo je puno „režije“ izražene u kompoziciji slika, rasporedu svetlosti i tamnih ploha, u (slikarskoj) dramaturgiji likova i predmeta.

*U kakvom su odnosu intermedijalne režije (drama, opera, film, radio, televizija i drugi mediji)?*

Mislim da je tehnika različita, a suština ista. Radi se o kreaciji.

*Šta je predmet režije filma? Koji je osnovni zadatak filmskog reditelja u stvaranju filmskog dela?*

Predmet režije filma je očito sam film. Suština stvaralaštva filmskog reditelja je kreiranje filma. To znači da od izbora teme, scenarija, glumaca, dekora, kostima, rekvizite, statista, ambijenta i atmosfere do kadriranja, osvetljenja i svakog pokreta kamere i glumaca postoji njegova kreativna odgovornost. Svi kreativni elementi filma moraju biti podređeni režiji jedne ličnosti i reditelja.

*Šta je suština stvaralaštva filmskog reditelja?*

Ako se radi o filmskoj umetnosti, onda sam, mislim, odgovorio na ponovljeno pitanje. Ako se radi o komercijalnoj kinematografiji, onda je zadatak filmskog reditelja da zabavi gledaoca. To je, uostalom, bila (i ostala) osnovna namena filma. Ja se prema njoj odnosim s punim poštovanjem.

*Koju referencijalnu literaturu o filmskoj režiji bi trebalo prevesti i objaviti u nas?*

Filmska režija se uči gledanjem filmova, ali i slušanjem (dobre) muzike, čitanjem literature, upoznavanjem slikarstva i odlaženjem u pozorište. Ne znam ni jednog velikog filmskog stvaraoca koji je pisao teorijske knjige o filmu i filmskoj režiji. Eisensteinove teorije su bile samo (apstraktni) nadomestak za filmove koje nije mogao snimiti.

Dakle, ja ne vidim (ili ne znam) ni za kakvu literaturu koju bi trebalo prevesti i po kojoj bi se mogla protumačiti ili naučiti filmska (ili bilo koja druga) umetnost.

Naravno, sa *zanatom* je druga stvar. On može i mora da se nauči, a uči se vrlo brzo i lako – opet, i u prvom redu, gledanjem dobrih filmova. Knjige mogu samo da vas upozore na njih.

Teorijske knjige o filmu i filmskoj režiji pisali su gledaoci filma. Iako „potkovani“ u teorijama o drugim umetnostima i opštoj estetici, oni su ipak bili (i ostali) samo posmatrači kojima je dato da meditiraju o umetnosti, ali ne da je stvaraju. Da su to dva strogo odeljena procesa, pokazuje i primer Andre Bazina. Kada je pokušao da svoje (apstraktne) teorije primeni na filmu, snimio je katastrofalno neinventivne, diletantske kratkometražne etide.

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao estetika intermedijalne režije (drama, opera, film, radio, televizija, dečji i lutkarski teatar, animirani film, kao i režija u svakidašnjem životu)? Koje metode bi trebalo predvideti u sledećim istraživanjima režije kao umetnosti?*

Mislim da cerebralnost nije saveznik kreacije. U to nas uveravaju, sve više i više, evropski, naročito francuski filmovi. Kod toga ne mislim da neinteligentne, neobrazovane osobe mogu da kreiraju bilo šta, pa prema tome ni filmove.

Teorije, teorijska istraživanja su, naravno, mogućna, možda i potrebna ako su zasnovana na primerima koje je obeležila nečija kreativnost. Ali, teorije često žele da idu „ispred“ kreativnog čina, ili pokušavaju da individualni i neponovljivi akt stvaranja podvrgnu apstraktnoj inteligenciji, unapred smišljenim šemama.

Možda su i onda potrebne, ali ja ne znam kome.

*Koji su osnovni problemi filmske dramaturgije u nas? Vi ste scenarist svojih filmova. Kakva su Vaša iskustva iz oblasti scenaristike? Može li se govoriti o scenariju kao filmskoj književnosti?*

Osnovni problem našeg filma bio je, i ostao, problem filmske dramaturgije, kako scenarističke tako i režijske. Kako postići onu idealnu monolitnost sadržaja i forme filma? Danas mislim da su to najsrećniji i najređi trenuci u filmskom stvaralaštvu.

Govoriti o „filmskoj kreativnosti“ je besmisleno. Scenario postoji samo kao deo filma. Književnost je nešto drugo. Samo to. Ako vas „ne mrzi“, pročitajte novelu divnog Greena, *Treći čovek*, i uporedite je s filmom Carola Reeda.

Moja scenaristička delatnost je beznačajna. Mislim da je realizacija mojih filmova uvek bila superiornija od mojih i tuđih scenarija. To, naravno, nije idealno.

*Kako ste se pripremali za režiju filma? Kakav je bio Vaš rad s glumcem, kamermanom, snimateljem zvuka, kompozitorom, scenografom, montažerom i drugim umetničkim i tehničkim saradnicima u stvaranju filmskog dela? Šta je za Vas bilo najvažnije u procesima ostvarivanja režije filma?*

Prvo, čini mi se logično, određivao sam se prema temi scenarija. Trudio sam se da otkrijem smisao i poruku koju nosi u sebi. Sem u prva dva filma, koje sam snimio – ne zaboravite, u periodu 1947–1950. – kao službenik „Zvezde“ i „Avala-filma“, kada nisam odlučivao ni o temi ni o njenom sadržaju, to mi se činilo najvažnije. Nikad nisam mislio da je film samom sebi svrha.

Scenarija, svoja i tuđa, uvek sam smatrao kao predložak, lakom osnovom za film koji će biti *moj*. Uvek sam se osećao slobodan da bilo šta, od dijaloga do oblikovanja likova, menjam, dopunjujem, interpretiram. U prva dva filma radio sam s dubokim prezirom prema tekstu scenarija, od kojih je prvi bio moj.

Sadržaj i tema su logično određivali stil filma: dugi ili kratki kadrovi, dubinski mizanscen, statična ili pokretna kamera, atmosfera i njena metamorfičnost, a iznad svega (i pre svega) ritam filma. Kada su mi te stvari (približno) bile jasne, uključujući tu i zvučnu kulisu (muzika – koja, kakva, šumovi u funkciji dramaturgije), tražio sam likove, glumce.

Deleći uloge u filmu, uvek sam nastojao da glumce stavim pred nove, i za njih neočekivane, zadatke. Utvrđenim nosiocima pozitivnih uloga dodeljivao sam uloge negativnih ličnosti. To je onemogućavalo rutinu i stereotipnost. Mnogi su u mojim filmovima ostvarili svoje najbolje filmske uloge. Drugi princip bio je traženje novih, nepoznatih, najčešće mladih glumaca – početnika. Neki su predstavljali prava otkrića.

Moja tesna saradnja sa snimateljem, scenografom, kostimografom, zasnivala se na mojoj viziji filma. Ali, uvek sam bio otvoren za sve sugestije, pa i one koje su ponekad dolazile s reflektorima – od strane električara. S mojim montažerkama nisam imao problema. Moji su filmovi bili „montirani“ na snimanju.

Jedini problem sam imao sa zvučnom obradom filmova (gotovo svih). Nikad (iz tehničkih ili drugih razloga) nisam uspeo da dobijem željenu zvučnu obradu filma. Pod pritiskom producenata, mnogi od mojih filmova su otišli u javnost sa zvučnom obradom neadekvatnom slici i mojim namerama.

Mislim da je u filmu sve „najvažnije“, nema nevažnih komponenata. Jedna stolica može biti isto toliko „važna“ kao i izgovorena reč, gest ili grimasa.

Nemam nikakvih „saveta“ ni za koga. Svako mora da ide svojim putem. Iskustvo me uči da niko (pa ni ja) nije ništa naučio od tuđih iskustava, a pogotovo ne od tuđih „saveta“.



*Koji su osnovni problemi filmskog školstva u nas? Kako vidite mogućnosti poboljšanja vaspitanja i obrazovanja uvođenja u umetnosti režije?*

Kao bivši predavač (u dva navrata), nemam ništa da kažem o tom problemu, a pogotovo ne o tome kako da se „poboljša“. Odavno sam prestao da razmišljam na tu temu. Tako je – kako je. Ne može biti drugačije.

*Kakav je položaj reditelja i režije u savremenom jugoslovenskom filmu?*

Jednih odličan - drugih bedan. A ovi drugi su upravo oni koji ovu kinematografiju vuku napred.

*Koji su 10 filmova u antologiji Vladimira Pogačića?*

U svom životu bio sam mnogo puta pozivam da se „izjasnim“ o sličnim pitanjima u raznim svetskim anketama, i uvek sam se osećao nesposobnim da to učinim. Da ste me pitali koje autore osećam bližim od drugih, stavio bih starog Bunjuela na prvo mesto. Eisenstein ne bi bio na tom spisku.

*Koji svoj film smatrate najcelovitijim umetničkim ostvarenjem svoje režije, i zašto?*

Film *Sam*, zbog njegove kompaktnosti, iako je u verziji koju poznajete isečena jedna, meni posebno draga, sekvenca.

*Kuda ide savremena režija filma u nas i u svetu?*

Film je uvek bio i ostao zabava. Umetnost na kinematografu je slučajnost. Tako je bilo, tako je i danas.

*Šta mislite o anketnom istraživanju fenomena režije i njene estetike?*

Mislim da može biti interesantno ako nađete sagovornika koji ima šta i ume nešto da Vam kaže.

*Kakva su Vaša iskustva iz filmske muzeologije kojoj ste postavili temelje u nas?*

Najgora i najbolja. Najgora, zato što sam posle 30 godina provedenih u Kinoteci shvatio da smo radili posao koji ovom društvu (sudeći po „društvenoj“ valorizaciji) nije potreban, ili je zanemarljiv. Imamo jednu od najboljih i najuglednijih Kinoteka u svetu, a kad bih se oslanjao na „društveno vrednovanje“ tog napora, mogao bih pomisliti da je sve bilo – suvišno.

Međutim, svestan sam da je Kinoteka filmsku kulturu ove zemlje podigla na neki, bar početni, nivo. Deseci filmofila koji se skupljaju u smrdljivim, ruini-ranim podrumima Kinoteke u Kosovskoj ulici (zatim i u Zagrebu, Ljubljani i Sarajevu) nagone me da ipak kažem da su moja iskustva – najbolja.

1989.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film danas, Beograd, 1989, str. 57–65.

## ISTINITOST FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s režiserom i književnikom Živojinom Pavlovićem\**

*Kako gledate na odnose režije, književnosti i umetnosti iz sopstvenog iskustva?*

U stvari, teorijom filma se ne bavim. Po prirodi nisam sklon apstraktnim formulacijama, a i ne bih mogao da Vam precizno kažem svoje stavove. Najteže mi je da treći deo pitanja obuhvatim. To je večno pitanje – šta je umetnost? Na to pitanje, čini mi se, odgovora i nema. Ja sam u svojim prvim teorijskim razmišljanjima, pre mnogo godina – to znači, u pedesetim godinama – kao intenzivan gledalac filmova, naročito u Kinoteci, bio sklon da film tretiram kao nešto apsolutno samosvojno. Razume se, pri tom nisam prenebregavao osnovni nagon čovekov da se izražava putem slike, i negde sam na početku svojih razmišljanja o filmskoj umetnosti bio pristalica shvatanja da je film najbliži snu. Ukoliko je san jedan od važnih čovekovih oblika duhovnog života, tu negde, u tim rezervoarima, nalazi se i osnovna „sirovina“ naše umetnosti. Od toga ne odstupam ni danas. Međutim, da bi jedna sirovina postala organizovana, ona traži nekakve forme. I kad se čovek zapita koje su to forme, onda je neizbežno sučeljavanje i sa sadržinom. Dolazeći do sadržine, ipak, hteo čovek ili ne, ne može da prenebregne pripovedačko svojstvo kao osnovno svojstvo filma. Ekspresija slike jeste nešto bez čega film ne može. U poslednje vreme sklon sam da film definišem kao vizuelni roman. Dramaturgija filma nije dramaturgija pozorišnog komada, a nije ni gola filmska ekspresija; nije ni montažna igra slika, nego muziciranje putem sadržaja. Ako ga pažljivije analiziramo, videćemo da ono ima prilično sličnosti s muziciranjem kojim se bavi pisac formirajući veću literarnu celinu, znači novelu ili roman. Moram da kažem da se ne libim menjanja teorijskih stavova prema filmu, uglavnom na osnovu sopstvenog iskustva koje me baca s jedne obale na drugu, iz filma u film, iz sadr-

---

\* PAVLOVIĆ, Živojin – srpski filmski režiser i književnik – rođen u Šapcu, 5. IV 1933. godine. Završio Akademiju primenjenih umetnosti u Beogradu, Još u vreme studija objavljuje pripovetke u oglede o filmskoj umetnosti. 1958. snima svoj prvi film. Od 1962. počinje profesionalcu filmsku delatnost. Do sada objavio sledeće knjige: *Krivudava reka*, Nolit, Beograd, 1963; *Dnevnik nepoznatog*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1964; *Film u školskim klupama*, Razvitak, Zaječar, 1964; *Lutke*, Prosveta, Beograd, 1965; *Dve večeri u jesen*, Matica srpska, Novi Sad, 1967; *Đavolji film*, Institut za film, Beograd, 1969; *Kain i Avelj*, Matica srpska, Novi Sad, 1971; *Cigansko groblje*, Prosveta, Beograd, 1972; *O odvratnom*, Duga, Beograd, 1972; drugo izdanje, Prosveta, Beograd, 1982; *Vetar u suvoj travi*, SKZ, 1976; *Zadah tela*, 1982. Snimio filmove: *Voz 4686*, amaterski dokumentarni, AKK, Beograd, 1959 (uništen); *Triptih o materiji i smrti*, amaterski žanr, AKK, Beograd, 1960; *Žive vode* (omnibus *Kapi, vode, Stranci...*), Sutjeska-film, Sarajevo, 1962; *Obruč* (Omnibus *Grad*), Sutjeska-film, Sarajevo, 1963 (zabranjen za prikazivanje); *Neprijatelj*, Viba-film, Ljubljana, 1965; *Povratak*, Avala-film, Beograd, 1966; *Buđenje pacova*, U. F. R. Z. Beograd, 1967; *Kad budem mrtav i beo*, U. F. R. Z. Beograd, 1968; *Zaseda*, U. F. R. Z. Beograd, 1969; *Let mrtve ptice*, Viba-film, Ljubljana, 1973; *Pesma*, TV-Beograd, 1974; *Hajka*, Centar FRZ SRS, 1967; *Do viđenja u sledećem ratu*, Viba-film, Ljubljana, 1980; *Zadah tela*, Film danas i Viba-film, Ljubljana, 1983–83. Umro u Beogradu 29 XI 1998

žine u sadržinu; a dobrim delom i iz nekakvog literarnog avanturizma kroz koji prolazim, pa me literatura često i nesvesno usmerava ka određenom vizuelnom iskazu.

*Vi, na neki način, pišete svoje filmove, i režirate svoju literaturu. Da li bi se, u tom smislu, moglo govoriti o prožimanju metoda?*

Ne znam da li, i u kojoj meri, to jeste ili nije. Smatram i jedno i drugo literaturom. U mašti, vizuelne senzacije lovim žustro i mahnito u mrežu filmskog iskaza. Irelevantno je da li ta eksplozija biva izazvana knjigom ili samim scenarijem.

Ne znam da li, i u kojoj meri, to jeste ili nije. Smatram i jedno i drugo literaturom. U mašti, vizuelne senzacije lovim žustro i mahnito u mrežu filmskog iskaza. Irelevantno je da li ta eksplozija biva izazvana knjigom ili samim scenarijem.

*Koliko je režija prisutna u literaturi kao metod, kao način mišljenja, kao širi pojam u smislu komponovanja, strukturiranja, organizovanja celine?*

Ako tako gledamo, režija jeste preobraćanje haosa u fiktivni kosmos. Prema tome, režija je prisutna u bilo kakvom umetničkom delu.

*Kako vidite fenomen režije u našem vremenu?*

On je osnovni impuls čovekov, podleganje trajnoj iluziji da se stvara večiti red u novim materijalima, kao zamena za svoju prošlost. Ne vidim nikakvu suštastvenu razliku između režije koju sam video u Pompejima i, recimo, u sovjetskoj izložbi koja postoji u Moskvi u poljoprivrednim halama, ili u Boburu u Parizu, ili u Njujorku, ili u nekoj gotskoj katedrali u Sevilji. Režija je u biti ista, a materijali se menjaju. Režija je prisutna i u tkaninama koje nose felasi isto toliko koliko i u novim pariskim Halama, sabijenim u atrijumu, kroz svih pet ili više spratova u kombinacijama hodnika, bioskopa, prodavnica i mase koja kulja kao sastavni deo te režije. To pravilo doživljavanja je onaj koji je smišljao čitav taj kompleks, u stvari, izrežirao. Ali, isto tako, hodajući ulicama Pompeja, sučeljavajući se s freskama određenih sadržina, s nebom i kompleksom prodavnica, banaka, kupatila, kuća za svakodnevni život, vidimo da, u stvari, materija menja svoj oblik, ali je njena energija neuništiva.

*Filozofi tvrde da je svet predstava, a Šekspir nas podseća da su uloge podeljene, i da smo svi mi glumci. Jevrejinov, početkom XX veka, pristalica je teze o režiji u svakodnevnom životu, režije u prirodi, o režiji i glumi u svetu flore i faune – on navodi niz primera, recimo za mimikriju, za kameleonstvo, za prerusavanje – čitava priroda u jednom agonu, u jednoj drani, predstavi. Šta Vi mislite o režiju u svakidašnjem životu?*

Ja sam, u stvari, ovog časa došao do ovih pitanja, a nisam nikada ranije razmišljao o tome. Vi ste me naveli na to, i mogu da kažem da sada razvijam improvizaciju. Režija može biti, i jeste, sedenje ispred kafea ili kretanje ulicom. Režija kretanja ulicom u kojoj saobraćaja nema je drugačija nego u onoj u kojoj saobraćaj postoji. To je osnovna razlika. Uzmimo, na primer, Beograd: ako idete Knez-Mihailovom, u kojoj saobraćaja nema, a to je ulica koja govori savremenom Beograđaninu da je taj grad nekada bio lep, da je Beograd imao svoju fizionomiju – znači da je bio bolje režiran nego danas u svom skorojevićkom haosu i svojoj rugobi, koja će, verovatno kasnije – kada bude nataložena patinom vremena – imati opet svoju ekspresiju, možda malo dekirikovsku. Međutim, to je trag nekadašnje arhitektonsko-urbanističke režije prema kojoj je uži krug Beograda bio u skladu, lepo organizovan. Međutim, Karađorđeva ulica je potpuno „razdruzgana“ multipliciranim saobraćajem u oba smera. Znači, tu se obavljaju kamionski, tramvajski, autobuski i putnički saobraćaj s prašinom, strahovitom bukom; videćemo da je malo ko svestan da je ta ulica lepša, recimo, od Knez-Mihailove ulice. Ali, možda je doživljaj mnogo intenzivniji *dole*. Uz to, ta ulica je pored Save, izbija na pristanište, polazi od železničke stanice, dotiče autobusku stanicu. Dakle, ti elementi sada vrše određeni atak sasvim druge prirode od onih napada na našu psihu kome čovek biva podvrgnut hodajući Knez-Mihailovom, gde ne mora da zazire od saobraćaja, već posmatra svet oko sebe. Što se tiče prolaznika, Karađorđeva ulica je pusta i zagušena motornim vozilima. Evo, to je primer dve moguće režije neposrednog života. Međutim, to je režija slučaja, života. Razlika je u tome što režija *individue* – ako bih, recimo, u filmu istu tu Karađorđevu ulicu koristio u određenom segmentu, ili čak možda u čitavom filmu kao poprište jedne fiktivne priče, teško da bih aktere te priče pustio da slučajno glavinjaju kroz situaciju, nego bih tu situaciju podređivao osnovnoj svojoj nameni, i segmente osobenosti Karađorđeve ulice organizovao u novu celinu. Znači, u novi kosmos. Ne bih pravio reprodukciju postojećeg haotičnog kosmosa, nego bih elemente tog kosmosa podređivao sopstvenoj nameri. U tome je, mislim, osnovna razlika između režije života, režije slučaja i njenog preobraćanja u režiju ličnog iskaza.

*Da ste u pravu, svedoči i Gropiusova teza o univerzalnom reditelju. On se u Bauhaus-u, zajedno s Nađom Moholjem i čitavom plejadom „totalnih umetnika“ dvadesetih godina, zalagao za režiju urbanizma, režiju grada, za režiju svakidašnjeg života. Ovdje je, očigledno, reč o nekoj vrsti spontane režije. Postoji namerna, tendenciozna režija. Čuje se često slogan: politička režija. Osvrnite se na aspekt „političke režije“ koja može da funkcioniše u ideologijskom smislu, u smislu umetnosti vođenja društva, ali i manipulacije ljudima.*

Ako hoćemo da politiku tretiramo sa stanovišta režije, mislim da politička stvarnost nastaje iz težnji da se predupredi neizvesnost budućnosti. Put kroz prostor i vreme jednog društva doživljam, uprošćeno govoreći, kao putovanje jednog vozila na čijem se čelu nalazi vozač. To su vladaoci, odnosno političari. Razume se, radi se o tome da li je vozač dobar ili nije. „Vozač“ može biti rđav za volanom, nesiguran, ali da instinktom bira stazu koja će grupu odvesti do željenog cilja brže – uprkos trzavicama, neudobnostima, prenatrpanosti vozila. Isto tako je moguće da vozač bude odličan, da se svi voze vrlo udobno, ali da do cilja lutaju, glavinjaju ili ne stignu. A takođe je moguće da, izborom vozača, ljudi koji ulaze u to vozilo i putuju, imaju udružene dve negativne osobine ovih pomenutih mogućnosti – rđavog vozača u potpunoj dezorijentaciji. Smatram da nije samo igra slučaja ko će biti za volanom, nego je to odluka i onih koji sedaju u to vozilo.

*Mislim da metafora o vozilu i vozaču govori vrlo slikovito o režiji društva kao „transporta“ iz jedne u drugu stvarnost preoblikovanja društva. U knjizi Đavalji film izneli ste vrlo preciznu definiciju „primitivne režije“. Šta je, zapravo, režija filma ili bilo koje dramske umetnosti?*

Mislim da je režija umetnost samo onda ako gledaoca izbacila iz indiferencije i dovede ga do stanja emotivne i misaone aktivnosti.

*Umetnička režija mogla bi da bude oblik dejstva na ljude?*

U svakom slučaju, režija jeste *dejstvo*, ali, za razliku od primitivne režije, ova „kultivisana režija“ upotrebljava estetska sredstva. Ona umetničko delo stavlja u latentnu potenciju koja postaje kinetička u susretu s drugom osobom, uživaocem umetničkog dela, koje u kontaktu s tim delom prestaje da biva indiferentna – emotivno i misaono.

*Umetnička režija je neka vrsta estetskog transponovanja, ili vrsta svesne odluke da se umetnička stvarnost transponuje u novi estetski sistem?*

Da, u novi estetski sistem. Prava definicija. Za razliku od primitivne režije, koja se zadovoljava globalnim reprodukovanjem sopstvenih doživljaja bez reorganizacije u novu estetičku monadu.

*Šta je, zapravo, predmet filmske režije? Šta reditelj, u stvari, radi?*

Opet ću da ponovim jednu definiciju koju je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu rekao Andžej Vajda. Kada su ga pitali šta je filmska režija, on je rako: „Režija vam je nešto malo bliže ili nešto malo dalje, nešto malo brže, ili nešto malo sporije“: Pri tom mislim da ono nešto jeste odlučujuće. Po mome ubeđenju, u stvari, ne može se definitivno otkriti misterija režije. Praktično, to bi značilo otkrivanje misterije stvaralaštva.

*U nekim razmišljanjima, put nas vodi ka upoređivanju života i režije. Ako život možemo razumeti iz života, čini mi se da režiju možemo razumeti iz same režije – ponajbolje?*

To je tačno. Upravo tako možemo i razumeti misao o režiji. Na časovima dramaturgije predajem II godini *Osnove filmske režije*. Govorim studentima: „Zašto kao reditelj kameru postavljam baš na *ovo* mesto, i zašto mi glumac kreće iz *ovog* ugla s *onog* rastojanja u odnosu na kameru? Zašto glumac ide s leva na desno, a drugi obrnuto? Zašto prvi „dubl“ smatram neuspelim, jer nekim osećajem naslućujem da taj susret nije u idealnom *tajmingu*, u idealnom skladu s hodom kamere, s replikom i s izrazom glumačke ekspresije?“

*Koji su rediteljski parametri formiranja estetske stvarnosti? Prema čemu Vi to činite?*

Prema generalnoj viziji koja me podstakla da taj film radim i taj fragment podređujem toj celini. Mislim da se uvek radi o osećaju celine i da su sva umetnička dela – bilo prostorna, bilo vremenska – imala težnju ka krugu, ka monadi.

*Šta je osnovni zadatak reditelja u tome? Šta je zadatak režije? Zašto Vi režirate?*

Zašto reditelj režira? Valja razgraničiti režiju u utilitarnom smislu, i režiju kao stvaralački generalni iskaz: upravo ono po čemu se razlikuje reditelj – re-produktivac, odnosno dirigent i reditelj kompozitor – stvaralac. Reditelj – stvaralac jeste čovek koji sve elemente kojima raspolaže organizuje u umetničko delo, u jedinstvenu funkciju života, koja, organizovana, iskazuje njegov dubok unutrašnji lični život. Praktičar organizuje što je moguće efektivniju celinu, sadržaj prema kome nema dubinski odnos, koji upravo nije ni proistekao iz njegovog bića. Reditelji – dirigenti, to su praktičari. Reditelj – stvaralac, znači umetnik, to je čovek koji je, bez obzira da li mu je polazna pozicija bila njegov ili tuđi scenario, njegova ili tuđa literatura, ili nečija anegdota, muzička fraza koju je on negde čuo ili ko zna šta, sasvim je irelevantno šta mu je polazna pozicija, materijalizovao svoje osećanje života, znači – istinski stvaralac. On je

toliko lično uznemiren, uzburkan, zaokupljen da to što iskazuje jeste duboko lična stvar, ali u isto vreme opšte značajna.

*Kome reditelj teži? Zapravo, kome on to čini režiju – režijom?*

Isto onako kao što ne možemo odgovoriti kome je i zašto jedan grnčar nekad u praistoriji namenio jednu formu koja je imala krajnje utilitarnu namenu. Šta je to? Zašto? Otkuda taj impuls? Na to nemamo odgovora!

*Kome Vi režirate, kome govorite, kome prikazujete svoj vizuelni roman?*

Čoveku, ali nijednome određeno.

*Znači, nemate određen aspekt recepcije?*

Prilikom nastajanja jednog filma – tu mislim na one prve impulse koji čoveka pokreću u tom pravcu – ne može se znati i ne zna se koje su to „žice“ u koje će udariti. Mislim da, čak, umetnik ne bi smeo da razmišlja o tome, jer to onda prelazi u sferu kalkulacije racionalnog programiranja. Kada bi se to moglo, ne bi dolazilo do katastrofa producenstskih promašaja. Svaki bi producent, pošto ulaže novac u nastajanje filma, uvek programirao određenu vrstu prijema. Međutim, kao što znamo, odjek ili se desi – ili sene desi. Od čega zavisi da dođe do te unutrašnje korespondencije, ili da do nje dođe, ne možemo saznati.

*U estetici se često brani teza o reditelju kao dvojniku gledaoca. Pominje se i teza da je reditelj i prvi kritičar svoga dela. Zapravo, reditelj je u toj paradoksalnoj situaciji da, stvarajući sopstveno delo, on bude prvi gledalac. Koliko je taj aspekt reditelja kao gledaoca parametar sadržan u samom procesu stvaranja?*

Vidite, to je dosta složeno pitanje. Odnos reditelja prema delu koje je tek nastalo, ili koje je u fazi nastajanja, jeste nepouzdan lakmus za kasniji život ili smrt dela. Zašto? Zato što reditelj kreće u materijalizaciju određene opsesije, određenih vizuelnih, emotivnih, misaonih ideja. Hteo ili ne hteo, makar bila gvozdena reprodukcija svega toga, materijalizacija tih ideja trpi neizbežnu transformaciju, ili izneveravanje ideja. Prividno. Dobijeni materijal – sve ovo govorim iz sopstvene prakse – znači, segmenti te ideje, materijalizovani u toku umetničkog procesa, postaju nešto drugo što jeste materijalna pretpostavka određenih ideja. Na primer, čovek o kome je u filmu reč trebalo bi da bude visok, mršav i plac. Uzimam glumca visokog, mršavog i plavog. Ali, taj glumac nije po sebi apsolutna personifikacija moje ideje o toj ličnosti, nego on svojim porama, svojim dotadašnjim životom, svojim glasom, svojom nesvesnom kretanjem, unosi i investira u tu fikciju životne realnosti još nešto osim onoga što



sam ja hteo, ili čak anulira nešto od onoga što sam ja hteo. Ti elementi od kojih pravim iluziju životne stvarnosti trebalo bi da budu organizovani na mojoj prvobitnoj ideji koja više nije samo moja ideja. Organizacija dobijenih kadrova u celini jeste organizacija nove celine, a ne one fiktivne, od koje sam pošao. Osnovno pitanje jeste: da li bi reditelj trebalo da poštuje svoju prvobitnu ideju, ili da je zaboravi, i da se podvrgne zakonitostima materije koja je sada ulovljena u snimljene fragmente? Jer, organizujući ih u najbolju moguću ekspresivnu celinu, reditelj će doći, posrednim putem, do najefikasnijeg iskaza sopstvene ideje.

*Iako ste se „ogradili“ od mogućnosti definisanja režije, čini se da ste vrlo blizu mogućnoj definiciji režije kao stvaralaštva.*

Pazite šta se događa! Događa se – pošto reditelj ne može da ospori totalitarnu silu materije koja mu je sada u snimljenom materijalu – da u tim kadrovima, on, bez obzira kako uspešno prethodno organizovano materijalizovanje onoga što je bila njegova fiktivna stvarnost, nalazi sada jedinu svoju stvarnost, a to je ta materija, ti kadrovi, koje treba da organizuje u celinu. Sklapajući je na najbolji način, reditelj oseća da je sebe izneverio, jer više ne nazire čitko i jasno onu prvobitnu ideju od koje je krenuo u - režiju. Uvek ima osećaj gađenja. Njegov osobiti odnos prema sopstvenom tek nastalom delu je do te mere subjektivan, da on nije merodavan za procenu vrednosti dela. Jer to isto delo, ukoliko ga je reditelj bolje organizovao, biće efikasnije, pošto će, blagodareći efikasnoj organizaciji dobijenih fragmenata životne iluzije, osnovna ideja dela lakše dospeti do gledalaca. Autorov doživljaj sopstvenog dela prilikom njegovog nastanka i neposredno pole njegovog nastanka je potpuno drugačiji nego li doživljaj tog istog dela od čoveka koji tek što je došao pred bioskopsko platno. Autor može samo da kaže da on javiše voli to i to svoje ostvarenje, a to ne znači da je ono, zato što ga on najviše voli, i najbolje. Kao što i majka ima neko od svoje dece koje joj je više za srce priraslo od ostalog poroda. Jer, možda joj je ono cepalo matericu grozno, pa se taj bol usadio, a onda je dete spašeno, pa je posle bilo bolesno i ona je strepela nad njim, pa je kao malo bilo milo, ali je kasnije ispalo iz kolotečine života. I ono je njoj najmilije. A to ne znači da je objektivno to dete kreativnije, časnije, socijalnije od druge njene dece, da je humanije od svog brata ili sestre. Slične su i stvaralačke pristrasnosti.

*Kada govorite o zakonima života oblika, onda ukazujete i na neku vrstu „imanentne režije“ u samom obliku, jer delovi igraju u celini svoju ulogu. U kojem su odnosu delovi prema celini jedne režije?*

Fragmenti i celina su organski vezani u režiji. Gledao sam rasklapanje mosta u Ejzenštajnovom *Oklopu*. Reč je o kulminaciji strahovite ekspresije. To je masakr demonstranata. Fijaker s belim konjem i štrajkači beže pred mitraljezima i naleću na most koji se u tom trenutku rasklapa. Rasklapa se iz odre-

đenih taktičko-strateških razloga: da se odseče kvart od drugih kvartova, da se demonstracije ne šire. Međutim, šta se događa? Most se rasklapa u trenutku kada je konj prešao, a kola ostala na drugoj strani. Pogođeni konj pada, most se rasklopi, i beli konj visi nad provalijom. Taj konj jeste i poetska slika kojoj ne možete tačno značenje da odredite, ali i metafora čitave revolucije. To je kulminacija vizuelnog muziciranja, betovenovskog, koje je dovedeno do svoga krešćenda.

*Primer koji navodite ukazuje na autonomiju i specifičnost filmskog jezika, koji se ne može izraziti u bilo kom drugom obliku.*

Film je apsolutno umetnost za sebe. Neko će reći: on je bliži pozorištu nego slikarstvu. Film je bliži literaturi nego pozorištu. Tako ja u ovom trenutku mislim. Ali, da je film samosvojna umetnost, to je, mislim, više nego sigurno. Još postoji predrasuda da se film smatra drugorazrednom umetnošću u odnosu na klasične ili tradicionalne umetničke iskaze. Takva misao postoji, pre svega, zato što film ima relativno mali broj apsolutno trajnih i velikih ostvarenja u odnosu na veliku količinu tradicionalne umetničke „proizvodnje“.

*Kada govorite o filmu, sigurno je reč o filmu kao umetnosti?*

Isključivo! I, na kraju krajeva, ako bi se tako merilo, i literatura je toliko zasuta efemernim stvarima, samo poneka knjiga nadraste trenutak i postaje umetničko delo. U to niko ne sumnja. To isto važi i za film.

*Da li je režija umetnost, ili ima onoliko režija koliko ima medija u našem tehnološkom dobu?*

Ako uzmemo da je režija stvaranje, onda je režija jedinstvena umetnost.

*Kako gledate na parcijalizaciju režije i uopšte umetnosti u našem vremenu? Da li je to neki socijalni fenomen, ili estetska nužnost?*

Mislim da je to, ipak, estetska nužnost, jer drugačija je režija jednog arhitekta u odnosu na režiju kompozitora, a opet sve to u odnosu na režiju jednog slikara. Pri tom mislim na stvaralački čin. Kažem: *režija kao stvaralački čin*, a ne kao usko gledana režija, koja jeste organizacija pokreta u protoku vremena.

*Ovde je reč, zapravo, o intermedijalnoj režiji. Vi imate pojavu da reditelj kao što je Bergman, Vajda, u nas više reditelja, stalno pulsiraju između pojedini-*

*nih umetničkih medija. Ti ljudi se jednako ostvaruju i u pozorištu i na filmu, na filmskom ekranu i na televizijskom ekranu, i u nekim drugim oblicima književnog stvaranja. Kako Vi gledate na taj fenomen da se reditelj danas sve više kreće iz medija u medij? Reditelj ima sada široko polje svog stvaralaštva. Kako gledate na to jedinstvo?*

Ja smatram to sasvim prirodnim. Ako je jedan pisac i reditelj, on se danas tretira kao dvostruka ličnost. A niko neće da se zapita zašto se kroz vekove gotovo svaki pisac okušavao i u drami? Zašto? Kad pišete, m knjiga je postojala u Vašoj mašti pre nego što je nastala. Ona ponovo isključivo postoji samo u mašti i Vašeg čitaoca. Zato su neki pisci pisali i pozorišne komade. Hteli su da svoje delo vide, na neki način, materijalizovano. Ako se pisac bavi režijom, to nije ništa drugo nego što on svoj svet vidi u svojoj svesti i želi da ga predstavi. On ništa drugo ne želi nego isto što i klasični pisac koji hoće da svoju viziju vidi materijalizovanu. Razume se, zakoni scene ga prinuđavaju da tu određenu viziju organizuje drugačije nego što bi je organizovao na papiru, samo za čitanje. Isto tako dolazi do tih pomaka i kada savremeni pisac svoju viziju hoće da pretvori u film.

*Da li se tu može govoriti o nekoj vrsti „indikativne režije“, koja je već u didaskalu, sadržana već u uputstvu, odnosno režiji koja je „prerežija“, koja je zadana pre režije? U konkretnom slučaju, da li je scenario neka vrsta notacije režije, da li je knjiga snimanja partitura režije?*

Meni je scenario već režija.

*Čini mi se da su Vaši filmovi „puni stvarnosti“, da je njihova estetska vrednost u otvorenom „razgovoru“ sa stvarnošću, da Vaš vizuelni roman, na neki način, potiče iz same stvarnosti.*

To nije plod nikakvog filozofskog stava. Moja literatura je slična stvarnosti. Moj doživljaj života hoće da se izrazi preko shvatanja iluzije stvarnosti do te mere da se stvori fikcija, da su kadar, odnosno rečenica, ušli u pore neposrednog života. Ne smatram da je to jedini i najbolji način, ali je meni to najbliže. Mogućna je rekonstrukcija mašte, potpuna rekonstrukcija mašte koja može da dovede isto tako do efikasnih rezultata, do nekakvih misaonih dubina i do ekspresivnog dejstva kao i ovakav prosede. Znači, ako rezultat postoji, onda je način opravdan.

*Osvrnite se na opštu osobenost ili nešto što je specifično samo za Vaš kinematografski kontekst u odnosu na film kao umetnost u našem vremenu.*

Ne mogu Vam odgovoriti, jer ja to ne mogu da prosuđujem. Da sam prestao da radim, i da je proteklo mnogo godina, pa da ja to sada opet gledam kao nekakav analizator koji je nepristrasan, onda bih mogao da dam odgovor, i mogao bih da poredim. Međutim, ostati programski dosledan sebi može da urodi velikom paralizom. To nije slučaj samo s umetnošću, nego i s ideologijom i s društvenim konceptima – bojazan od mene, od promene, od unošenja novih sokova. Na kraju krajeva, čovek ne gleda večno istim okom ni na šta oko sebe, pa ne znam zašto bi se slepo držao jednog metoda ili načina oblikovanja.

*Vi ste odgovorili, u stvari, na pitanje o metodu koji ne želi da bude „konačan“, koji je proces, koji je u nekoj analogiji sa životnim kretanjima. Ko je, zapravo, stvarni autor filma?*

Mislim da sam već odgovorio na to pitanje, praveći razliku između rediteља-practiciste, velikog majstora – reproduktivca, koji u svom delu ne ostavlja izrazitu ličnu notu. Pustite film bez „špice“. Ako vidite delo, ne morate znati ko je autor; osetite da tu ima jedno gledanje na svet i način plasiranja tog gledanja na svet, izrazit način koji je neosporno plod *jedne* ruke. Po tome što prepoznajem potez, vidim autorov doživljaj i način na koji taj doživljaj iskazuje, jedino mogućan za njega. To isto je i s filmom i režijom. Gledajmo film bez „špice“ – videće se, odmah, da li je ličnost iza režije, ili samo majstor.

*Kako gledate na mogućnost da se izvede nauka o režiji?*

Ja mislim da tu postoji izvesno nasilje, teorijsko nasilje nad prirodom nastajanja režije. Ako bi se sve tako gledalo, onda bi pesnik bio reditelj reči. Međutim, ne znam kuda bi nas odvelo ako bismo tako pristupali tehničkom stvaralaštvu ili rezultatima određenog pesnika ili pesničkih epoha. Plašim se da takav pristup izvlačenja tehnike u prvi plan, bavljenje samo tehnikom – to je, dobrim delom, i strukturalizam pokazao – to vodi obezličenu, nekom osiromašenju. Bavljenje arhitektonikom dela moglo bi se nazvati režijom. Režija je, s jedne strane, samoorganizacija, kao što je dirigent samo nadzornik reprodukcija određenog umetničkog dela pomoću drugih umetnika. Ako se režija tretira kao tok koji simbolizuje umetnost kamere, umetnost govorenja, umetnost pisanja i umetnost glume scenskog oblikovanja prostora, onda se može govoriti o režiji kao i o „dirigentskoj umetnosti“, Ali, to je ono što se zove *majstorija*. Međutim, to nije umetnički čin. Režija filma preuzela je od pozorišta model discipline. U stvari, filmska režija je autohtono stvaralaštvo koje se u sebi završava. Ona sve podređuje sebi, sve podređuje ličnosti reditelja: sve elemente, opsesiju, ideju i njihovu snagu.

*Kako predviđate proučavanje fenomena režije?*

Ne mogu vam ništa dogovoriti, jer ja se time ne bavim, ne razmišljam o tome, čak i ne znam o čemu se radi. Sučeljavam se s pitanjima koja mi Vi postavljate prvi put. Nisam u stanju da procenim u kojoj meri je to zaista postojeće. Možda je to oduvek postojalo, otkud znam!

*Kakav je društveni status režije u nas?*

Očajan, bez ikakvog društvenog statusa! Nisu reditelji ni u Americi ne znam kakvog ugleda. Od nekog većeg ugleda jesu reditelji u Sovjetskom Savezu, u Italiji. Međutim, ono što je važnije od društvenog ugleda – na primer, u Americi, kada se film realizuje – onda se on realizuje tako da sve što je potrebno, tu postoji. Šta nam vredi društveni ugled ako ne možeš da se iskažeš, kao što je to slučaj u Rusiji, onako kako bi hteo, a imaš materijalnih mogućnosti bezgranično, ili, recimo kod nas želiš da se iskažeš, a nemaš nikakvih materijalnih mogućnosti, jer je naša kinematografija u beznadežno rđavom ekonomskom položaju, uostalom kao i čitava društvena zajednica? Kinematografija nije mogla da ostane izdvojena. Sve kataklizme koje snalaze ekonomiju i privredu čitave zajednice normalno se odražavaju i na film.

*Režija je, uprkos svojoj opštoj društvenoj, ekonomskoj i socijalnoj ugroženosti, jedna od najprivlačnijih profesija našeg vremena. Kako to razumete? U stvari, to je paradoks o reditelju?*

Sama režija u sebi sadrži veliku draž avanture, neposredne životne avanture – čak idem dotle da tvrdim da je snimanje filma apsolutna avantura, sa svim emotivnim i fizičkim napregnutostima, koje donose ogromno pražnjenje i zadovoljstvo. Sinhronizacija u režiji tako velikog broja stručnjaka usmerenih ka jednom cilju, za koji se uopšte ne može reći kakav je, čemu i zašto služe nekakve sličice na celuloidu, koje posle postaju iluzija života – to je toliko opojno da joj je teško odoleti. U realizaciji filma ne postoji radno vreme. Živi se kolektivno. Tu su veća bogatstva. Veće mržnje. Veće ljubavi. Uzburkanije je i temperamentnije nego i u jednoj drugačijoj situaciji svakidašnjeg života. Otkud to? Uz to, biti reditelj jeste jedna vrsta vladanja. Tu postoji čak i to da možete da gospodarite drugima, da su vam drugi podređeni. Razume se, od ljudske prirode zavisi kako će se taj mag u kom trenutku ponašati prema svojim saradnicima, koji su mu po prirodi posla potčinjeni. On zamišlja, on povlači poluge kako zna i ume, vrlo često po cenu strahovitih napora i finansijskih izdataka. Na kraju, sve to bi trebalo da sabere u iluziju života.

*U čemu je magija režije kao umetnosti?*

Magija režije je u tome što dovodite elemente u vezu, a snimatelj radi svoj posao. Ali, hoće li on sa svoje strane učiniti sve da ta slika ima svoju lepotu u kompoziciji kadrova? Da li će filmska fotografija zaista biti očaravajuća, da li će ona probiti okvire kadra, to je mnogo više u rukama vašim, odnosno zavisi od toga kako ćete, po svom nekom predosećaju, uskladiti pokret kamere, god glumca, snagu izgovorene reči, pokret, prizor i šok koji je, recimo, u toj sceni prisutan – sve to valja objediniti u zaslepljujuću i iznenađujuću ekspresiju, a to zavisi samo od vas, uz stvarno nezamenjivu pomoć snimatelja i montažera, o glumcima da i ne govorimo. Ali, određivanje svega toga, sinhronizacija svega toga, u najboljem smislu, jeste stvar režije. Određivanje svega toga, tako najbolje sinhronizovanog, u onoj osnovnoj vašoj, i samo vašoj nameri, jeste stvaralaštvo reditelja.

*Reditelj kao mag čini od umetničke stvarnosti celinu. Znači, režija je magija do stvarnosti, ako tako možemo da kažemo?*

Režija je satkan od čestica stvarnosti, od orkestracije čestica stvarnosti, s tim što su sve te čestice stvarnosti stavljene u službu imaginacije koja je, u stvari, „produžena ruka“ jedne ideje. Sve zavisi do koje će se granice ta ruka protegnuti, i čije će srce da stegne. Mislim da je snaga ideje odlučujuća u svakoj umetnosti.

*Kako ideju „uloviti za rep“ u režiji? To je pitanje gotovo iracionalno.*

To je osećanje. Kada bi se znalo *kako* – kada bi postojao recept – onda bi svak zgrabio ideju i „ulovio je za rep“.

*Kakva su Vaša iskustva u obrazovanju i vaspitanju mladih reditelja? Neki od Vaših ispitanika su već ugledni autori, primeri koji svedoče o Vašem dobrom pedagoško-umetničkom i estetskom vaspitanju.*

Da budemo iskreni, to ne zavisi toliko od čoveka koji rukovodi nastavom koliko, pre svega, od darovitosti i intelektualne umešnosti i moralne zrelosti vaspitanika. Druga stvar, cilj škola koje bi trebalo da školuju reditelje trebalo bi da bude umetnička radionica u kojoj će se mladi ljudi moći što je moguće više praktično baviti tim poslom. Kroz praksu brusiti sebe, videti svet i upoznavati kako se ideja transponuje u krajnjoj relanosti, kako se delovi pretvaraju u novu, imaginarnu celinu u kojoj bi trebalo da budu prisutni bar tragovi one prvobitne ideje. Nažalost, kod nas, iz pre svega bednih ekonomskih razloga, a dobrim delom i iz inertnosti pedagoga – predavača, mnogo se više režija upoznaje *ex cathedra*, što je apsolutno i od kakve koristi za buduće praktičare, a znatno manje kroz okular kamere i preko montažnog stola. Ja se trudim, koliko je to moguće, barem sam se trudio dok sam predavao režiju, da mladi režiseri rade što je moguće više. A sada, pošto sam na Dramaturgiji i predajem

scenario, cilj mi je da pisce scenarija upoznam što je moguće više s prirodom filma, da bi videli šta je bit filma i sebe uvek podređivali onome što je osobenost filma, praveći razliku između slobodnog literarnog sastava i literarne *podloge* iz koje bi trebalo da nikne budući film.

*Šta je Vaša poetika režije kada su u pitanju mladi ljudi koji nastavljaju tu umetnost?*

Što više raditi i težiti da se bude što je moguće *svoj*. Naglasak stavljam na prvi deo: *što više raditi*. Isključivo samo kroz rad čovek može da iskaže sebe, a i da upozna sebe i druge, da vidi šta je to čime on može svoj smisao najbolje da ovaploti. Ne radimo li, ne znamo ko smo.

*Režija se zapravo konačno i može učiti iz same režije?*

Tačno.

*Osvrnite se još na problem istine kao najvišeg kriterija u ostvarivanju režijskog dela.*

Objektivna istina ne postoji. Postoji subjektivna istina, mali ili veliki broj subjektivnih istina. Od subjektivnih istina stvara se iluzija o „objektivnoj“ istini. Za stvaraoca je osnovno da sledi svoju subjektivnu istinu. Naime, ono što po sebi čitavim svojim bićem da jeste nužnost, da iskaže istinu.

*Kako vidite budućnost režije kao umetnosti? Kako gledate svoje filmove danas?*

Ne gledam ih ponovo. Dokle god budem maštao i pisao nove knjige, neću čitati stare knjige, niti gledati snimljene filmove. Otvoreno govoreći, sanjati u raditi na realizaciji svojih narednih filmova još je moja opsesija. Plašim se da se čovek osvrće za onim što je iza njega, jer će izgubiti korak s budućim.

1988.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 145–155.

## SLOBODA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s režiserom Dušanom Makavejevom\**

*Kako ste postali režiser?*

Mene je oduvek interesovao žurnalizam. Želeo sam da budem novinar, i mislim da su moje strasti prvenstveno istraživačke. Zanimaju me razne stvari: volim da čitam „kojekakve“ novine, gledam razne televizije po rzanim zemljama, gledam reklame, volim da me u raznim gradovima ljudi odvođe na neka čudna mesta. Moje prvo interesovanje je, dakle, bilo novinarsko – želja da izdajem svoj list. Tako sam postao režiser.

Kao dete sam imao stalnu želju da organizujem neke različite materijale, da ih pronalazim i organizujem u jednu celinu. Za mene je ta celina uvek bila zanimljiva novina, kao, na primer, *Večernje novosti*. One su kao sjajan film. Ja mislim da je to ono intimno što me je teralo da postanem režiser. Još kao dete pravio sam neko „pozorište“ tamo gde smo stanovali, na nekoj terasi. To su uvek bili neki mešani programi, kombinacija *bengalske vatre*, horova i raznih tačaka.

Sećam se da smo u VI gimnazije (sadašnji II) išli na neku hemijsku ekskurziju u borski rudnik. Tada smo napravili priredbu za celu školu u kojoj je učestvovao naš razredni hor, koji je pevao pesmu i toj ekskurziji. Bili su tu i referati o tome kako se vadi i prerađuje bakar. Tu priredbu je bilo dosta teško definisa-

---

\* MAKAVEJEV, Dušan – srpski filmski režiser i scenarista – rođen u Beogradu 13. X 1932. Osnovnu školu pohađao u Novom Sadu. Posle završenih studija psihologije (1955) studira režiju u klasi Huga Klajna na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Od 1953. deluje u Kino-klubu „Beograd“, gde realizuje svoje prve filmove. 1958. počinje profesionalni dokumentaristički rad, a 1965. režira svoj prvi igrani film, *Čovek nije tica*. Za svoja režijska ostvarenja dobio oko pedesetak nagrada i priznanja. Za film *Nevinost bez zaštite* (1968) dobio „Oktobarsku nagradu“ Beograda, „Srebrnog medveda“ u Berlinu, „Srebrnu arenu“ u Pulju, „Žaromet“ ljubljanske revije Ekran. Za režiju filma *Misterije organizma* (1971) dobio nagradu „Luis Bunjuel“ na Kanskom festivalu, „Srebrni Hugo“ u Čikagu, i nagradu Berlinske kraljevske kinoteke (1973), „Zlatno doba (L'Age D'or)“. Za film *Mister Montenegro* (1981) dobio nagradu publike na Festivalu u Sao Paulu. Makavejev je bio urednik u listovima *Student*, *Književne novine*, reviji *Danas*. Njegovi sabrani članci objavljeni su u knjizi *Poljubac za drugaricu parolu* („Nolit“, Beograd, 1960). Knjigu *300 čuda* Dušana Makavejeva, u kojoj su sabrani tekstovi jugoslovenskih i stranih autora o njegovom filmskom delu, kao i scenarija *Nevinost bez zaštite*, WR: *Misterije organizma* i *Slatki film: da poličeš prste* priredio je Vladimir Blaževski, u izdanju „Filmforuma“ (Studentski kulturni centar, Beograd, 1988). Za beogradsku „Prosvetu“ Makavejev je priredio *Zbirku šaljivih narodnih priča*, i knjižicu namenjenu deci, u ediciji Film i dete, pod naslovom *24 sličice u sekundi*. S Rašom Popovim napisao satiričnu komediju *Novi čovek na Cvetnom trgu* (1960). Predavao režiju na Harvardskom univerzitetu, 1977/78, i na Kolumbija univerzitetu. Dugo živeo u Parizu. Filmologija: *Jatagan-mala*, 1953; *Pečat*, 1956; *Antonijevo razbijeno ogledalo*, 1957; *Spomenicima ne treba verovati*, 1958; *Prokleti razbojnik*, 1958; *Slikovnica pčelara*, 1958; *Boje sanjaju*, 1958; *Šta je to radnički savet*, 1958; *Eci-peci-pec*, 1961; *Pedagoška bajka*, 1961; *Osmeh 61*, 1961; *Film o knjizi A. B. C.*, 1962; *Parada*, 1962; *Dole plotovi*, 1962; *Lepotica 62*, 1962; *Nova igračka*, 1964; *Nova domača životinja*, 1964; *Čovek nije tica*, 1965; *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*, 1967; *Nevinost bez zaštite*, 1968; WR: *Misterije organizma*, 1971; *Nedostaje mi Sonja Heni*, 1972; *Sweet movie*, 1974; *Dreams of Thirteen*, 1974; *Mister Montenegro*, 1981; *Coca-Cola Kid*, 1985; *Manifesto*, 1988.



ti, jer ona nije imala samo kulturne, nego i neke naučne informacije i elemente.

Posle 23 godine, ja pravim film *Misterija organizma*, koji kombinuje dokumentarne s igranim elementima i muzikom. Taj film je rađen vrlo slobodno, stilski prilično besramno. U njemu nema onog klasičnog, građanskog jedinstva stila. Jedinstvo se u njemu izražava kroz neki jedinstveni duh, u kome se čak i stilovi menjaju izvesno vreme. Tu su nadrealistički pomaci: od informacije ka fantaziji i nazad, iz naracije u muziku i nazad. U njemu je muzika, u stvari, druga vrsta naracije. To je naracija u drugom kodu, u drugom toku. Moje shvaćanje režije je prezentiranje nečega gde ljudi mogu nešto da nauče, da se inspirišu, da donesu odluku za nešto *slično*, ili nešto *protiv* toga.

*Ovde se postavlja zanimljivo pitanje: šta danas znači režirati filmsko delo?*

Filmska produkcija, u većini slučajeva, rezultat je ogromne mašinerije. Ona proizvodi zabavnu fikciju koja je, uglavnom, žanrovski definisana: triler, psihološka drama, fantazija. Pošto se u film ulažu ogromna sredstva, onda je režija nešto manje ili više slično, ali u većini slučajeva neobavezno, i ne lično. Ne mora čak ni da se da lični pečat da bi se nešto prenelo iz scenarija u realizaciju. U većini produkcija, ta mašinerija daje definitivnu podelu uloga, a i tekst je unapred definisan. U takvoj vrsti produkcija, režija je minimalno prisutna, i ona podrazumeva samo mali kvocijent koji režiser dodaje. Svoj film *Coca-cola Kidradio* sam na taj način. Međutim, svi moji prethodni filmovi su filmovi gde sam bio autor-režiser. Ja sam pisao scenario, a tokom rada – zavisno kako film krene i u kom pravcu ide – dopisivao sam, menjao neke delove, izbacivao. Ono što ne funkcioniše, ja bih izrezao i menjao nečim drugim, a onda sam ponovo menjao stvari u montaži.

Svi moji filmovi do *Mister Montenegro*, imali su mnogo više organskih elemenata. U njima sam delove napisane za početak, koji bi „ispali“ dobro, premeštao na kraj. Najbolji materijali bi trebalo, uvek, da budu u završnih pola sata. Publika je prvih pola sata spremna da gleda bilo šta, ako ima i minimum zanimljivosti. Međutim, u drugih pola sata moraju da se pojave neke dramske „začkoljice“ da bi ljudi mogli da izdrže ceo film. Stvari moraju da se zapletu i raspletu, da se zapletu tako da napeto čekamo šta će da se dogodi, a kraj mora da bude najspektakularniji. Mora da bude jedan opšti spektakl: i idejni, i igrani, i vizuelni.

*To asocira na Aristotelovu dramaturgiju?*

Da. Kao što vidite, ja Vam dajem prerusenu Aristotelovu dramaturgiju s ekspozicijom, zapletom, i pre raspleta imate ono što se u filmu zove „chase“, jurnjava, koja se uvek stavi negde pred kraj, i koja dovodi do klimaksa. Ja tu dramaturgiju vidim, ne samo kroz dramski rasplet – ekspozicija, zaplet, rasplet

– koja se ne događa u dramskom smislu, nego bi nešto slično trebalo da se desi u akumulaciji vizuelnih efekata, raznih pitanja i nedoumica koje bi film trebalo da kumulira, nizom svojih malih, sporednih tokova.

Ja volim knjige s puno fus-nota, knjige koje me pozivaju da čitam druge knjige. Volim knjige koje me izazivaju da otvorim mapu sveta i tražim gde se nalazi Patagonija, kada čitam *Decu kapetana Granta*. Volim da uzmem enciklopediju i da pročitam nešto o nekom procesu, nekom istorijskom događaju koji se pominje. Znači, volim da film bude jedna bogata *ponuda*.

*Ovde se postavlja pitanje vašeg odnosa prema gledaocu.*

Ja želim da se ljudi prvenstveno zadovolje samom radnjom filma i onim što se događa s glumcima, prurušenim u karakter. Ali, za one koji vole da film pogledaju više puta, za njih pravim stvari koje ne mogu da se primete u pravom gledanju.

*U većini Vaših filmova, boja igra veliku ulogu. Recite nešto o fenomenu boje.*

Kada se uspostavi vizuelni odnos s bojama, ljudi ne moraju da uvek povezuju neki crveni pulover s crvenim automobilom, ili s nekim plavim ili belim elementom koji će asociirati na zastavu, ili bojama davati neki obojeni vizuelni signal.

U *Coca-cola Kidu* se pojavljuje jedan kelner koji se udvorno ponaša prema predstavniku „Coca-Cole“, jer misli da taj predstavnik radi za CIA. Kelner je terorista i želeo bi da radi za tu američku obaveštajnu službu. Tako, on prvi put donosi doručak s jednim cvetom, drugi put s dva, a treći put donosi ceo buket. Ta kumulacija cveća ne mora da se primeti odmah. Prvi put kelner donosi crveni cvet, drugi put donosi crveni i beli karanfil. Karoly Makk je radio jedan film – lezbejska priča o dve novinarke – i tamo ima jedna scena koja govori o kolektivizaciji u Mađarskoj. Karoly Makk je prvi, posle 30 godina, napravio jednu takvu scenu. Dakle, u toj sceni ljude koji se protive kolektivizaciji teraju u zatvor. Dovedene su najbogatije gazde iz sela, i onda su ih zaključali u jedna restoran, gde su im davali da jedu i piju uz muziku, sve dok ih ne nateraju da „uđu“ u zadrugu, ma koliko to trajalo. To je bio kao neki zatvor-azil. Ispred predsednika te zadruge je stajala srebrna čaša s crvenim i belim karanfilom. Ja sam gledao taj film pre dve godine, i posle projekcije, kada smo išli na svečanu večeru povodom rođendana Karoly Makka, pitam ga: „Molim te, reci mi šta ti znače ona dva cveta, znam da to ima neku simboliku?“ On kaže: „Pa, koja je boja poljske zastave? To znači solidarnost.“ On je film pravio 1980. godine, i ubacio je ta dva cveta kao neki mali kodirani izraz. Meni se veoma dopala ta upotreba boja cveća. Onda sam „mom“ kelneru stavio da nosi crveni i beli karanfil, što je moglo da asociira da je on poljski terorista. Međutim, u filmu on nosi cveće predstavniku „Coca-Cole“, a njene su boje crvena i bela. Boje

„Coca-Cole“ su iste kao boja poljske zastave. Tako sam, u tom komercijalizovanom svetu, napravio kao neki „anti-vic“.

*Znači, može se govoriti o izvesnoj ideološkoj konotaciji upotrebe boje u vašem filmu?*

U ovom našem socijalističkom svetu partijsko-državno-političke hipokrizije, u čijoj senci mi uvek moramo da stvaramo, uvek postoje ti kodovi, upotreba nekih reči i gestova koji svi prepoznaju kao nešto značajno. Mene zabavlja što u tom komercijalizovanom svetu „Coca-Cola“ sve boje, gestovi ili znaci imaju isključivo komercijalnu upotrebu. Ovde cela ta crveno-bela poruka potpuno iščezava i postaje nešto drugo. Tako je ovo s cvetovima bio neki moj *homage* romantizmu Karoly Makka, a istovremeno i moj cinični, auto-ironični gest, jer privatno sigurno mnogo više saosećam s poljskom tragedijom i tom crveno-belom njihovom mukom ili nadom, ako hoćete, nego što me zanima crveno-bela ekspanzija „Coca-Cole“. Tako sam ja napravio svoj mali, privatni „vic“.

U upotrebi boje u filmu vrlo je važna redukcija boje. Ono što nam danas daje filmska traka u koloru, ima toliko boja da je to kao cvečara, kao neko šareno đubre. Tu uopšte ništa nije važno, sve je veslo kao opšti vatromet. Zato bi te boje trebalo čistiti, oslobađati film te frenezije. U *Mister Montenegro* smo mnogo radili na tome. U prvom delu imali smo buržujsku kuću s belim stepenicama, belim nameštajem. Cela je kuća u krem i zelenim tonovima. Kancelarija psihijatra je cela u krem-tonu, osim dve zelene žabe na psihijatrovom stolu.

U drugoj polovini filma, u „Zanzi-baru“, koji je rupčaga od noćnog kluba gde se skupljaju „Jugovići“, sve je puno nekog mraka. Onda smo u tom mraku napravili neki dim, koji daje ambijentu gotovo mlečni ton, kao kod modernih slika. Recimo, tamo su svi oni užasi i čuda koje on pravi, kao umočeno u mleko, gledaju se kroz nekakvu skramu. Tako je taj dim u *Mister Montenegro* pravio neku atmosferu sasvim drugačijih vibracija – mučnina i zatvorenost u tom prostoru vibrira životom u „Zanzi-baru“. Tako se dobija sasvim drugi ton, pun nekog nagoveštaja, za razliku od prvog dela u kome su ljudi „uhapšeni“ u bogatstvu u kome se nalaze, u kome su sve te bele stepenice, bele zavese i bele fotelje vrlo čiste i jasne. Znači, tu su sve boje čisto definisane, da bi u toj belini prikriale stvarni užas. Međutim, ta gotovo slikarska upotreba boje ne sme da dominira filmom, jer može da ga uništi. Film mora, pre svega, da bude zabava. Ali, kada reši problem te zabave, u drugom, trećem i četvrtom planu se postavlja pitanje stilske rada s dekorom, kostimima, malim rekvizitima, s pojedinim slikama i dokumentarnošću pejzaža.

*Kako biste nazvali ekspanziju režije u našem vremenu? Režiserima prigovaraju da režija nema svoje „telo“, da se ostvaruje u telu glumca. Zapravo, šta je predmet i funkcija režije?*

Tema filmske funkcije režije je u tome – to mnogi ljudi nisu otkrili, čak ni neki veliki režiseri – da je vrlo važno shvatiti da radiš s plohom. Film je dvodimenzionalna slika. To su sve senke; kada se upali svetlo – film nestaje. On mora da se gleda u mraku, to moraju da budu senke na zidu. Mi ne radimo s glumcima, mi radimo sa slikama glumca. Glumci koji pred kamerom igraju za nas nisu oni isti koji ostaju u filmu. Na filmu ostaju samo njihove slike. Znači, glumci nam pozajmljuju svoj lik. Posle, mi pretvaramo trodimenzionalni svet u dvodimenzionalni, koji čini iluziju trodimenzionalnog sveta.

Kada sam radio *Mister Montenegro*, imao sam montažerku koja je prethodno radila Bergmanovu *Jesenju sonatu*. Pošto smo radili za Bergmanovim montažnim stolom, koji je ona posle rada uvek pobožno pokrivala, ja sam je stalno pitao: „Kako je veliki majstor? Da li osećate duh velikog majstora?“ Ona kaže: „Kako da ne! To mora da se oseća!“ Pitam je: „Kako veliki majstor sedi za montažnim stolom?“ I ona, odjednom, napravi vrlo čudan gest. Naglo se približila malom montažnom ekranu, i počela je da bulji u njega, i kaže: „Ovako“. Pitam je: „Pa zašto on tako gleda?“ Objasnila mi je da on tako blizu gleda tu sliku da bi precizno video šta je u slici. Njemu je veoma važno da, ako glumac u jednoj slici zakorači levom nogom, ako se reže slika i prenosi u drugi ugao, da tom istom levom nogom nastavi korak. Ja sam bio zapanjen tim podatkom, jer ono što je meni važno u filmu, to je pokret na nekoj plohi ekrana, i ja sam s njom vodio velike bitke prilikom montaže. Recimo, glumac u širem planu uzima neku čašu ili bocu desnom rukom. Kada se pokret nastavlja, nije važno koja je to ruka. Te ruke nisu na ekranu *leva* ili *desna* ruka. Na ekranu je to jedan pokret s leva nadesno, ili s desna na levo. Zato se često može videti nespretna montaža kada se uradi korektno. Recimo, glumac nešto uzme, i napravi se nastavak toga, ali zbog toga je promenjen ugao kamere – a on menja odnos u slici. Režiser mora da bude lojalan slici, a ne fizičkom gestu koji se desio pred kamerom, taj gest je iščezao, on više ne postoji, i dalje možemo da ga koristimo, samo kao vizuelni elemenat kinestetičkog pokreta. Režiseri koji to ne shvataju često dobijaju neke stvari koje nisu u redu. Važno je montirati slike. Slike se montiraju, i to je film.

*Interesovalo bi me Vaše gledanje na sam proces režije?*

Film se režira mnogo puta, nekoliko puta se počinje od nule. Scenario je vrlo bitan u tom procesu. On mora da bude bogato napravljen i smišljen. Ali, kada počne snimanje, taj scenario je samo pretekst. Sve što se dalje događa mora da se kreira polazeći od tog scenarija. Kada se završi snimanje, sve ono što smo dobili na ekranu, što smo dobili u materijalu, to je sada *nula* od koje ponovo polazimo. Mi moramo uvek da se vraćamo na nulu.

Prvi put, klada se scenario priprema za snimanje, to je ogroman režijski posao. Onda dolazi rad s glumcima na platou, i kada se sve to snimi, ceo rad počinje opet od nule. To je montaža slike, ubacivanje tona, organizacija materijala. To je sve nova režija.

Neki režiseri koji dobiju bogatu glumu misle da ne bi trebalo više ništa da rade – to sada ide na ekran, i to je gotovo. Vrlo često u nekim scenama osećaš pustoš, osećaš da je glumac dao veliku kreaciju, ali je taj glumac kao siročić u tom prostoru. On je napušten. Često režiser misli da glumac može za njega da obavi posao. Ne može! Ja kao režiser moram da glumim za glumca, moram da kreiram mnogo stvari za njega. Dobar glumac se uvek značajno ponaša. On može da uradi jednu stvar verujući da je čini s jednom određenom motivacijom, i on to uradi ubedljivo. Međutim, mi možemo taj isti materijal da upotrebimo na nekom drugom mestu u filmu. Tada, odjednom tužno plakanje iz jednog kadra može da se upotrebi u nekom drugom kadru kao suze radosnice – u zavisnosti kako ja to izmontiram. Ono što je važno, to je moja montaža, i ta gluma je ono što ja njoj dodelim, što, naravno, ne umanjuje značaj glumačkog rada, Postoji onaj čuveni primer iz *Ejzenštajna* kada su montirali buržoaske filmove posle revolucije. U *Danteovoj smrti* postoji scena kada Danton pljune Robespjera pred njegov odlazak na giljotinu, a Robespjer u poslednjem kadru briše tu pljuvačku s lica: Ejzenštajn je to premontirao. Izrezao je komad slike, izrezao je ispljuvak, a onda je ubacio tekst u kom se kaže: „Revolucija će uvek poštovati vaše žrtve“, i mi vidimo Robespjera kako ide na giljotinu, i sada briše suze. To više nije pljuvačka. Ejzenštajn je to uradio genijalno – to je *film*.

Znači, filmska režija je nešto dosta različito od pozorišne i televizijske režije. Filmska režija je prepuna trikova i „marifetluka“. To je vrlo bogato zanimanje, i veliko je veselje ako imaš dobar materijal s kojim možeš da radiš.

*Šta filmski reditelj kao autor, zapravo, radi u odnosu na stvarnost, u odnosu na materijal?*

Stvara se jedan novi svet, nova stvarnost. Sve što radimo u ovom poslu, to je krađa. Mi krademo iz stvarnosti, krademo glumcima likove i glumu, krademo dekor, slike, boje. Onda se sve to organizuje i beleži filmskom kamerom, i onog trenutka kada je to ulovljeno, snimljeno, tog trenutka počinje stvaranje filma. Režija je sada orkestracija raznih stvari, i ona je mnogo bliža slikarskom ili pesničkom postupku nego režiji u pozorištu. Delimično tu ima i neke spontane strukture.

Režiser na filmu komponuje zvuk, sliku.

On kreira kontradikciju. Onog trenutka kada slika ima kompletno snimljen zvuk... Naravno, tu još može dosta da se radi. Može da se izbací zvuk i da se ostavi sam dijalog, može da se doda eho, može da se doda neka vojna muzika koja je, navodno, prolazila ispod prozora, može da se doda neka muzika koja uopšte nije realna. U *Slučaju službenice PTT* smo, kada Eva Ras pravi štrudlu s višnjama, ubacili odlomak iz Verdijeve *Aide*. To nikome nije smetalo, zato što

su ljudi shvatili da ta poetična muzika, odgovara njenom ljubavnom osećaju, kada za svog Mehu pravi štrudlu s višnjama. Ta muzika je bila potpuno fizički nerealna, ali psihološki i emocionalno opravdana. To je stvaranje novog sveta pomoću neke druge muzike, nekog drugog tona. Mogli su da zvone telefoni, mogla je da se čuje grmljavina, mogla je da se čuje grmljavina koja najavljuje neku tragediju između njih. Znači, imao sam neograničen izbor. Kad radim, ja uopšte nisam ograničen, za razliku od pozorišnih reditelja, koji su zakovani u jednu kutiju i za određeno trajanje, ili na televiziji, gde takođe nemaš mnogo manevarskog prostora. U filmu je polje rada neograničeno.

*U čitavom Vašem stvaranju su glavna lica Eros, Tanatos i jedno treće lice, koje je pokretač sudbina: ideologija kao sudbina, politika kao sudbina. To su dominantni fenomeni u vašem stvaranju.*

Mene ideologija veoma zanima, i to je deo moje radoznalosti. Ideologija je strašan mutljag, hipnotičko tuckalo. Moja generacija je odrasla u dvostrukom ideološkom svetu. Postoji jedan građanski svet iz koga smo svi mi proizašli, mi koji nismo poreklom sa sela. Ta građanska ideologija je ideologija lepih predmeta: escajga, nameštaja, slika, zavesa... Ali, postoji, isto tako, i ideologija profesija. Ljudi su: gospodin doktor, gospodin profesor, gospodin *ovo iliono*. To su neki atributi koji se automatski poštuju, i vrlo je zanimljivo prepoznati kada ta skrma pukne. Sećam se žene jednog trgovca iz mog komšiluka, kada sam bio dete. Ona je болоvala od čudne bolesti. Kada smo išli kod njih na slavu, meni je skrenuta pažnja da gospođa povremeno upotrebljava neke „proste“ reči, i da na to ne bi trebalo da obraćam pažnju. Ta gospođa je bila iz fine familije, ali bi odjednom, bez ikakvog razloga, upotrebila neku psovku. Svi smo se pravili kao da to uopšte ne čujemo. Ta njena „bolest“ je, očigledno, proizašla iz neke njene lične pobune. U tom njenom svetu je nastala neka pukotina, i povremeno bi se pojavio neki drugi svet.

Posle tog, građanskog perioda, nastupio je neki revolucionarni svet. Naučili smo od Marksa da je ideologija iskrivljena svest, i da bi na svet trebalo gledati bez te ideološke strane. Svet je počeo da biva prozračan. Naučili smo šta je višak vrednosti, šta su profiti, šta je radni kapital, šta fetišizam robe. Naučili smo da ono što vidimo nije *to*, nego nešto drugo. Naučili smo da u čoveku prepoznamo biološku jedinku, životinju koja je civilizovana do određene mere – ali ne do kraja. Tu je dosta pomogla psihoanaliza, kombinacija frejdizma i marksizma, jedna uzbudljiva mogućnost kada ti se čini da sve možeš i da razumeš. Tako, razumeš ljude s njihovim životinjskim impulsima, s njihovim civilizacijskim neminovnostima. Ceo svet hipokrizije ti se čini kao svet u kome se ljudi bore sa svojim životinjskim i civilizacijskim neminovnostima. Ljudi nastoje da sačuvaju ravnotežu u tom teškom konfliktu između biologije i sistema nekih društvenih odrednica. Međutim, kada se dođe do krizne situacije, kakva je ova naša, u kojoj je konačno pobedio taj marksističko-cinični pogled na svet, dolazi se do saznanja da, zapravo, ne postoji ništa – osim golih ljudskih intere-

sa. Sada su svi ljudi legalno postali *muffljuzi*. Smatra se da je osnovna vrednost Čovek. Međutim, čovek je nesrećna kombinacija preplašenosti, gramzivosti, požudnosti. Čovek je gladan, nesrećan, zavidljiv. I sada su svi ti atributi postali ravnopravni, u stilu: „Ništa ljudsko nije mi strano“. Mi smo sada došli do krajnje konsekvence tog „beskompromisnog“, marksističkog pogleda na svet, koji sve vidi kao determinizam, a s druge strane kao – materijal. Ukinuta je svaka duhovnost, bez koje se ne može da se živi. Mi nismo osposobljeni da živimo bez duhovnih vrednosti. Revolucionarni marksizam je propovedao ukinuće hipokrizije, ali ne nudi rešenje šta da se radi kada se ukinuće obavi. To je dovelo do toga da su ljudi iskreno i besramno postali lopovi. Ljudi se besramno bore za vlast, i neće da se maknu s vlasti. Sistem je takav da ne postoji demokratski mehanizam izbora. Naime, klasična vrsta demokratije je proglašena za hipokriziju. Mi smo došli u sistem gde je sve providno, puno rupa, nema više dimnih zavesa. Tačnije rečeno, ljudi koji imaju interesa da puštaju dimne zavesе, oni ih puštaju; oni koji imaju interesa da ih razvejavaju, oni ih razvejavaju. Sve je to u krajnje materijalnoj i prizemnoj ravni, i u tome je dosta teško živeti.

*Tu se otvara novi moralni prostor angažmana umetnosti filmskog redite-  
lja kao kritičara ideologije – „lažne svesti“.*

Otvara se i nameće nešto što je starije od svake ideologije.

Osvrnimo se na životinje koje se uzimaju kao primer haosa. Životinje, prvo, poštuju geografski prostor. One ne ulaze jedne drugima u prostor, ne ulaze jedne drugima u гнездо, ne kradu mlade. Konj ne pokušava da ukrade tele kravi; tigar da ukrade lavića – to ne postoji. Postoji uzajamno poštovanje između svih pauka, žaba, lavova i žirafa. Životinje retko jedu svoje mlade. To se dešava, ali se stalno zna kada se dešava, i zbog čega. Kod nas je ta netrpeljivost prema mladima strašna. Omladina je potpuno prepuštena sama sebi. Ceo sistem je napravljen tako da im se ne dozvoljava da se zaposle pre 30 godina, ne dozvoljava im da se uključe u društvo. Vlast su zgrabili starci koji falsifikuju svoju biografiju da ne bi otišli u penziju. Došlo je do toga da je jedan ministar pucao u čoveka koji je trebalo da ga smeni. Znači, na tom ministarskom položaju je bio čovek koji je beslovesna zver. Sada se postavlja pitanje svih onih *ostalih* koji su na tom nivou. Ovaj jedan je razgolitio sve ostale. Niko se nije izvinio narodu, svi se prave ljudi. Nastala je vrlo čudna situacija. Ja ne znam da li se to može meriti s bilo kojim sistemom.

*Da pređemo na pitanje Vaše ars-poetike. Da li je ona istraživanje sveta, prikazivanje slike sveta?*

Ja volim da otkrivam stvari u životu, na ulici. Ali, isto tako volim u filmu da radim s materijalima. Vrlo je važno da se poštuju ti materijali. U filmu *Čovek nije tica* imali smo ljubavnu scenu između Janeza Vrhoveca i Milene Dravić. Želeo sam da ljubavnu scenu između njih snimim na onoj makedonskoj, čupa-

voj jamboliji. Ali, insistirao sam da bude crne boje. Pronašli su mi neku crvenu jamboliju, ali to nije „išlo“. Konačno se pojavila ta crna jambolija, koja mi je bila potrebna da bih s njenom čupavošću dao kontrast tim glatkim nagim telima. U *Ljubavnom slučaju službenice PTT* sam u isti svrhu koristio crnu mačku, koja isto tako ima tu finu, crnu čupavost. Položio sam Evu golu na čaršav, i stavio mačku na njeno dupe. Dobio sam, isto tako, tu crnu čupavost kao kontrast belom, glatkom telu. Mačka je tu igrala ulogu materijala. Crno krzno ima neku pepeljavu boju, to nije čista crna boja, to je čupavo – crna boja. Taj odnos materijala je kod mene uvek bio od velike važnosti.

*Koja je zajednička idejno-estetska osnova vašeg filmskog stvaranja u savremenom jugoslovenskom filmu, u modernom svetskom filmu? Vi važite kao izraziti filmski autor-stvaralac, o čemu svedoče brojne filmske enciklopedije, naša esejistika. Zato bi bilo zanimljivo da kažete nešto o Vašoj idejno-estetskoj osnovi, svom filmskom proseyu, koji nema kanona, nema žanrova.*

Da uzmemo primer filma *Ljubavni slučaj službenice PTT*. Cela priča je počela od dečaka koji se utopio prilikom jedne školske ekskurzije u Rimskom bunaru. Prilikom vađenja dečakovog tela, naišlo se na leš jedne žene koja je tamo, utopljena, ležala već 6 meseci. Hladna voda je dobro očuvala telo. Ona je bila anonimna leš, i oni su dugo istraživali da bi mogli da je identifikuju. Tu sam ja počeo da istražujem, da smišljam film. Oni s anonimnog češa uzimaju otiske prstiju, iseckaju uzduž i popreko taj leš. To je čitav niz tehnički složenih procesa kako se utvrđuje identitet anonimnog tela, u kome učestvuju mnogi stručnjaci. Recimo, otiske prstiju dobijaju tako da joj skinu kožu s prstiju, i onda kriminalistički tehničar tu kožu navlači na svoje prste, kao rukavicu. Tako se naprave otisci prstiju. To je fantastičan odnos između tehničara i leša. Navlačeći kožu prstiju leša na svoje ruke, on taj leš ponovo oživljava i rekonstruiše. Ponovo se pojavljuje živa osoba. Međutim, oni nikad neće uspeti da utvrde one prave razloge, emocionalne, ljudske, ludačke razloge tog zločina. To je ono što sam ja, paralelnom ljubavnom pričom između njih dvoje, razvijao u filmu. Oni šiju kafu koja je skuvana na pegli, jer je „ringla“ na šporetu neispravna. Eva Ras mi je rekla da ona tako pravi kafu kada joj crkne „ringla“ na šporetu. Tako je u filmu nastao čitav niz stvari kroz traženje tih autentičnih činjenica jednog pravog ljudskog odnosa. Mi ih zavoimo, družimo se s njima, saosećamo s njima, i onda dođe do tog besmislenog ubistva. Tek na kraju filma se susreće naše saznanje s rekonstrukcijom zločina, koji hronološki počinje tek posle ubistva.

Moj film počinje lešom, onda sledi ljubavna priča. Ja sam imao u svesti život tih ljudi do smrti, pa onda život tog leša – od anonimnosti do trenutka kada postaje ličnost. Ta dva početka, koji hronološki idu jedan za drugim, stavio sam u paralelu. Cela konstrukcija filma se dešavala u stvaralačkoj groznici, i ja sam znao da će od toga nešto da postane. Bilo je dosta mesta gde smo imali zanimljive skokove iz sadašnjosti u prošlost, iz prošlosti u buduć-



nost. Jer, događaju se u našem životu, isto tako, momenti kada gledamo u prošlost i kada prošlost gleda u nas. Mi smo narod kod koga mrtvaci igraju veliku ulogu. Često osećamo kako nas gledaju ljudi koji su živeli i koji su poginuli, do čije je smrti došlo naglo.

Kod nas je vrlo interesantan odnos prema smrti; mi smrt ne priznajemo, stalno se njom borimo, stalno je negiramo. Kada sam se time bavio u svojim filmovima, i kada bih nešto pronašao i uradio, uvek sam imao utisak da radim nešto „strašno“ značajno. Međutim, nikad nisam imao osećaj da pronalazim nešto novo. Osećao sam da pronalazim nešto što je oduvek postojalo.

1988.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 113–124.

## IMAGINATIVNOST FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa Boštjanom Hladnikom\**

*Šta je za Vas umetnost režije?*

Sećam se da je Gavella jednom, na pitanje *šta je režija* odgovorio da je režija isto kado kad biste nekoga učili kako se jede. Režija se ne može naučiti...

Kod svakog filma, kad ga započnem, osećam se kao početnik, jer je svaki film potpuno drugačiji – tako je bilo od *Plesa na kiši*, koji je bio vrlo komplikovan, pa do ovog poslednjeg, koji je krajnje jednostavan. Naravno, pazio sam uvek na formu, što ne znači da „jedan i jedan jesu dva“. Reditelj mora da pazi da bude drugačiji od drugih reditelja, ni bolji ni gori, ali mora uvek biti drugačiji...

*Koliki je značaj rediteljskih samorefleksija o umetnosti filmske režije?*

Kao što sam već rekao, svaki film je problem za sebe. Kada bih išao, s gledištem reditelja u *Plesu na kiši*, u filmu *Sunčani krik*, to ne bi bilo moguće, jer svaki reditelj je, zaista, priča za sebe. Ja veoma volim različite žanrove. Mene vrlo interesira priroda i ostvarivanje različitih filmskih žanrova. U žanru je neobično važno da se držite zakonitosti svakog žanra. Žanr vezuje reditelju ruke. Na primer, ako radite istorijski žanr, kao što sam ja radio film s partizanskom tematikom, vi se morate držati činjenica. Reditelj, režirajući žanr, teško može da fantazira van datih žanrovskih okolnosti. Jedna priča, jedan siže, uslovljava žanr. Takav film s žanrovskom određenošću, gde su bitna istorijska fakta, za mene je bio najteži, jer su mi kao reditelju bile vazne ruke. Kada sam radio žanr s dečijom tematikom, to je ipak bilo drugačije, jer film za decu otvara put mašto reditelja.

---

\* HLADNIK, Boštjan – slovenački filmski režiser – rođen 30. I 1929. u Kranju, školovao se u Ljubljani, gde je od mladosti opredeljen za film. Režiju diplomirao na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo u Ljubljani. Posle studija boravi na specijalizaciji u Parizu. Pored režije kratkih i dugometražnih filmova, radi često i scenarija. Od kratkih filmova poznat je *Fantastična balada* (1957), kao jedan od najboljih slovenačkih filmova. Hlandik režira i na nemačkom filmskom prostoru. Njegov film *Ples na Kiši* (1961) je antologijsko ostvarenje slovenačkog i jugoslovenskog savremenog filma. Hladnik je uticao, svojim režijskim metodom izrazitog autorskog filma, na brojne jugoslovenske stvaraoce. Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja za svoj rediteljski rad. Igrani filmovi Hladnika: *Ples na kiši* (1961), *Peščani grad* (1962), *Mejbrit, devojka s ostrva* (1964), *Sunčani krik* (1968), *Maškerada* (1971), *Kad dođe lav* (1972), *Bele trave* (1972), *Ubij me nežno* (1979). Povremeno režira i na televiziji. Hladnik je jedan od najizrazitijih autorskih ličnosti slovenačkog i jugoslovenskog filma šezdesetih godina. Njegov poetski ekspresionizam snažno je obeležio naš savremeni film. Pored dokumentarnog i umetničkog igranog filma, Hlandik je režirao i filmove erotske sadržine. Umro u Ljubljani 30. V 2006.

*Kada je film zadat imaginacijom, verovatno, reditelju se otvaraju široka područja senzibilnosti i mašte, ekspresije i dramatike, takav je bio Ples na kiši... kakve su mogućnosti slobodnih „nadžanrovskih filmskih režijskih ostvarenja“?*

Verovatno, meni najviše „leže“ filmovi s poetskom i imaginativnom formom kakav je bio *Ples na kiši*...

*Šta je režija u Vašem životu, i kako je došlo do Vašeg opredeljenja za profesiju reditelja?*

Kada sam imao šest godina, dobio sam od oca, za praznik Sv. Mikloša, mali fini kino-projektor. Imao sam nekoliko filmova koje sam neprestano vrteo. Čini mi se da sam već tada doživeo opsesiju filmom. Kada sam pošao u školu, na pitanje šta želim biti, odgovorio sam: hoću da budem kinematograf! U to doba još nisam ni znao da postoji režija, a nekmoli režija filma. Onda sam s tom opsesijom filma živeo čitav svoj život. U vreme školovanja, kroz čitavo dečaštvo i mladost, bio sam opsednut filmom. Godišnje sam gledao 200–300 filmova. Praktično, išao sam u kino svaki dan. U vreme rata išao sam, takođe, u kino, kad god je to bilo moguće. U mom životu postojao je samo film i kino, i ne znam, zapravo, kako sam došao na ideju da se bavim režijom – verovatno, ta odluka je došla kao posledica moje intuicije.

*Da li Vas je privlačila dramska i operska režija?*

Prirodno, režiju sam studirao kod Gavelle i Slavka Jana na Akademiji, i moja diplomatska predstava bila je Strindbergova *Gospođica Julija*. U vreme studija, veoma sam zavoleo pozorište, iako moja opsesija filmom nikad nije prestajala. Posle Akademije, počeo sam režirati kratke filmove. U vreme snimanja filma *Freska*, vodio sam rediteljske dnevnik i zapisivao svoja razmišljanja o tome kako ću režirati ovaj film. Ove zapise sam sačuvao do današnjeg dana. Pitanja o tome kako ću to da prenesem u filmski jezik, o čemu razmišljam, i kako nameravam da režiram, nalaze se zapisana u ovom dnevniku.

*Da li su sačuvana ta Vaša scenarija i sve Vaše knjige snimanja?*

Sve što sam radio je sačuvano u ličnom arhivu. Najinteresantniji rediteljski zapisi koji su sačuvani odnose se na moje kratke filmove *Život nije greh* i *Fantastična balada*. Uz opise, ja sam i crtao neka rešenja. Neki delovi ovih rediteljskih beležaka objavljeni su na francuskom jeziku, u filmskim revijama.

*Filmom Ples na kiši uobličili ste osobitu rediteljsku filmsku poetiku.*

Čujte, to nije bilo namerno. Ništa se „namerno“ ne može napraviti, već sve nastaje iz procesa. Namerno se mogu napraviti u režiji samo tehnička rešenja. Režija nije matematika.

*Kako biste, ipak, odredili svoju rediteljsku poetiku filma?*

Verovatno su Eros i Thanatos najviše prisutni u mom filmu *Ples na kiši*. Zašto je to tako, ne mogu da objasnim. Za mene, moja filmska poetika je izraz moje podsvesti. Ja kroz filmske kritike često nađem samoga sebe.

*Kako danas vidite Ples na kiši?*

To je moj prvi film za koji mogu reći da sam ga radio potpuno slobodno. Mogao sam da radim na ovom filmu kako sam želeo i šta sam hteo. Taj sam film režirao posle Francuske, i moje uspešne saradnje s Klodom Šabrolom. Režirao sam ga s osećajem potpune slobode: *ovo ću ovako, to ću tako, ono ću onako...* Ovaj film nije bio uslovljen ni strogom finansijskom konstrukcijom. Naravno, film sam imao u glavi potpuno pripremljen, ali bila je to apsolutno slobodna režija. Knjigu snimanja napisao sam za tri sedmice. Pa ipak, kada je ponestalo para, opet smo našli slobodno rešenje.

*Šta je za Vas montaža u strukturisanju filmskog dela?*

Za mene, montaža filma nije montaža, nego režija filma. Kada se režira film, ne može se reći: *to ćemo u montaži da sredimo*. Film se režira montažno, ili se ne režira. Kod mene je montaža „u glavi“. Montaža je poezija filma, i ona je najviši oblik filmskog mišljenja. Pogrešno je mišljenje da je montiranje filma tehnički posao. Montaža je uvek kreativni film.

*Šta reditelj, zapravo, čini režirajući film?*

Režija filma je stvaranje posebnog rediteljskog rukopisa. Za svako filmsko delo poseban filmski rukopis. Za mene je film potpuno nova stvarnost. Ja lično ne volim *film-istine*, niti dokumentarnost u filmu. Film je, zaista, nova stvarnost koja znači nešto više od same stvarnosti. Ne verujem da dokument može biti umetnost. On je samo dokument. Kada stavimo kameru na ulicu da snima, to je samo dokument, a nikako nije, i ne može biti, umetnost. Ja mislim da je tek rediteljskim posredovanjem i učešćem režije moguće stvarati umetnički film. Znači, režija je artikulacija nove filmske stvarnosti.

*Kakav je položaj filmske režije u Jugoslaviji i status filmskog reditelja u nas?*

Žalostan je status filmskog reditelja u nas i samo činjenicom što nijedan reditelj svake godine ne može da dobije film koji bi želeo da radi. Čak ni najbolji nisu u situaciji da biraju. Status reditelja je čekanje, čekanje, i čekanje... Na primer, radite jedan projekat mesecima i godinama, onda vam producent kaže: *e, nismo ni zainteresovani za ovaj projekat*. Reditelj ne može sebi dozvoliti taj luksuz da slobodno priprema svoj film. Reditelj od svog rada gotovo da ne može egzistirati u našim uslovima. Kako u takvim socijalnim uslovima da se bavite filmom kao umetnošću i pitanjima filmske estetike?! Kako je moguće kad svakog meseca morate platiti stan, elektriku, telefon, a o drugim životnim potrebama i da ne govorim?! U Jugoslaviji ima mnogo talentovanih reditelja. I svi su oni osuđeni da rade neki EPP ili neku reklamu da bi preživeli. Većina radi da bi nešto radili, i tako preživeli. Na Zapadu ste toliko plaćeni da možete živeti od svog rada. Na Istoku reditelj ima mesečnu platu. A kod nas... režiser bi trebalo da režira i da bi se umetnički izrazio, a ne da je zaokupljen finansijskim problemima gole egzistencije.

*Kako gledate na interdisciplinarno ostvarivanje režije?*

Čini mi se da u teatru reditelj ima dovoljno vremena za rad s glumcem, što smatram veoma važnim, a na filmu on za glumca ima jedva 10% od ukupnog rada. U pozorištu svoju režiju svaki dan u radu s glumcem možete da popravljate i usavršavate – sve do premijere. Na filmu, ono što je snimljeno – to je snimljeno. I tu nema korekcije. Kad u filmskoj režiji kažete: *Kamera!* To je premijera. Ako svaki dan snimate dvadeset kadrova, imate dvadeset premijera. Na filmu, što je do snimanja napravljeno, to je napravljeno. U pozorištu, režija može da se menja čak i posle premijere. Mislim da je ta neponovljivost filmskog trenutka jedno od najvećih opterećenja za filmskog reditelja.

*Kako Vi radite s glumcem?*

Broj *jedan* za mene je izbor adekvatnog glumca za moj film. Tada već znate u kom pravcu će se kretati vaša saradnja s tim i takvim glumcem. Najveća tajna u filmskoj režiji u radu s glumcem jeste u tome da glumac nikad, ni u jednom trenutku, ne oseća da vršite pritisak na njega. Ne može se igrati na silu. Glumac mora imati osećaj da sve izlazi iz njega. Nikad pre snimanja ne praktikujem posebne probe s glumcima. U filmskom prostoru gluma je uvek drugačija u odnosu na onu koja bi se, eventualno, mogla „dogovoriti“ u nekom drugom prostoru. Istinitost igre jednog glumca uvek zavisi od ambijenta radnje u kome se njegova igra ostvaruje. Najvažnija je trenutna koncentracija glumca u filmskom kadru i istinitost njegove igre. Film je umetnost trenutka, a igra glumca uvek je uslovljena ambijentom u kojem se njegova igra ostvaru-

je. Glumac mora imati osećaj prijatnosti i samopouzdanje da čini nešto što je apsolutno prirodno, a nikako nešto što je spektakularno i lažno. Šabrol mi je govorio: „Znaš, film je velika umetnost, ali nikad ne smemo isticati njegovu veličinu.“ Mislim da je najveća tajna – igra u filmu.

*Može li se govoriti o aspektima igre u rediteljskom stvaralaštvu, i koliki je značaj fenomena ludizma u režiji?*

Iako sam ostvario opus od više od desetak filmova, mene režija svakog novog filma ispunjava radošću – kao da se igram. Samo tada živim kad radim. Kad ne režiram, kao da sam zamrznut. Ja živim samo tada kad snimam film. Režija daje smisao mom životu. Zato je režija za mene igra koju živim...

*U kakvom su odnosu režija i stvarnost?*

Ja mislim da je svaki film, pa makar bio i fantazija, određena stvarnost. Film uvek predstavlja stvarnost, ma koliko bio različit od same stvarnosti.

*Koliki je značaj montaže kao procesa režiranja u Vašem iskustvu?*

Montaža je za mene, isto što i režija. režija zvuka i režija slike je isto što i montaža. Reditelj i u jednom kadru ostvaruje principe montaže, pod uslovom da je taj kadar složen i polivalentan. Slaganjem zvučnih i likovnih elemenata, reditelj na filmu ostvaruje principe montaže koji daju filmu oblik i formu. Montažom, reditelj na filmu ostvaruje neslućene kombinacije u ostvarivanju filmskog dela. Teorija koja ističe samo sliku kao glavnu vrednost filma je vrlo pojednostavljena. Film je složena umetnost, a bez montaže kompleksnost filmskog dela nije mogućna.

*U čemu je, za Vas, razlika između filma i pozorišta?*

Stvarna razlika između filma i pozorišta je u tome što je filmski prizor u suštini neponovljiv, dok reditelj u pozorištu dramsku scenu može da menja ponavljanjem do konačnog oblika.

*Kako gledate na režiju u svakidašnjem životu?*

Naš društveni život kao da je programiran, dobro izrežiran.

*Šta je za Vas bavljenje profesijom filmskog reditelja?*

Film je za mene opsesija, ali i razgovor sa svetom. Od jednog do drugog filma uspostavlja se novi pogled na svet i novi kontakt sa svetom. Jedan gotov obrazac i konačna teorija filma za mene je nemogućna. Svaki novi film je izvestan pogleda na svet. Najteže mi pada iščekivanje novog filma. Ponekad to

traje i po četiri godine, i onda sam suočen s činjenicom kao da počinjem filmsku režiju prvi put. Pa ipak, susret sa svakim novim filmom je osvajanje nove teme i stvara novi metod filmskog režiranja. Za mene, kao i za mnoge jugoslovenske reditelje, čekanje novog filmskog projekta je najpogubnija pojava.

*Šta mislite o estetskom istraživanju prirode filmske režije anketom?*

Na ista ili slična pitanja dobijamo različite odgovore. „Teoretisanje režije“ u pisanoj formi stvara izvesne kanone mišljenja o režiji, a anketno istraživanje režije i razgovori o režiji daju veću mogućnost slobodnog promišljanja režije.

*Koji je Vaš savet mladim režiserima?*

Svaki mladi režiser koji hoće ozbiljno da se bavi režijom i da bez režije ne može da živi, mora da ima u vidu ono što je Gavella govorio: „Kaj, režija? To se ne može naučiti!“

*Stanislavski je govorio da se režija ne može naučiti, ali može se učiti...*

Prirodno, režija kao zanat, tehnika, može se učiti. Ono *iza tehnike* režije niko nikoga ne može naučiti. Sve se može naučiti, osim odnosa dužina, visina, dubina... Trajanje jedne scene na filmu i trajanje druge scene, to se ne može naučiti ni u jednoj teoriji režije. To je nešto što je sama režija.

*Kako vidite sadašnjost našeg filma? Kakav je položaj reditelja u savremenom jugoslovenskom filmu i status režije kao umetnosti u nas?*

Na žalost, u našoj kinematografiji mi filma kao da nemamo. Imamo samo TV-drame. *To ni već kino!* Ovo što mi danas radimo u našem filmu, to su televizijske drame. Film nove tehnologije, hologramski, laserski film, za nas je potpuna utopija. Bez nove tehnologije, nema nove režije. Novom tehnologijom mogu se ostvariti fantastične mogućnosti. Na žalost, mi danas nemamo uslova ni za stvaranje najtradicionalnijih filmova. Nama ne preostaje ništa nego da režiramo video-filmove. U svetu danas ljudi imaju veće mogućnosti za tri minuta filma nego mi za ceo filmski projekat. Danas filmska publika ima visoke zahteve. Publika u bioskopu traži kino-film, a ne televiziju i video-film, koji joj je svakodnevno dostupan. Televizija je kamerna pojava, a zadatak filma je da izrazi ono čega nema na „malom ekranu“. Naša situacija je takva je da radimo kamernu i krajnje pojednostavljene filmske projekte. Našim filmskim stvaraocima ostaje mogućnost da samo sanjaju novu tehnologiju, novu dramaturgiju koja bi mogla doneti novi film.

1987.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 102–111.



## REŽIJA FILMSKOG REZA

### *Razgovor sa režiserom Vatroslavom Mimicom\**

*Šta je predmet filmske režije?*

Svako pitanje otvara – novo pitanje. S najmanje riječi može se reći da je režija stvaralaštvo. Ali, sada se postavlja pitanje: šta je stvaralaštvo? Time smo prisiljeni da iz pitanja idemo – u pitanje. Zato smo prinuđeni da stvari defini-ramo uslovno, ili, često, mogućnim parabolama.

*Kako se režija kao autorski čin ostvaruje u Vašem stvaralaštvu?*

Redatelj je osuđen da svoj svijet i ideje iskazuje sasvim čulno. Svoje umjetničko djelo redatelj oblikuje pomoću organizacije sredstava umjetnosti u čijem središtu stoji čovjek, da bi sve to orkestrirao u umjetničku cjelinu koju nazivamo *filmom*. Naravno, redatelj je okrenut i drugoj strani stvari, kao što *suvječnost, apsolut*, koji su neodvojivi od svakidašnjeg svijeta. Režiju možemo uporediti s muzikom simfonijskog orkestra, a redatelja s ulogom dirigenta. Svaki instrument ima svoju funkciju i zadatak. Trianglist, ponekad, čeka „svoj trenutak“ u čitavoj simfoniji, ali kad dođe *njegov trenutak*, njegov zvuk je od ogromnog značaja. Dirigent kroz partituru izražava ne samo notni sistem, već i svoj unutarnji svijet.

*U kakvom su odnosu tehnika i kreativnost režije?*

Zanat režije je nešto što se može veoma dobro naučiti, gdje se može doći do perfekcije. Umjetnička bit režije je ono što je često neiskazivo i što čini poetsko-filosofsku strukturu filma, koja uvijek mora biti svjež, originalna i nepovnljiva. Ne bih želio ni u jednom trenutku da potcijenim značaj i ulogu upotrebe tehnike, ali umjetnosti nema bez poetskog nadahnuća i njenog smisaonog značenja. Tehnika je samo oruđe da bi se redatelj – umjetnički izrazio, da bi se iskazalo ono *nešto* što je vrlo teško iskazivo. Presudno je *kako* se orga-

---

\* MIMICA, Vatroslav – hrvatski filmski režiser i scenarist – rođen u Omišu, 25. VI 1923. Studirao medicinu na Zagrebačkom univerzitetu, i uporedo se bavio literaturom, pišući kritiku. Od 1950. godine bavi se filmskom režijom i scenaristikom. Kratko bio direktor „Jadran-filma“ u Zagrebu. Izvesno vreme režira animirane filmove u produkciji „Zagreb-filma“. Mimica kao reditelj ostvario je markantan opus autorskog filma bez premca u jugoslovenskoj kinematografiji. „Zlatnu arenu“ u Puli dobio za film *Ponedjeljak ili utorak* (1966). Dobitnik više nagrada i priznanja za svoj umetnički rad. Uporedo s režijom i scenaristikom, piše o filmu. Filmografiju igranih filmova Vatroslava Mimice sačinjavaju sledeća dela: *U oluji* (1952), *Jubilej gospodina Ikla* (1955), *Prometej s otoka Viševice* (1964), *Ponedjeljak ili utorak* (1966), *Kaja, ubit ću te* (1967), *Događaj* (1969), *Hranjenik* (1970), *Makedonski deo pakla* (1971), *Seljačka buna 1573* (1975), *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (1978), *Banović Strahinja* (1981). Poznati su Mimičini kratki crtani filmovi: *Samac* (1958), *Kod fotografa*, *Inspektor se vratio kući* (1959), *Mala hronika* (1962), i drugi.

niziraju kadrovi, kako se organizira cjelina filma, prostor, i sve ono što se događa pred kamerom, ali je bitno, ipak, da se film kao umjetnost nalazi „između“ kadrova. Film je nešto „između“ rezova, nešto neulovljivo – to je ona *metafizika* koja se čulnom materijom i odnosima prezentira u filmskom djelu.

*Može li se govoriti o umetnosti režije kao montažnom postupku? Kako vidite montažu kao režijski proces?*

*Montažno mišljenje* je imanentno samom stvaranju filma. O montaži se može govoriti i u procesima filmske glume. Vrsni filmski glumci ostvaruju izvanredne primjere montažnih procesa glumljenja pred kamerom. Čitave filmske škole potpuno zanemaruju činjenicu u kojoj su bitni zakoni montažnog *glumljenja pred kamerom*. Filmski redatelj ne smije nikad izgubiti iz vida činjenicu da bi filmske kadrove napokon trebalo montirati u jedinstvenu umjetničku cjelinu. Redatelj je neprestano u đavolskoj igri koja se neprestano igra – njemu su neprestano pred očima zakoni režiranja filmskog *reza*. Meni se događalo da imam glumce kojima je nemoguće odrediti precizan filmski rez, jer imaju tako „zbrčkanu“ kretnju ili nečist izraz, pa ga zato kao režiser moram „amputirati“. Takav nasilan rez je neprirodan u filmu, i ostavlja katastrofalne posljedice. Ugrađivanje filmskog reza bi trebalo da se rađa u filmu kao pjesma. Mi, naravno, govorimo o onom tipu montaže koja se ostvaruje pomoću škara. Ali, za filmsku režiju je mnogo presudnije montažno *mišljenje*. Montaža unutar kadra poistovjećuje se sa mizankadrom.

*Kakav je značaj upotrebe objektivna za režiju filmskog djela?*

Filmski mizanscen je nezamisliv od upotrebe objektivna. Mizanscen koji se snima teleobjektivom, prirodno, bitno je različit od mizanscena koji se snima *širokokutnim* objektivom. Takozvani „standardni objektiv“, od 28–35 mm, i koji su najbliži fiziologiji ljudskog oka, i tu je montaža povezana s montažama i *panoramama*, uslovljavaju režiju filmskog reza. Montaža nije ono što se događa neposredno prije ili poslije reza, već je montaža slijed unutarnjih zbivanja i događanja i njihovih značenja.

*O kakvim aspektima montažnog kretanja se može govoriti u stvaranju kinestezije?*

U dijaboličnoj rediteljskoj igri, autor je često prinuđen da traži pomoć i suradnju imitacije pokreta pomoću tehničkih naprava. Kretanjem kamere, on ostvaruje kinestetičke vrijednosti filma, ali on to ostvaruje i kretanjem unutar samog kadra i montažnom promjenom planova snimljenih situacija. Na taj način ostvaruje se dinamika filma koja je već određena zakonima dinamike svakog kadra. Kiše, oblaci, grmljavine, vjetrovi, stvaraju u kadru izvanrednu kinestetičku napetost. Sva događanja ispred kamere, ma koliko bila kinestetič-

na, bez emocionalne napetosti onoga iza kamere, koji upravlja režijom filma, bez bitnog htjenja da se nešto umjetnički stvori, da se iskaže neiskazivo, ostaće samo zanatska perfekcija – i ništa drugo. Kamera u rukama režisera ne može biti ništa drugo nego pogled na svijet. Redateljski pogled kroz objektiv je pogled u svijet, pogled u dušu svijeta. Kadar jednog režisera viđen je samo iz jednog jedinog ugla u koji režiser postavlja kameru. Taj ugao ne može biti „ni metar lijevo, ni metar desno, ni metar gore, ni metar dolje“, već samo tamo gdje mu je *mjesto*. To je točka u kojoj dolazi do sazvučja između zbivanja pred kamerom i čovjeka iza kamere, režisera i stvarnosti. Bez kompletnog tehničkog poznavanja, filmski režiser naći će se „u čudu“. Bez epifanije, prosvjetljenja, režiser teško može odrediti mjesto snimanja kadra. Apsolutnih odrednica za to nema. Pa, ipak, u 70 odsto slučajeva zna se točno gdje mora stajati kamera i kako dugo mora raditi, kakva mora biti njena kretnja i šta se mora događati pred njom – i u njoj. Samo tako režirano djelo približava se početnim htjenjima režije. Onih 30 odsto kadrova nadoknađuje se poznavanjem zanata.

### *Kakva je Vaša redateljska partitura?*

Film ne bih mogao raditi prije nego što je on zreo u meni. U meni mora postojati egzistencijalni nagon za film, da bih mogao početi njegovu realizaciju. To usmerenje mora biti vrlo jasno određeno, sa svim svojim komponentama, od naznaka filmskog tonaliteta preko slike i zvuka – sve do montažnog ritma. Cijelo to htenje mogao bi ilustrirati Kolumbovom istorijom. On je znao da mora ploviti prema Zapadu, i on u Ameriku nikad ne bi došao da nije htio ploviti u Indiju! Indija je bila zamjena za utopiju. Sjetite se našeg Držića, koji svoju zemlju – utopiju naziva „Indija“! Kolumbo je znao da u tom pravcu mora ploviti, i zato je doplovio do Amerike. Vizija filma na početku tek je pretpostavka stvaralačkog procesa. Da bi redatelj stigao do kraja, mora znati kako se tamo stiže. Bez radosti otkrivanja i stvaranja, režija je odviše mučan posao. Redatelj je uvijek sam, i neprestano vodi borbu s organizacijom i tehnikom snimanja. Nikad ne izlazim u objekte, u eksterijer ili enterijer, a da nemam precizan plan što ću i kako ću toga dana režirati. Bez točno napravljenog montažnog plana, ne idem u realizaciju ni jedne sekvence. Bez savjeta s kameramanom, snimateljem zvuka, glumcima, scenografom, kostimografom i drugim suradnicima, ja ne snimam niti jedan kadar. Bez notacija svih problema, osjećao bih se „invalidom“ u snimanju. Naravno, objektivne okolnosti mogu mijenjati moj plan, ali ga ne mogu totalno izmijeniti. Mudrost zanata nam govori da svakog dana ne možemo raditi s *punom* maštom. U redatelja gledaju, često, kao u stoglavu aždaju, i svi od njega u svakom času očekuju „čuda“. Redatelj nije čudotvorac, i to ekipa dobro zna: kada mašta ne radi punim intenzitetom, to ne bi trebalo kriti, valja se pomagati mudročću zanata i snagom tehnike.

Šta je za Vas „gvozdena knjiga snimanja“? U kojoj meri je moguće odstupanje od rediteljskih planova, i kakva je uloga improvizacije u neočekivanim procesima filmske režije?

Ja sam veliki pristalica „gvozdene knjige snimanja“. Nije dobro remetiti neke stvari koje su se napravile u miru. Tu mislim, prije svega, na filmsku dramaturgiju, unutarnju ravnotežu djelova u scenariju, kao što je stil filma, osnovni tonaliteta filma, akord u kome se film snima – takve stvari tokom rada su nedozvoljive. Praviti radikalne zahvate u dramaturgiji, znači da postajete *rob detalja*. Na snimanju nemate mogućnosti sagledavanja cjeline kao što imate u pripremi, za stolom. Mijenjati odnose među likovima, ritam zbivanja, više je nego opasno. Svaka promjena, u čvrstom konceptu, pogubna je za cjelinu.

*Odakle izviru slike Vaših filmova?*

Neki redatelji izjavljuju da „čitavog života“ snimaju „samo jedan“ film. Nisam baš siguran da je to tačno! Ja nisam siguran da sam još onaj čovjek od prije dvadeset i četrdeset godina. Dakako, neprestano se mijenjam. Uprkos kontinuitetu, u nama se događaju neprestane mijene. Danas sve manje radim, i to što radim – mučno radim. To ne znači da više neću raditi. Pred svaki film, za mene postoji samo jedan jedini film: to je *moj* film. Taj film je prije fabule, prije priče. Film je *u meni*. Predosjećanje budućeg filma ne može se ničim iskazati. Takav osjećaj je unutarnju poriv redatelja. Kad se ima takvo unutarnje osjećanje, onda redatelj traga za fabulom filma. Neki put iz nekoliko priča stvori se buduća fabula filma. Iz takvog osjećaja se „uzglobi“ buduća struktura filma. Bez istraživanja, a pri tom i neminovne improvizacije u tome, nema budućeg projekta, i on mora biti najbliži stanju duha u kojem se redatelj nalazi. Redatelj u svakom svom filmu mora da nađe mjesto da izrazi svu svoju osjećajnost i pogled na svijet, bez ostatka. On takav film mora da radi kao da je to posljednji. U „industrijskom“ filmu moguće su kalkulacije i odlaganja pojedinih rješenja za druge buduće filmove, ali u *autorskom* filmu redatelj mora da izrazi svoj duh bez ostatka. Ne potcjenjujem „žanrovski film“ u kojem se akumuliralo kolektivno iskustvo. Prirodno, zanat se ne može razdvojiti od umjetnosti i tako sve što govorim odnosi se na film kao umjetnost. Mi sanjamo očima! Taj fenomen fiziologija sna odavno je objasnila...

Svojevremeno sam pisao, u zagrebačkom *Telegram*-u, o usporedbi filma i vatre. Ljudi koji gledaju plamenove vatre vide neponovljive slike svijeta. Slično čine i naši primorci kada gledaju u talasanje mora. Tada oni vide neponovljive slike stvarnosti. Nije slučajno što su uz vatru i vodu nastale najljepše legende čovječanstva. Igra plamenova je, u stvari, *četvrta dimenzija*. I ti titraji predstavljaju pokretne slike. Filmom, kao umjetnošću, imamo mogućnost – koja se na žalost, veoma malo koristi – da se sasvim približimo našim unutarnjim svjetovima i njihovim projekcijama.

*Koliki je značaj mediteranskog prostora u Vašoj filmskoj transpoziciji ovog toponima?*

Svak je zaljubljen u zavičaj. Djetinjstvo sam proveo u primorskom gradiću Omišu, koji je pravo čudo, i gdje je priroda stvorila toliko čudnih, majestoznih oblika.

*Kako ste postali filmski reditelj?*

Na film sam došao slučajno, kao što je to bivalo, poslije rata. Počeo sam studij medicine, ali sam se, po unutarnjoj vokaciji, ipak opredijelio za film. Medicini sam vrlo zahvalan što me je naučila disciplini. Kao borac, morao sam da upotrijebim skalpel na živom ljudskom mesu, da režem živo ljudsko meso, i taj osećaj operatera, i to osjećanje živog *reza*, ostalo mi je presudno u mom redateljskom iskustvu. Medicini sam zahvalan za osećanje discipline montažnog reza.

*Otkada datiraju Vaši prvi doživljaji filma kao umetnosti?*

Moji prvi doživljaji filma vezani su za projekcije u malom provincijskom kinu, u Omišu, koji je održala jedna divna obitelj... Film je oduvijek bio, za mene, svečanost.

*Kako je došlo do Vašeg opredeljenja za film kao profesiju?*

Praktično, na film sam došao „iz literature“. Izvjesno vrijeme bio sam urednik književnog časopisa, pa su me onda, po partijskom zadatku, „poslali“ za generalnog direktora „Jadran- filma“ u Zagrebu. Biti direktor postalo mi je uskoro odbojno, kao što je to svijet vlasti... U to vrijeme, u meni se javila autorska vokacija, pa sam se, poslije dvije godine, „direktorijuma“, opredijelio za stvaralaštvo redatelja. Valjda sam bio sklon za opredjeljenje da živim nesigurno, neizvjesno.

*Koliko je likovni aspekt bio prisutan u Vašoj redateljskoj formaciji? Da li slika?*

Nije mi strano likovno izražavanje, ni olovka ni kist, a to što mi je kamera često u rukama, onda se mogu potpuno likovno izraziti.

*Kakva su Vaša iskustva iz dramaturgije i režije animiranog i crtanog filma?*

Iako sam startao s dva igrana filma, nisam se pomirio sa starim, ovještalim formama izražavanja. Morao sam da napravim „rez“, i stekle su se mogućnosti da radim na crtanom filmu, jer sam već bio uključen kao scenarist. Razlika

između crtanog i igranog filma svodi se, prije svega, na tehnologiju postavke jednog ili drugog. Osnovni je problem da se mora imati u vidu činjenica da nije samo dovoljna animacija crteža i njegovo pokretanje, već je bitno da redatelj ostvaruje umjetničku filmsku cjelinu.

*Ako je cilj umjetnosti istina, u kakvom su odnosu režija i istina?*

Istina je napor čovjekov da prodre kroz mnogobrojne privide. Mislim da bi svaki redatelj morao više da njeguje svoj dodir sa svojim „svemirskim znanjem“. Naravno, ovu sintagmu bi trebalo shvatiti uvjetno. Ja mislim da svaki čovjek ima svog „svemirskog znanca“. Taj „svemirski znanac“ otvara nam šire i veće prostore nego što možemo da pretpostavimo.

*Da li Vas privlači dramska / filmska pedagogija?*

Vrlo rado prihvatam mlade autore koji mi se obraćaju otvarajući svoje stvaralačke probleme. U tim razgovorima uvijek ih podržavam, ističući da, kao autori sami moraju donositi konačne odluke – s najvećom odgovornošću. Svak je odgovoran za svoje djelo. Što se tiče uključivanja u sistem i instituciju škole, o tome je više puta bilo inicijativa, ali sve je ostalo na razgovoru.

*Da li film kao umetnost može da stari?*

Vraćamo se na početak razgovora. Mislim da je film ono što je „između“ kadrova, ispod emulzije... Bitne umjetničke vrijednosti vrijeme filmu ne može da uskrati. Naravno, postroje i filmovi koji su nas u jednom trenutku zabljesnuli, u drugom trenutku nas ostavljaju ravnodušnim. U umjetnosti, vrijeme je nepodmitljivi sudija.

*Kakva su Vaša iskustva iz filmske dramaturgije i scenarija?*

Velika je vrijednost kinematografije kada ima dobre scenariste. To je profesija koja je u nas zapuštena. Mi imamo samo nekoliko filmskih scenarista. Pisanje filmskog scenarija je zanat. Pisati scenario za film, znači poznavati zakone filmskog djela. Onaj ko može da se iskaže u filmskom scenariju nema potrebu režira taj film. Isto tako, onaj ko želi režirati film može samo intervenirati u scenariju samo tako da ga dramaturški pripremi na najbolji mogući način kako bi ostvario filmsko djelo. Filmski scenario, u osnovi, jeste elipsa, i nedostaje mu nadgradnja režije koja će mu dati *konačni* život. Svaka adaptacija literarnog djela je ostvarivanje filmske dramaturgije i njenih zakona kojoj će

tek redatelj u svom filmu dati konačni život. Film nije ilustracija literature, jer je to stvaralaštvo *udrugom* sistemu znakova. Film je najmanja ilustracija nekog ideološkog sistema. Bez stvaralaštva, istraživanja, tragalaštva, inovacije, nema života filmu, niti filmskog djela.

1988.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 93–101.

## REŽIJA ŽANROVSKOG FILMA

### *Razgovor s režiserom Brankom Bauerom\**

*Šta je za Vas film?*

Bojim se da će Vas moji odgovori donekle razočarati. Ja sam, naime, izraziti filmski praktičar. Svom sam poslu uvijek pristupao spontano, ostavljajući mašti slobodu, ne sputavajući je prethodnim analizama, a poslije gotovog djela naknadne analize pravili su drugi. Iza sebe imam četrnaest igranih i nešto kratkih filmova.

Mislim da je to premali opus da bih se usudio izgovoriti neke meritorne zaključke o filmskoj režiji ili filmu kao umjetnosti.

Čudio sam se i pomalo zavidio ljudima koji nemaju uza sebe gotovo nikakvog praktičnog iskustva, a o filmu „sve“ znaju. Naravno, ovo zvuči i malo ironično, ali shvatite ga i kao kritiku stanja u našoj kinematografiji, jer za jednog autora mog radnog staža – četrnaest filmova je vrlo malo, a pri tome spadam u kvantitativno najplodnije autore. Zamislite kolike su male šanse imali ostali!

*Kako biste odredili svoju filmsku poetiku režije?*

Film je čudesna i nepredvidljiva djelatnost, kod koje nikad ne možeš znati krajnji rezultat. Može biti, to je jedan od razloga što ga povremeno možemo svrstati u umjetnost; danas gotovo ni u jednom području našeg življenja ne možemo predvidjeti krajnji rezultat, jedino ako samo življenje u ovim prilikama ne proglasimo umjetnošću življenja!

Pokušaću navesti nekoliko svojih trenutačnih i paušalnih razmišljanja o sebi, filmskoj režiji, i o filmu uopće. Ne bih htio da ta razmišljanja zvuče kao „soljenje pameti“, jer ona i mene često dovode do kontradiktornih zaključaka.

*Koji su kriterijumi presudni u vrednovanju filma kao umetnosti?*

---

\* BAUER, Branko – hrvatski režiser i scenarista – rođen u Dubrovniku, 18. II 1921. Filmom se počeo baviti u Zagrebu od 1949. Režirao desetak kratkih dokumentarnih i igranih filmova, u prvoj fazi svoga rediteljskog dara. Kao reditelj igranih filmova, prvi u nas snimio film o deci, i za decu. Bila je to ekranizacija poznatog romana *Sinji galeb* Toneta Seliškara (1953). Njegov film *Ne okreći se, sine* (1956) smatra se jednim od najznačajnijih ostvarenja jugoslovenskog crtanog filma, koji je trostruko nagrađen „Zlatnom arenom“. Godine 1957. snimio je jedna od prvih melodramatskih filmova, *Samo ljudi*, kao žanrovsko ostvarenje. Bauer je, kao reditelj, zadobio brojnu bioskopsku publiku, negujući žanrovski film. Njegovi filmovi *Prekobrojna* (1962) i ekranizacija Čopićevog *Nikoletine Bursača* (1963) najpopularniji su filmovi početkom šezdesetih godina u Jugoslaviji. Snažan društveno-politički angažman ispoljio je snimanjem filma *Licem u lice* (1963), za koji dobija „Zlatnu arenu“. Sedamdesetih godina posvećuje se velikim serijama na televiziji, gde režira teme posvećene deci u ratnim godinama: *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) i *Salaš u malom ritu* (1976). Bauer je dobitnik brojnih nagrada za svoj plodan rediteljski rad. Umro u Zagrebu 11. IV 2002.



Jedini pravi vrijednosni ocjenjivač nekog filma je vrijeme, i onaj gledalac koji ide u kino s plaćenom kartom.

Ne vjerujem mnogo festivalima i stručnim ocjenjivačima, jer su ih vrijeme i publika prečesto demantirali.

Protivnik sam i kompletnih retrospektiva istaknutih filmskih autora, jer su mnogi njihovi filmovi kroz vremensku distancu izgubili svaku vrijednost, a kod nas, gledalaca, ruše iluzije o našim nekadašnjim idolima. Ako želimo izraziti *hommage* nekom autoru, valja prikazati samo one filmove koji su odoljeli vremenu i s užitkom se i danas gledaju.

*Šta je za reditelje najvažnije u režiji filma?*

Za stvaranje filma najvažnija je filmska tehnika, bez koje nema filma. Čim je filmska tehnika razvijenija, kreativnost je sve manje potrebna. Bojim se da će doći vrijeme kada će filmove praviti kompjuteri. Najkreativnije razdoblje filma bili su njegovi počeci. Koliko je trebalo i mašte i talenta da se stvore filmovi poput *Put a na mjesec*, ili one čudesne komedije situacija, i sve to s tehnikom kamenog doba! Pa i u kasnijim razdobljima, najvećim filmskim autorima dovoljna je bila najobičnija kamera da stvore remek-djela. Sjetimo se filmova Felinija, de Sice, Bergmana, Claira i drugih!

*Da li je film umetnost ili konzumacija?*

Da li je film umjetnost ili „roba“? Film je, obzirom na novac bez kojeg se ne može proizvesti, uvijek roba, koja katkad može biti umjetnički dizajnirana.

*Kako je moguće režirati umetnički film danas?*

Film kao „čista“ umjetnost, ili elitna, postoji samo ako netko ima toliko novaca da ih može uložiti u produkt koji služi isključivo zadovoljenju nečije lične ambicije i taštine, iskazane kroz divljenje nekolicine prijatelja kojima je to djelo dostupno. Takvih čistih umjetničkih filmova snima se malo u svijetu. Interesantno je da ih znatno manje ima u „bogatom“ kapitalističkom svijetu nego u „siromašnijem“, socijalističkom. Vjerovatno zato jer, u prvom slučaju, film bi morao platiti nečiji bogati otac ili stric, a u drugom plaća narod, kojemu najčešće nitko nije odgovoran.

*U kakvom su odnosu film i njegov savremeni gledalac?*

U svakom slučaju, postarali su se dućani ili hramovi gdje će se ta roba ili umjetnost pokazati i ponuditi potrošačima. Potrebno je filmsko platno, projektor i stolice. Platno mora biti bijelo, projektor dobar, a stolice pune.

*Šta je za Vas režiranje filma?*

Evo, tako smo došli do jednog od mojih glavnih postulata: praviti filmove koji će biti rado gledani. Da li sam u tome uspio, nije ne meni da prosudim; znam da sam to uvijek pokušavao. Može biti, to je jedan od razloga što sam svoje prve, a i posljednje, ove namijenio mladim i najmlađim gledaocima.

*Kakva su Vaša iskustva iz režije filmova za djecu?*

Znamo da 70% filmske publike čine mladi ljudi.

Što se, pak, djece tiče, ona su najvjernija, najzahvalnija i najbolja publika. Oni su publika s vrlo istančanim kriterijem. Promatrao sam njihove reakcije za vrijeme projekcije filmova. Koliko god bi pratili film s velikim zanimanjem i bučno sudjelujući u njemu, svako imalo slabije „mjesto“ osjetili bi odmah, i reagirali gubljenjem interesovanja ili dekoncentracijom.

*Kakva su Vaša režijska iskustva iz režije žanrovskog filma?*

U većini mojih filmova, koji nisu bili namijenjeni djeci, pažljivo sam odabirao žanr, nastojeći birati one žanrove koji privlače najveći broj gledalaca. Tako sam radio komedije, ratne filmove, melodrame... Unutar zakonitosti koje određuju pojedini žanrovi, nastojao sam, u okviru svojih mogućnosti, plasirati ono što ne znamo točno definisati – recimo, „malo umjetnosti“.

*Šta je za Vas režiranje na televiziji filmskih serijala i drama?*

U želji da moji filmovi komuniciraju s najvećim mogućim, brojem gledalaca, „okrenuo“ sam se televiziji. Kada se pojavila televizija, mislilo se da je to propast filma. Međutim, fenomen pokretnih slika stigao je, posredstvom TV, u svaki dom. Televizija je postala najmasovniji prikazivač filmova, stvorila je nove žanrove (TV-drame, serije), probudila potpuno zaspalu produkciju kratkog i dokumentarnog filma, privukla filmu i one ljude koji nisu imali volje ili mogućnosti da idu u kinematograf. Televizija je učinila da je film, u pravom smislu riječi, postao svojina čovječanstva.

*Šta je umetnički predmet filmske režije, i koji je osnovni zadatak režisera danas?*

Za mene je režija odnos pojedinaca prema okolini, zbivanjima u njoj, i vlastito uklapanje u to svojim iskustvenim stavovima. Prema tome, svaki umjetnički čin, pa i režija, jeste angažirani čin.

*Koje filmove i njihove reditelje najviše cenite?*

Nekoliko meni dragih filmova od posljednjih deset godina: *Cabaret*, *Let iznad kukavičijeg gnezda*, *Amarcord*, *Amadeus*, *Kruh i čokolada*, *Smrt u Veneciji...*

1988.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 79–84.

## DRAMATURGIJA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s režiserom Purišom Đorđevićem\**

*Kako ste postali filmski režiser?*

Godine 1946. radio sam u *Politici* kao novinar. Pisao sam reportaže „na filmski način“, pa su me, jednostavno, prebacili, po partijskoj liniji, na rad u filmsko preduzeće „Zvezda“, decembra 1946. godine,

*Ko je na Vas presudno uticao, i koje su pojave bitno odredile Vaše umetničko i profesionalno formiranje reditelja?*

Ja sam „umetnički“ odrastao u zatvorima i logorima do kraja decembra 1941, pa sve do 6. septembra 1944. godine. O tome sam pisao u svojoj knjizi-*Priče iz male varoši*. Ukratko, bio sam na prekom sudu osuđen na smrt, pa dobio dvadeset pet batina „preko tura“ od agenata Specijalne policije iz Beograda, bio u bugarskom zatvoru, a saslušavao nas je Gestapo. Dali su nam da držimo struju u rukama. Posle raznih zatvora, došao sam u koncentracioni logor, u Smederevsku Palanku. Odatle sam pobegao, 1944. godine. Malo rata – dok nisam „oslobodio“ Čačak. Vratio sam se fudbalu, ali sam po partijskoj liniji radio u čačanskom listu *Glas*. Tu su me primetili iz *Politike* i doveli u Beograd. Onda: film! Radio sam na žurnalu, odmah kao režiser. Urednik žurnala. U traženju – šta je to *film* – služili smo Agitpropu, a učili od predratnih snimatelja šta je to *kadar*? Šta je to *režija*? To su bili snimatelji Mika Popović i Ivanjivkov. Sjajni ljudi. Mene nije nikad, bar u početku, interesovao film. Radio sam na filmu jer mi je bilo tako *određeno*.

*Koji su Vaši principi režije na ostvarivanju filmskog dela?*

Radio sam uvek ono što sam hteo, to mi je bio princip.

*Šta je Vaša ars poetica filmskog reditelja?*

U početku, *ars poetica* bila je propaganda. Godine 1951, kada smo oterani u „slobodne“ umetnike, *ars poetica* je bila – kako preživeti. Tek kasnije sam pokušao da sagledam film kao *ars poeticu*. Uticaj Slavka Vorkapića!

---

\* ĐORĐEVIĆ, Puriša – srpski filmski režiser i scenarista – rođen u Čačku 8. V 1924. Snimio brojne dokumentarne i igrane filmove, pretežno s tematikom iz NOB. Njegov stil režija odlikuje s poetsko-lirskim realizmom. Poznati su mu igrani filmovi: *Opštinsko dete*, *Prvi građanin male varoši*, *Leto je krivo za sve*, *Devojka*, *San*, *Jutro*, *Podne*, *Kors-kontri*, *Biciklisti*, *Pavle Pavlović*, i drugi. Od dokumentarnih filma ističu se: *Trst*, *Trube Dragačeva*, *On*, *Kontrabas*, *Devojka s naslovne strane*, *Majka*, *sin*, *unuk* i *unuka*. Dobitnik je više nagrada na festivalima u zemlji i inostranstvu. 1968. godine dobio Sedmojulsku nagradu.

*Koji je Vaš sistem filmske režije?*

Nemam sistema. Idem na osećaj koji me često vara.

*Kada sežu Vaša prva saznanja o filmu i režiji kao umetnosti?*

Prva saznanja dugujem Slavku Vorkapiću. Pre toga, filmovi iz „zlatnog doba“ sovjetskog filma 1920–1934.

*Šta je za Vas bavljenje profesijom filmskog režisera?*

Nužnost.

*Zašto režirate?*

Tako mi je određeno.

*Koji je smisao filmske režije kao umetnosti?*

Filmska nije žija nije umetnost. Filmska režija je umetnost ako je režiser scenarista, režiser, montažer muzike, tona i svega ostaloga što se nalazi u jednom filmu.

*Kako i na koji način dolazite do svog režijskog projekta u idejno-estetskom smislu?*

Pišući, dolazim do projekta. On ne mora uvek da bude dobar u idejno-estetskom smislu. Meni je to često igra, pa ako me posluži sreća, onda sam u nekim filmovima imao takozvane idejno-estetske razmere.

*Kakav je položaj reditelja i režije u jugoslovenskom filmu danas?*

Položaj filmskog reditelja danas je kao i juče. Nekad je to bio Agitprop, danas distribucija. Razlike nema. Prvi su tražili propagandu, drugi novac. Nisam ispunio iščekivanja ni jednih, ni drugih. Filmski reditelj mora da bude pisac. To je jedini način da od deset projekata „zaradi“ bar jedan. Od 1980. do 1985. godine odbijeno mi je deset scenarija.

*Navedite desetinu reditelja u Vašoj antologiji.*

Ejzenštajn, Pudovkin, Ek, Kino-oko, Tarkovski, Čaplin, Štrohajn, Grifit, Vorkapić, Vels, Renoar, Roselini, braća Tavijani, Jilmaz.

*Koja svoja tri filma smatrate najznačajnijim ostvarenjima?*

*Devojka, San, Jutro, ali tu je i Podne. Nešto se desilo posle tih filmova.*

*Koje ličnosti su savremenoj filmskoj režiji su zanimljive za Vas kao reditelja?*

Felini, Tarkovski, Vudi Alen.

*Mora li filmski režiser biti sopstveni dramaturg, i zašto?*

Mora, da ne bi zavisio od drugih.

*U kom su odnosu scenario i režija?*

Režija počinje pisanjem scenarija,

*Zašto ste prvenstveno uzimali svoje filmske teme iz NOB-e?*

Zato što sam bio u ratu, zato što mi ni se nisu svideli naši filmovi o ratu. Zato što sam u ratnim filmovima prikazao obične ljude, a ne komandante.

*Kakva su Vaša iskustva iz ekranizacije Nušićevog humorističkog romana Opštinsko dete?*

Nušić nije za film. *Opštinsko dete* je bio grozan film. Jedina vrednost u tom filmu je što mi je Vorkapić pomogao da ga „sklepamižo“ i, možda, što se prvi put na filmu pojavio Mija Aleksić, i dotle zabranjena muzika „Marš na Drinu“.

*Vašu filmsku tetralogiju Devojka, San, Jutro, Podne odlikuje izrazit poetsko-lirski prosede režije.*

Poetsko-lirski prosede počinje od scenarija.

*Šta je za Vas značila režija dokumentarnog filma, i koje su osobenosti toga vašeg stvaralaštva?*

Uradio sam preko stotinu dokumentarnih filmova, bilo da sam kompletan autor, bilo da sam pisao tekstove za druge reditelje. Dokumentarce sam pravio kada nisam mogao da radim igrane filmove, i zbog novaca.

*Na festivalu jugoslovenskog filma u Puli, 1985, bili ste predsednik stručnog žirija. Osvrnite se na pojavu reditelja-autora: Kusturica, Berković.*

Kusturica je autor. Berković je prazan...

*Koje filmske projekte biste rado ostvarili kao reditelj?*

Uvek sam radio ono što kod nas nije rađeno. Sada mi je ideal filmska muzička priča, da ne kažem – mjuzikl.

*Šta mislite o putu našeg filma na evropsku filmsku scenu?*

Ko je na sceni kao autor u Srbiji, taj je i na evropskoj sceni.

*Kako biste odredili ukupnu dosadašnju idejno-estesku osnovu svog umetničko-rediteljskog angažmana?*

Traženje nemogućnog. Videti napise i diskusije posle *Jutra* – „Borba“, oktobar 1967. godine, ili diskusije o filmu *Pavle Pavlović*.

*Može li se govoriti o scenaristici kao filmskoj književnosti?*

Scenarij je književnost.

*Kakva su Vaša iskustva iz oblasti filmske dramaturgije?*

Dramaturgija mi je strana kao zanat.

*Šta je režija kao fenomen?*

Autorstvo.

*Koji je osnovni problem filmske režije?*

Izabrati scenarij koji ste sami napisali, i onda... izabrati prava mesta za snimanje, prave glumce, pravu muziku, montirati film.

*Šta je glavni zadatak filmskog reditelja kao stvaraoca?*

Režija počinje pre nego što napišete i jednu reč za budući film. San je laža. Mora se sesti, pisati, brisati, napijati, zaljubljevati...

*Kako, u stvari, režirate film?*

U vedrom raspoloženju.

*U kom su odnosu režija drame, opere, lutkarskog teatra, filma, radija i televizije?*

Odnos je uvek isti, ako ste režiser. Ako ste autor...

*Da li je režija umetnost?*

Autorska režija – ali rezultati mogu biti dobri ili loši.

*Može li se govoriti o režiji u svakidašnjem životu?*

Život ne zavisi od režije, ja sam više za slučajnosti. O svakodnevlju je pisao Lukač.

*Postoji li politička režija?*

Političari su kompletni autori – kao scenaristi, režiseri, s tom razlikom što oni sa lošim rezultatima idu sve dalje, dok filmski režiser vredi samo kao njegov poslednji film.

*Postoji li režija u svetu flore i faune?*

Flora i fauna su uzor kako se to lepo radi.

*Da li je mogućna opšta teorija režije kao estetske intermedijalne režije?*

Opšta teorija režije može da bude kao čitanka za početnike.

*Da li nameravate napisati knjigu o svome radu?*

Imam ponude da napišem knjigu o svom radu. Ali, to neće biti samo *ja-režiser*. To će biti moj život koji mi je poslužio kao scenario da *budem* režiser.

*Šta mislite o anketnom istraživanju režije?*

Ankete su pristrasne. Ja podešavam svoje odgovore da bih bio što simpatičniji.

*Koji su osnovni problemi literature o režiji?*

Na našoj Akademiji koja uči studente ima lepih knjiga. Dušan Stojanović je lep primer.



*Koje biste metode primenjivali u vaspitanju i obrazovanju mladih režisera?*

Mlade režisere mora da vaspitava život. Ne znam koji je metod kako nekoga naučiti režiji.

*Koji je Vaš savet mladim režiserima?*

Moj savet – *budi svoj!*

*Uporedo s rediteljskim angažmanom, Vi se bavite i pisanjem. U kom su odnosu režija i književnost?*

Napisao sam nekoliko pozorišnih komada. Radio sam tekst za mjuzikl *Tajna Crne ruke* u režiji Ljubiše Ristića. Objavio sam brojne priče po novinama i časopisima. „Nolit“ mi je izdao knjigu *Pisma iz male varoši*, „Znanje“ iz Zagreba objavilo mi je roman *Lola Beograd*. Uskoro mi izlazi treća knjiga. Pisanje mi je zabava.

*Šta je za Vas, u stvari, predstavljalo bavljenje profesijom filmskog režisera?*

Godine 1951. radio sam eksperimentalni film *Pazi, ne tumbaj*. Film o situacijama koje se odslikavaju u ogledalu. Film je zabranjen od tadašnje cenzure. Muzika u filmu je bila: Hari Džems, *Koncert za trubu i orkestar*.

Drugi film koji nije nikad „izašao“ jeste jedan o poljoprivredi – ne znam kako se zove.

Treći film je *Pitanje* – film o našim radnicima u Nemačkoj („Dunav film“).

Film *Pesma*, nikad nije „izašao“. Pokušaj da se jednom melodijom pokaže prolazak vremena. Partizanska melodija vremenom postaje, odnosno nestaje, da bi postala muzika za igru.

„Dunav-film“ nije bio zadovoljan materijalom koji je Branimir Bastać radio za film. Ja sam uzeo taj materijal, premontirao, napisao tekst, i sam čitao kao komentator. Film se zove *E2 – E4*. Nije „pušten“.

Ciklusu filmova Bastaća i Nikše Jovićevića dao sam svoj prilog pišući im tekstove,

Ono što bi morali da izučite jeste atmosfera stvaranja ne samo u filmu od godina posle rata do 1960. godine. Ako vam se zabrani film 1951. godine, to je onda značilo kao da vam je zabranjeno živeti.

Dvadeset godina posle rata, svim oblastima umetnosti upravljali su agitpropovski aparati. Najmoćniji u tom aparatu bio je Dobrica Ćosić. U to doba, svi su slali tekstove za sve žanrove Ćosiću. Ja nisam imao sreću da ga sretmem, ni onda, ni sada. On je bio jedan od pisaca koji je posetio Goli otok, ali o tome nije pisao. Pričaju da jedna zvanična publikacija o Golom otoku pripada Ćosi-

ću. Ćosić je imao velikog uticaja na film. U vreme kada je „Avalom“ vladao Ratko Dražević, Ćosić je bio član umetničkog saveta „Avala-filma“. S njim su bili Mihiz, Radoš Novaković, Selenić, Zora Adamović... U to doba, 1963, kad sam dao na čitanje tekst *Devojke*, tekst je odbijen. Film sam snimio u produkciji Kino-kluba „Beograd“. Zbog uspeha *Devojke*, „Avala-film“ mi je dala da snimim film *Sam*, iz mučne rasprave. Gornji savet mi je odbio scenario *Jutro*. Srećom, tekst je dopao Vicku Rasporu, koji je tada radio u „Dunav-filmu“. Zahvaljujući njemu, *Jutro* je snimljeno...

Zbog čega sam ovo rekao? Da bih pokazao šta se sve dešava s ljudima i tekstovima.

Uz put: sve vrste filmova od 1944. do 1951. godine (do odlaska u „slobodne“ umetnike“) pomno su pregledali *visoki drugovi*, u prvom redu Đilas, Zogović, Stefan Mitrović. Njihov dolazak u projekciju praćen je oduševljeno i sa strahom – šta će reći o filmu ili žurnalu koji su videli. Naravno, projekcijama nisu prisustvovali autori. Jedina nada bio nam je Aleksandar Vučo, koji nas je spasavao ljubaznošću i dobrotom...

Đilas je dolazio u čizmama i s prutićem kojim se lagano udarao po sarama.

Zogovića ne pamtim fizički, znam da nam je jednom poručio po Vuču da ovladamo prvo marksizmom-lenjinizmom, da bismo postali dobri režiseri. Nije tragično što je on to tako govorio – bilo je tragično što smo u *ono doba* duboko verovali u njegove reči, jer on je bio pesnik koji je pisao pesme u slavu Tita.

Zbog jedne reportaže o čobanima u okolini Valjeva, Zogović je oštro prekorio snimatelja i režisera – što su seljaci slabo obučeni (1947. godine). Na odgovor da su snimali ono što su videli, Zogović je rekao da su naši seljaci danas, 1947. godine, bolje obučeni nego što je to prikazano...

Ovakvih detalja bilo je prepuno.

Za dokumentarni film *Nikšić-Titograd, građenje pruge*, režisera Draškocija, napisao sam za jednu scenu logorske vatre – krupni planovi mladića i devojaka – rečenicu, parafrazirajući čuvene stihove Cesarića – možda će se desiti i ljubav između ovih devojaka i mladića. Pregledajući tekst, dobri Vučo mi je rekao: „Briši tu rečenicu, da nas Radovan Zogović ne izbriše“.

Uzgred, 1947. godine, u aprilu, određen sam od Vuča da putujem u Trst, radi snimanja dokumentarnog filma. Taj film je trebalo da dokaže kako je Trst slovenački grad. U Trst sam otišao ilegalno, uz pomoć snimatelja Edvarda Selhausa, koji je bio snimatelj u Trstu. Za mesec snimili smo one poznate tuče u Trstu između fašista i komunista. Posle sam u Beogradu montirao taj film, pod naslovom *Vogliamo vivere*. Taj film je prikazan na omladinskom festivalu u Pragu, krajem 1947. godine.

Godine 1948. ponovo me Vučo šalje u trst, da sa snimateljem Hrvojem Sarićem snimim proslavu Prvoga maja u Trstu. Ovoga puta idemo s pasošima. Posle dolaska u Trst, bili smo uhapšeni od američke policije, i smešteni u zatvor koji su čuvali engleski vojnici. Cilj hapšenja je bio da nas spreče u snimanju. Ali, o tome nam islednici nisu ništa rekli, nego su nas optužili da smo tamo došli radi hvatanja nekih Jugoslovena koji su pobjegli u Trst. U zatvoru smo

ostali 32 dana. Za to vreme, islednici su pokušavali da nas nagovore da odemo na studije u Ameriku. Moje diskusije s islednikom bile su zanimljive. Islednik je veličao kapitalistički, ja socijalistički sistem. Kao član partije, ja sam se vrlo čudio kako u ono vreme Trst ima tako bogate radnje, cipele, pomorandže, čokoladu, sve ono što mi nismo imali. Našao sam objašnjenje u tome da je Trst grad isturen prema Jugoslaviji, i da su u njega Amerikanci natrpali bogatu robu – da bi pokazali prednost kapitalističkog sistema u odnosu na nas. Bio sam siguran u taj trik, verujući da narod u Italiji grca od bede, da u Milanu nema dovoljno hleba, a u Napulju deca umiru u „vagonskim“ količinama...

Kasnije sam odsedao u Trstu, u hotelu „Duca d’Aosta“.

U Italiji sam imao najvećeg uspeha s igranim filmovima. Taj put u Italiju pokazao mi je Vučo.

„Trst je naš“ – eto jedne lepe parole koja se nije ostvarila. Edvard Selhaus je još živ, snimatelj koji je 1947. verovao, kao i ja, da je Trst slovenački.

Nije mi krivo što sam verovao. Još verujem da je život najlepši film, koji nećemo snimiti. Nije mi stalo do tog najlepšeg filma. Ni o filmovima koje sam snimio nemam nikakvo mišljenje. O anketama možete misliti šta mislim. Nikad nisam odgovorio islednicima i anketama ono što stvarno mislim. Memoaristi i mnoge moje kolege, vidim, pišu kako sanjaju film, kako ne mogu bez njega, kako su rođenjem određeni da svetu saopštavaju...

1988.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 145–155.

## REŽIJA FILMSKE SLIKE

### *Razgovor sa slikarom i režiserom Mićom Popovićem\**

*U kakvom su odnosu likovne umetnosti i režija?*

Čim se iz komadića života, iz vizuelnih detalja prirodnih oblika koji nas okružuju, ili iz geometrijskih i amorfni predložaka za takozvano apstraktno likovno delo, stvara nova celina – radi se o nekoj vrsti režije. Bez obzira na važnost, i čak nužnost, odrednice *spontanost*, režiranje likovnog dela ne može da se izbegne, jer ono podrazumeva dejstvo dela, izvesnu planiranu agresiju dela. Umetnički čin je doznavanje sveta, ali istovremeno i potreba da se saopšti i to što se doznaje.

*Šta Vas motiviše da se povremeno opredeljujete za stvaralaštvo režije filma i pozorišne predstave?*

U pozorištu, a u filmu pogotovo, radi se po pokretnoj slici. Zar nije Rubensova serija slika o životu Marije Mediči, ili Karpačovo strip-slikarstvo, *san* o pokretnoj slici?

*Šta je režija kao fenomen?*

I najbolje definicije ostavljaju prostor za nove, i često i potpuno suprotne, definicije. Za mene je režija niz ustupaka u detaljima, da bi opstala celina.

*Postoji li režija u svakidašnjem životu?*

Naravno, postoji, a režiseri te vrste su opasni ljudi koje bi trebalo izbegavati. I najsurovije umetničko delo služi za neko doznavanje i, samim tim, za neko dobro, što nije slučaj s režijom i surovim režiserima življenja. Režirano nasilje ispunjava i zadovoljava jedino niske strasti reditelja.

---

\* POPOVIĆ, Mića – srpski slikar, filmski i pozorišni režiser – rođen u Loznici, 12. VI 1923. Studirao slikarstvo na Akademiji likovnih umetnost i u Beogradu, a kao slikar se usavršavao u Parizu. Živi i radi u Beogradu, kao slobodan umetnik. Kao slikar prošao kroz različite faze stvaranja, od postimpresionizma, preko apstrakcije i informela do novog realizma i izrazito socijalno angažovanog slikarstva. Dobitnik više nagrada za voj umetnički rad. Kao reditelj filma, režirao više dela: *Čovek iz hrastove šume*, *Delije*, *Roj*, *Hasanaginica*. Njegov režijski rad na filmu karakteriše izrazita likovnost. Na sceni Ateljea 212 ostvario jednu od najuspešnijih predstava iz avangardnog perioda ovog teatra, *Viktor, ili deca na vlasti* Rože Vitarka. Pisac brojnih ogleada o umetnosti, od kojih su neki objavljeni u knjizi *U ateljeu pred noć* (1962). Autor je romana *Izlet*, putopisa *Sudari i harmonije* (1954). Svoju likovnu estetiku Popović objavljuje u knjizi *Ishodište slike* (1983). Milo Gligorijević je objavio knjigu *Odgovori Miće Popovića*, Nezavisna izdanja, Slobodan Mašić, Beograd, 1983. Umro u Beogradu 22. XII 1996.

*Kako se emanira režija u drugim umetnostima?*

Brzopleto, već sam odgovorio na ovo pitanje.

*Šta je predmet filmske i dramske režije?*

Obasjati svojom svetlošću tuđi tekst. Količina i vrsta te nove svetlosti može da promeni literarnu suštinu, i da gledaoca zavede na pogrešan put. Od ove ne male opasnosti s razlogom strahuju filmski scenaristi.

*Koji je osnovni umetnički zadatak u režiji filma ili dramske predstave?*

U vezi one pomenute *nove svetlosti*, filmski i pozorišni reditelj traži sredstva da uskladi svoje i piščeve ideje. Imam osećaj da pozorišni reditelj ističe reč i njenu ubojitu moć; filmski reditelj, bar po mom nevelikom iskustvu, trudi se da sve što je moguće pokaže slikom, a reč mu je pomoćno i manje važno sredstvo, neka vrsta „nužnog zla“. Film u kojem se mnogo govori mogao je da se izvede i kao radio-drama.

*Kakva su Vaša umetnička iskustva iz režije filma i režije pozorišne predstave?*

Kao „gostujući filmski reditelj“, jer to nije moja profesija, imao sam sreće da realizujem sopstvena scenarija, pa me tokom rada nije grizla savest ako sam, zbog vizuelnih prednosti, zapostavljao zahteve scenarija. Za svaki svoj film crtao sam knjigu snimanja, što je unekoliko, olakšavalo posao glumcima, a mene zadovoljavalo u onom procesu pretvaranja slike u pokretnu sliku. Dabome da je to, u finalnom proizvodu, imalo negativno dejstvo. U pozorištu sam samo jednom režirao – Vitrakovo delo *Viktor, ili deca na vlasti*. Ta predstava je imala veliki uspeh kod publike, i ja sam spreman da poverujem da zasluga nije bila samo Vitrakova, jer je isto to delo najčešće propadalo na pozornicama širom sveta, nego jednim delom i moja – i to baš zbog vizuelne strane likovnog doprinosa.

*Koji svoj film smatrate najcelovitijim ostvarenjem svoga rediteljskog rada, i zašto?*

*Delije*. On je najviše lično, gotovo da je apsolutno ličio na scenario koji sam prethodno napisao i *zamislilo* u slikama. Na žalost, taj film nikad nije prikazan u bioskopima, pa nisam imao mogućnosti da proverim njegove komunikacione vrline.

*Šta je bio umetnički razloga postavke Vitrakovog komada, Viktor ili deca na vlasti na scenu Ateljea 212?*

U svom slikarskom radu nikad nisam bio vezan za nadrealističke stilske i idejne pretpostavke. To mi je uvek bilo daleko. Možda baš zbog toga. Vitrakovo nadrealističko tkivo bilo je izazov prvenca. Taj slučajni i neponovljivi „brak“ bio je uspešan.

*Koje reditelje filma i teatra posebno volite?*

Što se tiče filmskih reditelja, najviše volim Tarkovskog i njegov film *Rubljev*. U pozorištu najviše volim one reditelje koji najefikasnije režiraju pisce koje volim.

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao integralna estetika režije? Šta mislite o anketnom estetičkom istraživanju fenomena režije?*

Nauka o umetnosti, pa i nauka o umetnosti režije, uslovno je nauka. Umetničko delo je prilično neuhvatljiva stvar, i njemu je uvek tesno u okvirima teorije i nauke koja bi htela da ga pravilima posvoji i odredi. Svako anketiranje koje počinje kao naučno-istraživački rad završava, srećom, kao novi vid stvaralaštva, što znači imaginacije i slobodnog doznavanja života bez pravila i ograničenja.

1988.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji – u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, str. 86–91.

## REŽIJA ISTORIJSKOG FILMSKOG ŽANRA

### *Razgovor sa režiserom Žikom Mitrovićem \**

*Šta Vas kao reditelja privlači temama iz prošlosti i režiji istorijskog filmskog žanra?*

Od ukupno dvadeset mojih filmova polovina predstavljaju tzv. istorijski filmovi, tj. filmovi koji obrađuju materiju iz bliže ili dalje prošlosti (ovim podrazumevam da je i tema iz NOB i Revolucije, iako kasnijeg datuma, istorijska materija). Događaji i ljudi koje sam prikazivao u tim filmovima pripadaju, dakle, vremenu čija se svest, nazori itd., razlikuju od današnjih, sa kojima mi živimo, a činjenica je isto tako da je u međuvremenu istorijska nauka menjala vrednosne pozicije stvarima iz prošlosti, pa i ovima oko nas. Šta me je onda privlačilo temi iz prošlosti? Odgovor je: lepota ljudske borbe da se ovlada sudbinom, mogućnost da se kroz „istorijski film“ spozna svet u kome živimo. Da se kroz prikaz minulih stvari vidi ljudsko nastojanje da se dokuče uslovi ljudske egzistencije. Da se sagleda ono što u toj borbi i istrajavanju nosi u sebi pitanja identiteta, a koja mi i danas tražimo odgovor.

*Kako i na koji način se pripremate za režiju istorijskih filmova?*

Morao sam i sam da istražujem i kopam po materijalu iz prošlosti, kako bih, pored istina koje nudi nauka, došao do svog viđenja stvari. Ne želim time da kažem da naučne (istoriografske) istine nisu bile korisne. One nisu bile *dovoljne*, jer nisu do kraja osvetljavale ljude i njihove postupke, njihov sjaj i mrak, intimu, snove, tajne i dileme – ono što čini „priču“. S druge strane, slika o svetu, koju pružaju nauka i umetnost, formira se i pod dejstvom nenaučnih i neumetničkih faktora. To su, na primer, potrebe dnevne društvene prakse i ideologiziranje s tim u vezi. A to nije bio samo moj, odnosno naš problem.

---

\* MITROVIĆ, Živorad Žika – srpski reditelj i scenarista – rođen u Beogradu, 3. IX 1921. g. Za film opredeljen od rane mladosti, a aktivno deluje kao filmski radnik od 1945. Kao reditelj i scenarista svoju delatnost započinje 1946. Bavio se informativnim i dokumentarnim filmom. Prvi Mitrovićev igrani film snimljen je 1955. (*Ešalon Dr. M.*). Mitrovićev rediteljski prosede karakteriše opredeljenje za istorijske teme iz bliže i dalje prošlosti. Snimio je više filmskih spektakla, akcionih drama a najveći deo svoga rediteljskog rada posvetio je ostvarivanju istorijskog filmskog žanra. Dobitnik je više priznanja za svoj rediteljski rad. Nosilac je Zlatne arene, 1964, za film *Marš na Drinu*. Mitrović je, po obimu svoje filmografije, jedan od najplodnijih filmskih stvaralca u Jugoslaviji. Filmografiju njegovih igranih filmova čine: *Ešalon Dr. M.* (1955), *Poslednji kolosek* (1956), *Potraži Vandu Kos* (1957), *Mis Ston* (1958), *kapetan Keši* (1960), *Signali nad gradom* (1960), *Solunski atentatori* (1961), *Obračun* (1962), *Nevesinjska puška* (1963), *Marš na Drinu* (1964), *Gorke trave* (1966), *Do pobeđe i nazad* (1966), *Nož* (1967), *Brat Dr. Homera* (1968), *Operacija Beograd* (1968), *Ubistvo na podmukao i svirep način iz niskih pobuda* (1969), *Užička republika* (1974), *Savamala* (1982), *Timočka buna* (1984), *Protestni album* (1987). Mitrović slovi kao reditelj akcionog i istorijskog filmskog žanra i jedan od najproduktivnijih reditelja s najvećim brojem igranih filmova u savremenom jugoslovenskom igranom filmu. Umro u Beogradu, 1. II 2005. godine.

Prema statistici, svaki peti proizvedeni film u svetu jeste „istorijski film“ i njegove „poruke“ uslovljene su, kao što znamo, uplitanjem, tj. *stavom* onih koji obezbeđuju sredstva. Njihova merila zasnovana su na vladajućoj društvenoj viziji prošlosti i, naravno, na „zakonima“ tržišta. Da stvar bude složenija, oni čvrsto veruju da znaju „šta je ljudima potrebno“ i „šta ljudi hoće od umetnosti“, odnosno, „koji film publika želi da gleda“. (Razgovarao sam sa mnogim režiserima u svetu koji su pravili „istorijski film“ i slušao uvek istu priču o zavisnosti filma od tih faktora koji imaju *stav*. Nikad neću da zaboravim, na primer, s kakvom gorčinom su Elia Kazan i Džon Štajstnbek govorili o svojim mukama pri radu na filmu *Viva Zapata*. Menjali su više puta scenario i prekrajali gotov film, kako bi izbegli prigovore konzervativnih faktora po kojima taj film predstavlja isuviše liberalno viđenje jednog socijalnog problema, i napade sa leve strane koja je zamerala što film nije do kraja dokazao pravo eksploatisanih masa da revolucionarnim putem izbore svoju egzistenciju. Ova prepucavanja koristili su producenti (finansijeri) da film doteraju prema svojim shvatanjima, tj. da ga učine što prihvatljivijim za tržište.

*U kakvom su odnosu režija i ekonomika filma i njegovog plasmana?*

Treba, međutim, reći da se odnosi između filma i tržišta manifestuju na isti način i kad je u pitanju „savremeni“ film, tj. film koji obrađuje stvari koje se danas događaju. I tu je ekonomika filmske industrije tesno povezana sa moralnom i „političkom“ stranom filma. Tržište je naša sudbina, možemo s malo patetike reći, bez obzira, dakle, o čemu govore naši filmovi. Ipak, postoji nešto mnogo bitnije, zbog čega je i život s takvom sudbinom vredan truda, postoji i kod „istorijskog“ i kod „savremenog“ filma ono što je zajedničko samom stvaralačkom činu. „Istorijski film“, kao i film koji obrađuje aktuelne teme, suočen je, naime, s problemom kako da dokuči smisao stvari koje prikazuje, *istinu epohe*, kako se to obično kaže, zatim problem je kako da stoji iza te istine, imajući u vidu stalne promene u hijerarhiji vrednosti, i nova otkrića u svim domenima gde se promišlja stvarnost, otkrića koja stavljaju u pitanje dojučerašnje istine. Gledajući stvari sa te strane, ne mogu da kažem da sam osetio neku veliku razliku između rada na „istorijskom“ i rada na „savremenom“ filmu: i jedan i drugi uvek govore kako danas gledamo na stvari, kako danas osećamo da ih treba medijski transponovati, i kako danas hoćemo da to bude učinjeno; i jedan i drugi iskazuju *nas* koji smo *danas*, te su po mom mišljenju i jedan i drugi *savremeni*.

*U kakvom je položaju reditelj prema istorijskoj istini i njenoj filmskoj transpoziciji?*

Uzgred da napomenem da postoji jedan etički kompleks kod autora „istorijskih filmova“, za koji ne znam da li je realan. Radi se, naime, o poznatoj činjenici da „istorijski film“ stvara predstave o pojedinim događajima ili



ličnostima iz prošlosti, ostavljajući gledaoca u uverenju da je to upravo tako bilo i izgledalo. Ogromna većina bioskopskog gledališta, koja ne čita istorijske knjige i nikada neće videti portrete Napoleona koje su naslikali Baron Žan-Antoan Gros, Fransoa Žerar, David i drugi, zamišljaće ovu ličnost onako kako je izgledao Boaje, Brando ili Rod Stajger. Slično će biti i sa bitkom kod Borodina, koja će prosečnom gledaocu ostati u svesti onako kako su je režirali Bondarčuk ili King Vidor. I naravno, tu je ogroman broj ostalih ekranizovanih ličnosti, događaja, pojava, pojmova itd. iz prošlosti, i sve će to postati integralni deo svesti savremenog čoveka (koji ide u bioskop) – intelektualna osnovica njegovog odnosa prema svetu, a samo na osnovu filmova koje su snimili glumci i statisti, i gde će jedan te isti događaj izgledati sasvim drugačije ako je snimljen u Holivudu od onoga koji je napravljen u „Mos-filmu“.

### *Šta znači režirati istorijske motive i prikazivati mitologiju istorije?*

A šta tek da se kaže o filmovima koji namerno deformišu podatke iz prošlosti, bez obzira da li se radi o tržišnoj probitačnosti ili smišljenoj indoktrinaciji koja ima za cilj da afirmiše nacionalne mitove ili kasnu samosvest, kao bazu sistema? Na primer, u holivudskim „vesternima“ decenijama se, kroz više generacija, odvijala uvek ista lažna slika o belim kolonistima Amerike i Indijancima. Nema tog gledaoca koji još kao klinac nije stekao čvrsto uverenje da su kolonisti bili radan i pobožan svet, (izuzeci potvrđuju pravilo), da su bili znali šta veliki kapital radi iza njihovih leđa itd, te da su ih kao takve istorija i ukupno ljudsko poimanje dobra i zla morali verifikovati kao sortu koja u toj zemlji treba da odlučuje i da vlada, dok su (obojeni) Indijanci bili nosioci neznanja, nerada, destrukcije itd., te da su kao takvi zaslužili da se njima upravlja, ukoliko pret hodno nisu zaslužili da budu uništeni.

### *Znači zloupotreba nije pošteđena ni režija „istorijskog“ filma?*

Ne znam, kažem, da li je ovaj kompleks opravdan, ili je proizvod „filmadžijske uobraženosti“. Ali sve sociologije filma vrlo ozbiljno ukazuju na uverljivost i „verodostojnost“ filma, te bi i ova strana „istorijskog filma“ mogla malo pažljivije da se razmotri.

### *Da li je moguće režijom istorijskog filma izraziti celu naučnu istinu?*

S druge strane, „istorijski film“, kao i svaki drugi, stalno se suočava sa sopstvenim mogućnostima izražavanja, i tu se javlja novi problem danas, problem njegove medijske supstancije. Možda je Ajnštajn „povukao nogu“ kada je vremenu i prostoru odredio karakter *konkretnog*. Kaže: promenila se prostorna i vremenska slika klasične fizike. Uz ovo, sve prisutnije su i tvrdnje da su nova naučna otkrića, zatim postignuća tehnološke revolucije, kao i novi sistemi informacija i komunikacije uopšte, učinili da dosad važeći jezički simboli i znako-

vi nisu više u stanju da govore o novim pojavama. Na toj crti razmišlja se i o umetnosti. Traže se nova sredstva izražavanja kako bi se vernije izrazila suština stvari, i kako bi se bolje sagledala celovitost ovog inače fragmentarnog sveta. Na žalost, iako su granice spoznaje proširene, mi se i dalje bavimo pojedinoštim, dok nam celina izmiče. Sve više se zadovoljavamo konstatacijom da je dovoljno postaviti pitanje, a da se bez odgovora može živeti. Tu su umetnost i nauka podjednako na mucu. Kao i nauka, i umetnost sad užurbano, možda čak i grozničavo, preispituje stare vrednosti. Poseže za svim mogućim sredstvima. Nadahnuća nove vrste omogućuju prodor u nove oblasti duha i materije, vremena i prostora. Izraz kojim se umetnost danas služi često je složen, uslovljen multimedijском elaboracijom i modernom tehnologijom, tako da svoju istinu o svetu može mirne duše da stavi uz bok naučne istine (što nas podseća da je još Leonardo proglasio umetnost slikarstva za nauku, da je i Hegel kasnije imao razloga da tvrdi kako bi mu umetnost mogla da zameni nauku, da je, obrnuto, u nedostatku egzaktnije provere, Šagal uporno tvrdio kako nema pojma šta je to boja).

*Šta za Vas kao reditelja predstavlja predmet režije filma istorijskog žanra?*

Da se vratimo još jednom na poznati aksiom da se u domenu prakse filmska umetnost kategorički tretira kao doteranost komercijalne vrste. Umetničko biće filma ne može se konstituisati dok se ne zadovolje određene pretpostavke njegovog tržišnog bića. Pa ipak, u ravni teoretskih spoznaja, danas se i umetnost filma predstavlja kroz revolucionarne promene. Iako, možda, više usavršava svoju tehničku prirodu, film sve evidentnije istražuje i svoju intelektualnu strukturu. To čini već kroz sam odnos prema svetu: ne posmatra se više događaj, već čovek, ne transcendirira se trenutna stvarnost, već širi inventar ljudske egzistencije. Pomoću filma svet se misli, fragmentarnost sveta dramatičnije se sa ciljem da se dokuči njegova celovitost.

*Kakva je relacija istorijskog i savremenog filma i njegove režije?*

Pri takvom stanju stvari nema posebnog „istorijskog filma“ i posebnog „savremenog“ (sem u svakodnevnoj, kolokvijalnoj praksi, gde je „savremen“ film sinonim za film o aktuelnoj svakidašnjici, i gde ovakva redukcija ne stimuliše ni dnevnu kritiku, a kamoli teoriju filma). Filmsko delo danas sažima predstave iz više područja stvarnosti u svoj sintetizovanu istinu koja pretenduje na univerzalnost. Čovekova egzistencija u svetu kakav jeste, živi se još uvek kao tajna, a misli kroz agense koji oslobađaju i daju nadu. Film, dakle, kao i ostale umetnosti, nije prevratnički fenomen. On je u mehanizmu ukupne stvarnosti samo jedna drukčija stvarnost i njegovi tvorci su toga svesni. Oni, parafrazirajući Malroa, stavljaju u svoje teorije ono što žele, a ne ono što mogu, što znači da nisu tako frustrirani da bi kao Tomas Man verovali da sve umetnosti i sva

njihova sredstva izražavanja mogu da posluže tek za parodiranje sebe samih. Zašto? Zato što se zna da je film jedno od čuda ovog veka, da je zahvaljujući svojim medijskim mogućnostima postao najatraktivnija i najsugestibilnija umetnost, i da je zato temeljitije delovao, u periodu od svoga postanka do danas, na svest masa, na oblike ponašanja itd., nego što su u istom periodu delovale sve ostale umetnosti zajedno.

*Šta bitno određuje svest reditelja istorijskog filma i njegovu etiku?*

Čega su još svesni oni koji filmom misle svet oko sebe? Kao prvo, svesni su da su u današnjem svetu, u kome veliki kapital, globalni interesi supersila, vojna moć uopšte, nova energija koja izmiče kontroli, nepoznavanje novih otkrića itd., čine čoveka pasivnim i paralisanim u uverenju da je život nerazumljiv i nedokučiv, da je stoga uzaludan svaki individualni napor, tj. da čovek u ovom svetu ne može više ništa da učini. Svesni su dakle, činjenice da prosečni čovek veruje da probleme mogu da reše samo veći i jači od njega, da je svet u fragmentima, da svako živi za sebe. Jednom reči, da ima istine u tvrdnji R. Openhajmera da se „svet kreće u pravcu pakla tempom koji dobija sve veće ubrzanje“. To je valjda razlog što filmski stvaralac želi da predstavi svet onakvim kakav jeste – fragmentaran, sav u brzim promenama, nepredvidiv. Koliko uspeva u tome? Onoliko koliko je i sam usklađen sa mutacijama oko sebe. Dakle, samo po tome, njegov film može biti savremen, ne po temi. I samo po tome je s vremenom po kojem jesmo, kako bi rekli filozofi, i po tome je – izlažući svoju istinu o svetu – svojevrsan društveni čin.

*Pred kim je „odgovoran“ reditelj istorijskog filmskog žanra?*

Zašto ovoliko proširujem iskaz o „istorijskom filmu“? Zato što sam hteo malo da podvučem da je i "istorijski film „savremen“ i da je isto toliko „odgovoran“ pred savremenim gledaocem za odnos prema stvarnosti koliko i film koji obrađuje današnja zbivanja, zato što su i zamke iste, napomenuo sam: ideološke teme, unapred zadate teze, uvažavanje dnevne politike, idealizovanje ili negiranje ranije utvrđenih vrednosti (spisak ovih zamki je dugačak). S druge strane, razumevanje istorije pretpostavlja otvorenost prema njenom iskustvu, spremnost da se ona posmatra kroz odnose sasvim određene (konkretne) stvarnosti i njoj odgovarajućih određenih (konkretnih) pojava, ljudi, ideja. Filmski stvaralac koji obrađuje materiju iz prošlosti nalazi se na tački sa koje izlaže svoje razumevanje iskustva istorije. Kao čovek današnjice, međutim, ona na toj tački izlaže svoje današnje viđenje čovekove sudbine i mogućnosti i egzistencije, svoje današnje traženje definicije čovekove sreće i ljudske ukupnosti. Verujem da stvari zaista tako stoje. To mi potvrđuje i sopstveno iskustvo sa „istorijskim filmom“.

*Kako se istorijska istina konkretno izražavala u Vašim filmovima?*

Filmovi kao što su *Mis Ston*, *Solunski atentatori*, *Nevesinjska puška*, *Marš na Drinu*, *Timočka buna* i *Užička republika* okrenuti su pojedinim životnim pitanjima iz prošlosti, ali (ja mislim) funkcionišu kroz egzistencijalne dileme s kojima danas živimo. Na primer, u filmu *Mis Ston* govori se o tome kako su početkom ovog veka borci makedonske oslobodilačke organizacije kidnapovali jednu američku misionarku. Tražili su otkup, s namerom da za dobijeni novac nabave oružje za dalju borbu. Misionarka, međutim, koja je došla iz jedne velike države, uzima tursku okupaciju Makedonije kao legitimnu stvar druge velike države, i nema pojma da je u stvari makedonska borba legitimna stvar, jer je čitav jedan narod vodi na svojoj zemlji, uz svoje oslobođenje, za golu egzistenciju. Kasnije, *Mis Ston* to shvata. Dolazi do katarze: ona dobrovoljno ostaje sa svojim otmičarima sve dok ne stigne otkup koji će poboljšati uslove za borbu. Šta me je, dakle, u ovoj „priči“ najviše zanimalo? Neminovnost adaptacije. Kako dolazi do toga da se pojedinac funkcionalno i formalno prilagođuje odnosima u društvu. Marginalno je, svakako, da li je *Mis Ston* „fleksibilna“ prema izazovu stvarnosti zato što je čovečna i pravdoljubiva, ili stvar stoji obrnuto – važno je da ona prodire u stvarnost (ili dozvoljava da stvarnost prodre u nju) i prilagođava se novim problemima sveta u kome živi.

*Kako ste povezivali istorijsku zbilju i savremenu motivaciju?*

U *Solunskim atentatorima* video sam odnos prema stvarnosti koji je imao još savremeniju motivaciju. Atentatore je, kao što znamo, rukovodila patriotska namera (opet početkom ovog veka), da pomoću direktnog udara po interesima velikih evropskih sila skrenu pažnju na stanje u Makedoniji. Njih je izuzetno iritirala bezdušna nezainteresovanost civilizovanog sveta za totalnu porobljenost i degradiranost njihovog naroda. Međutim, njihova namera da udare „po džepu“ svetski kapital i nateraju ga da promeni stav prema problemu o kome je reč samo je spoljna manifestacija ideje po kojoj treba navesti svet na *nov način identifikovanja stvari*. Mislim da je razumljivo zašto mi se to učinilo važnim. Upravo je danas proces preispitivanja vrednosti jedan od preduslova da se deluje na red stvari u svetu, koje, kakve sad jesu, ugrožavaju ljudsku egzistenciju, a možda i sam čovekov opstanak.

*Kako se istorijska istina izražavala u filmu Timočka buna?*

Timočka buna (događaj od pre sto godina) bila je revolt naroda protiv korumpiranog i diktatorskog establišmenta, protiv nasilnog otuđivanja masa od ideje o učešću u vlasti. Istorijski podaci zaista su zanimljivi, jer ukazuju na dramatično odsustvo pravog revolucionarnog programa kod buntovnika i, naravno, na manjkavosti u pogledu organizacije i operative, zbog čega je bitka unapred bila izgubljena. Privukla me je, međutim, misao koja je opsedala glavne protagoniste Bune – da se masama, koje su uzele oružje u ruke zbog

jednog incidenta, mora ukazati na potrebu *demokratizovanja celokupnog društvenog života*, kako bi se, eventualno, otvorio put procesima od kojih zavise ljudske slobode i dr.

*Na koji način ste kao reditelj savladavali „romantizam istorije“ i njenu glorifikaciju?*

I tako dalje – da više ne ekspliciram svoje filmove, već da podsetim na probleme koji su otežavali njihovu realizaciju. *Romantizam*, na primer, može biti stranputica. On, inače, uopšteno gledano, odgovara nekoj tradicijskoj duhovnosti i blizu je jedne sasvim arhaične mitske svesti koja zauzima značajne prostore u nama. Stoga aparatura romantizma može lako da propusti opsednutost prošlošću – kao afirmaciju nacionalnih ideala, može da propusti evidentno tendencioznu interpretaciju prošlosti, sve do falsifikata – kao negovanje tradicija. I tome slično. Stav prema temi je u takvom slučaju ideologiziran i ne može biti negativno polazište. Estetičke kategorije ukrštaju se sa etičkim, i ja sam romantičarska uskušenja prepoznavao, u krajnoj konsekvenciji, kao nemoć umetničke imaginacije. Tako na tački romantičarske neobaveznosti (u odnosu na istorijsko iskustvo) filmsko delo postaje problematičan društveni čin.

*Kakva su Vaša umetnička iskustva u režiji istorijskog filmskog žanra?*

Da na kraju ukažem na još neka svoja iskustva sa „istorijskim filmom“. Rekao sam da mi je trenutak odluke oko rada na tim filmovima bio neposredno uslovljen time da li „priča iz prošlosti“ ističe neke istine koje nadilaze svoje vreme i prostor, koje su univerzalne, kako se to kaže, koje danas isto kao i juče proširuju našu svest o svetu o našoj egzistenciji. Ali kako to medijski artikulirati, ako je situacija povoljna, to je bio problem. Kako kroz istorijsko tkivo, koje ima svoj naracijski tok, svoju faktografiju itd, dramatičizovati stvari putem kojih će se dešifrovati istina do koje nam je stalo? Utoliko pre, što „istorijski film“ prikazuje stvari kroz avanture, akciju i spektakl, a to su elementi filma koji se svojim vizuelnim učinkom „osamostaljuju“ i nameću „svoj“ način posmatranja stvari. I, eto, upravo u akciji i spektaklu našao sam mehanizam za komuniciranje osnovnih ideja! Sećam se da je to zvučalo paradoksalno mojim saradnicima dok smo „elaborirali“ ovaj mehanizam, ali on je konačno isproban u desetak mojih filmova. Ni do dana današnjeg ne znam da li je to funkcionisalo, pogotovu što retko gledam svoje filmove, ne čuvam scenarija i što se trudim da zaboravim muke koje sam imao za vreme pojedinih snimanja, pri čemu zaboravljam i filmove i efekat kod gledalaca. Mehanizam o kome govorim, međutim, sastojao se od sledećeg: u toku radnje dolazilo je do trenutka kada je dramatičizacija dovodila pojedine ličnosti u stanje koje ih je teralo da „rezimiraju“ smisao zbivanja. U tom „rezimeu“ bilo je ono što sam smatrao *savremenim*, što danas nosimo u sebi. Samo, želeo sam da to bude otvorena poruka,

kao da razgovaramo s gledaocem, a ne spekulativno „dramsko rešenje“. Trebalo je, zato, da se pre jednog ovakvog trenutka „zaustavi“ radnja i da se kaže gledaocu: pazi, ovo je samo film, u njemu se priča o nekim stvarima iz prošlosti i malo smo se zabavljali; tu sve trešti, padaju mrtvi, krvi ima do kolena – ali važno je da shvatiš ono glavno, od čega se i danas živi, što čini da se noću prevrćeš u krevetu, i što će ti možda pomoći!

1989.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 75–80.

## REŽIJA DRAME I FILMA

### *Razgovor sa režiserom Jožetom Babičem\**

*Kako ste postali reditelj?*

Moj rediteljski rad je obeležen režijom *Krize* od kraja tridesetih do početka devedesetih godina ovog burnog veka. Imam osećaj da je čitavo moje delo obeleženo međuratnom avangardom koja se proteže do današnje post-avangarde. Započeo sam kao mladić levičarske orijentacije i socijalnog angažmana. U Mariboru moji teatarski mentori bili su Vladimir Skrbinšek i Fran Žižek. Međuratne i predratne godine bile su označene uticajem Mejerholjda, Tairova, Ejzenštajna, Piskatora, Burjana i drugih. Ti uticaji su dolazili u Sloveniju preko angažovane literature. Moj veliki mentor bio je Jaroslav Dolar, direktor Narodne i univerzitetske biblioteke, poznat kao autor čuvene *Knjige o knjizi*. Kao mlad čovek bio je veoma angažovan, pa i je na mene preneo uticaje leve orijentacije. Otuda potiče moje povezivanje sa socijal-demokratijom.

Slične orijentacije bili su dr Branko Kreft, Bojan Stupica i Ferdo Delak, koji je bio u neposrednom kontaktu s Mejerholjdom i Ejzenštajnom.

Fran Žižek mi je pričao da je slušao Mejerholjda u Pragu na Evropskom kongresu avangarde. Već tada je Mejerholjd govorio o epigonstvu kao najvećem problemu avangardne umetnosti, izjavivši da u SSSR-u ima „na stotine Mejerholjda“. Nisam video ni jednu njegovu predstavu, ali smatram se njegovim sledbenikom u smislu estetskog angažmana.

Sve te informacije o novoj umetnosti sam pokušavao da sintetišem najpre kao glumac, a potom kao reditelj. Austromarksizam u mariborskom proleterijatu bio je duboko ukorenjen između dva rata, a nemačka manjina imala je jak uticaj na društveni život. Tako su brojni slovenački intelektualci primali leve ideje i postajali socijalno angažovani. Među njima sam bio i ja, a činjenica samostalne egzistencije izvan porodične zaštite me je približila aktivističkom po-

---

\* BABIČ, Jože – slovenački dramski i filmski reditelj, glumac, publicist, filmski pedagog i direktor teatra – rođen u mestu Povržane kod Materije, u okolini Trsta, 13. II 1917. Kao mladić se opredelio za leve ideje i prišao takvom pokretu. U Mariboru se susreće s pozorištem, a mentori su mu bili ugledni slovenački dramski pedagogi Vladimir Skrbinšek i Fran Žižek. Nakon rata je referent za kulturu u Ptuj, a potom dugi niz godina glumac, reditelj i upravnik Slovenskog narodnog gledališča u Trstu. S uspehom je na scenu postavio Cankarev opus drama, zatim dela Čehova, Gorkog, Gogolja, Šekspira, Molijera, Kozaka, Zupana, Gruna, Javoršeka, Krefta i dr. Od 1959. snimio je šest igranih filmova koji predstavljaju afirmaciju novog i sadržajnog savremenog slovenačkog i jugoslovenskog filma u širenju prostora dotle neobrađenih tema i tabuiziranog prostora: *Tri četvrtine sunca (Tri četrtine sonca)*, 1959; *Veselica*, 1960; za koje je dobio nagrade na Festivalu u Puli – u kojima su dati prikazi intimnog sveta savremenika – zatim: *Sudar na paralelama*, 1961; *U sukobu*, 1963; *Istim putem se ne vraćaj, (Po istoj poti se ne vraćaj)* 1965; *Poslednja stanica (Poslednja postaja)*, 1971. Za Babića kao dramskog i filmskog reditelja postoji mišljenje da slovi kao jedan od najboljih režisera šezdesetih godina u Sloveniji, uporedo na sceni i na velikom ekranu. Svoje zrelo rediteljsko iskustvo prenosio je kao profesor filmske režije na brojne generacije mladih filmskih režisera na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo u Ljubljani. U mnogim svojim pozorišnim režijama delovao je i kao sopstveni scenograf. Režirao je i na Ljubljanskoj televiziji. Umro u Ljubljani 10. V 1996.

litičkom životu. Nisam mogao putovati iz razumljivih razloga, ali sam bio tačno informisan šta se događa u Beču, Pragu ili Berlinu. Kominternovska propaganda lažno je prikazivala zbivanja u SSSR-u. S druge strane su bili izraženi uticaji nacional-socijalizma i Kultur-Bunda iz Nemačke, a u nas se počela javljati anti-hitlerovska koalicija. Upravo, u takvoj situaciji započelo je moje umetničko formiranje.

*Kako su se prelamali takvi uticaji na Vaš umetnički rad?*

U našem kružoku bio je evidentan uticaj Grosa (Grooss), Kolvica (Kolwitz) i Mazarele (Masarel). Kao intelektualci nadahnjivali smo se Novom literaturom... Slovenija nije bila dovoljno razvijena. Ljubljana, Maribor i Trst bili su mesta iz kojih su pristizali novi intelektualci. Ipak, među njima su bili brojni koji se nisu prilagođavali. Takav je bio Rade Pregarc koji se nije adaptirao u Mariboru, gde je imao sopstvenu dramsku školu. Bojan Stupica je imao za uzor Maksa Rajnharta (Max Reinhardt), za razliku od Pregarca koji je prvi u Sloveniji ostvario snažnu recepciju Stanislavskog. Kod Stupice bilo je veoma izraženo osećanje za scenski prostor. Mislim da je Bauhaus imao velikog uticaja na njegov rad.

Što se tiče moga formiranja čini se da su avangardne ideje bile presudne za moje estetske poglede, naravno, osnova je snažan uticaj socijalnog angažmana. Nikad nisam bio svestan nekog posebnog rediteljskog sistema, ali osećam značaj vlastite estetike sinteze, koja je uvek kod mene bila kratkog daha, kao što je to vreme zahtevalo od nas. Kod mene je bio izražen impuls za teatar spektakularne predstave, pa sve do teatra u krug... Moja režija Begovićevo *Bez trećeg* bila je prva televizijska režija Frana Žižeka na Ljubljanskoj televiziji.

*Kako bi ste odredili lični rediteljski metod?*

Moj rediteljski metod je u vezi s unutarnjim svetom neostvarenih snova. Za sebe mogu reći da sam vrlo usamljen čovek, gotovo bez porodice i prijatelja. Traume nosim celog života u kome sam tragao za socijalnim odnosima, a u stvari, oduvek sam bio vrlo zatvoren u samog sebe. Sklapao sam, ipak, neverovatna prijateljstva. Veoma sam ambiciozan, ali nikad svoje ambicije nisam pretvarao u egoizam.

Odlučujući element u režiji za mene je sukob lica u prostoru. Režiju nikad ne posmatram sa strane, već ulazim u identifikaciju sa ljudima koje tumačim na sceni ili ekranu. U svojim režijama uvek sam tragao za trećim planom. Režirajući Gorkog *Na dnu* postavio sam scenu u sirotinjsko dvorište.

Stvaranje trećeg plana je, može se reći, moj osnovni režijski postupak. Pored toga, za moje režije je karakterističan sarkastičan komentar koji iskazujem kroz kritičku ironiju i humor. U pozorišnoj režiji trudim se da savladam velike prizore, aktivna dejstva koja pretvaram u sekvence, kojima je krajnji cilj postupak stvaranja forme predstave i njenog preglednog izraza. Ostvario sam



ciklus režija Cankarevih dela na Trščanski sceni upravo s takvim rediteljskim metodom. Tu sam pokušao da uspostavim nov pristup gledanja na Cankarevo dramsko delo. U režiji *Pohišanja* na kraju predstave Jacinta i Peter izvrše samoubistvo posle velikog prijema. Na liniji takvih nastojanja najdalje je otišao mladi režiser Uršič u režiji *Kralja Betajнове*. Na taj način Uršič se približio Kopolinom režijskom metodu. Za mene je Uršič najbolji režiser mlade slovenačke režije.

*Kako se rađao Vaš osećaj za režiju filma?*

Još u postavci *Krize* bio sam svestan odgovornosti režije. U sebi sam često odlagao određene projekte i čekao trenutak da režija u meni zaživi. Često vidim neke životne privide i čekam mogućnost da ih ostvarim. Teatar i njegova režija imaju svoj jezik. Čitanje Piskatorovih knjiga ili Mejerholjdovih spisa, za mene je bilo značajno da pronađem svoj put i da budem ličan u režiji bilo kojeg dela. Veoma mi je teško da definišem svoju umetničku laboratoriju. Ono što živim je slika prosečnog života. Identifikacija je osnova svake moje režije. Filozofsko-estetsko meditiranje meni je strano. Svaka retorika mi je strana u režiji. Kada sam doveo teatarsku režiju do kraja u meni se javila potreba za filmskom metaforikom i režijom filma.

*Kako bi ste odredili svoje stvaralaštvo filmskog reditelja i poetiku filmske režije?*

Pre svake režije moram imati poetiku i viziju filma u sebi. Kada režiram film veliki sam pobornik najbliže saradnje s kamermanom. Moje razumevanje gledaoca mi je otkrilo vrednosti filmske režije. Vraćam se ponovo ulozi kamere u filmskoj režiji. Uvek se dogovaram s kamermanom o broju i tipu objektiva. Pitanje je šta želite i šta hoćete na filmskoj traci da režirate: 25, 50, 75 100 mm su objektivima kojima postižete određeni cilj. Kada sam siguran u optiku mogu na slepo da režiram. Uvek kamermanu dajem određene performanse. Scenu ćete tačno režirati kad imate u glavi precizne performanse. Bitno je prvo videti ono što želite da imate na filmu. Režija filma podrazumeva tehniku režije, ali i organizaciju proizvodnje.

Sećam se režije filma *Istim putem se ne vraćaj*. Radili smo u jednoj kafani. Moji asistenti su bili Franci Križaj i Dušan Mlakar. Sedeo sam pored kamermana na šinama. Strategija filmske režije se sastoji u podeli poslova na grupu I, II, III, IV itd. Režija je podela rada na stvaranju filmskog dela. Organizatori strategije rešavaju praktično rediteljske zadatke. Kod ostvarivanja filmske režije je najvažnije izazvati spontanost radnje i ponašanja aktera. U režiji filma sve mora biti apsolutno spontano i precizno.

Te životne manifestacije glumca treba pažljivo ugraditi u filmsko delo. Nikad ne tražim od glumca da „izvode burgije“, već tražim spontanost i prirodnost, koju sam zapazio u prethodnim pripremama, a posebno glumački smisao za humor i lakoću izražavanja. Režirajući filmove radio sam najoštrije

sukobe velikom lakoćom, što sam uvek prenosio na moje saradnike, posebno, u saradnji s glumcima, a naročito s kamermanom...

### *Šta za vas predstavlja rediteljska knjiga snimanja?*

Knjiga snimanja mi je samo vodič kroz režiju, koja mi pomaže da se teoretski i organizaciono pripremim za strategiju režije i da „izvučem creva filma“. Režija je savlađivanje prostora, svetlosti i vođenje glumačke i tehničke ekipe – svih elemenata i svih stvaralaca – u traganju za ritmom filma. U zadnjoj fazi svi elementi se slivaju u celinu filmskog dela, što je očigledna zasluga režisera, ali i svih onih koji sudeluju u procesima režije.

Ponekad se u jednom kadru može izraziti ono što neko radi u devet kadrova. Od švenkera i zamera često zavisi da li ćemo to ostvariti uspešno. Montažno snimanje u jednom kadru znači funkcionalnost u filmskoj režiji. Od naše osetljivosti zavisi krajnji cilj filmske režije. Američki sistem režije ukazuje da i tri reditelja mogu da snimaju do detalja sve ono što je isplanirano u knjizi snimanja. U našoj praksi to je gotovo neizvodljivo radi produkcionih odnosa. Film kao celina može da donese autentičnu formu. Mislim da se film ipak ne može unapred „izrežirati“ ali se može isplanirati i zamisliti. Film kao umetničko delo nastaje na snimanju ili u filmskoj montaži. Bela Balaž ima teoriju o trajanju filmskog kadra, ali režija filma se ipak sastoji od osećanja filmskog reditelja. Dati filmu ritam znači dati režiji život i identifikovati se zadanim tempom. Već sam rekao da u režiji drame, a isto činim i na filmu, uvek se identifikujem s likom koji na sceni ima svoj scenski prostor, a na filmu svoj autentični filmski prostor. Za reditelja filma bitan je ugao gledanja. Filing za montažno snimanje filma u nas je imao Vanja Bjenješ. Što se tiče filmskog vremena i za njega je presudno osećanje reditelja. Kao čovek krećem se neprestano u tri prostora: Ljubljana, Trst, Istra.

### *Kakva su Vaša iskustva iz TV-režije?*

Vladanje tehničkim elementima je samo preduslov za svaku režiju, pa i za TV-režiju, ali je najvažnije poznavanje zakona dramaturgije, bez kojih nema istinske režije u bilo kom mediju. TV-predstava mora s zasnivati na zakonima pozorišne dramaturgije, ali je pri tom potrebno postići punu vizuelizaciju izlagane dramske strukture. Ekranizujući *Krizu* za medij televizije, ja sam radnju iz teatra prebacio u autentičnu fabriku i tako dobio stvarnu atmosferu i autentične odnose. Znači, drugi aspekt, posle dramaturgije je bitan prostor zbivanja. Treća dimenzija televizije je problem vizuelizacije ambijenta. Drama vez vizuelizacije na televiziji je puka informacija o teatarskoj predstavi.

*Koji su Vaši saveti mladim filmskim rediteljima, s obzirom na činjenicu da ste dugogodišnji filmski pedagog na Ljubljanskoj Akademiji za predmet filmska režija?*

Na Akademiju sam došao u trenutku kada je postojala stvarna potreba za formiranjem Katedre za filmsku režiju. Na prve dve godine savlađuju se elementi filmske režije i opšta teorija filma kao umetnosti. Taj posao obavljaju naši najbolji stručnjaci za teoriju filma i to je osnova za solidan dalji studijski rad. Entuzijizam i opsesija studenata predmetom studija filmske režije uveliko pomažu pedagogu kao mentoru. U temeljnim analizama iz istorije, teorije i tehnike filma produbljuju se neophodna znanja o filmskoj režiji. Na osnovu foto-stripa (16–20 fotosa) studenti ekspliciraju svoju viziju filma i to se najčešće praktikuje na prijemnom ispitu koji je od najveće važnosti. Svoju kulturu filma i znanja o filmu studenti stiču u kinoteci. Na trećoj i četvrtoj godini vrše se estetske analize filmova Felinija, Renoara, Dovženka i drugih klasika filma. Andrej Inkret, kao profesor dramaturgije, vodi seminar iz scenaristike. Na trećoj godini radi se prvi igrani film. Problem priče i scenarija se raspravlja u seminaru upravo s prof. Inkretom. Na četvrtoj godini se priprema diplomski film i ja sam kao mentor često u situaciji da „sagledavam“ studijski diplomski rad studenata filmske režije. Izbor glumaca je temeljni problem.

Za apsolvente režije otvara se središnji problem, pored svih savladanih znanja o tehnici i tehnologiji filma, kao i istoriji i esteticima filmske režije, a to je problem igre pred kamerom. Lik stara ili lik stvoren pred kamerom. Šta traži reditelj od glumca pred filmskom kamerom? Čestoiskusni glumci „režiraju“ mladim rediteljima. Mladim režiserima savetujem da sebi uvek postavljaju pitanje: šta hoćeš tim likom i tom radnjom da kažeš?

Sledeća faza mentorskog rada je analiza knjige snimanja.

Moj temeljni odnos kao mentora je krajnje slobodan odnos kroz dijalog o režiji filma. Osnovni je problem za mladog reditelja kako subjektivni rakurs pretvoriti u objektivnu viziju filma. Tu je tajna svakog, pa i filmskog režiranja. Pitanja koja postavlja filmski reditelj mora upravo on da odgovori svojim gledaocima, jesu zadatak filmske režije.

Svoj mentorski sistem pedagoškog rada s mladim režiserima zasnivam na punom poštovanju slobodnog pristupa mojih vaspitanika. Škola treba da bude mesto susreta nastavnika i studenata pred stvaralačkim problemima filmske režije. Moji prethodnici Gale i Štiglic su često formirali režisere namećući im sopstvena iskustva, pa su na taj način ukalupljivali mlade stvaraoce. Mislim da bez slobodnog pristupa nema umetničkog stvaralaštva, prema tome ni filmske režije. Smisao škole je susret sa stvaralačkim problemima, a ne mesto nuđenja gotovih pogleda na probleme režije.

Knjiga snimanja i vizija budućeg filma je predmet rasprave mentora i njegovog mladog režisera. To je koncept slobodnog uvođenja mladih režisera u umetnost filmske režije. Mislim da Karpo Godina upravo na tim osnovama nastavlja rad na uvođenju mladih režisera u filmsku režiju.

Na prvoj i drugoj godini studenti su obavezni na svim predavanjima, a na trećoj i četvrtoj su okrenuti praktičnom savlađivanju problema dramaturgije i scenarija igranog filma koji su uslov ostvarivanja diplomskog filma kao predmeta filmske režije.

*Koji svetski i naši filmovi imaju antologijsku vrednost za Vas?*

Teško mi je da sistematizujem svoju filmsku antologiju. Volim filmove Antonionija, Bergmana, Novi val (Trifoa), američki andergraund film, nemačke žene-reditelje – a od jugoslovenskih autora volim i cenim Pavlovića, Klopčića, Mimicu, Kusturicu...

1988.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 47–51.

## REŽIJA, SCENOGRAFIJA, SCENARIO

### *Razgovor s režiserom i scenografom Vladimirom Tadejom\**

*Kako ste postali reditelj filma? Zašto režirate? Šta je suština filmske režije?*

Moja davnašnja sklonost pisanju koja se pojavila nešto poslije pojave talenta za slikanje, te ljubav prema knjizi i čitanju oblikovali su u meni želju za stvaralačkim izrazom.

Dolaskom na film kao mladi arhitekt, nisam se odmah prihvatio posla oko režije, nego sam filmu – da tako kažem – prišao s njegove likovne strane – scenografije. Zatim sam počeo pisati scenarija za crtane filmove pa i igrane.

Dakle, tek kada sam se već „potkovao“ poznavanjem filmske proizvodnje i tehnike počeo sam i režirati. Bit filmske režije je sublimacija svih umjetnosti od literature, slikarstva, glume i muzike i dozvoljavaju čovjeku koji se bavi režijom da se najpotpunije i najkompletnije **izrazi**.

*Šta je estetski predmet filmske režije i koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?*

Najveći filmski režiseri znali su i znadu do perfekcije uskladiti humanost, umjetnost i tehniku. Znali su i znadu biti odmjereni, žestoki i umjereni u svim elementima filma. Dobar režiser mora imati onaj unutrašnji, profinjeni regulator *mjere* koja vodi *usklađivanju* svih elemenata filma, mjere koja dovodi film do onoga kako upravo *mora biti*. Dobar režiser može raditi najžešći horor film pa će se u filmu moći svejedno govoriti o *estetici*. Baš to estetsko valoriziranje svih žanrova filma umnogome govori o tome tko je režiser a tko nije, jer umjetnosti bez estetike nema!

*Koje su osobenosti filmske scenografije? Kakva su Vaša iskustva filmskog scenografa?*

Davno još dok sam počeo raditi kao filmski scenograf pročitao sam jednu talijansku stručnu knjigu autora Baldini-Viazzi pod naslovom *Muzika i sceno-*

---

\* TADEJ, Vladimir – hrvatski režiser, scenograf, scenarista – rođen 9. V 1925. u Novskoj. Školovao se u Novoj Gradiški i Zagrebu. Studirao arhitekturu na zagrebačkom Sveučilištu. Od 1951. deluje kao slobodan filmski umetnik. Radio kao scenograf stotinak scenografija u domaćem i stranom filmu; u ateljeima Praga, Gottwaldowa, Berlina, rima i Trsta, kao i svim većim jugoslovenskim filmskim studijima. Dobitnik nagrade Mar de Plata za scenografiju. Napisao tridesetak scenarija za crtane filmove i jedan od osnivača zagrebačke škole crtanog filma. Poznati su filmovi po njegovim scenarijima: *Kauboj Ćimi, Happy end, Stašilo, Krava na granici*, serija *Inspektor maska* i dr. Autor je desetak kratkometražnih filmova. Režirao sledeće igrane filmove: *Družba Pere Kvržice* (nagrada UNICEF), *Žuta, Hitler iz našeg sokaka, Hajdučka vremena, Pakleni otok, Anticasanova, Tajna starog tavana*. U Ateljeu 212 režirao predstavu *Žuta* Gordana Mihića, 1971. godine. Režira na televiziji.

*grafija*. Kao filmskom početniku malo me je naslov zbunio; što to muzika imade sa scenom, konstrukcijom, omeđenim prostorom!?

Međutim, vrlo brzo sam shvatio duboku vezu između ta dva umjetnička filmska elementa: *stvaranje atmosfere u filmu*! Uzajamnim nadopunjavanjem scenografije i muzike režiser može stvoriti nevjerovatne efekte, efekte koji, naravno, služe dramaturgiji filma. Osobnost *filmske scenografije* za razliku od teatra, pa djelom i televizije, je da imade daleko veće tehničke i laboratorijske mogućnosti do spomenutih.

Kada je ser Lawrence Oliver snimao svoga *Hamleta* dao je izjavu da mu je glavni suradnik bio scenograf. To je bio prvi slučaj na filmu da je kameraman morao snimati dekor sa zatvorenom blendom, tj. sve je moralo biti tako oštro kako prvi tako i zadnji plan i, naravno, da je dekor morao biti izrađen do u najsitniji detalj jer je bio osvjetljen sa deset puta jačom rasvjetom. To je, opet ne zaboravimo, bila *režijska koncepcija*! Dakle, scenografija isključivo u službi režije, nikako kao neovisna umjetnost i tehnika!

### *Razlika u radu u domaćim i stranim ateljeima?*

Danas „Jadran-film“ imade filmski atelje koji bi mogao stajati i biti u uporabi i u najjačoj svijetskoj fabrici snova. Ali mislim da svi naši ateljei boluju od iste bolesti, nemaju kontinuiranu *ateljersku* proizvodnju pa im se ne isplati držanje stalnih stručnih kadrova počam od maketara, odjela plastike, patinera i ostalog stručnog ateljerskog osoblja koje radi na *kvaliteti* dekora. Pogledajmo samo češki Barrandoq koji imade pogone o kojima naši studiji svi zajedno, mogu samo sanjati. A sposobnih ljudi mi imademo! Čak vrlo mnogo!

*Šta znači režirati smeh i komiku na filmu? Kakva su Vaša iskustva režiranja komedije na filmu?*

Komedija na filmu je sigurno najteži žanr bio i ostat će, po mom mišljenju!

Komediju najprije treba znati napisati, zatim režirati i, naravno, i glumiti. Komedija zahtjeva niz srodnih duša od gegmena do samog režisera i opet ponavljam glumca koji je tu desna i lijeva ruka režisera. Najveća nagrada režiseru u filmskoj komediji je da se publika nasmije tamo gdje je on upravo htio i da se smije onim intenzitetom koji je on htio. Ako režiser ide na „prvu loptu“ onda je stvar već na početku osuđena na neuspjeh ili polovični uspjeh a to se u našoj kinematografiji uglavnom i događa jer nemamo niti dovoljno vremena a naravno niti dovoljno para za studiozne predpripreme, pripreme a konačno ni za snimanje jer je kod nas komedija shvaćena kao drugo-treće razredni žanr.

Smijeh i smiješno moraju ići na dužu provjeru – vremensku provjeru, na brušenje, na finu matematiku, na gradiranje. Da je to tako treba samo pogledati filmove genija Charlie Chaplina, a usput pogledati i dokumentarne filmove o tome kako je on te komedije i komedijice snimao. Samo za jedan jedini geg rušili su se dekori sagrađenih ulica i gradova, da bi se promjenila lokacija

koja će pomoći onome što je Chaplin zahtjevao da bi postigao maksimum u svom humoru i smijehu, odnosno tuzi.

*Koje su osobenosti režije dečjeg filma kao specifičnog filmskog žanra?*

Tu imade podosta sličnosti sa filmskom komedijom što se tiče tretmana žanra. I to je po općem shvaćanju trećorazredna roba, za koju nema niti vremena niti novca, a još manje razumjevanja kod producenta. Pa zar jedan od najgenijalnijih filmova u svijetu *Detinjstvo Gorkoga* (režiser Donskoj) nije bio dječji film? Usput rečeno rad na dječjem filmu je vrlo teška rabota. Djeca nisu odrasli koji će logično razmišljati i tako pomoći režiseru kod realizacije filma; kod njih je to više zabava, „zezanje“ koje za petnaestak dana dojadi i onda počinje najteži dio posla. Scenarij pokojnog režisera Obrada Gluščevića *Vuk samotnjak* desetak je godina ležao u ladici mudrih dramaturga da bi na koncu na zapomaganje Gluščevića koji je bio i scenarist film ipak ugledao ekrane i poka-že se kao dosada najuspješnije izvezen film iz Jugoslavije – u svim žanrovima!

*Koji su osnovni problemi filmskog scenarija, posebno scenarija za crtani film?*

Što se tiče rada na scenarijima kako za igrane tako i za ostale vrste filmova, moram reći da mi je taj posao uvijek predstavljao veliki užitak – radio ga sam ili s nekim u zajednici.

U jedno sam, poslije mnogo godina rada, posve siguran – *život piše najbolja scenarija!*

Samo poniranjem u svakodnevni život može se doći do kvalitetnog scenarija, odnosno filma. Sve ono što je gola izmišljotina s naglašenim atrificijelnim mora rezultirati lažnim i neuvjerljivim.

Naravno da kod „poniranja u svakodnevni život“ ne mislim na prepisivanje života i življenja, nego traženje *povoda* za životnu dramu, komediju ili tragediju građenu na nukleusu životnog iskustva, prakse i logike. Pa kada se pravi stilizirani scenarij (film), kao recimo poznati stari film *Dvostruki život Voltera Mitya* (Dany Key), opet mora osnova biti životna kao što je to konačno i u tom filmu i bila.

Uživao sam raditi i scenarije za crtane filmove. Pa zapravo na mojim i Mičinim scenarijima počela je zagrebačka škola crtanog filma! (možda je nekromno, ali je fakat!)

Zapravo taj naš način pisanja ponukao je danas već glasovita imena jugoslavenskog crtanog filma da potraže adekvatan likovni izraz koji ih je oslobodio ondašnjih vrlo utjecajnih svjetskih šablona. Iz scenarija je potpuno izbačen dijalog a glavni oslonac i osnov bila je *ideja!* Međutim mi smo izbegli sovjetski tip „*ideje*“, mi smo tražili i našli *svijetsku*, svima razumljivu *ideju!* Danas su N. Dragić, J. Marušić i B. Dovniković otišli još dalje: oslobodili su crtani film čak i od *ideje*, oni su otišli u čisti crtani film – *doživljaj!*

*Postoji li fenomen „režije“ u svakidašnjem životu?*

To pitanje nisam najbolje shvatio, ali ću nešto reći o tome, naravno, na svoj način. Poznam neke kolege režisere koji daleko bolje režiraju sebe nego film! Ta se režija ispoljava na domaćem i deviznom računu u banci, a ponekad i u dobrim političkim vezama!

*Kakav film bi ste rado režirali danas?*

Film sa temom netom poslije rata – to je vrijeme moje generacije, vrijeme koje se tek danas „sleglo“ i mislim da mogu dobro uočiti sve ono što je onda bilo dobro, zlo, tužno, veselo i komično. Naravno, takav bih film radio sa dobrim okusom *Amarcorda*.

*Kakav je umetnički status reditelja u jugoslovenskom filmu?*

Taj „luksuzni“ status kod nas ne postoji. Status jugoslovenskog filmskog režisera je onakav kakav si tko izbori, kapom ili šakom! Pravila nema nikakvih. Do negdje prije bila je odskočna daska politika, naravno „pravovjerna“, a danas nema niti toga! Ne plačem za tim. Ali ipak tvrdim da nijedan talentirani režiser ili scenarist neće umrijeti, a da nije režirao, ili napisao ono što se ustanova da je zaista dobro. Treba *samoupornosti i entuzijazma!*

*Kakav nam je film potreban danas?*

To je pitanje na koje se teško odgovara.  
Možda nam danas i ne treba ni takav film jer se sve politizira! Sve ovisi o tome od kuda bi film došao. Tko zna, možda bi izazvao i građanski rat!

*U kakvom su odnosu film i televizija?*

To ovisi o sredini – republici, pokrajini.  
U Hrvatskoj je odnos – *nikakav!* Nešto se pokušava, ali proteći će još mnogo mutne Save dok nam se mozgovi probistre i ustanove da smo ovisni jedni o drugima! To možda vrijedi i za cijelu Jugu.

*Koji filmovi i njihovi režiseri su za Vašu antologiju?*

Bez redosljeda: *Blago Sijera Madre* (J. Huston); *Amarcord* (F. Felini); *Lovac na jelene* (M. Cimino); *Djetinjstvo Gorkog* (M. Donskoj); *Mi iz Kronstata* (Dzigan); svi filmovi Charlia Chaplina, *Poštanska kočija* (J. Ford), *Izlet mesje Hulota* (J. Tati).

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 55–59.



## ŽIVOT FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s režiserom Vlatkom Gilićem\**

*Kako razumeti fenomen režije?*

Život daje argumente za režiju, otkrivajući joj suštinu.

*Šta znači režirati?*

Režirati znači u istini najintimnije razgovarati sam sa sobom, Oslobađati život svega suvišnog.

*U kome su odnosu život i režija?*

Ako je režija život, onda se o njoj može govoriti kao u životu samom. Uni-verzalna režija je nezavisna od ljudske volje. Sam pojam režije unutar vremena i prostora širi je od onoga što možemo da zamislimo.

To se vidi tek onda kada pokušavamo da determinišemo duh režije. To je kao kad nam izmiče tle pod nogama. Istina života probija gde hoće i kako hoće, kao što čini i život režije. Njihova dejstva mogu biti razorna. Jedino ostaje ono što je ostvareno.

Režija i život su iste suštine.

*Kako je mogućna režija?*

Režija je nova nauka; nepodmitljivi svedok života, koji prodire u njegove tajne s poznatim mukama.

---

\* GILIĆ, Vlatko – jugoslovenski režiser, scenarista, scenograf i pedagog – rođen u Podgorci 1. I 1935. Diplomirao arhitekturu na Univerzitetu u Beogradu. Filmsku delatnost započeo kao scenograf ostvarivši scenografiju za pet filmova. U korežiji s Predragom Golubovićem snimio kratki igrani film *Mala svetlost* (1966), a potom, samostalno *Povratak na rodno drvo* (1968). Stvaralački opus od 12 kratkih i igranih filmova ostvario metodom igranog i dokumentarnog filma istražujući poetska značenja savremenog izraza i poništavajući žanrovska ograničenja igranog i dokumentarnog prosedea. Svojim kratkim filmovima podržan od filmske kritike kao izraziti zagovornik autorskog kratkog filma, s dubljim metaforičkim značenjima. Njegovi filmovi *Homo sapiens* (1969) i *Homo homini* (1970) razvijaju svojevrsnu vizuelnu metaforu mita o Sizifu. Slede filmovi *Zategni dele* (1970), *In contuinio* (1971), *Dan više* (1972), *Ljubav* (1973), koji predstavljaju vrhunac Gilićevog filmskog stvaralaštva, s brojnim jugoslovenskim i internacionalnim nagradama. Ogleđao se i u režiji igranog filma *Kičma* (1975) i *Dani od snova* (1980). Ostali kratki filmovi: *Tok* (1971), *Juče, danas, sutra* (1971), *Juda* (1972), *Moć* (1973). Gilić je stalno angažovan kao profesor intermedijalne režije (pozorište, film, radio i televizija) na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, od 1978. Vlatko Gilić je naš reditelj i scenarista kojeg je američki medijski gigant NBC uvrstio među pedeset najboljih u istoriji svjetske kinematografije. Tako se ovaj rođeni Podgoričanin našao u društvu Orsona Velsa, Hjustona, Čaplina, Forda, Felinija, Hičkoka, Bergmana, Kurosava, Kubrika, Tarkovskog, Renoara, Roselinija... Na tom spisku Gilić je jedini iz Jugoistočne Evrope.

### *Gde zapravo počinje režija?*

Za reditelja režija je estetska stvarnost. Biće koje on nosi u sebi. Oslobodi ga se kad mu promeni mesto boravka. Za mene je to obično filmska traka. Tada počinjem da vidim ono nevidljivo, ono do tada skriveno u meni. Saznajem i da ono ima svoju tajnu, svoju „kutiju u kutiji“. To biće u sebi, i od sebe, skriva nešto što reditelj mora ponovo, ako ne da vidi, ono bar da oseti. Tu je početak i kraj režije. Ako reditelj ne spozna da je to - to, onda mu izmiču delovi iz celine i delo se ruši.

### *A šta može montaža?*

Na filmu, ako se dva kadra pogrešno spoje stvara se razroka celina, nespo sobna da usmeri pogled na sledeći korak. Najveća tajna u stvaranju procesa montiranja filma jeste spoj dva kadra. Dva kadra se ne montiraju – već se estetski uslovljavaju.

### *Šta reditelj stvarno radi?*

Reditelj stvara celovit umetnički organizam, koji mora imati sve što čovek ima: glavu, telo, noge, ruke i sve unutarnje organe. Imati sve organe znači imati mogućnost života.

### *Ko može režirati?*

Oni koji moraju. To je nužnost. Kao što zemlja prirodno kruži oko sebe okrećući se oko sunca. „Ako bi me sprečili da pišem, ubio bih se!“ Žid i Valeri su reditelji! Književnici i pesnici su reditelji: arhitekta reči. „Stvaraću oblike koji nisu postojali, koji nikad bez mene ne bi postojali“ – kaže Pikaso. Pikaso je reditelj! „Najveći deo stvarnosti postoji u obliku tajne!“ – misli Dostojevski. Dostojevski je reditelj! „Šekspir je prorok koga je nebo poslalo da objavi tajnu o čoveku i duši njegovoj.“ Šekspir je reditelj!

### *U čemu je tajna režije?*

Umeti da u običnom vidite tajnu, koja se, upravo, tim običnim prikriva.

### *Postoji li režija slučaja?*

Režirati znači pustiti da vas život iznenadi.

### *Da li stvarnost ukida snove?*

Stvarnost ne ukida snove. Ona uzima od sna onoliko koliko joj treba. Ulaziti u snove znači baviti se režijom.

### *Kako ostvariti režiju?*

Materijalizovati snove. Gledati ljude. Biti s ljudima. Biti u šumi i gledati šumu. Biti u vodi i roniti. To je režija.

### *Može li se režirati nevidljivo?*

Režija je u stvari susret. Susret sa vidljivim i nevidljivim. Nešto što nas privlači, a ne znamo zašto. Ne znamo šta je gravitacija i te privlačne sile. Naučnici kažu: sva tela se privlače. Zašto? Na mesecu je čovek lakši. Njegova masa je ista i na mesecu i na zemlji. Promenilo se ubrzanje.

### *Šta je režija u perspektivi kosmičkog vreme/prostora?*

Kako možemo da uzmemo udela u galaktičkom društvu civilizacija koje međusobno komuniciraju? Mislim, jedino kada bi smo organizovali našu planetu tako da uvažavamo život svakog čoveka na zemlji. Na žalost, ta opšta režija na planeti zemlji ne postoji. Postoji haos „režije“ koja nas razjedinjuje. Život postaje jeftin. Iz dana u dan pojeftinjuje. Da li će se čovek uplašiti i pobuniti protiv takvog tretmana – veliko je pitanje? To je pitanje opstanka. Istorijski nas podseća da su civilizacije nastajale i nestajale. Koliko će ova naša trajati pitanje je „režije“ političara.

### *Kuda vodi „režija“ sile?*

Šire gledano „režija“ na planeti zemlji generalna je proba za smak sveta. Da li će to biti premijera bez reprize to zavisi od nas. Mi smo kandidati za jedno kolektivno samoubistvo. Sledeće moje režije bave se, upravo, tim fenomenom. Ne dam čoveku da se ubije! Mislim da je zadatak umetnosti odlaganje te fatalne premijere.

### *Šta nam preostaje?*

Da strahujemo i „glumimo“ sreću.

1990.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, Beograd, 1991, str. 35–36.

## INTEGRALNOST FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa Predragom Golubovićem\**

*Kako radite s glumcem kao režiser na filmu?*

Moram da priznam da ne bih mogao da sarađujem s glumcem u koga izuzetno nemam poverenja, koga izuzetno ne volim i koji to poverenje na isti način ne uzvraća, jer radimo jednu istu stvar. Ja se borim za njegov lik i ostvarujem njegov lik, a on pokušava da ga ostvari da bi doprineo mom filmu. Znači to je jedan uzajamni odnos koji je sasvim shvatljiv i normalan. Ne bih mogao da, čini mi se čak i u ovakvom odnosu kakav je film *Sezona mira u Parizu* u kome se pojavljuju izuzetne glumačke ličnosti (Dragan Nikolić, Marija Šnajder, Alida Vali, Erland Jezefsen, Danijel Želen, Predrag Manojlović, Raf Valone, Paskal Peti i dr. – *napomena R. L.*), a već dokaz je to da ga drukčije radim nego što bi se možda našao u okvirima svetske produkcije i to što sam sa svim tim ljudima od prvog dana ja na *ti*, znači nisam *ja* taj koji je nametao taj odnos nego posle određenih naših kontakata oni su bili ti koji su smatrali da treba tako da me oslovljavaju i da treba tako privatno prema meni da se ponašaju, već govori o jednoj stvari. Ja pokušavam u radu glumca da samo stvorim one okolnosti i razvijem one ideje koje bi njemu mogle da omogućе da aktivira one unutrašnje instinkte i reflekse koje postoje u svakom glumcu, a koji treba da se konkretizuju i kroz gest i kroz radnju. U tome ja izuzetno poštujem glumca, ali pokušavam da svim onim što govorim što postoji kao situacija da razvijem do te mere određeni emocionalni naboj oko njega da on mora da se u određenom pravcu iskaže.

*Kako lik glumca pretvarate u sliku, kako sliku pretvarate u ideju?*

Ja sam jedan od onih režisera koji veruju da glumac mnogo znači. Ubeđen sam da ta prisutnost glumca u kadru mnogo znači, da pravi glumac svojim pri-

---

\* GOLUBOVIĆ, Predrag – filmski reditelj, scenarista, filmolog – rođen u Sarajevu 25. VI 1935. Studije opšte književnosti diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu i dramaturgiju na Akademiji za film, pozorište, radio i televiziju u klasi prof. Josipa Kulundžića. Magistrirao na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Režirao niz dokumentarnih filmova među kojima se ističu *Nedelja* (1967) i *Ratnik* (1969). Uporedo s režijom piše brojna scenarija. Najviše uspeha imao je u žanru kratkog igranog filma: *Smrt paora Đurice* (1971), *Tišine* (1972), *Biografija Jožefa Sulca* (1973). Sva tri filma bila su nominovana za Oskara. Režirao je više igranih filmova, uglavnom po sopstvenim scenarijima: *Bombaši* (1973), *Crveni udar* (1974), *Sudbine* (1978), *Sezona mira u Parizu* (1981), *Progon* (1982) i *Dobrovoljci* (1986) – uglavnom s ratnom tematikom, koje karakteriše moralni i politički angažman. U svojim teorijskim i publicističkim radovima najčešće piše o značenju ratnog filma i njegovom društvenom angažmanu. Od 1980. direktor je Instituta za film u Beogradu. Urednik je časopisa „Filmograf“. Svojim publicističkim radom daje vredan doprinos afirmaciji jugoslovenskog filma u zemlji i svetu. Za svoja filmska ostvarenja dobio više vrednih društvenih priznanja. Pisac je više radio-dramskih i televizijskih ostvarenja. Umro u Bogradu 18. VII 1994. Njegov sin Srdan Golubović uspešan je režiser i scenarista srednje generacije srpskih sineasta.

sustvom u kadru već određuje izvesna stanja, da čak bez jake mimike, bez određenog gesta on već u kadru mnogo šta znači. Sa te strane želim da vizuelnost kadra se maksimalno osloni na glumca odnosno pre svega, na njegov lik. Kad je reč o liku uvek pokušavam da kostim do te mere bude u funkciji isticanja onih ličnih fizičkih osobina jednog glumca koji bi samo pomogli da se iskaže. S druge strane, isto tako želim da taj spoljni odnos, ta vizuelnost filma, bude ono što se na neki način koncentriše u samom glumcu i što mu dozvoljava da se iskaže.

*Kako Vi stvarate filmski kadar kao reditelj? Na koji način? Objasnite fenomen kadra, odnosno proces stvaranja filmskog kadra?*

Filmski scenarij doživljam dosta konkretno. Počeo sam kao scenarista i nezadovoljan time što drugi „upropašćavaju“ moje tekstove ja sam uzeo sam to da radim. Još u gimnaziji, kada sam čitao bilo koje delo iz lektire ja sam ga automatski vizuelizovao. I taj odnos od početka postoji u meni, utoliko pre ako se desi da određena mesta, objekte, ličnosti poznajem, onda je vizuelizacija mnogo lakša. Sve objekte filma *Sezona mira u Parizu* ja sam obilazio, pa sam ih čak i fotografisao. Film se već jednom desio u meni! Zbog svega toga, znači ta vrsta konkretizacije se jednom već desila od samog scenarija i vizuelizacije. Kasnije je ona meni utvrđena u knjizi snimanja. Ja sam jedan od onih koji se vrlo čvrsto drži knjige snimanja.

*Ako otvorimo Vašu knjigu snimanja onda vidimo niz preciznih rediteljskih indikacija, niz konkretnih napomena... ?*

Želim u filmu da se krećem prirodnim tokom stvari. Ne volim one tzv. nametnute kadrove. Ne volim tu vrstu agresije bez razloga. Želim da kadar ima svoju spontanost u kretanju, u svom mizan-kadru, u svom unutrašnjem kretanju da ima tu svoju unutrašnju dramaturgiju i uz to, ako takav kadar unapred utvrdim i od njega vrlo teško odustajem. Kad na samom snimanju mi drukčije predlažu, onda pokušavam taj kadar da obogatim nečim drugim što nikad ne preciziram u scenariju, u knjizi snimanja, čak ni onda kad dosta toga znam. Detalje želim uvek da nađem na licu mesta, želim da ih prepustim onom ponašanju glumca, onom slučajnom kostimu, onom slučajnom rekvizitu koji će se pojaviti tog trenutka u kadru. To je vrsta one rediteljske nadgradnje koja je vrlo precizan tekst. Ovu knjigu snimanja bi mogao bilo ko drugi da realizuje. Mislim da se nadgradnja pojavljuje u trenutku kad pokušavam da aktiviram detalje i pronadjem akcente koji bi trebalo da služe osnovnom dramskom toku.

*Na izvestan način i pored rediteljske preciznosti kod Vas postoji momenat improvizacije u stvaranju filmskog kadra?*

Režijska improvizacija se nalazi u pronalaženju i produbljanju onoga što sam ranije predvideo.

*Postavlja se zanimljivo pitanje: u kojoj su relaciji detalj o kome govorite i koji je plod improvizacije, koji izlazi iz samog života, iz date realnosti, iz realnosti filmske slike odnosno iz prostora koji Vi oblikujete i celine filma kao takve? Koliko vas celina obavezuje kao jedan rigorozan zahtev u režijskom procesu?*

Moram da priznam da uvek mislim na celinu. Ne volim film sastavljen samo od kadrova, ne volim čak ni parcijalnost sekvenci. Na kraju krajeva kadar sam po sebi može da bude izuzetno lep. Mislim da zaista se ključ mnogih naših nesporazuma nalazi u tome što ne razmišljamo možda o integralnom delu, ne razmišljamo o celinama i o onome šta sve jedan kadar i jedna sekvenca mogu da znače u okviru te celine. Ja pokušavam da se usresredim na tu celinu. Ovih nekoliko dana dok snimamo u Parizu izuzetno sam nezadovoljan nekim scenama, odnosno nekim događajima u tim scenama. Osećam da će između njih i celine nastupiti konflikt. Jedna dobro odigrana scena, izuzetno dobro odigrana ali malo sporije odigrana, meni će smetati u celini tog filma. Ona sad sjajno izgleda i danas se to baš desilo kad sam negodovao i protestovao i tražio da sve to bude drukčije i brže. Eto, tog trenutka je nastupilo to moje nezadovoljstvo sa jednim elementom iz filmske celine.

*Predmet moga sledećeg pitanja jeste problem vremena i prostora, problem ritma, problem tempa, problem dinamike totaliteta filma, ako uzmemo film kao jednu određenu umetničku celinu, i ako je reditelj tvorac filmske celine?*

Raspored likova u prostoru, u mizan-kadru, kako se sve češće upotrebljava na filmu, u dubinskom kadru izuzetno mnogo znači. Ne volim plošni kadar, ne volim kadar koji ima samo dve dimenzije – fotografske slike ili dimenzije čak slikarskog platna. Mislim da se mnogo značajnije stvari u filmu moraju događati u dubinskom kadru i da se mnoge stvari uskoro događaju baš u promenama odnosa u mizan-kadru ili mizan-sceni na samom filmu.

*Zašto se posle studija svetske književnosti, i posle plodnog stvaranja u oblasti scenarija, zašto se prihvatate rediteljske palice i zašto ustvari režirate?*

Mnogi me pitaju to, i moja majka isto, i moja čitava porodica - zašto ne sedim kod kuće, da se ne lomam po raznim planinama i gradovima. Kad se šalim svojoj ekipi kažem: „Kukaćete vi za onim crnogorskim planinama po Parizu“. Znae šta, situacija jugoslovenske kinematografije na žalost je takva da ne omogućava nekom da se bavi nečim u čemu bi možda imao i više umetničkih rezultata.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 37–40.

## AUTORSTVO REŽIJE FILMA

### *Razgovor s režiserom Nikolom Stojanovićem\**

*Kako ste prvi put doživeli film kao umetnost?*

Negde u četvrtoj-petoj godini života gledao sam prvi film, u bioskopu „Zvezda“ u Beloj Crkvi, banaćanskoj. Na osnovu dva najupečatljivija detalja koja sam upamtio – *da neki crni ljudi izranjaju iz crne zemlje, i da neki beli ljudi propadaju kroz gromade belog leda* – kasnije sam rekonstruisao činjenicu da se radi o Aleksandru Nevskom. Ispostavilo se da sam, u stvari, fiksirao dva ključna momenta ejzenštajnovske konstruktivističke poetike i poruke, iako nisam imao pojma o čemu se radi.

Tokom pedesetih, najpre u Beogradu, potom u Titogradu, upoznao sam Hičkoka, Kurosavu, Felinija (*Držte lopova, Sedam samuraja, Ulica*), naslućujući da su oni van komercijalnih klišea svakodnevnog bioskopskog repertoara, pa je došao šok s filmom *Lete ždralovi* zbog dotad neviđenog (a i kasnije retko sretanog) načina na koji je kamerom oblikovana emocija... Ali, ako je sve to bilo na nivou fenomenološkog i emocionalnog doživljaja bioskopske projekcije, krajem pedesetih i početkom šezdesetih sledi upotpunjavanje intelektualnom komponentom, dakle svešću o estetičkim i umetničkim spekulacijama kroz filmove – najpre Bergmana, zatim Godara i Antonionija (*Divlje jagode, Do poslednjeg daha, Krik – Avantura – Noć*), uz moju definitivnu odluku da se i sam posvetim filmu.

---

\* STOJANOVIĆ, Nikola – filmski reditelj – rođen je 4. maja 1942. godine, u Dušanovu kod Leskovca. Školovao se u Beloj crkvi, Beogradu, Titogradu i Sarajevu, gde je 1965. diplomirao na Arhitektonskom fakultetu. Od 1960. bavi se filmskom publicistikom i saraduje u mnogim listovima i časopisima Jugoslavije. Od 1964. do 1967. bavi se amaterskim filmom, i s filmovima *Bluz, Torzo, Draga Irena* (kratki amaterski) i drugim, postiže uspehe na domaćim i međunarodnim amaterskim smotrama. Krajem 1957. godine, u okviru Kino-kluba „Sarajevo“ osniva filmski časopis *Sineast* u kome do danas obavlja funkciju glavnog i odgovornog urednika. Na profesionalnom filmu debituje posle višemesečnog studijskog boravka u Parizu (gde je stažirao u ekipama Žan-Lik Godara, Anri-Žorž Kluzoa i Marsela Kamija) 1968. godine, kratkim igranim filmom *U kuhinji*. Realizovao je šest kratkih igranih filmova – *Hahari* (1975), *Čin* (1980), *Žed* (1981), *Triptih* (1982), *Rebus* (1985) i *Alternativa* (1987), i dva dokumentarna – *Između* (1971) i *Uviđaj* (1981). Kratkometražni filmovi su mu višestruko nagrađivani na domaćim i međunarodnim festivalima. 1970. godine debituje na igranom filmu *Dragom Irenom*, a zatim realizuje još tri – *Polenov prah* (1974), *Pogled u noć* (1978) i *Od zlata jabuka* (1986), *Belle époque* (2001). Na Televiziji Sarajevo realizuje veći broj dokumentarnih emisija, i dva televizijske igrana filma – *Autogram* (1976) i *Veliki talenat* (1984). Dobitnik nagrade za režiju filma *Od zlata jabuka*, 1987. na 25. međunarodnom festivalu filma za omladinu, u Španiji. Doktorsku tezu o Akira Kurosavi odbranio na FDU u Beogradu, gde je bio profesor Istorije filma, kao i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.



*Šta i ko je presudno uticao na Vaše opredeljenje za profesiju filmskog reditelja?*

Pretpostavljam, izvesne moje literarne sklonosti i vrlo određene likovne mogućnosti (bio sam dobar crtač). Uz to, bavio sam se dramskim angažmanom, najpre u okviru dečje radio-grupe Radio-Titograda, zatim u kulturno-umetničkim društvima, i statirajući i igrajući manje epizode u titogradskom Narodnom pozorištu. Na drugi deo pitanja – *ko* je uticao – teže je odgovoriti konkretno. Verovatno, svi oni filmski autori koje sam pomenuo u prvom odgovoru, uz bezbroj onih manje značajnih i s manje zvučnim imenima, ali koji su osvajali moje dečje srce. Od meni bliskih osoba, pomenuo bih brata Velju – literarnog talenta, znatne erudicije i inteligencije, uz neobičnu širinu duha i dubinu duše, lucidnog kritičara i stvaraoca i rafiniranog intelektualca, obdarenog za književnost a zaljubljenog u svet plastičnih i scenskih umetnosti, posebno teatra i filma – kao i nastavnika likovnog obrazovanja, akademskog slikara Cvjetka Lainovića, koji je časove crtanja u Gimnaziji pretvarao u filmske diskusione tribine. Ne mogu da zaboravim njegove lucidne analize *Rašomona* i drugih značajnih filmova.

*Postoji li režija, kao fenomen, u svakidašnjem životu?*

Ovo pitanje je zamka. Na prvi pogled, sve je u životu deo neke spontane ili planirane, kolektivne ili individualne režije (manipulacije). Pogotovo *usavremenom* životu (ili nam se tako čini – za savremenike je u svakom pogledu život bio *savremen*), kada se svaki aspekt života podvrgava stogom predviđanju (planiranju). Međutim, uz neminovnu konstataciju da je svaka režija ujedno manipulacija, valja reći da režija u okviru stvaralačkih medija mora biti i nešto drugo – nešto više (pretenciozno bi bilo reći: *veće*) od života, već zbog samog čina autorske *selekcije* i stvaralačke *nadogradnje*. Ova potonja podrazumeva presudni faktor – *stvaralačku slobodu* – čija je osnovna osobenost da i nepotpun životni podatak može da pretvori u umetničku istinu. Tu se krije jedan od osnovnih postulata stvaralačke alhemije.

*Šta je predmet režije filma?*

Tehnološki: organizovanje vremena i prostora kroz mizanscen i mizankadar. Suštinski: pretakanje poetskog supstrata života u medij.

*Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja filma danas?*

Možda, da nađe *ravnotežu* u dilemi: da li je medij njegovo *sredstvo* *ilicij*? Podrazumeva se moralni i stvaralački aspekt ovog problema. Naime, na jednoj strani je *karijerizam* i *konformizam*, na drugoj *larpularizam* i *iezoterizam*, a negde između meandira funkcija medija kao *sredstva komunikacije* – što će

reći da, *izražavajući sebe, autor izražava svet* i prenosi energiju stvaranja (traganja, istraživanja) na gledaoca.

*Postoji li fenomen režije u drugim umetnostima (književnost, plastične, likovne i druge umetnosti)?*

Neizbežno. Na prvom stupnju, kao organizovanje materijala, bez obzira kojem medijskom području pripada, na sledećem – kroz njegovo nadgrađivanje, osmišljavanje. Meni lično iskustvo diplomiranog arhitekta u dobroj meri koristi u rediteljskom pozivu, pre svega u smislu organizovanja prostornih komponenti, u njihovom ritmičkom usklađivanju, zatim u kristalizovanju forme. Laik sam za muziku, ali osećam njeno posebno prožimanje s filmom – ako je „arhitektura zaleđena muzika“, onda je film njeno ponovno pokretanje... Još u gimnaziji žučno smo raspravljali o odnosu literature i filma, nalazeći strukturalne srodnosti i opozicije (poglavlja-scena, pasus-sekvenca, rečenica-kadar), anticipirajući buduće semiološke teorije. Formalne medijske razlike potvrđuju suštinske srodnosti, naravno, ukoliko je reč o autorskom stvaralaštvu i traganju za supstancijalnom ekspresijom.

*U kakvom su odnosu režija filma prema drugim medijskim režijama (drama, opera, radio, televizija, dečji i lutkarski teatar)?*

Rekao bih da filmska režija podrazumeva proces *simbioze*, organskog harmonizovanja svih komponenti koje je sačinjavaju, dok je ostalim navedenim medijima u pitanju ostvarenje manjeg ili većeg stepena sinteze, u najvećoj meri zastupljene u umetnosti opere. Televizijska režija difuznog je raspona i varira od *žurnalistike*, preko *registrovanog teatra* do *filma*, a najbliža je mediju *udirektnom prenosu* (autentični TV-žurnalizam) i donekle, u *dokumentarnoj drami* (fingirani žurnalizam, zasnovan na iskustvima *cinema verite*).

*Opišite svoj metod filmske režije.*

Mislim da se u režijskom postupku mora očuvati spontanost, bez obzira kojim putem do nje dolazili. Moj metod se zasniva na izbegavanju svakog striktnog metoda u smislu fiksiranog i ozakonjenog redosleda radnji i postupaka. Pritom ne mislim na tehniku, zanat i fizičku kondiciju, što se podrazumeva. Pravim crteže i didaskalije, ali na snimanju ih odbacujem kao vajar pomoćne skice. Najbitnije jeste ostvariti *prožimanje ikoničnih, profilmskih vrednosti s dramskim, dijegetskim vrednostima*, to jest kadra s mizankadrom, montažnog ritma s glumačkim ritmom – rečju, *artizma s emocijom*.

*Definišite svoju poetiku filmske režije?*

Emanirati u medij unutarnje vrednosti autorske ličnosti (duhovni i emocionalni svetonazor) sredstvima specifičnim za medij. Drugim rečima: ostvariti sublimaciju ideja kroz kristalizovanu formu.

*Šta je za Vas najteže u režiji filma?*

Harmonizovanje emocionalnih i izražajnih komponenti, dakle – emocije i ekspresije, ličnog i opšteg, estetike i etike.

*Šta je suština režije kao umetnosti?*

Kreacija, stvaranje nove stvarnosti u mediju, odnosno medijskog otiska čulne stvarnosti, u okviru kojeg se kroz emociju, kao strujni provodnik, sugeriše ideja ili misao, nikako teza.

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao komparativna teorija režije (drama, opera, film, radio, televizija, dečji i kulturni teatar)?*

Za razliku od Renesanse, dvadeseti vek je epoha specijalizacije – do pežorativnih razmera. Međutim, postoje naznake kretanja ka intermedijalnom shvatanju, što će reći da se i za tu opštu teoriju režije tek sustiču uslovi koji će, u perspektivi, sigurno biti još povoljniji. Ne bi trebalo, pri tom, smetnuti s uma opravdanost izvesnih rezervi prema medijskoj globalizaciji. Naime, gubljenje medijskih obrisa može dovesti do negativnog stapanja i gubljenja posebnih kvaliteta, do neke vrste veštačke sinteze.

*Šta mislite o anketnom istraživanju fenomena režije? Koje estetičke metode bi trebalo još predvideti u istraživanju fenomena režije?*

Sve najpovoljnije – autentično svedočenje stvaraoca je nezamenjivo, ma koliko bilo subjektivno (ili baš zbog toga). Sugerisao bih još sličan pristup samom *pojedinom filmskom delu* (kroz „duboku analizu filma“, onako kako je definiše Vladimir Petrić u *Sineastu* broj 35/36, istražujući strukturalističke odnose specifično filmskih komponenti u prožimanju s narativnom komponentom), i podvrgavanje gledalaca istraživanju dejstva režiranog segmenta u raznim fazama i u raznim medijima.

*Kako biste definisali svoj estetski diskurs pisanja o filmu?*

Pristupati filmskom delu kao kompleksnom živom organizmu, polaziti od samog dela i njegovih, to jest autorskih tendencija, a ne od sopstvenih estetičkih kanona i predrasuda. Ako je delo udaljeno – preduzeti mentalno putovanje ka njemu, kao astronaut ka zvezdama. To stalno putovanje u susret delu i

autoru mora biti princip, jer samo približavanjem i promenom ugla posmatranja možemo utvrditi vrednosne komponente jedne kompleksne autorske tvorine.

*Šta je idejno-estetska osnova Vaše analize filmskog umetničkog dela?*

Traganje za vrednostima u istostraničnom trouglu: *etika – estetika – autorstvo*, to jest istraživanje odnosa između duhovnih i medijskih vrednosti, u svetlu autorskog doprinosa njihovog konstituisanja.

*Vi ste urednik uglednog sarajevskog časopisa Sineast već niz godina. Kako biste odredili estetički angažman Sineasta, posebno kada je reditelj i režija u pitanju?*

Tretiranje režije kao prvenstveno autorskog, stvaralačkog, i u tom smislu neprekidno istraživačkog čina, kao i fenomena neodvojivog od medija i čoveka – u isto vreme. Dakle, inaugurisanje one vrste stvaralačke slobode koja omogućuje punu estetičku autentičnost, uz podrazumevajući etički angažman.

*Koji svoj film smatrate najuspešijim ostvarenjem?*

Ni jedan ne smatram „najuspešijim“, što bi moglo značiti da ga tek očekujem. Iako su, od dugometražnih, dva moja filma ispovednog karaktera (*Draga Irena* i *Od zlata jabuka*), a druga dva spekulišu s neki meni bliskim motivima (*Polenov prah* i *Pogled u noć*), ne mogu reći da su mi zbog toga prvi važniji. U svakom od ovih filmova postoje segmenti kojima sam više zadovoljan nego celinom, a to su oni delovi u kojima su se stekli uslovi da se primarna inspiracija artikuliše odgovarajućim sredstvima i da se približim nekom svom estetičkom idealu, o kojem sam govorio. Prevladavanje tehnološko-stvaralačkih problema nešto je lakše izvodivo u kratkom filmu, i mogućnost ostvarenja potpunije autorske kontrole, pa sam posebno zadovoljan s nekoliko kratko-igranih eseja kao celovitim odblescima moje ambicije da filmom istražujem svet, medij i sebe u isto vreme (*U kuhinji*, *Čin*, *Triptih* i film koji upravo završavam, *Alternativa*).

*Navedite desetinu najboljih filmova svih vremena.*

Sigurno da je cifra *deset* nedovoljna da obuhvati svo bogatstvo svetske filmske riznice, odnosno onog njenog dela koji mi je bio dostupan, podrazumevajući da se u njoj skriva još veliki broj iznenađenja. Citiraću, zato, samo desetak autora koji su na svoj način obeležili moje formiranje, navodeći od njihovih dela najpre ona koja volim, a u zagradi ona koja poštujem:

Dovženko – Arsenal (Zemlja);

Drejer – *Stradanje Jovanke Orleanke (Dan gneva)*;  
Kurosava – *Živeti (Rašomon)*;  
Vels – *Otelo (Građanin Kejn)*;  
Bergman – *Persona (Divlje jagode)*;  
Antonioni – *Noć (Avantura)*;  
Fellini – *Osam i po (Kazanova)*;  
Tarkovski – *Ogledalo (Rubljov)*;  
Kjubrik – *Staze slave (Paklena pomorandža)*;  
Hičkok – *Vrtoglavica (Ptice)*.

Priključio bih, svakako, „celog“ Čaplina i Ejzenštajna, pa prevratnike kao što su Vigo, Godar, Bunjuel i autore od specifične težine kao što su Breson, Ozu, Renoar, Vajda...

*Koja dela o režiji filma bi trebalo prevesti i objaviti u nas?*

Malo ih je koja se obraćaju režiji direktno, ali vredna su pažnje sva ona dela koja analitički prilaze mediju ili opusima značajnih autora (James Monaco: *How to read a film*, Donald Richie: *Yasujiro Ozu*), i brojne monografije iz biblioteka kakve su „Cinema d’hui“ (Seghers, Pariz), „Cinema One“ (Seckers and Warburg, London) ili „Mastera zarubežnogo kinoiskusstva“ (Iskustvo, Moskva).

*Kakav je položaj reditelja i režije u savremenom jugoslovenskom filmu?*

Uklešten u dualizam teorijskog tolerisanja definicije režije kao najvažnije komponente filmskog projekta i prakse koja ovu definiciju surovo opovrgava, reditelj je prinuđen da se grčevito bori za svaki pedalj ostvarenja svog projekta – od sticanja prava na temu, preko uslova za realizaciju do adekvatnog plasmna filma – jer u svakoj fazi kao da postoje „otimači“ koji bi da redukuju autorovu viziju, da banalizuju njegove snove.

*Kuda ide savremena režija filma u nas i u svetu?*

Ako ne računamo podrazumevajuće obilje medijskih parazita (konfekcije, kića, šunda), na sreću – ka svojoj autentičnoj vokaciji, da kroz iluziju čulnog sve ubedljivije emanira duhovno.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji; u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd 1989, str. 179–187.

## REŽIJA, KAMERA, MONTAŽA

### *Razgovor s režiserom, snimateljem, montažerom Karpom Godina Aćimovićem\**

*Od kada datiraju Vaša prva saznanja o filmu?*

Sećam se ruskog filma iz tridesetih, poznatog filma, *Pastir Kostja*, muzičke komedije. Bilo je to 1948. ili 1949. U to doba u Jugoslaviji davali su se prevashodno sovjetski i retki jugoslovenski filmovi. Nešto kasnije, video sam i sine-maskopski film *Grobnica faraona*. Sećam se svakog detalja. Posebno sam bio impresioniran kolorom ovog filma, koji je u svojim nijansama ostao živ u mome sećanju.

*Kako je protekla Vaša tehnička i estetska formacija reditelja, kamermana i montažera?*

U Makedoniji, gde sam proveo detinjstvo, moj deda bio je fotograf i imao je kolekciju fotosa iz Balkanskih ratova. Klišeja sam otkrio u njegovom podrumu i prizori vojnika su me fascinirali. Mislim da su upravo ti fotosi iz balkanskih ratova imali uticaj na moje estetske doživljaje fenomena fotografske slike.

Kada mi je bilo pet godina, moj otac novinar i fotoreporter poklonio mi je foto-aparat Kodak 2B. Obožavao sam tu spravicu i čak spavao s njom. Od tada sam često fotografisao. U školi sam usavršavao fotografsku tehniku i dobijao nagrade za umetničku fotografiju i naravno diplomu. 1962. ja sam već u Ljubljani u Akademiji za gledališće, radio, film in televiziju. Moja majka investira svu svoju ušteđevinu i kupuje mi filmsku kameru Yashika 8 mm, sa automatskim zumom. Bila je to čarobna sprava toga vremena. Bio sam zaista očaran kamerom, bez obzira na njene skromne tehničke uslove. Upravo, s tom kamerom započeo sam snimanje amaterskih filmova...

---

\* GODINA AĆIMOVIĆ, Karpo – slovenački i jugoslovenski režiser, snimatelj, montažer i filmski pedagog – rođen u Skoplju, 26. VI 1943. Režiju studirao na Akademiji za gledališće, radio, film in televiziju u Ljubljani, od 1962–1966, na pozorišnom i na filmskom odseku od 1966–1968. Detinjstvo proveo u Skoplju, gde mu je majka glumica, a otac novinar i foto-reporter. Od 1949–1962. živi u Mariboru, gde je okončao gimnaziju. Snimio od 1967. brojne amaterske filmove kao scenarist, režiser, snimatelj i montažer. Slično čini i u svojim kratkim filmovima. Kao direktor fotografije, snimatelj i montažer celovečernih filmova saraduje s brojnim rediteljima kao što su: Želimir Žilnik, Bata Čengić, Lordan Zafranović, Dejan Šorak, Ivica Matić, Vojko Duletič, Filip Robar-Dorin. Režirao, snimio i montirao svoje igrane filmove: *Splav Meduze*, 1980; *Crveni bugi ili šta ti je mala*, (Rdeći boogy ali kaj ti je deklica) 1982; a u snimateljskoj saradnji s Tomislavom Pinterom *Veštački raj* (Umjetni raj, 1990). Svestrana filmska i umetnička ličnost Karpa Godine ga preporučuje za filmskog pedagoga, te je od 1990. izvanredni profesor filmske režije i kamere na Akademiji za gledališće, radio, film in televiziju u Ljubljani. Snimao u američkoj i argentinskoj produkciji. Piše filmska scenarija, režira u pozorištu, a za televiziju je režirao više od 200 Tv-spotova. Dobitnik je više nagrada i priznanja za svoj svestrani umetnički rad.

*Šta je za Vas predstavljao kontakt s Kino-klubom u Beogradu?*

Bilo je to izuzetno mesto susreta sineasta među kojima su autorske ličnosti Makavejev, Pavlović, Petrović i dr.

*Kako je protekla Vaša profesionalna formacija na AGRFTV u Ljubljani?*

Od 1962–1966. sam studirao pozorišnu i radijsku režiju, a od 1966–1968. studirao sam film na istoj školi. Zahvaljujući saradnji s režiserom Želimirom Žilnikom, koji me pozvao u Novi Sad, snimio sam njegov film *Rani radovi*, koji je na Berlinskom festivalu dobio Zlatnog medveda. U ovu saradnju sam ušao bez velikog profesionalnog iskustva, ali mi je ona omogućila kontinuitet snimateljskog rada.

*Kako ocenjujete autorsku situaciju tih godina?*

U Sloveniji najizrazitiji autor je Boštjan Hladnik, čiji film *Ples na kiši*, 1961. značio nam je mnogo, a mene je posebno impresionirao svojom vizuelnošću. Pored pomenutih autora kao što su Makavejev, Pavlović i Petrović, bio sam izuzetno oduševljen pojavom filma Novog talasa u Francuskoj i autora kao što su Trifo, Godar, Anjes Varda, Romer... Za mene je posebno bio važan lični susret u Pragu s Milošem Formanom. Ipak, Bergman i njegov filmski opus su najvažniji za mene.

Pored Trifoa za mene je kultno filmsko stvaralaštvo Andreja Tarkovskog...

*Ko je još uticao na Vaš rediteljski razvoj?*

Moglo bi se reći da je na mene, pored istorijskog oduševljenja za opus ekspresionizma Frica Langa, kome sam posvetio svoj novi igrani film *Veštački raj*, određenog uticaja imala gruzijska filmska škola, a naročito film *Pirosmani*, 1970, Georgija Šengelaje, koji sam gledao bez daha. U tom sam filmu našao sebe i apsolutno se identifikovao s autorom. Prirodno, s divljenjem prihvatam raskošnu vizuelnost i estetske vrednosti i opus filmova Sergeja Paradžanova...

*Kako je došlo do realizacije vašeg prvog igranog filma Splav Meduze (1980)?*

1977, posle nekoliko godina rada u Srbiji, ponudio sam scenario Branka Vučićevića beogradskoj televiziji i njenom dramaturgu Filipu Davidu, kome se projekat dopao, pa je zajedno s novom generacijom u „Viba-filmu“ prihvaćen kao koprodukcija.

*Kao i Splav Meduze, tako i vaši sledeći igrani filmovi Crveni bugi(1982) i Veštački raj (1990) raspravljaju temu odnosa politike i ideologije s jedne*

*strane prema umetnosti i individualnoj slobodi. Kako tumačite svoj režijski koncept i njegovu estetsku osnovu?*

Svojim filmovima pokušavao sam da govorim o nama i našim životima, koji nisu bili pošteđeni političkih konotacija. U takvom svetu slobodna ličnost ostaje tragično usamljena.

*Kako vidite jugoslovenski film danas?*

Postoji jugoslovenska kinematografska kultura, ali u nivou organizacije i proizvodnje svaka regija ima svoj film; mislim na Sloveniju, Bosnu i Hercegovinu, Srbiju, Hrvatsku i Makedoniju. Filmovi se danas snimaju u gradovima koji imaju filmska studija, kao što su: Ljubljana, Zagreb, Beograd, Novi Sad, Sarajevo, Skoplje i Priština. Uprkos današnjoj razdeljenosti mislim da će skandinavskim principom biti mogućna saradnja i na jugoslovenskim prostorima.

*Kako ste sarađivali s direktorom fotografije Tomislavom Pinterom u Vašem filmu Veštački raj?*

Tom Pinter je najbolji i najiskusniji jugoslovenski direktor fotografije. Njegovom delu sam se divio još od mladićkih dana. On je snimio oko 70 igranih filmova u zemlji i svetu. *Veštački raj* je koncipiran vizuelno tako da je odgovarao Pinterovom poznavanju različitih filmskih žanrova. Najzad, želeo sam da vidim velikog stvaraoca izbliza, da upoznam njegov način rada i sudelujem s njime u stvaranju moga novog filmskog dela. S radošću sam sarađivao s njime i naša saradnja je bila izvanredna. Ukazivao sam na svoje želje, ali nikad nisam zahtevao da ih takve ostvaruje. Prepuštao sam mu inicijativu i kreativnost. Tako je spretno nadgrađivao ideje koje sam ja zastupao. Rezultat takve saradnje je bio očigledan.

*Kako sarađujete s glumcima?*

Polazim od Stanislavskog. Glumci moraju preživljavati ono što igraju, ali još uvek tražim od njih žestinu i strasnu reakciju, kakve izražavaju glumci Actor's Studio. Želim da izražavaju raspoloženje koje mi je potrebno u filmu. Glumce vodim tako da izražavaju funkciju koju sam im namenio u filmu. Pokušavam da ih integrišem u strukturu kadra, sekvence i konačno filma kao celine.

*Kako biste definisali svoju režijsku ars poeticu?*



Film mora nadgraditi dejstvo. Uvek polazim od ideje kakav film želim da snimam. Kad je ideja zapisana i gotov scenario, sa scenaristom obilazim lokacije i prostore zbivanja. Ambijenti i atmosfera mi uslovljavaju dalje oblikovanje priče. U knjigu snimanja beležim viđeno i o tom razmišljam i tragam za glumcima koji bi bili primereni ovoj radnji. Sa svim tim pretpostavkama i uslovnostima prilazim pisanju konačne knjige snimanja. Ritam i način snimanja mojih filmova nalazi se u mojoj predstavi kakav film želim. Izvesno je da budući film već vidim u njegovoj pripremi.

1990.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, Ju film danas, GIP Kultura, Beograd 1991, str. 52–55.

## REŽIJA SOCIO-KRITIČKOG FILMA

### *Razgovor s režiserom Želimirom Žilnikom\**

*Vaš ulazak u kinematografiju označen je sredinom šezdesetih godina. Šta bitno karakteriše Vaše osećanje toga vremena u svetskom i našem filmu? Kako bi ste odredili poetiku svoga režijskog pristupa dokumentarnom filmu?*

Američki spektakularni film je u to doba još uvek dominirao u svetu i na evropskim ekranima, pa i u našim bioskopima. Pojava francuskog novog talasa bitno je promenila estetiku savremenog filma. Elementi realne stvarnosti su materijal od koga reditelji nove orijentacije stvaraju svoje filmove.

Američku filmsku tradiciju uvek sam doživljavao kao nastavak pozorišne tradicije. Ja sam se opredelio za stvarnostnu tradiciju na filmu.

Naš film u to doba bio je upravo ono kako ga je nazvao Sveta Lukić „socijalistički esteticizam“. Bio je to film otklonjen od stvarnosti, s jedne strane, a s druge strane, takav film je u najvećem delu svoje produkcije bio ideologizovan, kako u formalnom, tako i u sadržajnom smislu.

Dokumentarni film toga doba je estetizirao ljude, pojave i predmete. To su bili radovi najčešće snimani nemom kamerom i s puno tele-objektiva, najčešće su slikali „naše prirodne lepote“. Takvi filmovi su mi stvarno ličili na reklamne priručnike o tome šta se dešava u Jugoslaviji. To su bile godine kada je jugoslovenski socijalistički model bio veoma ofanzivan.

Ono što sam obećao i u šta sam bio ubeđen, bitno mi se ukazivao raskol između „socijalističke estetizacije“ i same stvarnosti. 1966. snimio sam svoj prvi dokumentarni film. U Novom Sadu je u to doba formirana prva filmska kuća u kojoj su radili Branko Milošević, Sveta Udovički, Petar Latinović i dr. Sećam se, te godine bila je u Novom Sadu strahovita poplava...

---

\* ŽILNIK, Želimir – spski režiser i scenarista – rođen u Nišu, u nemačkom koncentracionom logoru 8. IX 1942. Završio Pravni fakultet u Beogradu. Bio glavni urednik Tribine mladih i urednik časopisa „Polja“ u Novom Sadu. Režirao opus dokumentarnih filmova, posvećen socio-kritičkom temama sa „dna života“, s naglašenim ironičnim pristupom i radikalno smelom formom izražavanja. Poznati su mu dokumentarni filmovi: *Žurnal o omladini na selu*, *Pioniri maleni*, *Nezaposleni ljudi*, *Lipanjka gibanja*, *Crni film*, *Ustanak u Jasku* i dr. Režirao je i više igranih filmova: *Rani radovi* (nagrada Zlatni medved za režiju, 1969, na Festivalu u Berlinu), *Druga generacija*, *Lijepe žene prolaze kroz grad*, *Kako se kalio čelik*. Za Televiziju Novi Sad, kao i za beogradsku Televiziju, snimio više tv-dokumentarnih drama: *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*, *Vera i Eržika*, *Prvo tromesečje Pavla Hromiša*, *Dragoljub i Bogdan*, *Stanimir silazi u grad*, *Posrnule ovčice*, *Beograde, dobro jutro*, *Bruklin*, *Gusinje* (specijalna diploma na Festivalu povodom evropske godine filma i televizije u Berlinu, 1988), *Stara mašina*, kao i serija *Vruće plate*. Žilnik je bio urednik umetničkog programa Televizije Novi Sad.

*Kako je nastao Vaš prvi dokumentarni film Žurnal o omladini na selu i šta je bila njegova osnovna ideja?*

Scenarij je bio posvećen temi kako provodimo slobodno vreme, kako se bavljamo na selu. Postavio sam sebi ozbiljno pitanje: kako se omladina zabavlja na selu?

Nisam želeo da pravim neutralni zapis o kafani i mladom svetu u njoj, a još manje da estetiziram atmosferu. Odlučio sam da radim film tonskom kamerom koja će dijalog tretirati kao bitan uslov dramske radnje. Inspiracija za mene su bili filmovi *Varalice*, francuski film *Marsela Emea*, kao i film *Lica* Kasetisa...

Odluka da režiram dokumentarni film tonskom kamerom odredila je generalni pristup ovom filmu. Tonska kamera je bila teška i veoma se retko ova, 300 kg teška sprava, primenjivala u režiji dokumentarnog filma, osim za zapisivanje referata na partijskim kongresima. Morao sam da pravim prizor pred kamerom, a ne da kamerom lovim prizor. Otuda odluka za krupnije planove, a kamera je morala biti strpljivi posmatrač. Najvažnije u režiji ovog dokumentarca je bilo obratiti najveću pažnju na dešavanja u kadru i mikro-prizore. Učesnici su morali biti prirodni, ali ne odveć opušteni niti hladni na drugoj strani.

Mislim da je uspeh filma bio uslovljen izborom autentičnih ličnosti.

Posle ovog filma uskoro sam snimio još dva dokumentarca: *Pioniri maleni* o maloletničkoj delikvenciji i prostituciji u Novom Sadu, a drugi su bili *Nezaposleni ljudi*. To je bio šok s temom o nezaposlenim 1967, i njihovom masovnom odlasku na rad u inostranstvo.

*Pioniri maleni* imali su rediteljsko nadahnuće u ranim Bunjuelovim filmovima. Film *Nezaposleni ljudi* bio je režiran kao filmski esej s brojnim pitanjima učesnicima u filmu i njihovim odgovorima.

*Šta bitno karakteriše Vaše uzbudljivo svedočanstvo o studentskoj revoluciji 1968?*

Lipanjka gibanja snimao sam nervoznom kamerom, s izobiljem švenkova. Na taj način se dobilo autentično svedočanstvo o uzburcanosti događaja i zbivanja. Nervozni švenkovi koji prave filaže povećavaju dramatičnost *Lipanjkih gibanja*.

*Koji je smisao socio-kritičkog dokumentarnog filma?*

Kada sam napravio nekoliko dokumentarnih filmova postavio sam sebi ozbiljno pitanje koji je smisao socio-kritičkog filma, crnog filma, koji se bavi ljudima „na dnu“. Da li je to estetski zapis o širenju svesti o stvarnosti oko nas?

Na neki način rešio sam da napravim samokritički, samoironični *Crni film*. Početkom sedamdesetih naša glavna rasprava o filmu bila je žestoka diskusija svih foruma o „crnom filmu“. Takav film je od vlasti uskoro bio sankcionisan i nije bilo moguće više snimati. Film je u formalnom smislu bio pod uticajem

američkog eksperimentalnog filma, posebno onih iz radionice Endi Vorhola. Ono što je mene u to vreme najviše zanimalo jeste neverovatno slobodna forma, kao i stavljanje na dnevni red subjekta koji film pravi. Bio je to underground film, koji je imao u sveti imalo velikog uticaja početkom sedamdesetih. Na žalost, već 1973. sve je dovedeno u pitanje.

### *Kako je nastao film Ustanak u Jasku?*

U to vreme još su uvek teme iz NOB-a forsirane na filmu. Bilo je to vreme *Neretve* i *Sutjeske*. Onda sam i ja došao na ideju da snimim film s temom iz NOB-a. Odlučio sam se za evokaciju *Ustanak u Jasku*, ali sam želeo da režiram film, ne šminkerski, nego film o ljudskoj mucu i ratnom očaju. Razmišljao sam i došao na ideju da primenim metod „teatralizacije istorije“. Ljudi koji su preživeli streljanja pričali su pred kamerom kako je to bilo, često su bili gosti škola i pojedinih komemoracija. Izvesna teatralizacija NOB-a odredila je formu ovog filma. Rekao sam tim ljudima, koji su učestvovali u filmu, da mogu da se obraćaju gledaocima itd. Tako se dobio određen ironičan otklon i samom činjenicom da sam ih postavljao pred spomenike iz tog vremena. Dobila se ubedljiva dokumentarna izražajnost i autentično svedočanstvo. Neki borci koji su „krvavo“ učestvovali u NOB-u ostali su tamo gde su i bili, a neki su se o taj isti NOB dobro „očešali“.

Bio je to film koji je u pravom smislu koristio jezik *cinema verite*-a – filma istine, koji nas je u ono vreme oduševljavao.

### *Šta je za Vas predstavljalo bavljenje dokumentarnim filmom?*

Danas, s vremenske distance, treba reći da je to bilo vreme oficijelnog „socijalističkog esteticizma“, ali i prodora traganja za novim filmskim formama. Filmovi su počeli bitno da se razlikuju jedni od drugih. Dokumentarnost filmova iz tog vremena sačuvala je i konzervirala je određene pojave na sebi svojstven način. Svaki film tražio je svoj metod.

Moja iskustva su sasvim lične prirode.

Naši najznačajniji reditelji su režirali daleko manje filmova od stvarnog umetničkog potencijala. Naš najznačajniji režiser Saša Petrović nije režirao ni desetinu igranih filmova.

Sve što sam docnije, kao režiser radio, bazirano je na mojim dokumentarističkim iskustvima, posebno u seriji tv-darama, ali i igranog filma.

Rad u živim ambijentima, rad sa malim ekipama, okrenutost sociokritičkom temama – samo su neke od bitnih karakteristika moga rada na dokumentarnom filmu, ali i na dokumentarnim tv-dramama i tv-serijama, ali i na igranom filmu. Budući da sam natopljen dokumentarizmom, uvek pokušavam da napravim film koji će ličiti na izveštaj sa terena, na izveštaj iz stvarnosti. 1990.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, Beograd, 1991, str. 81–83.

## POETIKA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa režiserom Emirom Kusturicom\**

*Vaši filmovi Sjećaš li se Dolly Bell (1981) i Otac na službenom putu (1985) scenariste Abdulaha Sidrana imaju kao umetničko vreme-prostor sarajevske pedesete i početak šezdesetih. Šta za Vas predstavljaju te godine u Sarajevu?*

U stvari, to je jedna tipična sarajevska biografija, koja počinje na periferiji, a završava se u centru grada. Odrastao sam na jednom od sarajevskih brda, zvanom Gorica.

Sarajevo je jedan od najzanimljivijih jugoslovenskih gradova. Tu je veoma jaka koncentracija različitosti: konfesionalnih, nacionalnih do socijalnih. Baš-čaršija je mjesto koncentracije novca, koji se stiče legalno i ilegalno. S druge strane, postoji život periferije, koji je predmet mojih filmova, i koji je zaista uzbudljiv. Ovdje se svaki emotivni doživljaj izražava mnogo burnije nego u drugim djelovima grada.

Odrastao sam u tipičnoj „komunističkoj“ porodici, gdje otac ima glavnu riječ, vjerujući da komunizam mora doći do 2000. godine.

Postoji niz značajnih trenutaka u životu kako ću se baviti filmom. To je zbir autoriteta koji su određivali moju biografiju. Jedan je bio očev autoritet, a nasuprot njemu autoritet „junaka-razbojnika“ iz Babeljevih priča, koji se opire takvom autoritetu. U Sarajevu, na rodnoj Gorici imao sam priliku da gledam život kako se odvija veoma neposredno. Krećući se između nekoliko autoriteta, okušao sam život. Onda se javila prva ljubav, pa nekoliko ljubavi, prijateljstva i atmosfera periferijskog „Doma kulture“, koji je najčešće bio dom – nekulture. Sve je to bilo pomalo smiješno, jer su se i u tim prostorima odvijale društvene igre. Život je ovdje pulsirao između krajnjeg smijeha i krajnje tuge. Sarajevo i jeste prostor gdje čovjek i u najtežim trenucima može da se smije svemu, da bi se tako branio od života koji nije nimalo lak.

---

\* KUSTURICA, Emir – jugoslovenski filmski režiser, scenarista i graditelj – rođen u Sarajevu 24. XI 1954. gde je završio osnovne i srednješkolsko obrazovanje. Režiju diplomirao u Pragu, na Filmskom fakultetu (FAMU) u klasi Otokara Vavre. Na Internacionalnom festivalu studentskih filmova u Karlovim Varima dobio prvu nagradu za režiju filma *Gernika* (1978). Za Televiziju Sarajevo režirao dva filma: *Nevjeste se vraćaju* (scenarij Ivica Matića) i *Bife „Titanik“* (ekranizacija istoimene pripovetke Ive Andrića), za koje je nagrađen na Festivalu televizije u Portorožu. Njegov prvi film, *Sjećaš li se Dolly Bell* (1981), nagrađen za režiju na Festivalu u Veneciji „Zlatnim lavom“, a dobitnik je i Međunarodne nagrade FIPRESCI. Na Festivalu u Puli dobio brojna priznanja. Za film *Otac na službenom putu* dobitnik je „Zlatne palme“ u Kanu (1985), a film je bio kandidovan za Oskara (1986) kao jedan od pet najboljih filmova u svetskoj produkciji. Emir Kusturica je režirao film o trgovini maloletnicima, pod naslovom *Dom za vješanje*, 1988. Njegov filmski opus bogate i režije filmova: *Arizona Dream*, 1992, *Udergraund (Podzemlje)*, 1995, *Crna mačka, beli mačor*, 1998., *Život je čudo*, 2004, *Zavet*, 2007. Emir Kusturica je danas jedan od najboljih naših režisera, sa evropskim i svetskim umetničkim filmskim dometima. Povremeno režira na operskoj sceni. Pored bogatog filmskog opusa Kusturica je vrstan graditelj Drvengrada i Andrićgrada. Autor dela *Smrt je neproverena glasina*, 2010; *Sto jada*, 2013.

*Šta je za Vas predmet filmske režije, i koji je glavni zadatak filmskog reditelja?*

Čovjek mora da ima jak razlog da bi se upustio u neki film. Merkantilni film tjera reditelje uz filma u film onako kako oni to ne žele – što je princip filmske industrije. Praveći svoje filmove, shvatio sam da reditelj prije svega mora da ima emotivni razlog za svoj film. Radost stvaranja je ključna estetska kategorija i u režiji. Radost može da ima u sebi i mnogo gorčine, kao i smiješnog, znači sve ono što život čini životom. Reditelj mora da krene putem svojih osjećanja. Došao sam do saznanja i nastojim da to formulišem: na pitanje kako sam uspio da održim kontinuitet svoga posljednjeg filma, radeći ga gotovo tri godine, shvatio sam da je dio rediteljskog zanata, kadriranje, traganje za izrazima, korišćenje kamere u pokretu, izražavanja slikama, koje nudi svijetu, dakle, shvatio sam da ni jedan „far“ ili pokret kamere ne može da se izvede po formalnom principu, već samo kao dio sugestije koju reditelj nosi sa sobom.

Ako je zbir rediteljskih slika zbir slika razlomljenog svijeta, onako kako ta lična sugestija nalaže, onda reditelj može da film režira čitavu deceniju i njegov film će ostati njegovo delo. Naravno, sve zavisi od intenziteta sugestije reditelja. Režija se može učiti u školi, ali za reditelja je presudno vlastito tumačenje svijeta, ne mislim da „filozofirajuće“ – i ono, naravno, mora da postoji – već je značajno da režijsko znanje stečeno u studijama rediteljske umjetnosti, da zanat režije podredimo sebi i svom viđenju svijeta.

Ako jednog glumca pratimo u vožnji kamerom, onda ta vožnja mora da označava naš odnos prema svijetu. Na taj način, mi glumce dovodimo u situaciju da igraju onako kako mi želimo. Čak ne moramo to ni da im objašnjavamo. Na neki način, oni postaju predmet i subjekt našeg rediteljskog viđenja. Ono što stoji između nas – a to su kamera, svjetlost – jesu ono što film čini filmom. Filmski reditelj je okružen brojnim saradnicima, umjetničkim i tehničkim, i ono često uslovljavaju njegov rad. Za razliku od pisca koji stvara neposredno, reditelj je uslovljen da svoje ideje ostvaruje preko pedeset, često i stotinu, drugih ljudi i brojnih tehničkih mašina. Mislim da je ipak u filmskoj režiji presudna lična sugestija reditelja u korišćenju tehničkih pomagala koja nam omogućuju snimanje filma, i ostvarivanja filmske režijske celine.

*Šta je za Vas predstavljalo studiranje na Filmskom fakultetu u Pragu, školi visokog evropskog ranga, na kojoj su režiju studirali značajni stvaraoci našeg filmskog doba kao što su Miloš Forman ili Ježi Mencil, a od naših Lordan Zafranović, Goran Marković, Rajko Grlić, Srđan Karanović, Goran Paskaljević i drugi?*

Moj praški profesor Otokar Vavra snimio je pedesetak filmova. Iskustvo čovjeka s tolikim opusom filmova, veoma disciplinovanog i strogog pedagoga, koji nas je učio filmskoj režiji, za mene je bilo dragocjeno. Njegov metod nastave se zasnivao na praktičnim zapažanjima, na analizi činjenica koje film čine

filmom. Kako je Vavra vodio seminar filmske režije? Navešću jedan primjer. Dobili smo zadatak da analizujemo Felinijev film, koji se zove *Roma*. Svi smo mi napisali kritiku toga filma, a da nismo načinili rediteljsku analizu razlažući film na njegovu suštinu. Vavra je bio nezadovoljan literarno-kritičkim pristupom analizi. Poslije smo analizovali film na montažnom stolu. Sjećam se da sam vrtio scenu kabarea dan i noć, i tako otkrio Felinijevu dramaturgiju ovog filma.

Vještina režije scene kabarea u predfašističkoj Italiji je veoma uzbudljiva – od scena humora do atrakcija koje rješavaju glavni tok filma. Sistem paralelnih radnji u okviru jedne sekvence maestralno ostvaruje Felini u tom filmu. Sličan metod konsekventno sam sproveo u filmu *Otac na službenom putu*. To su paralelno sprovedene radnje koje dosljedno karakterišu režiju ovog moga filma. Dvije ili tri radnje ravnopravno, u svakoj sekvenci moga *Oca...* ravnopravno teku. Kad je glavni tok radnje dominantan, ovaj metod je negiran doziranjem humora.

*Sa književnikom Abdulahom Sidranom ostvarili ste dva umetnički vredna filma. U kom su odnosu dramaturgija (književnost filma) i režija filma?*

Srećna je okolnost što smo Sidran i ja iz istog duhovnog prostora. Kod Sidrana, kao i kod mnogih književnika, postoji slatka zabluda da je film 80% gotov kada je završen njegov scenario. Mislim sasvim drugačije. Film i njegova režija tek počinju kad je napisan scenario. Autorstvo se ispoljava stvaranjem filma. Konkretno, u *Ocu...* postoji niz režijskih pronalazaka koji su nastali tokom snimanja. Mjesečarenje kao sublimna radnja u filmu nije postojalo u prvobitnoj verziji scenarija, Niz razješenja u dramaturgiji ovog filma mogla su doći, po prirodi stvari, tek na kraju filma. Samoubistvo „udbaša“, dolazak djeda u starački dom, partijski sastanak, i niz drugih epizoda, prirodno, rađali su se u režiji filma *Otac na službenom putu*. Bez ovih rješenja, u dramaturgiji moga filma, on bi bio siromašniji. Ima jedna tendencija, suprotna prirodi filma, a to je da se filmovi sve više „pišu“ u nas, a manje *režiraju*. Beogradski „bioskopski film“ je upravo ta vrsta filma, i on je doveo do toga da je došlo do opadanja umjetničke vrijednosti našeg filma. Nema filmskog umjetničkog djela bez ostvarenja principa filmske estetike, bez reditelja kao autora filmskog umjetničkog djela.

*Kakav je položaj reditelja i režije u jugoslovenskom filmu danas?*

Kriza je povoljna atmosfera za umjetničko stvaranje uopšte. Ona podrazumjeva vrlo izražene društvene protivrječnosti i plodno tle je za rađanje snažnih umjetničkih djela. Otežavajuća okolnost za autore je u tome što vlast krizu neće da vidi u njenoj napetosti. Rediteljski zanat kao umjetnički postupak je uslov stvaranja umjetničkog filma. Kod nas je rediteljski posao tek od „crnog talasa“ mogao da se obilježi kao autorski. Neko može da posjeduje savršeno

poznavanje zanata, ali ako njegov emotivni naboj nema sopstveni pogled na svijet – tu nema filma kao umjetnosti.

Kriza koju živimo u Jugoslaviji je vrlo povoljna za pisanje scenarija i režiranje filmova koji se nas tiču. Posebno to je vrijeme za uvođenje rediteljskog posla u autorstvo i borba za dignitet režije kao umjetnosti. Film nije vic i obmana za publiku. Takav film nema nikakvog, pa ni bioskopskog, zabavljačkog razloga – on može samo da stvari vuče nazad.

*Koje filmove jugoslovenskih autora volite i zašto?*

Volim filmove Živojina Pavlovića, ne zbog njihove političke konotacije, jer zapravo Pavlović se nikad politikom nije ni bavio, već moralom. Moral je vječna estetska kategorija, i mislim da je svaki dobar film djelo o ljudskom moralu. Asketizam Pavlovićevih filmova, ekonomičnost njegovog režijskog izraza, i na neki način emocija koja je kod njega prikrivena, bitne su karakteristike njegovog stvaralaštva. *Kad budem mrtav i beo* Pavlovićev je veoma aktuelan i danas. Problem njegovih filmova, koje je majstorski snimio Fando Janković, jeste loša tehnička izrada. Teme Pavlovićevih filmova su trajno aktuelne za ovo podneblje.

*Kako radite s brojnom ekipom umetničkih i tehničkih saradnika?*

Režirati, za mene, jedan film, jeste prvenstveno etički čin, nešto što proizlazi iz ljudskog druženja i prijateljstva. Ako toga nema – nema ni filma. Moj doživljaj svijeta, ponavljam, jeste moj film. Glumce volim, i neprestano u njima provjeravam ono što želim u filmu da izrazim. Kad se uspostavi most s ljudima, onda se lakše stvara u povjerenju saradnika.

*Koji su svetski reditelji uticali na formiranje Vaše estetike filmske režije?*

Žan Vigo, i njegov film *Atalanta*. To je, za mene, ključni film kao umjetnost. Taj film je teško racionalno analizirati. Mislim da posjeduje sve komponente umjetničkog djela. Ima brod koji se kreće. U njegovoj dramaturgiji je pokušaj da se socijalizuje porodica. Taj film ima svoju tragediju, svoju ljubav, svoj humor. Sav je u pokretu! U njegovoj trivijalnosti krije se velika tragedija i velika komedija ljudskog življenja. Sve to pravljeno je tako da se doživi intenzivno, kao što je i život na lađi *Atalanta* koja plovi rijekom.

Volim i Felinija, koji je od Vigoa mnogo dekorativniji. To su dva autora koji su bitno odredili ovo što ja radim. Sebe često uhvatim kako se koristim njihovim sredstvima. Naravno, nastojim uvijek da pronađem svoju ličnu emociju svijeta.



## *Kako gledate na „prašku školu“ naših reditelja?*

Mnogi koji su pokušali da odrede značenje „praške škole“ naših reditelja, mislim da su griješili. *Praška škola* nema svoj zajednički koncept. Međutim, iskustvo s praške Akademije, kao i iskustvo češkog „novog talasa“, iz kojih se crpi ono što se vidi u tim filmovima, uglavnom je vezano za italijanski neorealizam. Sve te pojave se oslanjaju na neorealizam, prema tome, i na Felinija. Pojave u češkom „novom talasu“ su transmisija neorealizma. To se posebno vidi u socijalnim filmovima sa životne periferije, u načinu pogleda na stvarnost. Svi ti naši „praški reditelji“ su različiti, svaki na svoj način.

*U radu s glumcem postižete vanrednu spontanost u izrazu, pa se s pravom može govoriti da u Vašim filmovima glumci ne glume, već žive svoje uloge. Kako sarađujete s glumcem, kako postižete glumačku ekspresiju pred kamerom ravnu životnoj stvarnosti?*

Ekspresija i povjerenje se rađaju iz drugovanja i prijateljstva, koji su iskreni. U režiji glumca pred kamerom nastojim da ostvarim princip *sa-igre*, da svi glumci budu upućeni jedni na druge. Glumci su tako u mogućnosti da iz *sa-igre* djeluju na publiku, a nikako direktno preko kamere. Glumac svoju ekspresivnu energiju ne izražava nikad direktno, preko kamere u publiku, već preko onoga ko je s njim u kadru, i preko onoga na koga misli. Ili preko onoga kome se posredno obraća. Taj princip rada reditelja s glumcem nije, u stvari, nov, ali se u praksi pokazuje kao vrlo dobar metod. U zajedničkoj igri glumaca iscrpljuje se autentičnost, vještina i emocije, a nikad ne vuku narcisoidno kameru „pred sebe“. Drugu stranu režije i glume diktira kamera u odnosu na glumačku igru. Taj odnos je određujući položajem kamere i veličinom formata. Postoji čitav niz zakonitosti koje režija mora poštovati da bi glumci izgledali onako kako ih je reditelj zamislio. U režiji je bitno kako postaviti kameru u odnosu na glumčevo lice, njegovo tijelo, pokret i radnju.

*U kom su odnosu Vaši filmovi Otac na službenom putu prema Sjećaj li se Dolly Bell?*

*Otac* je komplikovaniji od *Dolly Bell*, utoliko što je to film-roman, koji ima tri izrazito oštro postavljene linije zbivanja. Film *Dolly Bell* više pripada „filmskom filmu“ i negira svaki literarni pretekst, svako moguće literarno ostvarenje filma kao samostalnog medija. *Dolly Bell* je, u stvari, novela, čija radnja se odvija sa lakoćom, dok se *Otac na službenom putu* uključuje u trend koji produbljuje estetsku uslovljenost i svjedoči da film više liči romanu nego pozorišnoj sporosti. Gledajući *Oca* u Kanu, učinilo mi se da bi ponešto trebalo „vaditi“ iz filma – da bi dobio na opštoj dinamici.

*Zašto ton u Vašim filmovima, kao i većini naših filmova, nije na nivou likovnih vrednosti režije?*

Većina jugoslovenskih bioskopa ima nestandardnu projekciju zvuka. Na projekcijama u pariskim i rimskim bioskopima čuo sam čak i ono što ne bi trebalo da se čuje u filmu, recimo štopericu koja otkucava sekunde. Znači, ton je dobro sniman, ali je njegova reprodukcija kod nas katastrofalna. Valja reći da ni kopije filmova nisu uvijek po standardu.

*Otkud mesečarenje, i koje je njegovo suštinsko značenje u Ocu?*

U *Sjećaš li se Dolly Bell* sam uveo hipnozu kao oneobičavanje. U *Ocu*, to je mjesečarenje. Tražio sam pojavu kojom bih zemaljski red stvari u filmu olakšao, i bio doveden na jednu poetsko-psihološku ravan. U mjesečarenju dječak, junak *Oca*, osjeća se ljepše i finije nego u stvarnom životu. Kako mi je palo na um to mjesečarenje u režiji *Oca*, nemam pojma. Sjećam se Fazbinderovih svjedočenja kada je govorio da je nešto lijepo, govorio je da to lijepo što se događalo, uistinu bilo „mjesečarski“.

*Da li ste proučavali fenomen somnambulizma u medicini?*

Pripremajući se za režiju *Oca*, proučavao sam mjesečarenje i s medicinskog stanovišta. Možda je to najzanimljivija bolest koja obilježava dimenziju neotkrivenog u čovjeku i njegovom mozgu. Mjesečarenje izražava reakciju na konfliktnu situaciju u životnoj stvarnosti, koju „moj“ dječak u filmu nije u stanju da riješi. Pokret, kao fizičku i kosmičku pojavu, somnambulizam navodi na motorni, ili, bolje reći, psiho-motorni mehanizam, koji proradi bez kontrole svijesti. S druge strane, ta bolest je obilježena kao fuga, kao bijeg od stvarnosti. Sve to ide u prilog težini slučaja *Oca*.

*U kom su odnosu film i muzika?*

Film se uz pomoć muzike „otkačuje“ od zakonitosti pozorišne drame, od zakonitosti „pozitivne dramaturgije“. Film i nastaje kao partitura koja je slična zakonima stvaranja muzičke kompozicije. Film, kad komunicira s publikom, mora imati neposrednu muzikalnu snagu. Reditelj mora da ima muzičkog sluha. Film, u suštini, mora da izražava svoju epsku dimenziju sličnosti sa životom...

*Film prema stvarnosti?*

Režija u fazi snimanja filma mora autorskom snagom da savlada realnost i radnju maksimalno da približi životu. S druge strane, reditelj s muzičkim

darom ostvaruje kompoziciju filma i obezbjeđuje mu muzikalnost u oblikovanju cjeline. Muzika je umjetnost koja ne podržava stvarnost.

*Otac na službenom putu* ima područje djetinjstva kao svoju tematsku odrednicu, i samim tim su njegova značenja univerzalna. Za dobar film se u žargonu kaže: „Ima šege, šore i mačevanja“! (Ima šale, borbi i mačevanja – prim. R. L.). Zahtjev gledalaca je zahtjev samoga života. Reditelj značenje univerzalnosti traži u stvarnosti pojedinačnog svijeta. Umjetnost je slučaj pojedinačnog ka opštem značenju. Kod nas su česte zablude da se umjetnička istina servira od opšteg ka pojedinačnom.

*Šta je tema, ideja i umetnička sadržina Vašeg novog filma Dom za vješanje po scenariju Gordana Mihića? Osvrnite se na siže i umetničku naraciju svoga najnovijeg filma? Kako glasi njegova filmska priča i šta je estetska poruka ovog filma?*

*Dom za vješanje* jeste umjetnički pokušaj da se jedna mlada, ali bogata sudbina, životopis kopileta rođenog u braku između ciganke i vojnika, pretoči u univerzalnu sliku životnog puta.

Niko ne može tako snažno, a istinito da iscrta lik onoga koji preuzima zlo, nesreću i patnju čovječanstva kao čovjek koji nigdje ne pripada, niti je cigan, a nije ni necigan, teško da se ukupna životna istina može tako lako objediniti kao što je slučaj sa Perhanom i njegovim položajem. Dječak kome život odnosi u smrt majku, a otac ga napušta zauvijek, ostaje da živi sa babom, u nemaštini, ali samo materijalnoj, sa babom u čijoj ličnosti se objedinjuju iskustva, ljubav i vitalnost moralne osobe. Vjerujući da samo poštenje može da spase čovjeka od pakla, i da sam tako čovjek može uspostaviti ravnotežu sa prirodom koja je, po njenom mišljenju, najvažnija za čovjekov život, baba stvara ličnu filozofiju, znanje koje prenosi na Perhana. Čini to dok zajedno skupljaju krečni kamen, peku ga pa prodaju i od toga žive, njih dvoje, Perhanova mala sestra sa kraćom nogom, te Perhanov ujak, velika ljenština i varoški švaler, suprotnost Perhanu i babi, čovjek koji ne voli da radi, ali ipak zadržava privlačnost i neku čudnu toplinu te duhovitost nasljeđenu od babe. Perhanovo djetinjstvo prolazi uz sočne doživljaje života sa babom, autoritetom koji mu otvara vrata života ispred njega ne remeteći bezbrižnost djetinjstva, dječije igre. On je gleda kao u samo božanstvo, posebno onda kada u kuću utrči neko od nesrećne djece, i zove babu upomoć. Baba odlazi te nekom čudnom snagom, snagom bioenergije pomaže astmatičarima, i drugim bolesnicima. Tako se Perhan zaljubi u djevojku Azru, u trenu kada baba pomaže Azrinom ocu da mu se vrati dah.

Baba odbija da unovči svoju sposobnost, a mnogi pokušavaju da je nagovore da svoju zlatnu ruku proda za velike pare u velikom svijetu.

Perhan za to vrijeme raste zaljubljen u Azru, sanjajući kako će, jednoga dana, kada završi školu, sagraditi veliku bijelu kuću u kojoj će živjeti sa babom, Azrom i svim onima koje voli. I sa sestricom, kojoj će pomoći da produži nogu i živi kao sav normalan svijet.

Idilu djetinjstva, prekida pojava nekog Ahmeda, čovjeka koji dolazi iz Bosne i naseljava se u njihov kraj. Svi u kraju su opčinjeni njegovom skupocjenim odijelima, velikom kućom koju počinje da gradi. On u nekoliko navrata pokušava da nagovori babu da naprave biznis sa njenom bioenergijom. Bezuspješno.

U noći kada čitav kvart slavi Đurđevdan, u babinu kuću sva izbezumljena utrči Ahmedova žena moleći je da krene sa njom i spase joj astmatično dijete koje, kako ova baba reče, samo što nije zapalo u samrtnički ropac. Čudesnom tehnikom baba vraća malom dječaku život u pluća. Ahmed je neizmjereno zahvalan babi. Sada istinski, i ljudski nudi babi da joj plati, ili učini bilo šta čime joj se može odužiti za plemeniti čin. Baba odbija novac, al kaže kako postoji način da joj vrati uslugu. Čula je, kaže, kako u Ljubljani ima neki doktor koji može čovjeku da produži nogu, a ona bi htjela da povede njenu sedmogodišnju unuku, i tako joj učini dobro za dobro. Ahmed prihvata, a baba taj put uslovljava vođenjem malog Perhana koji će se brinuti o sestri i vratiti je natrag. Ahmed prihvata. Već ujutro Perhan se rastaje sa Azrom i obećava joj brak. Zajedno su dočekali zoru u žitu, prvi put su se voljeli to jutro dok je Azrina majka bijesno tragala za ćerkom ne znajući da ona, zajedno sa Perhanom, gubi nevinnost,

Put do Ljubljane za Perhana je bio put rastanka sa djetinjstvom, nije znao, ali je slutio da nešto nije u redu. Kombi kojim su putovali zaustavio se nekoliko puta, a Ahmed se sretao sa nekim čudnim ljudima. Perhanu je sve postalo sumnjivo, ali je imao cilj i htio je da se vrati sa zdravom sestrom. Da je Ahmed kriminalac, Perhanu je postalo jasno u Ljubljani. Kada je uz suze napuštao sestru, prethodno saznajući da ne može biti sa njom u bolnici i da će liječenje trajati još neko vrijeme, Ahmed mu je rekao da će operacija koštati i da on mora da zaradi taj novac preko u Italiji. Četrnaestogodišnji Perhan je odlučio da učini ono što mu je Ahmed naložio: radiće u nekoj gostioni.

U Italiji gdje međutim, Perhan nije ni vidio gostione, biva, neosjetno, uguran u provalu neke kuće. Kao dijete, osjetivši slast novca pomislio je kako će za kratko vrijeme zaraditi novac onoliko koliko je potrebno za veliku bijelu kuću, mislio je kako će za nekoliko dana pobjeći u Ljubljanu po sestru i vratiti se kući. Ali, slast novca, lakog života u koji ga uvlači Ahmed, vidjevši u njemu svog nasljednika, odvlače Perhana sasvim daleko, polako se mijenja, pretvara u ličnost novog Ahmedovog pomoćnika koja će se vratiti kući, ali ovoga puta kao čovjek kojeg Ahmed šalje da završi neke poslove. Kući zatiče Azru trudnu. Ona ga uvjerava da je dijete koje nosi njegovo, on ne vjeruje, ali ipak je ženi, uz svadbu koja je više znak njegove moći i novca nego ljubavi prema njoj. Posebno poglavlje toga povratka je njegov susret sa babom, koja ga zatiče u kafani pijanog i završava razgovor, vidjevši da više ne može uticati na njega, riječima, dabogda te moje suze stigle kad si takav nikakav.

Prije nego je krenuo na put, Ahmed mu je rekao da mu odmah kraj svoje gradi njegovu kuću. Perhan shvata da je prevaren. Vodi ženu sa sobom, ne progovara ni riječi, dolazi u Italiju, vidi da je do kraja prevaren, Ahmed je nestao.

Njegova žena Azra umire na porodu, a on u pijanom zanosu, ostavlja novorođeno dijete, shvativši da jedino što još može da učini jeste da se osvjeti čovjeku koji ga je otrgnuo iz čistote djetinjstva babine ljubavi. Ahmedovoj ženi, takođe napuštenoj, pošto je Ahmed našao mlađu, ostavlja svoje dijete.

Perhan nalazi Ahmeda u rimu i bez riječi, znajući da je to jedino što još u životu može da učini, ubija Ahmeda, a njega ranjavaju Ahmedovi novi ljudi dok bježi prema stanici. Posljednjom snagom se ukracava na voz. Dok umire na nebu gleda ćurana koji nastaje iz oblaka, vidi sliku djetinjstva, onu čistotu koju nikada nije smio napustiti.

1985.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji, U traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Institut za film, Beograd, 1989, 189–199.

## POETIKA FILMSKOG REDITELJA

### *Razgovor s režiserom Goranom Paskaljevićem\**

*Paskaljević je danas jedan od prvih nezavisnih reditelja u Evropi. Mnogi ga smatraju „festivalskim“ rediteljem. „On je filmski stvaralac koga gledalište ceni“, Ron Holovej, „Ljudska tragikomedija“, 1996.*

*Kakav je Vaš odnos prema filmu kao umetnosti? Šta Vas je opredelilo za umetnost filmske režije?*

Celog svog života sam se pitao, dali je film umetnost ili nije. Naravno, to pitanje sam postavljao sebi u trenucima krize. Da nije umetnost ne bi ni počinjao njime da se bavim. Mučilo me to što sam postajao svestan da neki filmovi stare. Neki divni filmovi posle nekog 5-og ili 10-og gledanja posle 20 godina nisu više ono što su nekada bili, znate. Međutim, i neke knjige nisu ono što su nekada bile kada ste ih pročitali. Ali, ipak, u filmu postoji uvek taj problem da li je to samo nešto što trenutno deluje na gledaoce u tom vremenu u kome je stvoreno. Muzika ne stari, dobra poezija, knjige, literatura. Mučilo me to pitanje i stalno sam govorio sebi verovatno kada bih uspeo da pronađem šta je to u filmu što ga čini trajnim i zašto neki filmovi, iako su sada stari, iako im je tehnika prevažidena, ipak, deluju. Uvek se ponovo uzbudim kad ih vidim. Tu su se kretala neka moja razmišljanja da pokušam sam sebi da dam odgovor da li je film umetnost ili nije. Naravno, da je film umetnost i to snažna umetnost koja snažno pokreće emocije. Uz muziku, koja se najdirektnije obraća ljudima. To me je i opredelilo da se bavim filmom. Ja sam inače želeo da studiram literaturu i da se bavim literaturom kao moj pokojni otac. Zahvaljujući tome da sticajem okolnosti nisam imao kud, nego svako veče sedeo u Kinoteci. U to vreme je bio izvanredan program, pa sam ga pratio iz večeri u veče i gledao po nekoliko puta sjajne filmove klasike. *Čudo u Milanu* iz tog perioda, film koji

---

\* PASKALJEVIĆ, Goran – srpski filmski i televizijski reditelj – rođen u Beogradu. 22. IV 1947. Filmsku režiju diplomirao na FAMU u Pragu 1972. godine. Od 1972–1976 režirao preko trideset dokumentarnih filmova za Televiziju Beograd. Autor je kratkometražnih filmova: *Legenda o lapotu* (1971), *Deca* (1973), *Teret* (1974), *Potomak /Sluga/* (1977; igranih filmova: *Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976), *Pas koji je voleo vozove* (1977), *Poseban tretman* (1980), *Suton* (1982), *Varljivo leto '68* (1984), *Andeo čuvar* (1990), *Vreme čuda* (1990), *Tango Argentino* (1992), *Tuđa Amerika* (1995), *Bure baruta* (1998). Svoju poetiku filmskog reditelja definisao je na najbolji način: „U svim mojim filmovima uvek sam pokušavao da iskažem jednostavne ljudske priče. S nežnošću, s ljubavlju... A kad su u pitanju istrošena ljubav, strepnje potekle iz nekog nesrećnog detinjstva, društveni pritisak, borba za opstanak, tada činim napor da zamislim komično i tragično u životu. Čini mi se da gledaooci prihvataju taj pristup. Volim čovekovu sudbinu i činim najviše što umem da bi razumeo njegove slabosti“. (Ron Holovej, Goran Paskaljević – *Ljudska tragikomedija*, 41 semana international de cine, Valadolid, Centar film, Beograd, Prizma, Kragujevac, 1996, 112, with english version). Paskaljević slovi kao jedan od najboljih savremenih srpskih i jugoslovenskih filmskih reditelja. Dobitnik je mnogih nacionalnih i internacionalnih nagrada za autorski umetnički rad, među kojima i dve Zlatne arene u Puli.

sam sanjao i voleo i volim ga i do dan danas. Te slike su na mene snažno uticale. Znači, u stalnim razmišljanjima o tome, da li je film umetnost ili nije, kakva je to umetnost, kako ga napraviti tako da jedan film trajno deluje, da što više traje, ja sam došao do nekih rezultata.

Pre svega, film je najsnažniji kao dokument. Znači, bez mnogo pretvaranja, postići jednostavnost, krajnju jednostavnost, da slika i glumci koji igraju određenu stranu deluju skoro dokumentarno, da deluju krajnje autentično. Čini mi se da film uvek deluje snažnije na vas, ne svojom formom ili igrom, uglom snimanja, pokretom kamere, nego su glumci ti koji nose emociju. Uvek sam se trudio da se u svojim filmovima skoncentrišem najviše na rad sa glumcima, na to da dostignemo opet nivo istinitosti koji je skoro kao dokument. To se najviše vidi u filmu *Zemaljski dani teku*. Sličan film je i *Tango Argentino*, koji ima dosta improvizacija, krajnje je jednostavna filmska forma.

Opet, s druge strane, postoji neki Tarkovski kome se divim, i koga smatram najvećim filmskim umetnikom. Neki Bergmanovi filmovi su skoro nekako prestareli. Nisu izdržali zub vremena. Tarkovski je korak bliže čistim filmu, filmu kao umetnosti i on zaista na najbolji način upotrebljava filmsku formu, ljudska lica i glumce. *Ogledalo*, na primer, je film koji najviše volim, Uvek otkrivete nešto novo. On zaista upotrebljava sve filmske elemente i zvuk i prostor i vreme, genijalno, ali genijalno u smislu da je nekako ispred tog vremena daleko.

*Ko je presudno uticao na vaše poistovećivanje umetnosti filmske režije?*

Postoje dva reditelja koje uvek spominjem. To su Bunjuel i De Sika. Možda su na izgled dva različita reditelja, jedan je De Sika koji je u nekim mojim emocijama bliži i krajnje jednostavan, dok Bunjel upotrebljava i simbol i njegovi filmovi su daleko više žestoki nego filmovi De Sikini, ali to su dva reditelja koja su me uvek inspirisala i do dana današnjeg.

*Kako je proteklo Vaše profesionalno formiranje na FAMU, hoćete da se osvrnete možda na rad i na pedagoški metod svoga profesora Elmara Klosa? Šta je Vama dala Praška škola?*

Ono što je svima nama Praška akademija dala i što nam je zajedničko, to je profesionalnost. Tamo se uči film kao zanat. Znači, vi tu učite u predavanjima svih profesora, počev od upotrebe zvuka, muzike, filmskog prostora, snimateljskog posla, sami montirate svoje filmove na Akademiji, sami ste obavezni da napišete scenarija. Ipak postoji jedan mentor profesor koji vas vodi. To je bio profesor Elmar Klos za moju generaciju, odnosno ne za celu generaciju već za mene, Lordana Zafranovića i Rajka Grlića. Karanović i Marković su imali profesora Zemana. Profesor Klos je umro. Imao sam jedan izuzetno dirljiv susret pre dve godine kad smo kao grupa otišli i pokazali svoje poslednje filmove. Tad sam imao *Vreme čuda* i profesor Klos je bio u sali. Kad se završila projekcija, bio je dosta veliki aplauz i on je ustao i aplaudirao. Bio je u 6–7

redu, ja sam mu prišao i poljubio ruku pred svima, on je počeo da plače. Kasnije na konferenciji za štampu objasnio je da je to za njega film bez greške, da je to neki vrh koji sam ja postigao i uopšte film koji se njemu izgleda od svih filmova koje smo mi pravili najviše dopao. Verujte mi, bio sam tako sretan kao da sam dobio tri Oskara. Zašto? Zato što je profesor Klos pre toga uvek bio pomalo nezadovoljan profesor, nikada nam nije pokazao da je on do kraja zadovoljan onim što radimo. Nikada nas nije terao da pravimo njegove filmove, nego da pravimo svoje filmove. Znači, imali smo punu slobodu da izaberemo temu, da branimo pred njim to što hoćemo da napravimo. Čak nekad kad se nije slagao sa nama na nivou scenarija, on nam je dozvoljavao, ako smo uporni, naravno, da radimo to što mi želimo. On je bio tu da kontroliše zanatski deo koji on izvanredno poznaje. Usmeravao je i mene i moje kolege da se uvek vraćamo sebi i opravimo sopstvene filmove, što je teško, što nije slučaj sa mnogim drugim akademijama. Znači, profesor Klos nikada ili vrlo retko mi je govorio o sopstvenim filmovima. Govorio je najmanje o svojim filmovima. Dok, koliko ja znam na drugim akademijama profesori, reditelji koji dođu da predaju uglavnom pričaju o svom radu i o svojim filmovima. Tako da to je bilo divno kod profesora Elmana Klosa i vrlo sam mu zahvalan. Mislím da bih mnogo više lutao da njega nisam imao kao profesora.

*Vaši studentski filmovi nisu dovoljno poznati, pa bih Vas zamolio da se podsetite tih filmova kroz pojedine godine u različitim žanrovima?*

Pa recimo, film koji sa radio na II godini kao dokumentarni film od 10 minuta, jedan je od najpoznatijih čeških filmova, koji je postao poznat zahvaljujući tome što je bio zabranjen jer ga je Obrehuauzeng izabrao među nekoliko filmova iz Češke. Naravno, kad je cenzura pogledala film oni su ga zabranili. Čim je film postao zabranjen on je postao i popularan, tako da su svi reditelji iz zlatnog češkog perioda koji su živeli i radili u Pragu želeli da vide šta je sve zabranjeno. Ovaj mi je film doneo neku malu slavu tamo i poznanstvo sa Formanom i sa svim tim ljudima koji su imali prilike da vide taj film.

Inače, radio sam još par nekih filmova koji su manjeg značaja. Naravno, to su školske vežbe, uslovno rečeno. Tamo nema školskih vežbi, tamo se rade kratki igrani filmovi ili se radi dokumentarni film. To su pravi filmovi stvarani u posebnim uslovima sa mnogo manje para i mogućnosti nego profesionalni filmovi.

Mi smo imali uslove kao i drugi osim što nismo dobijali sredstva da snimimo diplomski film. A to je značilo da treba režirati polusatni film, televizijsku dramu ili igrani film. Vratio sam se u Beograd i počeo nešto da radim na Drugom programu Televizije Beograd. Želeo sam da napravim *Legendu o lapotu*, film o ubijanju staraca. To je možda najbolji film koji sam napravio u životu.

*Postoji mišljenje da je to jedno od najsnažnijih umetničkih dela u istoriji savremenog dokumentarnog filma.*



Ono što znate, kad je *Lapot* izašao, bilo je čudnih reakcija, čak i među intelektualcima je bilo ljudi, koji se istina ne razumeju mnogo u film, koji su shvatili šta je to, skoro su dolazili sa onim naivnim pitanjem, da li je stvarno ubijen taj starac ili nije? Znači, poverovali su u snagu dokumenta i otud počinju moja razmišljanja. Evo i dan danas pogledate taj film, on vrlo dobro stoji. Njega ima na kaseti. On je bio prikazan na premijeri, ne na premijeri *Tanga Argentina* u Sava Centru, onda sam ja pronašao jednu kopiju i prikazali smo ga kao nekakav uvodni film, jer se opet radilo o starim ljudima.

*Već film Lapot, otvara na neki način, prostor Vašeg antropološkog interesovanja za neke osnovne inicijacije našeg života, kao što su rođenje, detinjstvo, mladost i smrt.*

Ja sam tada bio mlađi i verovatno ambiciozniji. Moj teoretski rad koji je pratio taj film kasnije na Akademiji, kao diplomski završni ispit, bio je *Narodni junak u srpskom filmu*. Pokušao sam da razmišljam o time da li mi možemo da dođemo do jednog Švejka, pošto ga nemamo u literaturi. Onda sam nekako izvukao Kraljevića Marka. Nisam čitao taj rad ima 20 godina. Njega sam izvukao kao neki prototip našeg junaka dokazujući da su narodne pesme o Kraljeviću Marku veoma šaljive, pune crnog humora, da nisu tako patetične kako ih predaju u srednjim školama. Ono što je bilo fantastično u tom ciklusu vezanom za ličnost Kraljevića Marka to je što narod priznaje svoj vazalni položaj i ako se sećate stiha, „gde od sebe ubi boljega“. Narod kroz te stihove priznaje da su Turci jači, da je Kraljević Marko koji „ore drumove“ Kraljević Marko, čak i njegova smrt donosi elemente komičnog. On tri dana leži kod tog velikog drveta, ubio je Šarca, leži, niko ne sme da mu priđe, nego mu tiho prilaze, boje se, jer kad se napije ili kad se iz sna probudi on ume buzdovanom da ubije. Tako da sam bio potpuno u to vreme, naročito posle uspeha *Lapota* pun ideja da napravim film o Srednjem veku, da istražujem naše nacionalno biće. Mislim u to vreme to je bilo nemoguće. To je bilo potpuno obrnuto vreme od ovoga sad, znate. I naravno, to sve mnogo košta para. Tada mi se dopadao Bergmanov film *Devičanski izvor*. To je bio uticaj koji me je još više gurao ka razmišljanjima. Otišao sam u vojsku i sticajem okolnosti moj projekat je dobio prostora. Zajednica za kulturu dala je malo para i dobili su prostora za jedan debitantski film. Pošto sam ja nekako u to vreme dobio dve-tri nagrade na festivalima gde je bio zanimljiv debitant za njih, sa što manje rizika. Onda su me pozvali i u vojsku su mi poslali, u Sombor, scenario *Čuvar plaže u zimskom periodu*. Ja sam to pročitao. To nije imalo nikakve veze a onim o čemu sam do tada razmišljao. Međutim oduševio me taj scenario. Bio je sjajno napisan, nosio neku istinitost, nosi neki „češki naš humor“ a bio je mračan i crn film u suštini. Čitajući taj scenario shvatio sam da postoji u njemu nekakva formula kako podvaliti cenzuri u to vreme, koja je tada, ako se sećate, bila sasekla „crni film“ kod na. Shvatio sam da mogu da napravim jedan vrlo mračan film, jedan film istinit, pravi, o svojoj generaciji, koji ide u neki tunel na kraju, ako se sećate tog filma i da to

može da prođe ako bude puno smeha i humora. To je postala formula koja je tom filmu kasnije obezbedila uspeh. Ako se sećate, to je stvarno film koji je celu moju generaciju i podigao. Dobili su svi da rade filmove, pre svega, zato što je film dosta para inkasirao. Imao je 160. 000 gledalaca u Beogradu, što je bilo nezamislivo za to vreme. Tako da sam zahvaljujući susretu sa Gordanom Mihićem i sa tim tekstom napravio drugačiji film nego što je *Legenda o lapotu*, nego što sam želeo da radim filmove. Naravno, život krene svojim tokom. Onda smo Mihić i ja počeli da sarađujemo i sarađujemo do danas.

Recimo u to vreme kad sam se ja pojavio sa *Čuvarom plaže* određeni deo jugoslovenske filmske kritike nije naročito pozdravio taj film. Smatrali su da se ja bavim krajnjom periferijom i da je film previše nežan. To su uglavnom kritičari koji su previše brinuli za moje junake, da ih ne stavljam u mračniji kontekst, kao da su me zamerali činjenicu, u to vreme, što ta kritika društvena nije jača. Međutim, ja nisam pravio nikada filmove da bi kritikovao sistem i društvo, nego sam pravio filmove koji su za mene bili zanimljivi i istiniti. U svim tim filmovima postoje neki ljudi. Ja po prirodi, kao hrišćanski fundamentalista, volim ljude. Znači, čak i u najmračnijim osobama iz prošlosti pokušavam da nađem ono što je njihova dobra strana. Svako ljudsko biće se sastoji od dva anđela, jedan crni, jedan beli anđeo, ako tako mogu da kažem. Prema tome, ja sam istrajao u tome, jer sam jednostavno pratio svoju prirodu i možda baš film koji sam pomenuo, *Zemaljski dani teku*, je nekakav vrh te poetike. U tom filmu se bavim ljudima sa periferije, životne periferije. Znači to su ljudi u domu staraca, odbačeni čak i da umru. Pokušao sam da istražim u njima one elementarne stvari i da dokažem da oni, iako stari, iako korak pred smrt, osećaju potrebu da vole i da budu voljeni i da se raduju i u njima sam pronašao neku energiju koju mnogi mladi nemaju. Mene interesuju vrlo jednostavne stvari, a to su: rađanje, život, smrt. To što je najobičnije. Istorija se ponavlja, nesreće se ponavljaju. Stranke dolaze, odlaze. Eto, vidite, kako sad, ogromna većina ljudi, iskazuje nostalgiju za Titovim vremenom, pa čak i oni koju su u to vreme bili u opoziciji. Što znači, menjaju se stvari i nikada ne znamo šta nas čeka kao društvo, kao pojedinca tačno ne znamo šta nas čeka. Čovek ako nađe neku svoju ličnu sreću onda je uspeo u životu. Znači, niko ne može biti sretan zato što je društvo bogato ili više demokratsko ili manje demokratsko. Apsolutne demokratije nema nigde. To je iluzija da se može doći do neke apsolutne demokratije, ona ne postoji. To je čak možda i protivno ljudskoj prirodi.

*Da li bi se onda moglo uzeti kao jezgro Vaše rediteljske poetike, u kojoj se vi angažujete za čoveka kao takvog, za čoveka u vremenu, za čoveka u egzistenciji, bez obzira na njegov društveni status?*

Eto to što ste Vi rekli, bolje ste rekli od mene, jer se bavite teorijom. Nije mi uopšte teško da govorim o svom delu i o svojim filmovima. Ja sam baš ono što se zove filmski reditelj. Odbio sam da radim u pozorištu, jer sam smatrao da to nije forma u kojoj mogu da se iskažem. Nisam nikada otišao na Akademiju, iako su me zvali sa 30 godina da budem profesor po pozivu. Smatrao sam

da moram da radim filmove. Možda nisam jedini, ali sam jedan od retkih u Jugoslaviji koji nema jedan minut drugačijeg staža osim: slobodan filmski umetnik. A to me je i teralo da stalno radim filmove, pre svega iz egzistencijalnih razloga. Drugo, ja volim da radim. Evo, sad se spremam da snimim film na 16 mm. Mislim, pripremam jedan film izuzetno malog budžeta na 16 mm, ali istovremeno to je nekakav film koji će u svetu koštati 6 miliona dolara. Mislim, meni novac ne znači ništa, meni je važno da imam dovoljno, da bi se film snimio i da bude pristojan film. Nikada nemate sve uslove da uradite ono što hoćete. To je ono, kako da vam kažem, što me je razočaralo, to je ono kad slikate jednu sliku, možete da razmišljajući, sazrevajući uz to delo, odredite kada ćete da stanete i kažete, evo, ovo je maksimum koji sam ja mogao da dobacim. Tu su ispražnjene emocije, to je moja misao zahvaćena na jednom platnu, osećanje, izraz, sve. U filmu mora da se snalazite i onda ste često u situaciji da snimate scenu koju možda niste ni želeli tako da snimate, ali niste imali druge mogućnosti, pa ste se tako snašli. E, pa, sad nekada nastaju najlepše stvari. Hoću da kažem film je čudna materija, uzbudljiva, nikad ne postoji pravilo unapred da ćete napraviti odličan film. Film je jedno veliko snalaženje i možda se talenat filmskog reditelja sastoji u tome da uspe u datim okolnostima da fiksira neke trenutke koji kasnije postaju sastavni delovi filma. Svi kažu, ti sjajno radiš s glumcima. Ja kažem, ja uopšte ne radim s glumcima. Jednostavno izaberem prave ljude, moram da ih pozajmim, moram i da ih volim, dovedem ih pred kameru. Zajedno sa njima bez ikakve vike, bez ikakvih naređenja, bez moje „režije“, da ih uvodim u igru. Pravimo zajedno scenu. Ipak, ja jedini znam šta će na kraju biti i gde ta scena ima svoje mesto. Malo im sugerišem da to bude ovakav ili onakav ritam. Jednostavno stojim sa strane i posmatram šta se događa ispred te kamere i polako guram u viziju scene koju sam imao pre toga. Ta vizija se menja istovremeno dok gledam živu scenu. Umetnost i talenat, ako ga imam, a verovatno ga imam, je da u određenom trenutku kažem stop. E, to je to, i da to fiksiram za filmsko platno, za budući film.

*Mislim da ovaj Vaš odgovor na neki način određuje vaše metode filmske režije.*

Skoro da nikada ne pravim knjigu snimanja. Kod mene ne postoji nikakva gvozdena knjiga snimanja. Ja jednostavno imam napisan scenario, imam scenu i kad dođem u dati prostor, koji obično gledam nekoliko dana ranije, da vidim, da fiksiram, da li je to studio, mada sam malo radio u studiju, ali nekakav konkretni filmski prostor, i kad vidim sve te elemente, ja to sve improvizujem noću. Ujutru zovem snimatelja koji je meni uvek desna ruka, i kažem, znate, ja ovako vidim da bi to moglo da se napravi. Dođem na objekat, znam kako bismo mi to želeli da snimimo. Ali, onda opet dam prednost glumcima. Ja stojim sa strane i polako ih uguravam blizu svog prethodnog viđenja. Mogu često i sve da promenim ako vidim da je to jače na neki drugi način. Znači, ja sam krajnje otvoren, hrabar sam da to snimim i ne obezbeđujem se mnogo. Ima reditelja koji snimaju iz jednog ugla, drugog, trećeg. Naravno, ako ima pra

i to mogu. Ja često snimim jedan kadar i završim snimanje te scene. Vrlo često, zato, snimam vrlo malo. Filmske trake nekad imam i 30–40. 000 metara na raspolaganju. Ipak, snimi film na 18–20. 000 metara. Ne gledam nikada kameru, niti imam onaj retrovizor koji Vam je kontrola šta je slika, ne želim to da upotrebljavam.

*Imate, u stvari, veliko poverenje u direktora fotografije?*

Pa, imam veliko poverenje u direktora fotografije i sebe samog. Zato što znam da kada on ima određeni objektiv sasvim sigurno znam kako će to izgledati na platnu. Uvek sam radio sa ljudima u koje imam poverenja. Nikad nisam bio nateran da radim sa nekim koga nisam voleo. Radio sam sa Aleksandrom Petkovićem, Milanom Spasićem, sa Radetom Vladićem... Radio sam i Tomislavom Pinterom. On je malo sebičan snimatelj. On malo previše sve gura na sliku. Voli da nameće Saši Petroviću svoju estetiku, tako mi se čini. Sad sam gledao film *Tri* Saše Popovića. *Tri* je film reditelja, mislim da je to najbolji naš film svih vremena, koji i dan danas fantastično stoji. Već *Skupljači perja*... nisam doživeo tako snažno kao film *Tri*.

*Meni je zanimljivo da kod Vas da postoji težnja za istinom, za jednostavnošću u samom rediteljskom metodu. To je svesna odlika da se ne ide na nešto što bi moglo da bude stilizacija, nešto što bi moglo da bude retorika, manirizam ili, ne znam kako bih to rekao?*

Što sam stariji sve više idem ka jednostavnosti. Ali opet uzmite *Čuvara plaže*, to je vrlo stilizovan film, u stvari. Međutim, ja gledam da se toga oslobodim i jednostavno nisam takva vrsta reditelja, nisam čovek koga forma zanima. Karanović je čovek koji se dosta posvećivao formi i igri sa samim medijama. Mene to nije interesovalo. Ja mislim da je prava stvar da čovek što pre pronađe sebe. To kakav si ti i šta to ti najbolje umeš da napraviš i šta je to iskreno što ti umeš da napraviš. I ako čovek očuva tu neku iskrenost, verovatno će i filmovi biti dobri.

*To je, u stvari, za autorski film reditelja?*

Pa, u suštini, jeste. S tim što se pogrešno shvatalo 60-tih godina da je autorski film samohodan. Da morate imati svoj nekakav rukopis, imati drugačije od drugih, što ja mislim da je nebitno. Evo, pogledajte sada Godarove filmove. Mnogi ne stoje više. Kad god mogu, ja gledam filmove, po više puta one koji su mi nešto značili.

*Recite mi, kada je reč o Vašem metodu, posebno fascinira vaš rad sa decom i sa starcima?*

To je vrlo jednostavno da u jednom i u drugom razdoblju, ta dva doba, postizete jednu rekao bih impresivnu spontanost ili željenu jednostavnost. Znaite šta, što se starih ljudi tiče, to verovatno mislim leži u činjenici da sam ja živio sa starim ljudima. Ja sam živio kod babe i dede u Nišu. Rodio sam se u Beogradu. Deca nose neku nevinost kao i stari ljudi, čista su bića. Posmatrati svet očima deteta nije nešto novo ali recimo setite se Felinijevog *Amarkorda*. Kad sad bolje unatrag pogledam dosta sam pravio filmove sa junacima koji su bili ili tek ušli u svet. Znaite. dečiji pogled na svet je nešto što, ne samo zbog te nevinosti tog pogleda, nego nekako mi se čini da kroz dete uvek saznajete više o svetu koji posmatrate njegovim očima. A opet starost je mudrost, hteli mi to ili ne, nekada i blesavost, ali mudrost i blesavost se negde i dotiču. Ljudi pred kraj života imaju pogled na svet sa svim tim iskustvom.

*Mislím da bi trebalo nešto da kažete o emocionalnosti, senzibilnosti, kao dominantnih dejstava koji idu iz Vaših filmova.*

Pa, ja sam takav čovek. Verovatno, teško je to reći. Ja sam dosta nežan čovek. Ja nikad ne vičem ni na koga. Trudim se uvek da milujem ljude, ne da ih udaram. Recimo ja visoko cenim filmove Žike Pavlovića, ali ja nikada ne bih mogao da pravim takvu vrstu i takvu surovost na filmu. A opet, Žiku dosta dobro poznajem od svog detinjstva, on nije surov čovek. On je jedan divan čovek. Mislím mio i drag čovek. Ali postoji sigurno opet nešto u njemu, sad mi ulazimo u psihoanalizu, to nikada nisam voleo, uvek sam se pitao zašto Žika pravi tako žestoke filmove. Da li je to neko njegovo drugo ja, kada ih pravi. Baš mi je Žika bio fenomen. Izuzetno volim njegove filmove. Uvek sam se trudio da pravim filmove kakav sam ja. Nisam se plašio da to ne postane presentimentalno, ali izgleda da imam tu dobru kočnicu, a kočnica je svakako u tome što idem za istinom, ne dodajem istini ni više ni manje, ali puštam emociju i najbolji su moji filmovi oni koji imaju puno emocije. Pokušavao sam i da se obuzdam i čini mi se da to nije valjalo u nekim filmovima.

Mislím da postoji još jedna ličnost u našem savremenom filmu – to je Emir Kusturica, reditelja autentične osetljivosti. Sada vidim da on kreće nekim drugim putem, ali taj put ne određuje on sam, određuje ga novac i fantastični uslovi u kojima snima filmove. Znaite, malo je teško ostvariti filmove van svoje sredine i ja sam otišao godinu dana u Grčku. Tu sam živio kao vrlo slično ovom prostoru. Balkan je to i mentalitet je skoro isti, pa sam se opet vratio, iako nisam morao, iako su mi Francuzi plaćali da pređem da živim u Parizu, da se ne vraćam ovde. Međutim, osećam neodoljivu potrebu da se vratim ovde. Ja sam dosta putovao, živio po svetu, ali sam se uvek vraćao. Verujte mi, nekako očišćen. Znači, nisam godinu dana bio pod tim strašnim pritiskom ove televizije, vesti koje nam fabrikuju svakodnevno. Radio sam pripreme za jedan mogući film.

*O čemu govori taj film, koji je radni naslov?*

*Brod ludaka.* Počeo sam da gledam šta se to oko na zbiva. David Filip je počeo da priča o brodovima ludaka u XV-XVI velu koji su plovili Dunavom. Niko nije hteo da ih primi, i ko zna kako su završavali. Ima Bošova slika o tome. Rekao sam Davidu Filipu - misliš da napravimo da iz jedne magle na Dunavu izroni ogroman tanker koji nosi svu ovu našu nesreću a završava se tako što opet uroni u neku maglu. Na tom brodu su autentične ličnosti. Krećemo sa nekom minimalnom dramtizacijom odnosa, više organizacijom nekih mogućih slika. Znači da napravimo jedan eksperiment na 16 mm. Naravno, dosta jevtino. Upustili smo se u tu avanturu. ja sam uzeo svoju malu kamericu, išli smo po narodnim kuhinjama, sretali ranjenike, izbeglice, išli smo u ludnice, razgovarali sa ljudima koji su ubijali, sa onima koji su bili žrtve. Zaista, imam dva meseca košmar zbog toga, jer to nije lako sve svakodnevno gledati i došli smo do nekakvog teksta. Sad naravno, taj tekst mora da se dramtizuje, da bi uopšte mogao da dobijem sredstva kad neko to pročita, da snimim. Ali eto vidite, to se dogodilo za nepunih nekoliko meseci ovde. Stvoren je još jedan scenario za neki film i meni se učinilo da niko ne pravi filmove danas, o ovom trenutku. Svi trče u Vukovar i na neki način zloupotrebljavaju Vukovar tim svojim filmovima. Poželeo sam da napravim film kojim će ovo vreme biti zahvaćeno na jedan brod koji plovi iz jedne u drugu maglu i da to sve bude potpuno slobodno bez ikakve želje da nešto dodajem i oduzimam.

Malo je delikatno vraćati te ljude i podsećati ih na sve ono što im se dogodilo, ali ostaje da rešim taj problem. Znae, tu su neki ljudi koje smo sretali i koji će nam pričati svoje sudbine, a sve to povezuje jedan lik. Ja sa, do te mere uzbuđen što imam to u rukama i što to mogu da snimim. Sutra kad bih imao 200. 000 dolara mogao bih da napravim film i treba nafte za taj brod i ekipa koja je spremna da radimo to besplatno. Ja u Grčkoj nisam došao na sličnu ideju, jer jednostavno sve to oko mene, mene je inspirisalo, to je moj svet.

*Hoćete reći da film kao umetnost izvire iz stvarnosti?*

Film izvire iz stvarnosti. Morate kao reditelj dobro da poznajete stvarnost, da je živite... Mogu da živim napolju, ali uvek se vraćam u sopstvenu stvarnost.

*Da li je scenario srž filmskog umetničkog dela?*

Mislim da jeste. Znae šta, scenario je svakako najvažniji. Budući film se dogodi najpre u glavi scenariste. On daje likove, on vam daje priču, zaplet, atmosferu, naravno ne postoji odličan scenario koji loš reditelj ne može da upropasti, niti tako loš scenario od koga odličan reditelj može da napravi zanimljiv film. Tu je sad neka suprotnost o onome što govorimo. Kad imate autentičnu dobru priču koja nije opterećena manirizmom, koja nosi neku istinitost i originalne likove, autentične likove, onda već imate pola filma u ruci. Lako je onda napraviti dobar film, ako znate šta hoćete. Treba gledati kako da to nagradite. Prema tome, ja sam zbog toga sarađivao sa Gordanom Mihićem.

Skoro sve njegove scenarije sam pročitao. U osnovi svakog njegovog scenarija je taj svakodnevni život koji njega stalno inspiriše kao i mene. Tu smo vrlo slični. On vam uvek daje jednu dobru priču i dobre likove, nekada je to otvoren scenario na kome mora dosta još da se radi da bi sutra bio dobar film. Nekada je to 50–60 stranica, ali je to srž tog budućeg filma. Nekada, kao što je recimo *Tango Argentino*, to je jedna mala jednostavna priča koju sam ja dosta menjao, tokom rada na filmu i uz konsultaciju sa Mihićem a i da ga ne pitam. Taj film je postao deo mene i ja tako i radim, da ako je tuđi scenario, ja ga prihvatam maltene kao da je moj i radim na njemu dalje dok snimam film, a *Tuđa Amerika* je scenario koji zaista možete tačno tako da snimate kako je on napisao. Znači, po pitanju autorstva, ko je autor filma, autori su i scenariste i reditelji. Ako je to jedan čovek on je zaista autor tog filma. Naravno, prosto da biste sebe proverili ponekada i ako pišete svoj scenario nije loše da imate pisca s kojim razgovarate na tu temu ili pisca koji vas rasterećuje samog čina pisanja koji može da umori i da vam oslabi te neke ideje. Recimo sa Flipom Davidom radim tako što on piše, a ja mu dajem ideje. Pričam mu slike koje vidim, koje sam sanjao, koje želim da napravim. Onda on to napiše. Ne realizuje on moje ideje, nego dođe sa nekim novim idejama. Mislim da je film uopšte kolektivni rad. U procesu nastajanja scenarija nije loše da se budući reditelj uključi u dramaturgiju filma.

Nemoguće je samo odrealizovati jedan dobar scenario. Znači, scenario, da odgovorim vrlo konkretno, jako je bitan element filma. Scenario je baza filma, to je osnova filma. Ne mislim da scenario treba da bude završen. Ni jedan scenario nije završen film, on je samo podsticaj za rad.

*Da li bismo mogli reći da je u stvari scenario neka vrsta otvorenog preteksta za film? Da li bi se na taj način mogla i razumeti vaša lakoća da režirate, da na neki način scenario pretvarate u glavi, odnosno u imaginaciji, u knjigu snimanja? Da li je praktično samo snimanje egzekucija tog, rekao bih, nacrtu za film?*

Za mene je uvek svaki scenario otvoren. *Tuđa Amerika*, koji je vrlo čvrst scenario, znači kad ga vi pročitate, Mihić, jeste, to je možda njegov najbolji scenario, po mojoj proceni, što ne mora da bude tako, ali je vrlo zaokružen, vrlo snažan scenario, svako ko ga pročita kaže da vidi svoj film iz toga. To je za mene opet otvoreno. Sutra kad to počne da se događa ispred kamere sve može da izgleda sasvim drugačije nego što je napisano, nego što je moja mašta videla. Znači, scenario je uvek važan, najvažniji element u filmu, ali samo kao pretekst za budući film. Može se dogoditi da jedno lice samim svojim delovanjem sa ekrana da veću snagu nego što vi to možete da napišete kao zbir događaja. Čak, otkrivanje nekog detalja u tom prostoru, pravi odnos između dva glumca, drhtaji oka, razumete, to su neke veoma bitne stvari i to sad više nema veze sa onim što je napisano. Ako iza glumaca i iza situacije uvek držite jednu emociju, znate šta smo hteli da napravimo tom scenom, znači da je scenario ipak bitan pretekst. Mora da bude otvoren, barem za mene, a i po meri

umetnosti reditelja. Ne postoji odličan scenario koji će slab reditelj da pretvori sutra u dobar film. Nemoguće!

*Opus od desetak igranih filmova odnosno desetak već u izgledu, to je jedan dobar opus, rekao bih i životno delo?*

Ja sam, to je 10–9 snimljenim filmova, 2 u pripremi i jedno 6 filmova koji su bili skoro pred realizaciju, nisu se snimali i to morate računati. Da sam mogao i da sam živeo u jednoj organizovanoj kinematografiji, verovatno bih snimio duplo više filmova. Osećam i fizičku snagu i mentalno sam spreman da radim sa lakoćom svake godine novi film.

*Što je u svetskoj kinematografiji prirodan proces?!*

U Holivudskoj produkciji i onoj ranije, vi možete da idete iz filma u film, ali ste tu do te mere sputani, jer producent tu igra tako bitnu i važnu ulogu, da je pitanje, da li je to sreća snimati jedan za drugim filmove u Holivudu ili je bolje mučiti se i tragati za nekim svojim filmom, odnosno da pravite samo ono što vi zaista želite. Vrlo je teško naći sredstva jer to često ne izgleda komercijalno. Kao što znate, film košta puno para i mora i da vrati malo tih para, da bi ljudi imali poverenja u vas, da nam daju nove pare. Sad ulazimo u jednu drugu temu, to je priča o Americi, o Evropi i o američkom protekcionizmu. Oni su uspeli da unište potpuno evropski film, čak i ako je to francuski film, on nema veliko tržište, ima samo francusko i par tih zemalja koje govore francuskim jezikom. Sve ostalo nije njihovo tržište, a zatim oni puno koštaju i ne mogu se vratiti uložena sredstva. Država mora da ulaže sredstva i u Francuskoj oni konkretno ulažu ogromne pare, snimaju 120–130 filmova godišnje. Moram vam reći da je Srbiji u poslednjih 10 godina proizvedeno više značajnih filmova nego u Francuskoj, koja opet ima sve te pare. Tako da ja više i ne znam šta je dobro, šta ne valja. Verovatno je istina negde na sredini, bez subvencije države, bez nekih para koje vi ne morate da vraćate i da obezbeđujete novac isključivo na nekim ekonomskim zakonitostima, ne može se praviti evropski film. A opet po onim državama koje isuviše pomažu svoje filmove, odnosno stvarno vam obezbeđuju da možete da radite film, ako se jednom usvoji scenario, stvaraju se dosta mediokritetski filmovi. Sredstva se dodeljuju na prijateljskoj osnovi kao što je bilo i kod nas. Fondovi na koje smo se uvek ljutili, više naklonosti dele sredstva: ovaj ovom je rođak, ovaj ovom je blizak politički kad god je u pitanju neka subvencija i neki žiri koji to ocenjuje unapred. Vrlo je teško proceniti šta će biti odličan film, a opet kažem bez tih para nema kinematografije u Evropi. U Americi oni idu na štancovanje, svaki njihov film znate kako će da se završi i da će biti jedna jurnjava kolima i da će biti po šemama. Meni je to postalo dosadno da gledam. Primetio sam da su čak i mnogim mladim ljudima postali dosadni. Sad, naravno, u toj sredini, Americi, gde imate to ogromno tržište, ako i postanete zvezda – reditelj, onda možete da radite svoje filmove, što je najvažnije i sa takvom tehnologijom i parama, a da ipak radite



ono što vi hoćete i budete sebi producent. To je san svakog reditelja, a to može samo u Americi.

*Imao sam utisak da ste u jednom trenutku bili vrlo blizu takve situacije, da je u stvari u beogradskoj, odnosno srpskoj kinematografiji, postojala tendencija ostvarivanja malih produkcija?*

Ja sam se možda i prvi od reditelja odvažio da budem sam sebi producent. Da nije došlo do ovog strašnog loma, do embarga, do svega što nam se događa, verovatno bi u tome istrajao. Međutim, *Anđeo čuvar* je bio prvi pokušaj. To je dosta bolelo. Izvukao sam živu glavu, napravio film, neke su se pare pojavile, zarađene su se prelile u *Vreme čuda*. Neko sam iskustvo već stekao i kad pogledate *Vreme čuda* je jedan izuzetno profesionalan film. To je film u kome ništa nije nedostajalo, gde sam ja stvarno radio ono što sam ja hteo. Nisam imao iza sebe producenta, da kažem, on je kriv i to me je ganjalo da istrajem do kraja, da idem do samog kraja i da snimim ono što je bitno i na način na koji sam ja smatrao da to treba uraditi. Što se tiče *Tanga Argentina* i to je film koji je urađen u toj produkciji, gde sam ja bez mnogo priprema ušao u taj film. Ušao sam srcem i napravio sam jedan „usputni“ film, jer je za mene *Tango Argentino* bio „usputan“ film, tzv. mali film. Ja volim taj film, a verovatno bi i ovaj *Brod ludaka* sam proizveo. Da vam otkrijem jednu malu tajnu, ja sada vezujem taj mali film za veliki film i zamolio sam ove moje producente, to su Francuzi i Englezi i verovatno i Nemci, zamolio sam ih da mi daju mrvice sa stola. A to znači da ukoliko sada krenemo da snimamo ovaj film, da mi obezbede na jesen za 200. 000 dolara da snimim ovaj drugi film u svojoj izvršnoj produkciji i ukoliko se slučajno ovaj veliki film pomeri za jesen da odmah snimim ovaj mali film. Kad je reč o *Tangu Argentino* čini mi se da će taj film tek dobijati u budućnosti. On je kao vino, on je film iznad vremena i iznad prostora, on se bavi suštinom i taj će film trajati.

*Mislim da ste Vi pozvani da mladim rediteljima date izvestan savet, sa ovim velikim iskustvom, sa opusom od 10 filmova, sa tako razuđenom i bogatom filmografijom. Šta bi ste Vi poručili onima koji dolaze?*

Mislim da pre svega, mladi ljudi koje film zanima treba da gledaju što više filmova. Zaista da gledaju što više filmova, da gledaju klasiku, da čitaju o filmu, da razmišljaju, da ne budu obeshrabreni, ali čitajući i gledajući filmove mogu da zapadnu i u neku krizu. Znaite, svi ti neki vrhunski filmovi, neki od njih su napravljeni jednostavno i za malo para, ali većina je pravljen i sa parama i u nekim boljim uslovim, svakako nego što su naši, da ne čekaju drugu priliku, da snime na 16 mm film, da imaju 10 tema odjedared. Najveća greška je da sad čeka da snimi neki svoj film koji će odmah da uzme Oskara. Neka snimi mali film sa dve sobe, na dva ćoška, neka posmatra život oko sebe, neka izvuče neku malu priču, neka snimi film čak pod najgorim uslovima, a onda se može dogoditi da baš za takav film dobije Oskara.

*Vaš filmski opus je imao dobru recepciju na malom ekranu. Kakav je Vaš odnos prema televiziji?*

Ja sam televiziju zloupotrebljavao, da mi da malo para da mogu da snimim svoj film i gotovo. Ono što Boža Kalezić radi, recimo kod nas, što sam ja radio pre još kad sam počinjao da radim te dokumentarce o običnom životu, i to, to je ono što je najjače na televiziji. Ne mislim da televizija ima neku svoju posebnu estetiku. Iskreno da vam kažem, ja sam koristio televiziju i počeo da radim na televiziji sve moguće. Televizija se danas u svetu pretvorila u nešto strašno ružno, čista mašina za manipulaciju. Mogućnost da neko pravi filmove koji će se gledati – kućni bioskop, samo tako doživljavam televiziju. Kao kućni bioskop i ništa više. Pa to nije ni estetika, to je već jedan stav o televiziji. Zašto moji filmovi, na primer, dobro prolaze na televiziji? Zato što su kamerni filmovi. *Tango Argentino* je kamerni film. Naravno i *Zemaljski dani teku*, takođe. *Vreme čuda* već gubi na televiziji. Dakle, kamerni film se dobro gleda na televiziji.

Napomena: Ovaj dijalog vođen je 1996. godine u ateljeu umetnika u Beogradu, u Takovskoj ulici i ovde se prvi put objavljuje, R. L.

## ALHEMIJA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor s režiserom Rajkom Grličem\**

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Moj djeda je često govorio: „To, čime se ti baviš, to je zapravo cirkus!“ Što duže snimam sve mi se više čini da je bio u pravu. Film zaista vrlo jednostavno možemo opisati: kao dobar cirkus, kao igru pričanja, kao travestiju, kao arenu za prenošenje energija i kroćenje lavova, a da o mađioničarstvu i ne govorimo. Ukratko: kao vrhunski zbir cirkusantskih umijeća koja ponekad, u svojim najblistavijim trenucima, dodiruju „polje uzvišenog“, ili kako su nas to u građanskoj nomenklaturi učili, „polje umjetnosti“.

*Navedite „desetak“ svetskih i naših filmova u antologiji Rajka Grliča?*

Ne usuđujem se ispisivati top liste filmova. Mogu samo pokušati nabrojiti nekoliko filmova koje sam volio na početku vlastite igre filmom i koje danas nemam hrabrosti ni pogledati, kako ne bih unio crva sumnje u te mladenačke ljubavi.

*Anđeo uništenja* – Bunuel; *Bulevar sumraka* – Wilder; *Atalanta* – Vigo; *Ludi Pierot* – Godard; *Intimno osvjetljenje* – Paser; *Dijamanti noći* – Njemec; *Bagdaski lopov* – Walsh; *Cirkus* – Chaplin; *Opsesija* – Visconti; *Džek pokradica* – Breson; *Dani gnjeva* – Drayer; *Građanin Kein* – Wells; *Povećanje* – Antonioni; *Zaseda* – Pavlović; *Tri* – Petrović; *Čovek nije tica* – Makavejev; *Tri Ane* – Bauer; *Subotom uveče (Doktor)* – Pogačić; *Crni biseri* – Janjić; *Dolina mira* – Štiglic; *Brodovi ne pristaju* – Pansini.

---

\* GRLIĆ, Rajko – hrvatski reditelj i scenarista – rođen u Zagrebu, 2. IX 1947. Bavio se novinarstvom i glumom u amaterskom teatru. Filmsku režiju diplomirao na Filmskom fakultetu Akademije umetnosti (FAMU) u Pragu 1971, u klasi prof. Elmara Klosa. Prvi profesionalni film *Sve jedno pojede drugo* (1971). Snimio niz amaterskih, kratkih i televizijskih filmova, od kojih je najviše uspeha imao sa tv-serijama *Pohvale* (1971) i *Žestoke priče* (1976). Punu afirmaciju filmskog reditelja ostvario opusom od sedam dugometražnih igranih filmova: *Kud puklo da puklo* (1974) – „Srebrna Venera“ Ministarstva kulture Italije, nagrade kritike za najbolji jugoslovenski film 1974. i još sedam nagrada; *Bravo Maestro* (1978) – tri „Zlatne arene“ i „Velika Srebrna Arena“ na festivalu u Puli. Prikazan u Kanu, 1978, *Samo jednom se ljubi* (1981) – „Grand prix“ za najbolji film na festivalu u Valenciji, nagrada „Trinacria“ na Siciliji, nagrada kritike za najbolji jugoslovenski film 1981. i još 26 nagrada. Premijerno prikazan u Puli 1984 – *U raljama života* (1984) – „Zlatna Arena“ za režiju i nagrada kritike u Puli 1984; „Za sreću je potrebno troje“ (1986) – nagrada evropske kritike u Firenci, najbolji film i scenario na festivalu u Valenciji, „Grand prix“; *The summer of white roses (Davalji raj)* – „Tokyo grand prix“ i nagrada za najboljeg režisera; *Čaruga* (1991) – film je izazvao veliko zanimanje bioskopske publike. Grlić je u razdoblju od 1972–1990. – autor i ko-scenarista za dvanaest dugometražnih filmova i deset nastavaka za tv-seriju *Grlom u jagode*. Kao i za svoj rediteljski, tako i za scenaristički rad, dobio je više priznanja i nagrada u zemlji i svetu.

## *Kako ste postali filmski režiser?*

Moj put ka filmu počinje, kao što i priliči dobrim starim pričama, s jednom „Bell & Howell“ osam milimetarskom kamerom. Dobio sam je od strica. Bio je strastveni kino amater koji me je jedne večeri odveo u mračni podrum „Kino kluba Zagreb“. Tamo su neki strašno ozbiljni ljudi pravili strašno neozbiljne filmove. Prikazivali su ih svaki četvrtak i o njima beskonačno dugo i mudro razgovarali. Moje „tragično poimanje svijeta“, imao sam tada nepunih šesnaest godina, našlo je u tom prostoru „mogućnost ostvarenja svojih ideala“. Tako sam tu, s dečkima iz razreda kao glumcima, snimio svoj prvi amaterski film pod zvučnim naslovom *Cigla*. Tako je počelo. Snimio sam još pet ili šest filmova na „osmici“. S osamnaest sam već radio pravi kratki profesionalni film na „šesnaestici“. U isto sam vrijeme, kao glumac diletant, dvije godine igrao i putovao sa „Studentskim eksperimentalnim kazalištem“ po domovini i široj Evropi, da bi na kraju, za isto to kazalište, snimao filmske ulomke u predstavama. S devetnaest sam počeo studirati filmsku režiju na FAMU u Pragu. Sedamdeset i prve sam diplomirao. Od tada do danas režiram i nikada ništa drugo i nisam pokušao raditi. Sada je možda došlo vrijeme da se o time malo ozbiljnije razmisli.

## *Šta Vam je dala FAMU i praške studije režije?*

FAMU, ili bolje rečeno, boravak u Pragu, mi je prije svega omogućio odmak od vlastite sredine. Totali su u tim godinama strašno važni. Uz to, bio je to kraj šezdesetih, postao sam i sudionikom sažetog sata historije koji je svoju priču o rađanju, ostvarenju i padu „sna o slobodi“, ispričao kratko, jasno i nadasve bolno. Ta me je priča označila više i jače no što sam to tada i mogao zamisliti.

Sama škola, jedna od najčuvenijih i, što nije nimalo zanemarivo, jedan od najbogatijih škola svijeta, bila je zdravo sazdana. Bila je prije svega odlično organizirana, imala je filmska i televizijska ateljea u kojima se radilo u krajnje profesionalnim uvjetima a kompeticija je bila ogromna jer su na njoj studirali studenti iz bukvalno cijeloga svijeta. Uz sve to vodili su je sjajni pedagozi koji su iza sebe imali ogroman broj filmova, sva moguća svjetska priznanja i što je za odgoj „nadobudnih umjetnika“ možda najvažnije, izuzetan ljudski mir i toleranciju.

*Postoji li „praška škola“ Vaše generacije režisera (Zafranović, Kusturica, Marković, Karanović, Paskaljević i drugi)?*

Goran Marković, kao oficijelni povjesničar naše generacije, je tom Vašem pitanju posvetio knjigu. Ona nosi naslov: *Češka škola ne postoji*. Iako ta knjiga, kao uostalom i svaka „službena historija“, vrvi falsifikatima, ja se, radi stranačke stege, moram složiti barem s njenim naslovom. Mislim dakle da „Praška škola“ zaista ne postoji, ne barem u onom smislu u kojem je upotrebljavana

kao zajednički imenitelj za različite ljude i još različitije filmove. Ako nešto zajedničko ipak postoji među nama onda je to, za ove prostore nepojmljiva međusobna tolerancija i neki krajnje neozbiljni duh „zdrave ironije, svega postojećeg“. To smo baštinili u Pragu, to smo pokušali njegovati u našim odnosima, i taj duh danas ponekad reinkarniramo, najčešće na stranim festivalima gdje se još jedino u većem broju i sastajemo. Ako je generaciju prije nas govorila: „Pjesma nas je održala...!“, onda bi „praški đaci“ za sebe možda mogli kazati: „Ironija nas je održala, njojzi hvala!“

*Šta je estetski predmet filmske režije?*

Ako je estetika filozofsko promišljanje o biti umjetničkog u umjetnosti, a tako me je otac naučio, onda bi estetski predmet filmske režije bio promišljanje o pretvorbi haosa stvarnosti u red iluzionističkog. Ili možda obrnuto? Ne znam. Bojim se definicija.

*Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja kao tvorca filmskog umetničkog dela?*

Da svima oko sebe omogući da budu bolji od sebe samih.

*Zašto je reditelj filma njegov prevashodni autor?*

Nisam siguran da je režiser osnovni autor filma. Tu čak i ne radi se o autorstvu u klasičnom poimanju te riječi. Jedan igrač naravno vodi igru ali ona bez suigrača jednostavno ne postoji. Igra tako, barem se meni čini, nema autora. Ona je čin koji se događa i gdje početni impuls dobiva tisuće rezonancije koje su često jače od samog osnovnog izvora zvuka. Pa ipak ja oholo potpisujem svoje filmove s natpisom: „Film Rajka Grlića“. Tek toliko da se zna, tko je započeo igru i ko je glavni krivac ako u njoj nešto nije u redu.

*U kakvom su odnosu režija filma prema drugim oblicima režiranja?*

Ne znam. Režirao sam samo filmove. Kada jednoga dana pokušam režirati u teatru možda ću saznati koje su to različitosti. Svakako one nisu samo u različitim procesima i tehnologijama rada. Različitost među njima mora da je puno veća.

*Zašto režirate? Kako režirate? Kome režirate?*

a. Režiram vjerovatno zato jer se u tom agregatnom stanju najbolje osjećam. U tim sam trenucima najbliži „zamišljenosti“ i ujedno najudaljeniji od „stvarnog“.

b. Režiram najbolje što zam i umijem. Dugo, dugo se odlučujem prije no što zaronim u jedan film. Zatim polagano, i ponovno dugo, pripremam sebe i

one oko mene za samu igru. Snimanje, kao treći stupanj te pretvorbe, pokušavam, oblikovati kao veselje igre. To je možda i presudni momenat filma jer kamera je vrlo okrutna i utiskuje u sliku ne samo ono što joj vi pripremite, već i cjelokupni dih koji okružuje igru. Montaža je, na kraju, vrlo delikatno čuvanje tog duha utisnutog u materijal. Kao što vidite, režija je za mene jedna duga i naporna borba s duhovima.

c. I na kraju, za koga režiram? Ne znam. Valjda za sebe, da bih bio jasniji sebi, a time možda i drugima podario tu istu mogućnost. Ili je možda točnija rečenica: da čovjek sve to radi da bi ga netko volio. Ne znam.

*Režirali ste često u tv-mediju. Kakva su Vaša iskustva iz televizijske režije ili režije za televiziju? U kakvom su odnosu film i televizija?*

Naprotiv, radio sam vrlo malo za televiziju i to isključivo dokumentarne filmove. Snimao sam ih između pedeset i osme i sedamdeset i pete i to samo za Angleda Miladinova. Činilo mi se da mi je taj kontakt s realitetom vrlo važan za oblikovanje igranih filmova. Napravio sam četrnaest takvih dokumentaraca od kojih je sedam, radi „bogohulnosti“, još i danas zabranjeno za svako prikazivanje.

Od igranih stvari radio sam svoj diplomski za Zoru Korać i televiziju kao producenta. To je bio pravi igrani film u trajanju od trideset minuta. Zvao se *Prolaz* i bio je rađen po motivu Babeljove *Prišćepe*. Pretvaranje nekih dugometražnih filmova u tv-serije i ne računam u taj rad. Tu je razlog bio isključivo financijske naravi, tj. pomoću televizijskog su se novca zatvarale „financijske konstrukcije“ filmova.

Što se iskustva s televizijom tiče ona nisu najsretnija. Te su kuće kod na bile, a i danas su, uglavnom poligoni za emitiranje strogo kontroliranih vijesti. Sve ostalo naše televizije tretiraju kao „rupu između dva dnevnika“, i to pokušavaju ispuniti nečim što bezbolnijim i neprimjetnijim. U takvoj konstelaciji „važnih i nevažnih stvari“, u toj igri podanosti i odanosti, vrlo je teško sudjelovati iako vas nemaština na to ponekad direktno ne natjera.

Na Vaše zadnje pitanje pokušat ću izbjeći odgovor. Na tu je temu potrošena ogromna količina papira i teško je tu nešto dodati. Izgovoriti ću Vam zato samo jednu jednostavnu poredbu koja donekle objašnjava moje poimanje tog teoretskog pitanja.

Postoje veliki restorani-samoposluživanja koji su izuzetno popularni i profitabilni. U njima uglavnom sve miriše po užeglom ulju ali je usprkos svega i tu moguće pronaći neki dobar obrok. Jedino je šteta što nitko za to nema ni volje ni vremena. Tu se jednostavno zatomi gladi i izlazi. S druge strane postoje mali i veliki restorani u koje ljudi ulaze da od jela čine neki svoj obred. U njima svako jelo, bez obzira na kvalitetu, ima unikatni pečat kuhareve ruke. Kako sam ja skloniji individualnom ritualu no masovnoj industriji, moje su simpatije na strani individualaca, bez obzira što sam ponekad bolje jeo u prljavim samoposluživanjima no u elegantnim restoranima.

*Kakva su Vaša iskustva iz filmske scenaristike? Koji su osnovni problemi filmske dramaturgije?*

Radio sam na petnaestak realiziranih filmskih scenarija i još najmanje na tolikom broju nerealiziranih. To iskustvo mi kazuje da je za scenario potrebno najmanje dvoje, po mogućnosti što različitijih individualnosti. Meni je dakle taj čin najbliži kao dijaloška forma, kao permanentni sukob mašta i kao oblik stalne borbe za preživljavanje vlastitih ideja. Radio sam uglavnom s izuzetno dobrim piscima i čini mi se da sam u toj borbi s njima, u tom zajedničkom oblikovanju predteksta dramaturških receptura na filmu jednostavno nema, da je svaki film krajnje individualan dramaturški labirint problema i da je dramaturgija na filmu toliko isprepletena s režijom da je o njoj, kao čisto literarnoj kategoriji, gotovo nemoguće govoriti. Barem meni. Sve ostalo što bih Vam o tome rekao počelo bi neminovno mirisati na recepturu a toga se ja, kao unuk jednog pravog apotekara, izuzetno bojim.

*Kuda ide filmska režija u nas i u svetu kao umetnost filma?*

Kada se govori o putevima režije onda se vrlo često miješa režija i sam film, to jest njegovo značenje. Ako se režija i pokuša ponekad izvući iz tog poimanja onda se o njoj uglavnom govori kao o vještini naracije i umijeću baratanja narativnim elementima. To je i shvatljivo jer su svi drugi parametri za očitavanje tog umijeća, vrlo složeni i čitki izuzetno malom broju vrsnih majstora.

Pojmovnik potreban za to razumijevanje na žalost više nalikuje zbiru šifara no razgovjetnom govoru. Da izbjegnem taj „inter-obrtni-rječnik“ pokušati ću cijeli svoj odgovor svesti na jednu, uglavnom opću, rečenicu.

Ako režiju pojednostavljeno označimo kao: umijeće komponiranja iluzije, onda je ona danas nešto u čemu se sve manje opslužuje logika a sve više upotrebljava alkemija kako bi se što direktnije komuniciralo s čulima.

1989.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, Beograd, 1991, str. 40–43.

## REŽIJA FILMSKOG MEDIJA

### *Razgovor sa režiserom Đorđem Kadijevićem\**

*Od kada datira Vaše opredeljenje za filmsku umetnost, posebno za filmsku režiju?*

Ne pamtim neko vreme, ali pamtim da se nisam zanimao za umetnost. Film me više privlačio nego druge umetnosti.

*Vaš primer svedoči o autorskom opredeljenju za filmsku režiju, kakav je slučaj bio u brojnim primerima francuskog „novog talasa“?*

Taj fenomen je u nas nedovoljno istražen. Brojni intelektualci, sa afinitetom za umetnost, najradije opredeljuju se za filmsku umetnost i to je, upravo sa mnom bio slučaj.

Zašto baš za film?

Znam koliko je film snažan medij. To je snažno sredstvo komunikacije. Film, kao komunikacijski medij, odista je bez konkurencije. Svaki čovek koji se bavi umetnošću mora da zna koja je „njegova umetnost“, koji tip imaginacije ima, koji medijski prostor njemu najviše odgovara. Traženje svoga mesta u umetnosti i „svoje umetnosti“ je pitanje koje sebi mora da postavi svako ko želi da se bavi umetničkim stvaralaštvom. Ja sam sebi rekao: pa to je film! Ne mogu da tvrdim, da to čime sam se već podugo bavio, da je to umetnost. Znam samo da pokušavam da se bavim umetničkim stvaralaštvom.

*Šta znači specifična filmska imaginacija za Vas i šta predstavlja za Vas filmski medij?*

To je pre svega struktura ličnosti. Mislim da nisam kompetetivan tip, nisam čovek koji bi mogao mesecima i godinama, da sedi u kabinetu, nadnet nad rukopisom. Meni je potrebna akcija. Znam da je i kontemplacija u izvesnom smislu akcija, međutim, meni je potrebna kinetička akcija. U mome ha-

---

\* KADIJEVIĆ, Đorđe – srpski filmski reditelj, scenarista i likovni kritičar – rođen u Šibeniku, 6. I 1933. Završio studije Istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Bavi se likovnom kritikom, publicistikom i esejističkim pisanjem o umetnosti kao kritičar „NIN“-a. Uporedio deluje kao filmski reditelj, a na Televiziji Beograd ostvario niz režija tv-drama i televizijskih serijala. Delatnost filmskog reditelja započeo kao izrazito orijentisan autorski stvaralac 1967. Njegovi autorski filmovi: *Praznik*, 1967; *Pohod*, 1968; *Žarki*, 1970. – imaju za temu rat kao uzrok moralnih izopačenosti među ljudima. U ovim filmovima se javlja u trostrukoj ulozi reditelja, scenariste i scenografa. 1972. režira film *Pukovnikovica*, a nakon duže pauze režira na beogradskoj Televiziji *Karađorđevu smrt*, 1983., kao i veliku seriju o Vuku Stefanoviću Karađžiću. Autor je i 2 dokumentarna filma o umetnosti; *Heksaptih*, 1968. i *Plamen-kamen*, 1979. Kadijević slovi kao osebjuna dvostruka stvaralačka i estetička ličnost filmskog autora i likovnog kritičara u čije se sudove može pouzdano verovati. Njegov filmski prosede odlikuje izuzetno visoka likovna kultura u oblikovanju filmskog izraza.



bitusu je jedna doza pozitivne agresivnosti. Po prirodi nisam usamljenost, nisam sebičnjak. Film mi odgovara svojim dinamizmom. Film mi odgovara što se kroz umetnost srećem s drugim ljudima, a drugi ljudi kroz mene sa zajedničkim predmetom našeg stvaranja. Učio sam muziku, ali znao sam da nikad neću biti muzičar, zato što nisam tip čoveka koji izlazi pred publiku. Muzičari moraju imati dozu narcisiodnosti da bi se pojavljivali pred drugima. Autor filma je zaštićen od neposrednog, fizičkog kontakta sa publikom.

*Zašto režirate i kako bi ste objasnili sopstveni nagon i potrebu za režijom?*

Može se reći da je režija igra, privlačna igra i ja volim da se igram s ljudima, sa prostorom, sa svetlošću, sa kamerom, s gledaocima... U srži svake umetnosti postoji nagon za igrom. Nema umetnosti bez igre. Filmska režija može da pruži ono što bu smo mogli imenovati kao ontološko pitanje. Filmska režija je mogućnost razrešenja duboko egzistencijalne situacije. Radeći s materijalom koji snažno prodire u ontološki prostor, u vreme – oba pojma pominjem u filozofskom smislu – rediteljima stvara snažno osećanje nad efemernošću svakidašnjeg života nadohvat smisla u filmskom stvaralaštvu. Režija kroti vreme u prostoru, sa svim damarima, sa svim senkama, tada reditelj, zaista, ima osećanje da je pobedio vreme i prostor. Režiser na filmu kroti prostor i vreme i na taj način ostvaruje ono čemu je umetnost oduvek težila, a to je moć da ponavlja svoje stvaralaštvo koliko puta želi, gde i kada god zaželi. Jedino film je u stanju da to izvede tako „da vam pamet stane“. To je nešto što vas vuče iz dubine bića.

*Svoju profesionalnu formaciju i duhovni horizont ostvarili ste u studijama istorije umetnosti i estetike, rečju, u ikonološkoj sferi. Koliko je to imalo uticaja za Vaše opredeljenje za film kao prevashodno vizuelni medij?*

To je na mene uticalo i pozitivno i negativno. Pojavio sam se u jugoslovenskom filmu u trenutku kada je prevladao jedan drugačiji tip reditelja. Postojao je u to vreme strah od intelektualaca u umetnosti. Obrazovan čovek poznaje pravila i zakone umetničkog stvaranja. Određeni filmski autori svoj su opus previše intelektualizovali i opteretili estetikom.

S druge strane postoji teza o nagonskom stvaraocu koji je razbarušen u svome delu, ali neemancipovan u duhovnom i intelektualnom smislu. Takav stvaralac treba da nas frapira svojom izvornošću. To je pitanje mozga i estetizacije s jedne strane i s druge strane izvornosti i čiste mašte. U drugom slučaju se radi o opasnosti da bez obzira na granice dara stvaralac ostane „naivac“. Savršeno je u strukturi filmskog reditelja da ima i jedno i drugo. Intelektualna emancipacija ne bi smela da ugrozi dar i izvornost autentičnog umetnika. Uzimam Bergmana kao takvog stvaraoca, koji je kompletan intelektualac, ali i izvoran i autentičan umetnik.

Nikad intelektualnost u sopstvenom slučaju nisam smatrao ograničavajućim faktorom moga stvaralaštva. Ponekad su mi zamerili upravo taj aspekt

moje ličnosti, govoreći: šta ćeš ti na filmu kad si čovek znanja. Nikad nisam osećao da mi znanje smeta, već naprotiv. Nikad se nisam klonio ni svojih instinkata, svoga nagonskog bića, svoje, ako hoćete, tame i mraka koji stoji negde u fonu svega što jesam, i što znam. Mislim da su, upravo, ono najbolje što sam stvorio na filmu poteklo iz dubina mraka moga ljudskog i stvaralačkog ljudskog bića. Stalno praćenje domaće i svetske umetnosti i kritičko vrednovanje svakidašnje umetničke prakse mi je jako mnogo pomoglo da održim duhovnu i intelektualnu snagu, koja je imala i te kako uticaja na sve ono što sam radio na filmu i televiziji.

*Ako je kritika moć suđenja, a režija moć stvaranja – kako se ta dva fenomena emaniraju u Vašoj ličnosti likovnog kritičara i filmskog reditelja?*

Ja sam jedni jugoslovenski filmski autor i reditelj koji je uz to i aktivni likovni kritičar, esejist, publicist i pomalo teoretičar umetnosti.

Mislim da se niko ne može zamisliti, da ako kažem, da meni ta dva tako prividno udaljena posla, nikad nisu smetali.

Pogrešno je mišljenje da je kritika nešto suprotno od umetnosti i stvaranja. To nisu dva sveta. Kaže se da kritičari znaju sve o umetnosti, a ne znaju da prave umetnička dela – i suprotno da umetnici ništa ne znaju, osim da prave umetnička dela.

Neću ništa reći novo ako kažem da su najbolje kritike potekle od kreativnih ljudi. Na filmu je primer Godara toliko rečit. On je pisao najbolje kritike i režirao izvrsne filmove. Mislim da kritiku mogu da pišu upravo stvaraoci, jer je kritika svojevrsni vid umetničkog stvaralaštva. Bavljenje kritikom stavlja autora kritike upravo pred iste ili slične probleme s kojima je suočen i sam autor. Samo tada je kritika prava kritika. Pišući kritiku uvek sam se osećao potpuno isto ili slično kao i filmski autor. Nasuprot, osećao sam, da kao filmski reditelj, stojim pred kreativnim zadatkom koji treba da rešim na najbolji mogući način.

*Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?*

Mislim da je umetnost uopšte, pa i umetnost filmske režije, prevashodno ontološki fenomen. Umetnost se bavi svetom i životom, ali umetnost, ako ne probije iza epidermalne, površinske slike o svetu i životu, koji imamo kao umetnički zadatak, i ako, i svet i život gledamo samo očima, a ne izrazimo ono iza, onda je takva stvar na površini stvarnosti. Dok se ne zavučemo pod kožu problema ne možemo ući u ontološki prostor života i umetnosti.

Mogli bi smo čitavu umetnost podeliti na dva aspekta: onu koja se bavi spoljnom kulisom života i stvarnosti. Takva umetnička praksa mogla bi se odrediti kao umetnost koja se bavi prividima i diskursom tih privida.

Drugi aspekt, po meni pravi i autentični vid umetnosti je ona umetnost, koja ide dalje od privida. Rečju, to je umetnost koja traga za ontološkim pitanjima vremena i prostora, koja se bavi bićem života i sveta.

To je autentična umetnost koja teži da prevaziđe privid stvarnosti i što dublje zađe u ontološki prostor života i umetnosti.

To je eminentan metod koji poznaje istorija svetske umetnosti. Mislim, da je umetničko delo integralan metod ta dva metoda i da je tako i u stvaralaštvu filmske režije.

1990.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, Beograd, 1991, str. 44–46.

## REŽIJA FILMSKOG KADRA

### *Razgovor s režiserom Goranom Markovićem\**

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Ako bih tačno mogao da odredim šta film za mene predstavlja kao umetnost, a mislim da film ne predstavlja samo umetnost, onda mi se čini, da ne bih bio u stanju, da istražujem ono što me motiviše u stvaralaštvu filma.

*Kako ste postali reditelj filma?*

Kao devetnaestogodišnji mladić otišao sam na praške studije filmske režije, na FAMU, a da pri tom, nisam imao jasne predstave o tome šta sve podrazumeva profesija filmskog reditelja. Birajući poziv filmskog reditelja ja sam bio suočen s problemima koje sâm znam koliko su bili dramatični i kako sam ih rešavao. U mom unutrašnjem dijalogu sa samim sobom postojali su i glasovi za i glasovi protiv opredeljenja za režiju. Pa, ipak, ja sam se još u toku studija konačno opredelio za režiju. U međuvremenu ja sam režiranje zaista zavoleo i opredelio se za režiju kao način izražavanja. Režija je način komunikacije sa svetom oko sebe. Nisam siguran da režija uvek mora biti umetnost. Mislim da je režija doista način izražavanja i komunikacija sa drugima. Pored umetničkih tokova izražavanja režija podrazumeva i politički angažman i druge aspekte društvenih i ličnih afiniteta. Režija je umetnička norma kojom se ostvaruje komunikacija među ljudima.

*Potičete iz porodice uglednih dramskih umetnika Olivera i Radeta Markovića, koliko je ova činjenica bila presudna za Vaš umetnički razvoj?*

Deca umetnika u mnogo čemu su uskraćena u svome razvoju, jer su njihovi roditelji veoma angažovani u poslovima kojima se bave.

---

\* MARKOVIĆ, Goran – srpski filmski reditelj, scenarist i dramski pedagog – rođen u Beogradu, 24. VII 1946. Sin Olivera i Radeta Markovića. Filmsku režiju diplomirao kratkim igranim filmom *Bez naslova*, po noveli B. Pilijnjaka, 1970. na Visokoj filmskoj školi u Pragu (FAMU). Od 1969. režira na Beogradskoj televiziji polučasovne emisije u serijama *Neobavezno*, a zatim tv-serije: *Drži vodu dok majstori odu* (10 epizoda), *Junaci* (6 epizoda) i dr. U dokumentarnom i muzičkom žanru. Prvi igrani film *Specijalno vaspitanje*, 1977. donosi mu nagradu za debitantski igrani film u Majnhajmu. Sledi *Nacionalna klasa*, 1979; *Majstori, majstori*, 1980; *Variola vera*, 1982; *Tajvanska kanasta*, 1985; *Već viđeno, (Deja vu)*, 1987 – za koji je dobio Veliku Zlatnu arenu u Puli; *Sabirni centar*, 1980 – po komediji Dušana Kovačevića. Goran Marković slovi kao jedan od najboljih predstavnika tzv. praške škole i smatra se da je blizak stilu modernog američkog filma (Altman, Kjubrik, mada se u njegovim ranim filmovima oseća uticaj L. Andersona i, naročito, M. Formana). Glumi na filmu, piše scenarija, režira u pozorištu i predaje filmsku režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu od 1978. Pisac je knjige *Češka škola ne postoji* (Prosveta, Beograd, 1990).

Samoizgradnja je osnova na kojoj se razvijate i drugog puta zaista nema. Upućenost na samog sebe oslobađa lične potencijale. Pred decom umetnika je teret uspeha njihovih roditelja. Prema tome samo sopstveno iskustvo je presudno i formativno za budućeg umetnika. Lično sam srećan da su moji roditelji istinski stvaraoci, a ne puki reproduktivci. Svako je od njih potpuno različit. Moja majka je jedna vrsta umetnika, a otac sasvim suprotno, bitno drugačiji od nje, što ih čini zaista različitim. Jedan od razloga mojih praških studija je i bila želja potpunog osamostaljivanja. Preko svojih roditelja sam zavoleo glumce u suštinskom značenju toga pojma. Većina mojih prijatelja su danas ne reditelji ili snimatelji, nego glumci. Od roditelja sam dakle nasledio ljubav za glumce i to glumci osećaju uzvraćajući mi u neposrednom radu, pred ili iza kamere.

*Šta su za Vas predstavljale praške studije filmske režije?*

Moram reći, iako je činjenica da sam i sam dramski pedagog, da sa skepskom gledam na mogućnost umetničkog školovanja. Video sam i brojne škole u Evropi, a studirao sam na FAMU u Pragu. Smatram da mi škola nije donela nešto bitno u tehničkom smislu. Praška škola za film je relativno pristojno opremljena, s nekoliko odličnih profesora. Ako hoću da budem iskren nije to ni bolje ni gore nego što je negde drugde u svetu. Iz te škole u jednom razdoblju izišlo je više dobrih jugoslovenskih reditelja, a i neka evropska imena kao što je Agneša Holandova, koja se sa mnom studirala. Ta škola je jedno vreme bila rasadnik značajnih reditelja. Kada se mi jugoslovenski reditelji sretnemo na nekom svetskom festivalu onda govorimo češki. Deo te atmosfere sam opisao u mojoj knjizi „Češka škola ne postoji“. Mislim da se reditelji formiraju sami, a za nas u Pragu bila je bitna srednjeevropska kultura. Mirna srednjeevropska civilizacija je tihi građanski duh „koji breg roni“. O filmskoj režiji sam dosta naučio praktično radeći kao asistent režije 10 meseci u filmu *Užička republika* Žike Mitrovića. Kao vojnik sam bio pripojen toj filmskoj ekipi sticajem okolnosti, a što je rezultiralo mojim suočavanjem s brojnim problemima stvaranja filma. Taj film je gotovo sniman bez knjige snimanja, što je slika i prilika toga društveno-političkog vremena. Ustajući svako jutro u pet časova i i radeći do mrklog mraka mislim da sam ovde naučio o filmu možda i više nego na Filmskom fakultetu. Za mene je to bila druga filmska škola. Ne uči se samo na pozitivnom, već i na negativnom iskustvu. Rekao bih da je dobra režija velika misterija i često je nemoguće objasniti. Loša režija na sve strane daje znake da se radi o lošoj režiji. Za reditelja nije bitno da praktikuje kod najboljih, već je bitno da praktikuje u procesu nastajanja filma.

*Kako bi ste odredili svoj estetski kredo filmskog reditelja?*

Reditelji često ophrvani pragmatičnošću svoga svakidašnjeg poriva za stvaranje filma nisu u situaciji da meditiraju o filmu. Oni najčešće intuitivno, „stomakom“, maštom ili snovima određuju granice svojih poetika. U režiji 2 i

2 nisu 4! I sam sâm kao reditelj često rešavao svoje estetske probleme zakoni- ma intuicije. Ono što nisam nikad želeo to je bila odluka da nikad ne ponavljam svoje filmove. Svaki novi film za mene je izazov da pronalazim, nešto što mi još nije bilo poznato. Dokumentarne emisije koje sam radio na Beogradskoj tele- viziji za mene su veoma značajne. Iskustva iz toga rada sam sintetizovao u svom radu na igranom filmu. Od dokumentarnog prosedea do ispovednog filma put je dosadašnjeg moga rediteljskog angažmana. Talasu žanrovskog filma nisam ni sam odoleo, pa sam, radio film katastrofe. Bila je to *Variola ve- ra*... Pa, ipak, ja sam uvek mešao žanrove, nikad ih nikad striktno poštovao. Kada bih apsolvirao jednu temu i vrstu filma drugi put joj se ne bih više vraćao. Kada završim jedan film posle dvogodišnjeg ili trogodišnjeg rada ja ga potpuno isključujem kao da ne postoji. Brišem iz memorije svaki film koji je definitivno završen.

*Često izgleda da reditelj „ništa ne radi“, a on je čovek koji, kao pilot super- soničnog aviona, ima sve informacije u glavi i pomoću brojnih komandi upravlja stvaranjem filma. Kako bi ste objasnili svoj metod režije jednog filma?*

Često i sam sebe uhvatim kao čoveka koji „ništa ne radi“, a u drugim situ- acijama „izgaram od posla“. Reditelj je neko ko je nosilac slike celine. Njegove intencije, po prirodi posla, planiraju, organizuju i izvršavaju drugi ljudi. Glavna osobina rediteljskog statusa je slika celine. Niko osim reditelja ne zna kako će film izgledati. Celinu filma vidi jedino reditelj. Svoj posao, dakle režiju filma, vidim kao usklađivanje talenata i veština drugih ljudi koji sudeluju u stvaranju filma. Ne priznajem da je film autorsko vlasništvo reditelja. Smeta mi kada se na špici pojavi: film tog i tog autora. Međutim, reditelj ima jedini ključ kojim se otključava brava celine. Rediteljska sposobnost da sa svima komunicira čini njegovu funkciju središnjom u stvaranju filma. Glavna vrlina reditelja filma je njegov organizacioni dar i sinhronizacija brojnih zadataka na ostvarivanju filma kao celine. Poseban pristup prema svakom čoveku u ekipi smatram ličnim talentom i bez toga je nezamisliva za mene režija filma. Nijedan reditelj nema sve vrline koje su mu potrebne, ali bez vrlina animacije saradnika teško bi se ostvario i jedan film. Moja vrlina bi se mogla razumeti kao smisao za obje- dinjavanje i okretanje zanata *metier*-u s ciljem da pokušam od saradnika dobi- jem što veći učinak. Moj ideal režije jeste: *da se režija ne vidi*. Najbolje filmske muzike su one za koje i ne znate da su se pojavile u filmu. Isto je i sa kamerom koja prati priču i emotivna zbivanja na prirodan način: najboljim objektivima, planovima, svetlom i pokretima. Tako je i sa svim stvarima – što su manje vid- ljive to su bolje. Gledalac ne treba da ih vidi – već da ih oseća kao takve da ih prima. Reditelj je poslednja osoba koja bi morala da se ističe u jednom filmu.

*Uporedo s režijom Vi se angažujete u stvaralaštvu filmskog scenarija. Kakva su Vaša iskustva iz dramaturgije filma?*

Iako sam napisao većinu scenarija za svoje filmove za sebe ne mogu reći da sam dramaturg. Za mene je dramaturgija deo rediteljskog postupka. Kada bi ste imali u rukama jedan od mojih scenarija videli bi ste da je u njima anticipirano mnogo od rediteljskog viđenja sveta. Pišući scenarija savlađujem zakone dramaturgije, a na drugoj strani celo vreme režiram i tragram za rediteljskim rešenjima filma. Moji scenariji su opisi mojih režija. Za mene je scenario *teza* – a režija podrazumeva rediteljski postupak, a realizacija jeste *antiteza* – dok je *sinteza* montaža i ucelovljenje filma. Kod mene je antiteza na prvom mestu, a teza se definiše kroz scenario. U umetničkom poslu ne postoji strog redosled procesa – postupci se menjaju u cilju da se što efikasnije ostvari realizacija filma kao celine. Svaki film mora imati svoj početak, sredinu i kraj, ali nigde nije rečeno da to mora biti tim redosledom. Kod mene je dominantno pisanje scenarija iz rediteljskog ugla stvaranja. Ja sam reditelj koji mora i da „piše“ svoje filmove.

*Šta se zbiva u Vašim rediteljskim knjigama snimanja? Kako kadirate svoj budući film?*

Svoj dokumentaristički period sam bazirao praktično na rediteljskoj improvizaciji. Prirodno u tom periodu sam odstupao do knjige snimanja. Tokom vremena sam se menjao i ako sada pogledate moju knjigu snimanja videćete da je sve do detalja predviđeno. Čitava rešenja su već unapred data s položajem i pokretima kamere. Naravno, ni toga se slepo ne pridržavam na snimanju, ali najveći deo isplaniranih rediteljskih zamisli realizujem kako sam ih zamislio. Film je odveć skup proizvod da bi se moglo improvizirati. Knjiga snimanja je neka vrsta rediteljskih želja. Reditelj u ambijentu treba da uzme i ono što mu se nudi na planu njegovih ideja, a da to nije precizno predvideo knjigom snimanja. Film stvaraju i okolnosti u kojima se on stvara. Reditelj nikad ne treba da zaboravi okolnosti koje ga očekuju na snimanju. Ukoliko okolnosti upravljaju rediteljem – utoliko je on dalje od svoje knjige snimanja. Ukoliko reditelj kontroliše okolnosti – utoliko je on bliže svome timu.

*Ono što je osnovna ćelija filma to je, nema sumnje, svakako jeste filmski kadar. Kako režirate filmski kadar?*

Postoje reditelji koji misle da se u filmskoj režiji sve može naučiti osim jedne jedine stvari: gde da se postavi kamera. Iza toga uvek postoji nekakva rediteljska ličnost. Postoje i udžbenici kako treba kadirati i kako se postavlja kamera. Postoji priča o tome kako je Mencil radeći sa velikim kamermanom koji je savršeno postavljao kadar uvek kameru malo pomerao i tako poremećujući savršenstvo dobijao ponešto od stila koji mu je bio potreban u njegovom filmu.

Na Fakultetu dramskih umetnosti u okviru predmeta Filmska režija predajem *kadriranje*, a osnovni problem su mi prostor i vreme na filmu. Moje stajalište je da kameru i njen položaj određuje glumačka akcija, drugim rečima zbivanje u kadru, a glumačku akciju pokreće priča, a priču pokreće rediteljski pogleda na svet. Tako se krug zatvara. Kamera se postavlja kao posledica položaja glumca u prostoru i njihovog kretanja. Mesto položaja kamere je posledica ukupnosti celine zbivanja filma, a ne samo datog kadra ili sekvence. Postavka kamere u prostoru je samo jedan takt dugačke kompozicije koju je reditelj zamislio u svom filmu. Pogrešno je u režiji prvo postavljati kadar, pa u njega uguravati aktere. U takvom kadru glumci se osećaju kao punjene ptice i teško da mogu istinito bilo šta da odigraju u tako postavljenom kadru. Moje je mišljenje da tek kada je postavljen mizanscen moguće je postavljati kameru. Kadar postavljam tako što na postavku pozovem i glumce i snimatelje, pa tek kada sam siguran u mizanscen, onda dajem pauzu snimatelju, a s glumcima izrađujem scenu za konačno snimanje. Kada s glumcima završim pozovem snimatelja i pokažem mu šta smo uradili i dogovoramo se o vizuelizaciji. Sada glumce puštam da se odmore, a sa snimateljem postavljam kameru organizujući njeno kretanje prema zahtevima mizanscena. Kada je kamera spremna, onda se glumci vraćaju na objekat i tada vršimo zajedničku probu glumca prema kameri i kamere prema glumcima. Položaj kamere i njeno kretanje svakako je funkcija glumačke igre i njene akcije.

*Kakav je Vaš odnos prema režiji zvuka, šuma, muzike i tišine na filmu?*

Zvuk je ravnopravan slici. Onoliko koliko držim do rada kamere toliko dajem prostora i snimatelju zvuka. Pažljivo radim i sa švenkerom kao što činim i sa mikromanom. Nastojim da u fazi miksa uradim film što preciznije. Filmska slika se prima mnogo racionalnije, dok se zvuk prima puno emotivnije. Zvuk je istovetno uzbudljiv kao što je to i slika. Za mene u režiji filma slika i zvuk su podjednako važni. Iza reči stoje namere. Reč izgovorena na ekranu je uvek u drugom planu. U ljudskim komunikacijama reči su sredstvo da se izraze određene namere. Smatram da je podtelst najčešće važniji od samog teksta; reč je često paravan ili sredstvo mimikrije među ljudima, pa je tako i na filmu. Slušanje je često važnije od govorenja. Tišina ima dramsku funkciju. Ne verujem previše rečima, više verujem postupcima, radnji, akciji i samom zbivanju na filmu kao što je to i u životu.



## ZABRANJENI FILM

### *Razgovor s rediteljem Lazarom Stojanovićem\**

*Kakva je zapravo istorija Vašeg filma „Plastičnog Isusa“?*

Obično, kad je reč o dugometražnom filmu, otvara se prvi problem: to je novac. Do *Plastičnog Isusa* je došlo, mojim upornim nastojanjem da razvijem scenario za dugometražni igrani film. Na Akademiji sam se odlučio da iskoristim priliku što imam nešto tehnike na raspolaganju. Želeo sam da snimim igrani film, dugometražni igrani film. E, sad, to se na Akademiji, pre toga, nije događalo i ta se ambicija činila i prevelikom.

Međutim, u tome mi je mnogo pomogao prof Saša Petrović, koji je bio i moj mentor, kome sam ja i danas zahvalan, pre svega, na tome što je poverovao da je reč o jednom ozbiljnom projektu i da ima smisla založiti se da se sredstva pronađu. Tako su i ona pronađena u koprodukciji „Centra-filma“ iz Beograda i Akademije. To je bio prvi produkcion i dugometražni film u istoriji Akademije. Možda, nažalost, i poslednji... jer je tek ovih godina bilo nekih sporadičnih produkcija, i uglavnom su išli na omnibuse što je jedan obrazac koji je proveren na početku novog talasa ili kada su se prvi veliki posleratni italijanski režiseri javljali. Omnibus je uvek bio neka vrsta piste za predstavljanje autorskog rukopisa pojedinih reditelja, a ređe komercijalni celovečernji program zbog toga što postoji stabilna navika kod publike da ogledaju neki celovečernji šou u jednom paketu. To je dakle bio početak. Međutim, da bi se do njega došlo bilo je potrebno oko dve godine rada i trčanja okolo sa tim scenarijom i ostvarivanja raznih kontakata i uveravanja nadležnih faktora produkcionih a i kulturno-političkih da bi bilo u redu prvo da Akademija snimi jedan takav film i drugo da ja snimi taj film.

Mene je Saša dosta dobro poznao zato što sam sarađivao na njegovom filmu *Skupljači perja*. Sarađivali smo i na knjizi snimanja za *Biće skoro propast sveta*. Čitao sam i neke druge tekstove, mislim ja sam voleo da porazgovaram o tome, a drugo, veoma smo se slagali u pogledima na kulturne i političke prilike toga vremena pošto je to bilo tokom i neposredno posle junskih studentskih demonstracija u Beogradu 1968. godine. Onda je u toj stvari i Saša bio veoma angažovan kao i ja. Dakle, pretpostavljam, da je išao i sa nekim pove-

---

\* STOJANOVIĆ, Lazar - srpski filmski reditelj i publicista - rodio se u Beogradu, 1. IV 1944. Školovao se u Beogradu, gde je sedamdesetih trebalo da diplomira na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, u klasi prof. Aleksandra Saše Petrovića. Autor je igranog filma *Plastični Isus* napravljenog 1971. godine, zaplenjenog, i zbog koga je bio osuđen na robiju od Titovog diktatorskog režima. Njegov profesor Petrović je zbog toga izbačen s Fakulteta dramskih umetnosti, a on izdržavao robiju u Požarevcu, u ozloglašenom zatvoru. Film je posle Titove smrti prikazan 1990. godine. Tokom poslednjih 15 godina živi i pretežno radi u S. A. D. Bavio se pozorištem, kritikom, podučavanjem, uređivanjem publikacija i dokumentarnim filmom. Neslaganje s vladajućom politikom, ranije Jugoslavije, a kasnije i Srbije, u značajnoj meri obeležava njegovo javno delovanje. Nažalost, jedan od najdarovitijih režisera svoje generacije posle ovih tragičnih iskustava nikad nije više režirao igrane filmove. Danas se bavi političkom publicistikom.

renjem u to da ću napraviti zanimljiv film. Ja tumačim tu njegovu ulogu kao sasvim izuzetno veliku ulogu u životu, jer bez njegovog autoriteta ja do tih sredstava ne bih mogao doći. Mislim da sva kolebanja u burnim političkim vremenima koja su usledila, u stvari su u senci te činjenice, i barem u mom sećanju, mislim da njegov angažman za taj film ima apsolutno prvenstvo nad njegovim kasnijim oklevanjima ili povlačenjima od toga pod spoljašnjim pritiscima.

Što se same ideje za film tiče, prvo, tu se znalo da se računa sa izuzetno malim sredstvima. Scenario je pravljen tako da može biti za film od 40 minuta, a da u stvari u dogovoru sa produkcijom treba napraviti od toga film od sat i petnaest – sat i po, tako da je film bio zasnovan u velikoj meri na insertiranim materijalima, materijalima koje nisam snimio ja sâm, a naknadno sam ih uključio u film. Scenario je to predviđao a kao jednu vrstu izlaza koji je onda obezbeđivao dužinu u filmu jer sam u scenariju samo nagoveštavao o kojim je materijalima reč, a zatim smo mi u montaži uključeni u film.

### *Šta je bila tema filma?*

Polazeći od te pretpostavke, dakle, definišući film kao kolažni film u osnovi, ja sam konstruisao priču koja bi trebalo da dâ alibi tim slojevima i da uspostavi neka pravila igre, neka pravila odnosa. Međutim, priča je bila o Zagrepčaninu, samostalnom filmskom radniku, čoveku koji pravi na uzanom amaterskom formatu svoje umetničke filmove, dakle ne čoveku koji pripada profesionalnoj produkciji i koji u tom pogledu ima veliku ambiciju, pa i izvesne uspehe. Dao sam mu Hristove godine, to je bio čovek od 33 godine. U to vreme je moj glumac bio nešto mlađi od toga, , recimo, imao je faktički tridesetak. Bio je to Tomislav Gotovac iz Zagreba. On je takođe u moj kolega i mi smo i napravili jedan film zajedno koji se zove *Zdrav podmladak* i koji je nestao negde u podrumima policije. U međuvremenu je imao puno uspeha kada je prikazan na dva Festa za redom, a na prvom i drugom Festu 1970. i 1971. godine. U ovom poslu on je međutim bio glumac i to je bio samo jedan deo naše inače veoma bogate saradnje. Vrlo je važno, da bi ste radili sa jednim čovekom, je da dobro poznajete njegove reakcije, a konačno i da ste prijatelji. Mi smo bili veoma bliski prijatelji i pošto sam ja bio urednik u studentskoj štampi organizovali smo objavljivanje nekoliko vrlo zanimljivih tekstova u „Studentu“ i „Vidicima“. Zajedno smo napravili taj film, a i zajedno smo radili nekoliko manifestacija kao što je recimo, prvi šou portabl televizije na prvom Festu u Beogradu u specijalnom programu.

Da se vratim na scenario filma. Pošto je glavni junak filmski radnik, onda je jedna sloj ubačenih materijala bio iz filmova koji se pripisuju njemu. Ja sam hteo da konstruišem junaka koji se razlikuje od čoveka u stvarnom životu. Onda tu nisu bili upotrebljeni njegovi stvarni filmovi kojima se ja inače divim i mislim da su veoma značajni u istoriji naše kinematografije, nego su bili ubačeni materijali koje sam ja sâm snimio ili prikupio, pa se oni pripisuju njemu, kao filmskom autoru u *Plastičnom Isusu*.

Drugi sloj materijala je vezan za njegova pojavljivanja. Dakle, za njegove glumačke nastupe u drugim filmovima, pošto se on pojavljivao u mnogo filmova, imao je manje uloge, a u nekim amaterskim filmovima i vodeće uloge. Odnosno, on je to napravio i zbog tog materijala i tu se njegova pojava, a i njegov karakter pojavljivao raznovrsno, ponekad i neočekivano, ponekad u neočekivanom vidu, već prema filmu u kojem je igrao. Koristio sam 5–6 takvih uloga. Treći sloj tog insertiranog materijala bio je vezan za političku istoriju ovoga regiona.

Moja razmišljanja o Sergeju Ejzenštajnu i Leni Rifelštald doprinela su ovom filmu. Tu se oko 30% filma sastoji iz tih ubačenih materijala, a ostatak je igrana struktura koju sam onda morao da podelim na crno-beli materijal, koji ću kasnije i režirati. U to vreme kolor traja je bila veoma skupa, ne kao danas kada je crno bela traka skuplja od kolora, tako da sam malu količinu kolor negativa koristio za taj film. Morao sam da iskoristim veoma pažljivo i to uglavnom za neke scene u prirodi, za neke grupne scene u kojima sam nastojao da dobijem kvalitet uljane slike. Režirao bi razne boje tako da je film ostavljao dosta šaren utisak i ta vrsta formalne razbarušenosti bila je takođe nešto što je meni bilo drago. Nisam se toga otklonio nego sam mislio da je upravo to jedno bogatstvo i šarenilo, stil koji najbolje odgovara takvom filmu. Ja sam bio i u pogledu obrazovanja i u pogledu melodičnosti prilično strog čovek tako da su stvari koje sam proizvodio uvek bile nekako dosta čvrste konstrukcije.

Dosta sam sarađivao i s Kinotekom. Ja sam znao šta oni imaju i znao šta mi treba i znao sam kako bih hteo da to izgleda. Naime, postoji jedan, i još uvek je živ, veliki autor američki, Brus Konor, koji je gotovo sve svoje filmove napravio isključivo montažom i laboratorijskom manipulacijom gotovih materijala iz nekih drugih igranih ili dokumentarnih filmova. Mene je njegov rad veoma impresionirao i mislio sam da on ostavlja jedno dosta široko područje naročito ako se tu osim ritmičkih i formalnih elemenata, uvedu i neki složeniji značajni elementi, u ovom slučaju je bilo reči o politici i o socijalnoj psihologiji čoveka u nekim burnim vremenima na nekom gadnom Balkanskom prostoru. U tretmanu lika i u nekom satiričnom, ponekad i plakatskom angažmanu u *Plastičnom Isusu*, ja sam se prvenstveno vodio Godarom, koji je bio drugi moj sadašnji uzor i ljubav. Godar je, kao i čitav francuski novi talas tada, bio moja druga velika filmska ljubav. Prvo je to otkriće Kolumbovog jajeta u tome što Godar nije bio ni prvi, ali on je to koristio svesno i sistematski, a sledeći njegov trag ja nastojim da razvijem istu metodu uz neke male lične zadatke, ako to mogu da kažem, sasvim skormne. To je taj fikšn fešn, to je pokušavati režirati dokumentarni aspekt igranog i narativni igrani aspekt dokumentarni. U *Plastičnom Isusu* sledio sam ova njegova metoda, dakle, pre svega, sklonost ka citatima. Kod Godara ćete često otkriti upotrebu arhivskih materijala ili citata iz filozofije, slikarstva, muzike ili nečeg sličnog.

Često kabasti citati literature što slede vrlo su postmodernistički. Kod Brusa Konera imali smo sklonost sa arhivskim materijalima i tu kao poslednje, ali ne nužno i najmanje odlazi uticaj kretanja u kinematografiji u Jugoslaviji toga vremena u kojima su zapravo dva čoveka proizveli neke rezultate, koji su

bili meni fascinantni i od kojih sam mnogo učio. Prvo je Makavejev. Pre svega njegovim filmom *Nevinost bez zaštite* koji je u celosti jedan citat, izmislio sam da je, i danas mislim da je to jedan fantastičan probaj; jeste da je to možda i najveći domet naše kinematografije do tada, a drugo su kratki filmovi čoveka koji je tek posle napravio svoj prvi igrani film koji je takođe fascinantan. Naše prijateljstvo još nikad dosad nije dobilo oblik profesionalne saradnje jer za to nije bilo prilike, ali se ja još uvek nadam i mislim da je to čovek prvenstveno intuitivan, fascinantne osećajnosti i daleko ispred svog vremena i mislim da su njegovi kratki filmovi kao i ovaj dugometražni film Makavejeva, na mene ostavili vrlo jako delovanje koje se može prepoznati u *Plastičnom Isusu*. Dakle, kao što vidite, kada bismo iz *Plastičnog Isusa* počupali sve tuđe perje, pitam se šta bi na njemu uopšte ostalo. Naime, u svakom slučaju, mislim da su ovo bili, to jest da su to bila nekakva polazišta, i sada kada smo došli do Makavejeva korisno je da objasnim još jednu metodu koja je za *Plastični Isus* karakteristična kao montažni postupak. Makavejev je bio veliki privrženik Sergeja Ejzenštajna, kao što sam tokom studija uostalom to bio i ja. On je veoma nastojao na razvijanju Ejzenštajnovе teorije o montaži i atrakciji filma. Ta pozicija dva kadra daje neko treće značenje. Ejzenštajn je od toga napravio jednu vrstu filozofije koja je propala s nemim filmom, ali mislim da nisu sve njene konsekvencije izvučene do kraja. Makavejev se, dakle, mnogo bavi time i mi smo par puta i pričali o tome. Pre svega, montaža je atrakcija.

Mene je privukla neka druga Ejzenštajnova teorija koja je manje poznata. To je teorija takozvane ritmičke montaže. To je nastojanje da se nagomilavanjem određenih materijala proizvede jedno osećanje, jedno stanje filmskog materijal koji onda može da govori polivalentno, koji će vam ograničiti jedan prostor za vaše moguće asocijacije. Upotrebom nacističkim arhivskih snimaka ja sam nastojao da stvorim upravo to, dakle, ne da oni prenesu neku određenu poruku, nego da u stvari tvore jednu značenjsku i ritmičku situaciju. Tu sam radio čitav niz stvari koje pre toga mislim da nisu tražene tako da je *Plastični Isus*, pre svega, u inostranstvu funkcionisao, ne politički nego kao jedan formalan filmski proizvod i meni su, moram da kažem, malo narcisoidno, najdraže su bile te kritičarske ocene koje se ne tiču priče, teme materijala koje sam ja obradio, nego postupka. E, sad, taj postupak sam ja razvijao dosta pre nego što sam ušao u *Plastičnog Isusa*, a zatim na iskustvima iz njega ponovo kasnije u pozorištu. Ono opet nešto što je Godar radio pre mene to su ti improvizovani dijalozi. Metodi koje sam razvijao na taj način, daću vam samo jedan primer, a njih je bilo desetak, korišćeni su i pre toga, i posle toga u mom radu u pozorištu i u mom radu na jednom drugom kratkom igranom filmu. To je recimo, metod nedovršenih rečenica. Vi ste dosta raspravljali sa glumce o liku tako da vi ustvari imate neku njegovu pripremljenu reakciju iz tog položaja, iz jednog mentalnog prostora koji je između lika i njegove sopstvene ličnosti. Dakle, nemate njegovu povratnu reakciju kao čoveka, a nemate ni naučenu ulogu koju bi savremeni lik trebalo da proizvede. Dakle, mi recimo podsetimo koliko on ima godina, šta on radi, koje knjige čita i kakav je čovek, a zatim se dogovorimo da ja dam jednu nedovršenu rečenicu koju će moj glumac ponoviti pred

kamerom i dovršiti je spontano prvim što mu padne napamet, pa tako kažemo: „Nikad se ne vozimo autobusom“, i on recimo nastavlja: „Nikad se ne vozimo autobusom zato što zapravo mrzim da budem u tesnom telesnom kontaktu sa gomilom drugih ljudi.“

Dakle, on vam izbacila tako nešto i mi pred kamerom koja je registrator dokumentarnog fenomena u prvom redu imate upravo tu njegovu psihološku dramu rađanja, nastajanja jedne misli. Kamera beleži ne samo rečenicu koju on izgovara nego i trenutak kada mu ta rečenica pada na pamet. To je ono što sam nastojao da dobijem i danas nastojim da to očuvam u filmovima, to je neki višak dokumentarnosti. Tu odmah treba raščistiti jednu stvar pošto je kod nas, u našoj struci, često konvencionalni igranoj, filmski prosede zapravo sredstvo za razbijanje iluzije. Nikada nisam mislio da će se iluzija povećati ako dodate tog faktičnog životnog materijala u filmu ili ako ga oduzmete. Dakle, jednoj radnoj iluziji koja prvenstveno počiva na vođenju, ja tako mislim, na vođenju pažnje publike strogo definisanim pravcem, a drugi je unošenje što više podataka koji treba da navedu vašeg gledaoca da razmisli ili da mu nešto padne na pamet, a to nije iluzija, nego da proizvedete jedan efekat, jedan mali šok. U sklopu tih montažnih treperenja koje su tragom Ejzenštajnovne ritmičke montaže, ja sam sistematski razvio još jedan oblik rezanja koji je i Godar upotrebio u filmu *Do poslednjeg daha*, a koliko je meni poznato, pre toga nisam to viđao ni posle toga nije sistematski upotrebljavano na filmu. To je tzv. skokoviti rez.

Ovde je čitav igrani deo rađen postupkom potpuno statične kamere u nešto opštijem planu, tako da se dolazi do jedne gotovo pozorišne situacije da ljudi u srednjem planu u ambijentu koji komuniciraju, govore i tako što oni improvizuju, oni proizvode prilično dugačke segmente radnje.

Ovde sam od samog početka filma uveo jedan oblik rezanja u kojem se izbacuju faze ili se pak menja redosled faze u tom kadru i u pozadini se ništa ne menja, a pri tom oni neprekidno skakuću što daje jedan specifičan ritam. Inače, ja sam do toga došao manje gledajući Godara, jer je on to upotrebio samo uzgred u jednoj sceni u filmu *Do poslednjeg daha*, a više gledajući stare kopije u Kinoteci kojima inače nedostaju komadi. Meni se činilo da bi možda vredelo probati da se on upotrebi sistematski; to sam probao u svom kratkom igranom filmu. Leglo je, a zatim sa tu metodu u *Plastičnom Isusu* razvio i to je nešto što je danas za mene i kriterijum toga da li je to uspelo ili nije, bez obzira da li je to dobro ili rđavo. To je omogućilo konverzaciju neophodnog vremena ako se želi od glumačke improvizacije nešto kondenzovano proizvesti. To je tako olakšalo upotrebu starih arhivskih materijala koji su često u tom kvalitetu van gabarita profesionalnog kvaliteta za bioskopsko prikazivanje.

To je što se tiče tih postupaka o kojima sam se ja naravno prvo usaglasio sa svojim snimateljem Brankom Perakom, čiji sam rad jako voleo. Mislim da smo na ovom filmu lepo radili, a drugo je sama priča koja je u ono vreme trebalo da odslika fenomen rastućeg nacionalizma.

Nacistički materijal delovao je fantomski. On je, u stvari, podsećao na kratko postojanje priličnog broja nacističkih država na teritoriji Balkana i šire

na teritoriji Istočne Evrope. Tu se osim NDH, koja je jako prisutna, vide i razne slovačke, mađarske, italijanske i druge kratkotrajne fašističke države. Dobija se prosto utisak o postojanju fantomskog sveta. E sad, u tom momentu je cela ova vruća priča koja se uobličila u nesrećni Ustav iz 1974, koji je praktično demontirao jugoslovensku federaciju, ona je tada bila u fazi amandmana 1971. godine, Brionskih amandmana koji su upravo bili usvajani dok sam ja radio taj film i ja sam hteo da priču naslonim na taj fenomen. Taj film o Hrvatu u Beogradu u tom momentu imao je jedan ton koji tada niko nije želeo jer se problem nacionalizma i dalje gurao pod tepih, a nacionalisti u Hrvatskoj koji su prvi pokrenuli 1971. godine to svoje Hrvatsko proleće završili su u talasu drastične represije. Dakle, to su bili osnovni elementi iz kojih je posle sklapan film. Ja sam nastojao da kao epizodne uloge u taj film uvedem ljude za koje mi se činilo da su sa druge strane i da imaju neke sopstvene ideje koje će kasnije u životu razviti.

*Vaš film je bio zabranjen neko vreme?*

Da, da, ta „knjiga“ biće brže bolje zabranjena čim se pojavila i uopšte tada sa vlastima nisam imao mnogo sreće, manje više, sve što sam proizvodio bilo je zabranjeno pa sam možda imao sreće da se to uopšte pojavljuje jer moglo se i ne pojaviti.

E sada, zanimljiv je fenomen to komuniciranje filma posle 20 godina.

U tehnologiji se, međutim, mnogo izmenilo, a i kulturne mode u otišle u nekim sasvim drugim pravcima, mada smo sa tom postmodernom, kažem, imali sreće i ja nisam očekivao da će to biti film koji se uopšte može gledati posle toliko vremena. Mislio sam da će to možda biti dokument o vremenu kada je nastao, nego nešto što se može gledati kao autonomni i kulturni proizvod i što može kompetetivno učestvovati na festivalima ili se prikazivati u bioskopima ili na televiziji.

U Jugoslaviji je, suprotno mojim očekivanjima, taj film imao za taj trenutak neočekivano veliki uspeh i igrao je neprekidno u Beogradu tri meseca i obišao je čitavu Jugoslaviju i odmah posle toga je dva puta prikazan na Televiziji, međutim, meni se činilo, a mislim da je na to tako gledao i moj distributer, „Centar film“ koji je i proizveo taj film, da je to ipak u vezi s tim što je film bio zabranjen mnogo godina i možda s tim što u momentu eksplozije tog nacionalnog sukoba u Jugoslaviji otkriva njegove korene 20 godina unatrag i govori o nečemu što je fenomen koji je upravo prisutan. Imao sam sreću da, kada sam prvi put izašao iz zemlje s tim filmom i otišao na jedan filmski seminar u Americi, da su tu bili filmski stručnjaci, različitih profila, kritičari, profesori, reditelji, mladi i stari među kojima sam imao čast da upoznam i Enrika Barnoua i sreću da upravo on dâ uvodno slovo pri prikazivanju moga filma. Tako da je to odjedanput odmah imalo karakter nekoga priznanja, dakle imao sam sreću da ti ljudi dobro razumeju i vrlo se dobro zabavljaju i gledajući taj film, što me zapravo i iznenadilo. Mislio sam da je pola stvari na koje bi se čovek u tom filmu ipak nasmejao, lokalno vezano za lokalne prilike. Ispostavilo se da nije tako i

oni su to dobro primili i na tom seminaru se o tom filmu raspravljalo kao o jednoj vrsti modernog političkog mišljenja o postmodernom estetičkom diskursu. Dakle, govorilo se o tome kao o novom filmu, kao da on nije star 20 godina. Zatim je došlo pravo iskušenje. To je bio Festival u Montrealu 1991. godine, na koji je film bio pozvan i gde sam ja takođe mislio da film neće dobro proći, polazeći od pretpostavke da je to ipak festival komercijalnih filmova i da ja tu nemam šta da tražim. Međutim, imao sam sreću da ne budem u pravu i taj film je dobio međunarodnu nagradu kritike, značajno međunarodno priznanje.

Napomena: U Beogradu, 1990. godine, pred odlazak Lazara Stojanovića u SAD. Ovaj dijalog se ovde prvi put objavljuje, prim. R. L.

## PROFESIJA: FILMSKI REŽISER

### *Razgovor sa režiserom Vladimirom Blaževskim\**

*Šta Vas je bitno opredelilo za profesiju filmskog reditelja?*

Neću reći nešto posebno novo ako odgovorim da je neka vrsta hipnotisantski filmom, još u doba najranijeg dečastva, onaj osnovni psihološki razlog zbog koga sam kao mlad čovek pozeleo da postanem filmski reditelj. Tu pričate, naravno, čuli već mnogo puta, vesterni i trileri, mračne sale i bekstvo od stvarnosti, manijakalno bazanje po perifernim beogradskim bioskopima, semenke, tapkaroši, neprovetreni holovi koji smrde na urin i iluzija „velikog sveta“ sa zakrpljenih i požutelih ekrana... Ono što me je, međutim, bitno opredelilo za profesionalno bavljenje poslom filmskog reditelja je činjenica da sam položio prijemi ispit na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, godine 1973, u klasi profesora Radoša Novakovića. Nisam previše uporan i verovatno ne bih nekoliko puta polagao taj ispit, niti bih pokušao da zaobilazim putem (kino-klubovi, volontiranja po ekipama, druženje sa filmadžijama, pa i pisanje filmske kritike...) steknem šansu da postanem reditelj. Dakle, presudan je bio slučaj. Namerno ne kažem sreća, jer ono što je meni kao osamnaestogodišnjaku tih dana izgledalo kao najveća moguća božija sreća, lako može postati, pri nekakvom imaginarnom konačnom svođenju životnih računa, i te kakva nesreća. Jedan moj kolega i prijatelj imao je običaj da priča kako sasvim sigurno ne bi postao reditelj da je umeo da igra fudbal kao Dragan Džajić. Ranije sam to doživljavao kao vic, međutim danas primećujem kako sam i sam sve manje derviš svoje profesije.

*Kako je proteklo vaše profesionalno formiranje?*

Počelo je klasičnom iluzijom da su upravo školske etide prava prilika da celom svetu pokažem koliko sam stvarno mudar. Dakle, katastrofom. Završilo se tako što sam zavoleo dokumentarni film (koga inače svi nadobudni počet-

---

\* BLAŽEVSKI, Vladimir – makedonski i jugoslovenski filmski reditelj – rođen 3. VI 1955. u Skoplju. Od iste godine živi u Beogradu, gde završava osnovnu školu i gimnaziju. 1973. primljen je na studije filmske i televizijske režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Radoša Novakovića. Diplomirao je 1978. godine dokumentarnim filmom *Srećna Nova godina (1977–78)*. Za Televiziju Beograd režirao oko 250 emisija različitog žanra. Autor je dokumentarnih filmova: *Ikar (1979)*, *Vrata beskraja (1981)*, *Ko radi ne boji se gladi (1983)*, kao idugometražnih dokumentarnih filmova:

*Kineska pijaca, 2000*; *Tuče priča o vinu, 2002*; *Kako se 'lebac radja, 2003*; *Misterija Vagnerove tube, 2009* Za svoj prvi igrani film, po scenariju Gorana Stefanovskog, *Hi-Fi (1987)* dobio je Zlatnu arenu za režiju na festivalu igranog filma u Puli, zatim slede: *Bulevar Revolucije, 1992*; *Pank nije mrtav, 2009*. Od 1981–1994. bio angažovan je kao urednik filmskog programa u Studentskom kulturnom centru u Beogradu. Priredio knjigu *Dušan Makavejev, 300 čuda*, Filmforum, Studentski kulturni centar, Beograd, 1988. Autor je scenarija za sledeće igrane filmove: *Bulevar Revolucije, 1992* (i reditelj); *Gypsy Magic, 1997* (reditelj Stole Popov) *Velika voda, 2004* (reditelj Ivo Trajkov). Od 2006 profesor filmske režije na Megatrend Fakultetu za umetnost i dizajn u Beogradu. Član je AFUN.



nici u ovom našem esnafu iz dna duše preziru). Ne znam koliko je u tom sazrevanju doprinela škola. Pretpostavljam da i ljudi koji se ne školuju institucionalno prelaze sličan put. Zapravo, pokušavam da se tešim kako je to nešto sasvim logično, budući da sam se tih svojih prvih studentskih filmova veoma stideo. Docnije me je osokolila i činjenica da se jedan od prvih filmova Žike Pavlovića zvao *Triptih o materiji i smrti*.

*Šta Vam je dala škola, a šta ste Vi dali školi?*

Akademija daje izvestan legitimitet bavljenja onim što voliš. Naime, kao student filmske škole, ti sada ideš u Kinoteku ne više kao puki ljubitelj filma, nego kao na neki profesionalni školski zadatak. Snimaš vežbe, pričaš sa kolegama, igraš se filma, u stvari, a sve to u funkciji nekakvog akademskog obrazovanja. Biti student filmske režije je jedan veoma lagodan posao. I još ti i na kraju daju diplomu „akademskog građanina“. Da ne spominjem i prilične troškove koje zahteva svaka, pa i najskromnija, studentska vežba. Tih školskih filmova, doduše, i nije bilo puno u moje vreme, ali su oni najviše koristili za pabirčenje filmskih iskustava. Na Akademiji se puno diskutovalo o projektima i gotovim filmovima, bili smo upućeni na međusobnu neprekidnu komunikaciju. Nekoliko mojih i danas najbližih prijatelja su kolege sa iste klase. U tom smislu, škola je meni svakako dala neuporedivo više nego ja njoj. Spomenuo sam već da neki slavan student nisam bio.

*U čemu se sastojao pedagoški metod Radoša Novakovića?*

On je umeo da diskretno potpiruje naše borbene diskusije. Koliko se sećam, nikada nam ništa nije predavao. Moram priznati da smatram kako je njegov posao, kao i posao svakog profesora filmske režije, u najmanju ruku paradoksalan: od tebe se očekuje da nekoga naučiš nešto za šta i sam smatraš da se ne može naučiti. Tu je aporiju on razrešavao tako što nas je primoravao da se što više sami mučimo pri procesu nastajanja neke školske vežbe. Nije voleo da arbitrira, sem kada bi nam, naravno, na kraju dodelio školske ocene. Tek tu smo saznavali šta o kome od nas misli. Njegova je pretpostavka bila da ćemo trivijalne postulate zanata ili dokučiti sami, ili da će ostali profesori od nas zahtevati da ih znamo. Uopšte, držao se veoma aristokratski. Sećam se da je ponekad, kad bi ga neko od nas naljutio, govorio: „Pa dobro, šta vas to uče ti vaši profesori?“ Čini mi se da je njegova profesorska rezervisanost bila sastavni deo jedne vaspitne strategije. Nikada nam nije pričao o sopstvenim iskustvima sa snimanja, čak ni anegdote. Njih smo slušali od drugih profesora, pa, ako hoćete, i voluminozna macho-pojava, uz specifičan usporen hod junaka iz vestern-filmova, promukao i dubok glas, koga je, blago rečeno, štideo; sve je to stvaralo sliku o jednom muškarcu sa autoritetom. Međutim, ono što je lepo u celoj toj priči je činjenica da se ni malo nije trudio da od nas napravi nekakve idolo-poklonike ili bar poštovaoce, kakvi su bili studenti na ostalim grupama, naročito na glumi, prema svojim profesorima. I, istine radi moram to reći, ja njegov

poštovalac, bar za vreme studija, nisam ni bio. Možda naivno zvuči, ali čini mi se da je i to bio deo njegovog „pedagoškog metoda“. U svakom slučaju, Radoš Novaković je jedan od najinteligentnijih i najautentičnijih ljudi koje sam upoznao baveći se ovom profesijom.

*Kako se ostvaruje filmsko vaspitanje i obrazovanje na našim dramskim školama?*

Ograničiću se samo na beogradski fakultet dramskih umetnosti, budući da situaciju na ostalim školama ne poznajem, mada mogu pretpostaviti da je vrlo slična. Ako ovo društvo želi da obrazovanje i vaspitanje filmskih reditelja bude bolje, moralo bi da odvoji mnogo više para u tu svrhu. Tu je stvar, uprošćeno govoreći, jasna: koliko para, toliko muzike. Već sam rekao da mislim kako najdragocenija iskustva na filmskim školama čovek stiže radeći filmske vežbe. Što ih više uradi, to je više „naučio“. Izlaženje na ispit sa knjigom snimanja je besmislica u koju normalno da ne veruju ni oni koji su prisiljeni da je praktikuju po našim filmskim školama. Međutim, pošto ovo društvo ne gori od želje da obrazovanje i vaspitanje filmskih reditelja bude bolje, podjednako kao što ne želi da i filmovi koji se kod nas proizvode budu bolji, to je onda sve ovo stvar jedne sholastičke rasprave, koja možda može čak i da iritira dobronamerne neutralne podanike ovog društva, zabrinute prevashodno oko toga kako će, od danas do sutra, da sastave kraj s krajem.

*Koja je stvarna korist od studija filmske režije u nas?*

Već iz ovog što sam do sada govorio može se pretpostaviti da debelo sumnjam u mogućnost „učenja“ filmske umetnosti, ukoliko nešto tako uopšte i postoji. Tehničke stvari profesije usvajaju se kroz praksu i kroz gledanje filmova. Neka posredna korist od škole je u činjenici da ona na četiri godine sakupi grupu mladih ljudi koji se posvećuju filmu intenzivnije nego bilo kada pre ili posle toga, kao u nekom internatu, za sportiste na primer, ili u verskoj školi. Pretpostavljam da naši „praški đaci“ toliko hvale svoje školovanje upravo zato što su oni još više od nas bili upućeni na međusobni dijalog i razmenu iskustava, pošto su valjda i stanovali zajedno. Naravno, sve to bez prakse nema puno smisla, a danas je na našim školama upravo tako. Veštinu upravljanja supersoničnim mlaznjakom ne možeš steći samo sa zemlje. Dakle, mislim da se umetnost filmske režije ne može naučiti, ali to ne znači da sam protiv te škole i školovanja reditelja. Pogotovo u našim ulovima. Kada se danas pojavi novi mladi reditelj, uvek lako prepoznam da li je školovan ili ne.

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Moram priznati da sam se teorijom filma bavio vrlo malo, iako nisam od onih ljudi koji preziru svaku teoriju i sve što nije vezano za svakodnevicu. To je naravno svestan izbor, budući da sam, što se filma tiče, želeo da ostanem što

je moguće više u „elementu prakse“. Iz ono malo neposrednog uvida u specifičnost filma u odnosu na ostale umetnosti, zaključujem da je film najprezentnija od svih umetnosti, više čak i od graditeljstva ili skulpture. Otuda čar „magijskog realizma“ filmske slike. Svaki film je, ma koliko globalno nadrealan ili neuhvatljiv, u svom osnovnom segmentu naturalistički. I to je ono što ja kod filma volim, ta prisutnost jednog autonomnog bića, vezana sa psihološkom iluzijom pri recepciji. Neka vrsta đavolske mešavine drastičnog naturalizma i hipnotičke iluzije. Sa rediteljskog aspekta govoreći, zadatak autora filma je isti kao i zadatak slikara, pesnika, ili kompozitora; da biću koje stvara udahne maksimalnu „prisutnost“. Vidim da sam zaplovio već u područje nekakve priručno sklepane ontološke estetike, i to neće na dobro izaći...

### *Zašto se bavite stvaralaštvom filmske režije?*

Već petnaest godina verujem i sebe ubeđujem da su motivi mog bavljenja ovim poslom autentični. To prestaje da bude banalna opaska ako se ima u vidu da se dobar deo mojih kolega, naročito onih mlađih, bavi stvaralaštvom filmske režije uglavnom zbog predrasuda vezanih za sliku o statusu filmskog reditelja kod nas (novac, slava, autoritet, plejbojski život...) i da bi se oni isto tako bavili i stvaralaštvom izrade cipela ili pravljenja baklava, ukoliko bi to za sobom nosilo i pretpostavljeni društveni status, povoljniji od statusa reditelja. Pod „autentičnim motivima“ podrazumevam pre svega zadovoljstvo u bavljenju ovim poslom, iako se veći deo procesa pravljenja filma kod nas iscrpljuje u delatnostima koje nemaju puno veze sa stvaralaštvom filmske režije. Međutim, meni su i mnoge od tih para-stvaralačkih delatnosti na filmu drage. Volim što film nastaje u komunikaciji i interakciji grupe ljudi. Amerikanci bi rekli „dobro se osećam“ dok radim na nekom projektu. Psihološki gledano, test za proveru autentičnosti motiva je prihvatanje mogućnosti da se ovaj posao radi potpuno anonimno.

### *Šta je predmet filmske režije kao umetnosti?*

Pa, da malo variram ono što sam već rekao, veština filmske režije je u stvaranju „uverljivosti“ filmskog prizora i filma kao celine. Pod „uverljivošću“ podrazumevam mnogo kompleksniji odnos nego što je klasičan mimetički koncept „podražavanja“. Tako „uverljiv“ rediteljski postupak može biti sadržan i u nekom potpuno fantazmagoričnom ili apstraktno-intelektualnom filmu, podjednako kao i u soc-realističkoj drami. To se čak može nazvati i „istinitošću“, mada namerno izbegavam taj termin, jer, po meni, istina nema nikakve veze sa umetnošću (ukoliko se, naravno, govori isključivo o saznavnom aspektu pojma istine). Dakle pojam uverljivosti nije nužno vezan za sadržinski aspekt filma. I ono što su nekada zvali „čistim filmom“ i te kako može biti uverljivo ili neuverljivo, iako manipuliše pre svega (samo) formom. Naravno, taj pojam bi trebalo da se odnosi na sve parametre rediteljskog postupka – kadriranje, montažni i dramaturški ritam, vođenje glumaca, trajanje kadra, aranžiranje

scene itd. Utoliko ga je možda moguće zameniti i formulacijom „dobro urađen posao“, ma koliko to tautološki zvučalo. Hoću da kažem kako onda filmska režija kao umetnost (ukoliko nešto takvo uopšte postoji) može da se „troši“ i u industrijskom i u autorskom filmu. Podjednako. Urađiš posao tako da „predmet“ koji stvaraš bude živ i funkcionise kod gledaoca bilo na estetskom, emocionalnom, intelektualnom, propagandom, antipropagandom, političkom, ili svim tim planovima zajedno, eto, to je predmet filmske režije kao veštine.

### *Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja u režiji jednog filma?*

Mislim da u tematskom smislu ne postoje neki obavezujući zadaci, mada sam lično sklon da volim izvesnu vrtu angažovanog filma. Angažovanog u smislu lične iskrenosti autora. Foliranje može da bude zabavno ili korisno, može čak da bude i „dobro urađen posao“, jedna sasvim legitimna stvar u okviru bilo koje vrste filma (žanrovsko ili umetničko foliranje, svejedno), ali mene takva vrsta pristupa u startu ne privlači. Ne znam šta bi to trebalo da bude u priči pa da danas uzmem da radim film o posleratnim devijacijama komunizma, na primer. Iskrenost, koju ovde potcrtavam, ne znači naravno da bi trebalo raditi isključivo autobiografske filmove, niti da bi svi morali biti ekstremni kao Fasbinder. To je više odnos prema smislu posla kojim se bavimo, nego zadatak ili preporuka. Nekada se desi da i publika, ili deo publike, tu iskrenost ume da prepozna. Mene ni kao gledaoca ne zanimaju folirantski filmovi. Da ne bude zabune, dodaću kako čak ni primeri reditelja – surovih profesionalaca ne opovrgavaju ovu priču. Džon Ford u više od 90% svojih filmova poseduje taj elemenat iskrenosti, bez obzira što je, s pravom, prezirao „pisanje poruka“.

### *U kakvom su odnosu režija filma prema drugim oblicima režiranja?*

Priznajem da me ni malo ne zabavlja iznalaženje sličnosti između filma i ovih „srodnih“ medija. Naročito ne između filma i pozorišta. Više volim da svoj posao upoređujem sa komponovanjem, daleko su srodniji (vreme kao medij itd.). Utoliko smatram da je odnos filma i svega onoga što ste spomenuli krajnje labav.

### *Kako je mogućna estetika filmske režije?*

Mnogi ozbiljni estetičari bi na ovo odgovorili kako je takav jedan pokušaj osuđen na neuspeh, kao što je neuspešan bio i bilo koji drugi napor za uspostavljanjem posebnih estetika raznih umetničkih oblata. Naravno, ukoliko termin estetika uzmem u doslovno naučnom smislu. Ja bih se sa time složio, mada nisam estetičar, niti sam previše ozbiljan. Za izučavanje umetnosti filmske režije još uvek neprevaziđen postupak je manijačko gledanje filmova. Dakle, to je nužan, ali ne i dovoljan korak. Mnogi manijaci su ostali samo zakleti „filmofili“ i nisu, na žalost, izučili umetnost filmske režije, niti su bilo šta drugo u vezi sa filmom seriozno domislili. U najbolju ruku, postali su loši kriti-

čari. Pa ipak, ne sumnjam da je moguće utemeljiti nekakvu teoriju filmske režije, ili posebnu poetiku filmske režije, kako vi kažete. Jedino što nisam siguran da su baš filmski reditelji prave ličnosti za takve poduhvate.

*Koju literaturu o filmskoj režiji bi ste preporučili za prevođenje?*

Ne mogu vam, na žalost, odgovoriti ništa konkretno. Meni su se, u poslednje vreme, izuzetno dopale dve knjige koje je izdao Institut za film: *Moj poslednji uzdah* Luisa Bunjuela i Trifoova knjiga o Hičkoku. Takve stvari su za nas reditelje vrlo inspirativne. Korisno bi bilo pronaći nešto slično, ukoliko postoji. Opet napominjem da teorijske rasprave iz te oblasti ne pratim – prevedene, a još manje neprevedene. To, naravno, ne ističem kao neku posebnu svoju vrlinu, ali ne doživljam ni kao nedostatak.

*Kakav je status filmskog reditelja u nas?*

Na ovo pitanje bi i najskromniji mislilac među nama bio u stanju da vam duhovito odgovori. Zato se od takvog odgovora uzdržavam, mada je prilika istinska. Verujte, ovo nije nimalo na vaš račun, nego na račun SFRJ.

*Koji su jugoslovenski reditelji dali najveći doprinos razvoju umetnosti filmske režije u nas?*

Rekao bih da su filmski kritičari, što se toga tiče, potpuno upravu. Slažem se sa većinom onih lista najboljih jugoslovenskih reditelja i filmova „svih vremena“. Dakle, Saša Petrović, Žika Pavlović, Dušan Makavejev... u poslednje vreme Emir Kusturica, naravno. Međutim, ako se govori isključivo o rediteljskom umeću, a ne i o stvaranju nekakvog autorskog opusa, onda bih tu priključio i Zvonimira Berkovića, Andru Babaju, Rajka Grlića, Srđana Karanovića, Vladimira Pogačića od starijih... Pitanje je koliko su oni bitno uticali na razvoj filmske režije kod nas, ali čini mi se da je sasvim neproblematično to da se oni izdvajaju u odnosu na nekakav „standard jugoslovenskog filma“. Isto tako mislim da su Žika Pavlović i Saša Petrović imali najviše neposrednih ili posrednih sledbenika među našim filmadžijama.

*Koje naše savremene filmove posebno izdvajate?*

Lično najviše volim *Skupljače perja*, *Kad budem mrtav i beo*, *Buđenje pacova*, *WR Misterije organizma*, *Brezu*, *Samo jednom se ljubi*, *Petrijin venac*, *Sjećaš li se Dolly Bell...* ali priznajem da nikada nisam pravio neke ovakve liste i da sam sigurno propustio dosta toga da spomenem. Takođe mislim da su i autori dokumentarnog filma veoma doprineli stvaranju jugoslovenskog „filmskog imidža“ (Škanata, Štrbac, Popov, Godina, Žilnik itd.).

*Koje svetske reditelje posebno cenite?*

Radije bih pobrojao autore koje volim, doduše opet neprecizno i bez ozbiljne memorijske rekapitulacije (ne zato što sam lenj da to radim, nego zato što nisam slon inventarisanju, iako me uvek golica da saznam tuđe „top liste“). Počinjem bez hijerarhijskog vrednovanja: Fellini, Antonioni, Bertolucci, Drejer, Bergman, Tarkovski, Breson, Trifo, Godar, Vels, Kurosava, Polanski, Fassbinder... i Šlezindžer, na primer, da spomenem i nekog iz engleske kinematografije, koju puno volim. Lista je, kao što vidite, puna „opštih mesta“, ali je odgovor iskren i niko nije stavljen iz poze. Naravno, sasvim sigurno sam neko ime i propustio da spomenem. Konkretno filmove namerno ne spominjem, jer kad nemate afiniteta prema ovakvoj vrsti definisanja stvari, mnogo je lakše (i mnogo neodređenije) govoriti o autorima nego o delima. Međutim, ono što je bitno je da se i kroz ovako ad hoc sastavljenu listu sagledava izvestan afinitet. Takođe se vidi i da je većina autora iz kraj pedesetih i šezdesetih godina na ovog veka, gde je verovatno i stalo neko moje ozbiljnije filmsko obrazovanje.

*Kako i na koji način ostvarujete režiju jednog filmskog dela?*

Čini mi se da je najbitnije u celom procesu da meni lično postane jasno šta je važno a šta nevažno u onome čime se bavim. To je jedna, reklo bih se, vrlo elementarna stvar, ali, na moju žalost, ispostavilo se da je to užasno teško utvrditi – podjednako i u fazi rada na scenariju, tokom snimanja, u montaži, u obradi. Nekad vam pomognu prijatelji korisnim savetom, nekad uspete da se malo udaljite iz materije i stvari sagledate objektivnije... i, naravno, saradnici, od njih se uvek puno očekuje. Dakle, kada sam siguran da sam odvojio bitno od nebitnog, onda svaki proces i u toku pravljenja filma teče gotovo tehnološki. Pouzdam se u svoj „dobar ukus“ i u božju pomoć i pokušavam da kontrolišem ono što drugi ljudi urade. Naravno, i ono što ja sam uradim. U svim fazama rada reditelj je prosto prinuđen da pravi razne kompromise – sa samim sobom, sa producentom, sa ekipom, sa imaginarnim gledaocem... Međutim, ukoliko ima ideju o tome šta je bitno a šta ne za krajnji rezultat, umeće da prihvati ili odbaci sve te promene u odnosu na neku njegovu idealnu sliku filma koji pravi. Prilikom tih svakodnevnih arbitraža potrebna je neverovatna količina energije, tako da je bitan elemenat moje „metodologije rada“ i autosugestija, odnosno početna uverenost da imam snage da sve doteram do kraja, imajući u vidu celinu filma. Tu uverenost daje vam, čini mi se, vera u projekat. Ne znam da li bih umeo da radim neki film u čiju vrednost od početka ne bih verovao. Verovatno da ovo nije dovoljno konkretan odgovor na Vaše pitanje, ali se i vrsta rediteljskog postupka vrlo razlikuje u konkretnim pojedinostima, od filma do filma. Tu je još i razlika između dokumentarne i igrane strukture, a i činjenica da Vam na pitanje odgovara jedan debitant u igranom filmu, koji svoje utiske što se toga tiče nije još ni pošteno proanalizirao.

*U kakvom su odnosu filmska dramaturgija i režija filma?*

Možda ću sada ispasti glup, ali za mene je to gotovo potpuno ista stvar. Čak i u slučaju kada reditelj dobije tuđi scenario, na tome nema šanse da interveniše. Naime, ja pod dramaturgijom podrazumevam većinu postupaka, koji polazeći od sadržaja scenarija, utvrđuju karakter nekog filma. I redosled scena, i trajanje scena i kadrova, i ritam, i mnogo toga što se odnosi na igru glumaca, na razvoj vizuelnog parametra filma, tonske promene, na smišljeno „manipulisanje“ i balansiranje emocija gledalaca... utoliko je reditelj istovremeno i dramaturg sopstvenog filma. Idealno je kada i ostali saradnici vode računa o tome, svako u svom domenu.

### *Šta je najbitnije u režiji jednog igranog filma?*

Pa, verovatno sve ovo zajedno, uključujući i dobar scenario. Ali sve to opet ne garantuje stvaranje dobrog filma. Tako da mislim kako ne postoji nešto „najbitnije“ u stvaranju filma. Kolokvijalno govoreći, od dobrog scenarija svako iole talentovan reditelj trebalo bi da bude u stanju da napravi pristojan film, Ali „filmsko umetničko delo“ se može napraviti i od lošeg scenarija, što samim tim guši ovu uobičajenu logiku. Uzmite, na primer, *Ivanovo detinjstvo*-Andreja Tarkovskog. Ili, što je još drastičnije, takvo se delo može napraviti i gotovo bez scenarija. Sumnjam da je Makavejev imao nešto što mi danas zovemo scenarijem kada je pravio *WR*. Čini mi se da takvih primera ima dosta, ovi su mi prvi pali na pamet. Ukratko, braneći dignitet svoje profesije, mislim da je možda ipak najbitnije da reditelj zna šta hoće (što, naravno, isto tako samo po sebi ne garantuje da će rezultat biti stvaranje „filmskog umetničkog dela“).

### *Koje ste imali umetničke probleme u režiji Hi-Fi?*

Ukoliko se to može nazvati umetničkim problemom, najteže mi je bilo da pomirim potrebu za autentičnošću sa željom da film ipak bude komunikativan. Naime, na samom početku je bilo jasno da se radi o stvari koja je prilično ezoterična, ne samo na nivou priče. Uz to moram da spomenem činjenicu kako se takva vrsta filma kod nas vrlo retko uopšte i snima – film kao da je zalutao uz neke francuske ili poljske tradicije, na primer. Što je još više potcrtavalo njegovu pretpostavljenu „zatvorenost“ u odnosu na važeći model jugoslovenskog bioskopskog filma. Dakle, sve je to proizlazilo iz onoga što sam nazvao potrebom za autentičnošću. Jednostavno, sam sadržaj je diktirao takav pristup, ali moje lične preferencije u tom trenutku kretale su se ka tom pravcu. S druge strane, postojala je i jaka želja da film bude što jednostavniji, samim tim i gledljiviji, i to uopšte nije bio neki spolja nametnuti zahtev. Te dve stvari pomiriti izgledalo mi je tada đavolski teško. Priznajem da ni danas to ne bilo malo lakše. Kada hoćeš da u startu pomiriš asketizam sa komunikativnošću, prisiljen si da činiš određene ustupke, bilo na jednu ili drugu stranu. To balansiranje zadavalo mi je najviše muka, i u pripremi, i na snimanju, i u montaži. Takođe je jedan od delikatnijih poslova bio i izbor glumaca. Prvenstveno mislim na

dilemu oko glumca koji je trebalo da igra lik Mateja. Koliko se sećam, konačnu odluku sam doneo neposredno pred početak snimanja. Izvesnu dozu neodlučnosti koju sam tada ispoljio pripisujem ne toliko svojoj debitantskoj malodušnosti, koliko prirodi rediteljske profesije, koja čoveka tera da konkretizuje nešto što postoji samo u mašti. Stvar je tu mnogo jednostavnija kada unapred imate viđeni prototip. Ja, na žalost, to nisam imao i zato sam priuštio sebi duge časove očajja. To je bila jedna od onih situacija, koje sam pominjao, kada saveti prijatelja pomažu. Prihvatio sam argumente nekolicine kolega koji su gledali kasetu sa probnih snimanja, naravno, potpuno neutralno, ne poznajući prethodno ni jednog od mogućih kandidata. Moram da dodam na kraju da se ni malo nisam pokajao odlučivši se za glumca Danča Čevreskog.

*U kakvom su odnosu teorija i praksa, život i umetnost?*

Jednostavno rečeno, mislim da tu nema nikakvog pravila. Ne samo kod nas. Mnogi su filmovi bivali precenjeni ili potcenjeni u odnosu na njihovu stvarnu umetničku vrednost. Ono što je sasvim izvesno je da na život filmskog dela mogu bitno uticati neke vrlo banalne stvari, kao što su trenutni tržišni trendovi, producentski angažman, naklonost kritičara i rzanih žirija, pa čak i termin prikazivanja u bioskopima. Postoji, naravno, i nešto što bi se moglo nazvati životom dela „na duge staze“, ali bojim se da ni taj vid postojanja filma ne korespondira sasvim sa teorijom i praksom umetnosti, mada smo svi skloni da verujemo kako „sve stvari jednom dođu na svoje pravo mesto“.

1989.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 101–107.



## BITI REDITELJ FILMA

### *Razgovor sa režiserom Žarkom Dragojevićem\**

*Kako ste postali filmski reditelj?*

Akademskim zvanjem. Nakon četiri godine studija na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu dobio sam svedočanstvo o visokoj stručnoj spremi na kojem piše – diplomirani filmski reditelj.

1991. godine režirao je film *Noć u kući moje majke*.

Naravno, ovo je šaljiv odgovor. Jasno je da po pitanju umetnosti akademska zvanja ništa ne znače. Može čovek da bude sajdzija, pa da ume da pravi, da režira filmove. Suštinski odgovor na pitanje kako sam *postao* filmski reditelj mislim da je nemoguće dati. To bi značilo, s jedne strane, definisati prirodu nečega što se široko i neobavezno naziva talentom, ili, s druge strane, nekakvim arheološkim zahvatom prodreti do samih izvora svoga duhovnog razvoja. A sve je to, naravno, nemoguće. Možda sam rođen kao filmski reditelj, a možda sam u nekom trenutku to postao. Zaista, ne znam. Ono što znam je da sam završio gore navedenu školu.

*Šta je predstavljalo Vaše filmsko obrazovanje na Fakultetu dramskih umetnosti?*

Ja sam na Fakultet dramskih umetnosti u Beograd došao uz jedne provincijske gimnazije i što se tiče filma, filmske prakse, kao potpuna *tabula rasa*. Pre toga, moglo bi da se kaže, nisam bio čak niti neki naročiti ljubitelj filma. Mislim da mi je prvi put palo na pamet da studiram filmsku režiju negde kao gimnazijalcu kada sam u Beogradu, prilikom jedne ferijske posete rođacima, kupio, rada se činilo nepotrebno i neobjašnjivo, jednu filmsku knjigu. Knjiga se zvala *Filmski jezik* od Marsela Martena. Bio sam privučen njenim naslovom. U opštoj dečačkoj duhovnoj radoznalosti učinilo mi se zagonetnim šta bi to moglo da bude *filmski jezik*, i zar tako nešto uopšte postoji. Nisam mogao da slutim da će samo koju godinu kasnije jedan profesor, ime mu je Dušan Stojanović, svojim teorijskim mišljenjem i predavačkim šarmom uspeti da ovo pitanje problematizuje u mojoj glavi do njenog usijanja. Naravno, dogodilo se to

---

\* DRAGOJEVIĆ, Žarko – srpski reditelj i scenarista – rođen 5. V 1954. u Prokuplju. Osnovno i srednje školovanje završio u Kuršumliji. Završio Fakultet dramskih umetnosti, osek Filmska i televizijska režija, u klasi prof. Radoša Novakovića (1978). Snimio više kratkih filmova: *U potrazi za idealnom slikom*, *Krug*, *Bajce*, *Čovek među ljudima* i dr. Režira na Televiziji Beograd, gde je sa Feliksom Pašićem ostvario niz zanimljivih dokumentarnih ostvarenja, među kojima se ističe *Ovidije iz Graba* koji je nagrađen na Međunarodnom festivalu u Monte Karlu. Dragojevićev film *Kuća pored pruge* (1988) snažno je dramsko svedočanstvo o kosovskoj dramati i njenim ljudskim značenjima. Za ovaj film, njegovu režiju i scenario, mladi autor je dobio Zlatnu arenu (1988) na Jugoslovenskom festivalu u Puli. Pored umetničkog rada u režiji i scenaristici Dragojević piše ogleda iz teorije i estetike filma, od kojih je neke objavio u sarajevskom „Sineastu“. Član je AFUN.

na Fakultetu dramskih umetnosti. Tamo je nasuprot, ali i komplementarno, profesoru Stojanoviću stajao čovek kojem, verovatno, dugujem ponajviše. Profesor Radoš Novaković, pokojni, u čijoj sam klasi studirao. Radoš je bio čovek, kako reče jednom Sveta Lukić, koji nije stao u svoje delo. Što je, mislim, tačna opservacija. Na Radoševim filmovima nema bogzna šta da se nauči, ali se o filmu od Radoša Novakovića moglo naučiti gotovo sve. I ne samo to, nego i ono što je za pedagoga na umetničkoj školi mnogo važnije. Radoš Novaković je bio neka vrsta primenjenog psihologa. Umeo je da studente podučavajući vraća njima samima. Stalno je govorio da treba čeprkati po sebi, držati se svog iskustva, jedino ako se bude svoj može se imati neka šansa i biti interesantna. Tako je, na jednoj strani, Radoš Novaković svojom pedagoškom i umnom magijom otkrivao nekakvo moguće umetničko biće u meni, dok su predavanja profesora Stojanovića učinila da razmišljajući o filmu kao umetnosti i kao jeziku postanem zatočenik jedne pozitivne, racionalne misli. Metafizički i impresionistički sudovi o filmu me nikada nisu zanimali. To je učinilo da, zadubljujući se u film, nisam postao i njegov fanatik. Što je mislim veoma dobro. Ne podnosim fanatične zaljubljenike filma, jer, zapravo mislim da oni po pravilu malo znaju o predmetu svoje ljubavi. Biti fanatično zaljubljen u nešto znači isto što i biti slepo zaljubljen u devojkju, o kojoj, osim što je slepo volite, ne umete ništa više da kažete, sem da bulaznite.

*Šta je predmet filmske režije i koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?*

Ja na filmsku režiju gledam kao na jedan estetički akt čija mi je logika nepoznata, jer nema ničeg težeg nego objasniti unutrašnju suštinu tog procesa. Tu ne pomažu čak ni pokušaji samih umetnika da o tome nešto kažu. Može se reći da oni o tome znaju koliko i svi drugi.

Šta bi onda u tom slučaju bio predmet filmske režije? To je sam film, kao već ostvareno delo. Nema ničeg u tom delu što nije prouzrokovano estetičkim aktom koji nazivamo filmskom režijom. Samo, dakle preko filma kao celine možemo da govorimo i o aktu koji mu je prethodio, a koji, rekoh, nazivamo filmskom režijom. U tom smislu filmski reditelj nema nikakav osnovni umetnički zadatak. Njegov zadatak je jedan i globalan: da proizvede filmsko delo. Šta je tu osnovno, đavo će ga znati. Film poznaje neka jezičko-estetska i zanatska načela po kojima nastaje. Ne može se, kako kaže Kristijan Mec, na primer, razumeti film koji je montiran tek bilo kako. Ali ta načela nisu zakoni, niti su za autentičnu stvaralačku individualnost obavezujuća... Stoga bi se reklo da je u filmu sve osnovno, svaki element njegove estetičke građe, koji će od elemenata izbiti u prednji plan zavisi od svakog filma pojedinačno i njegovog autora. Tako se dešava da se kao dominantno svojstvo nekog filma nametne fotografija, u drugom filmu je to montaža, u trećem filmska gluma, u četvrtom mogu to da budu neke narativne strukture, i tako dalje, od slučaja do slučaja.

*Kakva je relacija između filmske režije i drugih oblika režiranja: drame, opere, baleta, radija, televizije itd. ?*

Meki zajednički imenitelji pomenutih oblika režije postoje, ali samo apstraktno. Jer situirani u različite medijske okvire, oni, da tako kažem, menjaju svoju specifičnu težinu. Mislim da jedan površni, laički i konfekcijski prilaz medijima (ovde mislim naročito na odnos između filma i televizije) dosta stvari brka i poistovećuje. A jasno je da pravi pristup svakom od ovih medija otkriva njihove velike i suštinske međusobne razlike.

*U kakvom su odnosu režija dokumentarnog filma i režija igranog u Vašem filmskom iskustvu?*

U komplementarnom. U mom shvatanju filma verodostojnost stvarnog je estetički ideal svakog filmskog prizora. Kada govorim od stvarnosti ovde mislim kako na fizičku tako i na duhovnu stvarnost. Naravno, znamo da ono što vidimo na filmu jeste slika stvarnosti, a ne same stvarnosti. Dakle, iluzija. U tom smislu dokumentarni film se ništa ne razlikuje od igranog. Ono što razdvaja ove dve filmske vrste jeste upotreba različite estetske građe, a ne i različitost njihove ontološke suštine. Otuda ako postoji nekakva podudarnost estetičkih ciljeva između igranog i dokumentarnog filma, a postoji, to je težnja da se uobliči verodostojna slika stvarnosti, onda normalno da postoji i nešto istovetno u stvaralačkom aktu (metodu) koji dovodi do tog cilja.

*Kojih desetak filmova naših i svetskih se nalazi u antologiji Žarka Dragojevića?*

Nemoguće mi je da napravim antologiju „svojih deset“. Mnogo je filmova koje volim. Međutim, pošto znam da Vas ovakav odgovor neće oduševiti, pokušaću, naravno ne apsolutizirajući ništa, da naznačim filmove koji su, računam, uticali na formiranje mog filmskog ukusa. To su, pored ostalih, filmovi francuskog, predratnog, „poetskog realizma“ (Vigo, Renoar, Karne, Divivije), zatim filmovi italijanskog neorealizma (De Sika, Roselini, Viskonti, delom svog stvaralaštva Feline i Antonioni), konačno filmovi francuskog „novog talasa“ (Godar, Pablor). Navešću iz svake grupe po jedan film koji bih bio i u stanju da gledam svake večeri pred spavanje: *Pepe Le Moko* Žilijena Divijea, *Kradljivci bicikala* Vitorija De Sika, *Do poslednjeg daha*, Žan Lik Godara. Žao mi je, na primer, što već godinama ne uspevam ponovo da vidim Roselinijev film *Nemačka nulte godine*.

A što se tiče domaćeg filma tu kao i mnogi drugi ne mogu da maknem dalje od kvarteta Pavlović, Petrović, Makavejev, Đorđević. Sigurno je da *Jutro Puriše Đorđevića* nije nabolji jugo-film (napred navedeni autori imaju bolje), ali ga ja mnogo volim. Da ne objašnjavam sada zbog čega sve.

*Šta mislite o anketnom istraživanju fenomena režije? Da li je mogućna opšta teorija režije kao integralna estetika rediteljske umetnosti?*

Mislim da je anketa zanimljiva, možda i korisna, ali samo kao anegdotska antologija autorskih iskustva. U mogućnost opšte i integralne estetike rediteljske umetnosti ne verujem, jer bi to značilo pomešati zajedno mnogo baba i žaba. A babe su babe, a žabe žabe, kaže školski logički aksiom.

*Zašto ste pravili film Kuća pored pruge?*

Razlozi koji su me podstakli da radim film sa temom iz, kako se to kaže, savremenog života bili su globalno-umetničke prirode. Moja interesovanja su se oduvek kretala u pravcu traganja za filmskim sižeima i motivima koji bi se ticali stvarnosti života koji nas okružuje tu i sada. Mislim da je u samoj prirodi fenomena filma da bude svedok svoga vremena. Videti svet pred sobom i sebe u svetu ključno je psihološki motiv koji čini da želimo film. Prepoznavanje tog sveta, kao stvarnog i kao svog, jeste jedno od najlepših estetskih zadovoljstava koje jedan umetnost može da priušti. Otuda ne iznenađuje što sam za temu svoga filma izabrao Kosovo, ali ne njegovu političku stvarnost, ili bar ne samo nju, nego Kosovo kao opštu metaforu velike drame života koja se odvija pred nama, čiji nismo samo svedoci nego i akteri. Drame koja, kao takva, nije samo deo naše stvarnosti, nego sve se više nameće kao jedina stvarnost. Kao naša sudbina. Sudbina kojoj ne možemo ćutanjem ništa. Zato sam svojim filmom pokušao da kažem nešto o toj drami, ili bar da ostavim trag o jednom govoru.

*Kako ste režirali film „Kuća pored pruge“?*

*Kuća pored pruge* je moj prvi i za sada jedini igrani film. Iskustva stečena u radu na njemu tek treba da sredim. Ono što je bilo jasno od početka to je da sam film radio sa nepodnošljivom lakoćom, kako bi to već rekao Kundera. Počev od scenarija koji sam napisao za veoma kratko vreme, pa do realizacije, snimanja, koje je potrajalo svega dvadeset i pet radna dana. Rad na snimanju se odvijao bez ikakvog opterećenja. Zabavljao sam se, uživao. Spolja gledano neka moja bezbrižnost i nonšalancija ispoljena na snimanju neke saradnike je zbunjivala, pa i brinula. Ipak, radilo se o mom prvom filmu, očekivala se mnoga debitantska nervoza i strepnja. Moram da priznam da sam u tom smislu i sam bio iznenađen. Neodgovornost nije moja karakterna osobina. Čak sam se u jednom trenutku upitao radim li sve to ja sa potrebnom ozbiljnošću i maksimalnom angažovanošću. Međutim, čini mi se, dovoljan razlog zašto je to tako otkrio mi je pomoćnik režije u mome filmu, iskusni i poštovani Zdravko Randić. Rekao mi je da kada nema kuršlusa u glavi na filmu sve ide i izgleda lako.

U vezi sa ovim, ako nije pretenciozno, da spomenem Ničea koji je imao zanimljivih opservacija pišući da nikada nije bolje jeo, bole spavao i ugodnije se

osećao nego kada je radio na velikim stvarima. Nije video boljeg načina da opšti s velikim stvarima osim igre. U tome je video bitnu pretpostavku svoje veličine. Naravno, Niče je Niče. Ali rad na svom prvom igranom filmu za mene je bila Velika Stvar.

*Koje su idejne i estetske vrednosti Vašeg filma „Kuća pored pruge“ ?*

To nije pitanje na koje dugujem odgovor. Na drugima je da govore o vrednosti ili nevrednosti moga filma. Ono što je za mene pozitivan rezultat u radu na ovom filmu to je da ono što sam imao u tekstu to sam dobio i na platnu. Imaginarne slike iz glave i parira uspeo sam da pretočim u relevantan filmski izraz. Bez obzira što je rediteljski prosede koji sam odabrao bio delikatan. Naime radilo se o estetičkoj odluci da u realizaciju jednog teksta realističke fakture pođem putem artističke redukcije mnogih filmskih izražajnih sredstava. Počev od rada kamere do glumačke igre. Jednostavno jednu sirovu i surovu dramu života nisam hteo da estetiziram na način rediteljske koreografije baroknog tipa. Nije mi bliska ni jedna vrsta golog filmskog egzibicionizma. Mada sam svestan da je to ono, površno gledano, što može najpre da se dopadne i laički oceni kao kvalitetna režija. Moj put je bio drugačiji, i mislim da nisam pogrešio.

*Šta je za Vas predstavljala Zlatna arena za režiju filma “Kuća pored pruge“?*

Nagrade treba poštovati, ali ne i obožavati.

*Kako i na koji način pripremate knjigu snimanja? Kako režirate film od prve ideje, preko scenarija, rada s glumcima, oblikovanja vreme/prostora, rad s kamerom, svetlom, zvukom, muzikom, montažom itd. ?*

Knjigu snimanja za film *Kuća pored pruge* nisam pravio. Scenario je posluzio kao knjiga snimanja. I ništa nije falilo. Učinilo mi se besmislenim da pišem knjigu snimanja napamet, zamišljajući objekte i praveći pretpostavke o mogućem mizanscenu, da režiram u sobi, za radnim stolom. Sve sam to radio dok sam pisao scenario, tako da bi pisanje knjige snimanja bilo nepotrebno i jalovo dupliranje posla, trošenje energije. Sve dok budem radio filmove po svojim scenarijima nikakva mi knjiga snimanja nije potrebna. Zgodno mi je da smišljam kadrove na licu mesta, naravno, pretpostavljajući da pre toga nosim u glavi ideju kakav kadar želim. Čak mislim da je bez knjige snimanja lakše aktivirati kreativni potencijal mnogih saradnika. Tu posebno mislim na snimatelja. Ne treba ničiju filmsku maštu sputavati papirnatim konceptima.

A to kako režiram, verovatno nekakva metoda postoji, ali rekoh na početku, nisam je svestan, prema tome ne mogu je ni objasniti. Ako želite o tome nešto da saznate, gledajte moj film. Tamo je sve, verujem, zapisano,

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 108–111.

## U TRAGANJU ZA POETIKOM I ESTETIKOM FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa režiserom i dr filmologije Nonom Novicom Dragovićem \**

*Šta Vas je bitno motivisalo da se opredelite za profesiju filmskog reditelja?*

Režija je avantura, doživljaj, vid saznanja. Ono što čoveka sigurno privlači ovom pozivu jeste taj otkrivajući aspekt kreativnog rada. Umetnik kroz umetnički doživljaj otkriva i sebi i svojoj publici nepoznate poetske horizonte. On dakle dolazi do novih istina o svetu kroz emotivni pristup, u estetskoj zabavnoj formi, udahnjujući život i smisao inače mrtvim tvorevinama. Ceo taj kreativni, artistički proces fascinantant je za čoveka, i za kreatora i za konzumenta. Zato je toliko „bolesnika“ u umetnosti. Bez te neodoljive potrebe za takvim samoiskazivanjem, bez te pasionirane privrženosti poslu, najčešće ne bi bilo moguće izvesti uspešno tako komplikovane i teške zadatke.

*Koje ličnosti i pojave su presudno uticale na Vaš umetnički razvoj?*

Ne bih mogao da se opredelim za pojedinu ličnost ili pojavu koja je na mene i moje shvatanje života i umetnosti uopšte tako bitno uticala da bi imala neprikosnoveno mesto. Ipak moram da podvučem da prioritet u tome ima, pored sopstvene, nesumnjivo poljska kultura kao celina, poljsko shvatanje umetnosti i kulture i njuhovog izuzetnog značaja u životu čoveka.

---

\* DRAGOVIĆ, Novica – srpski filmski i pozorišni reditelj, filmolog – rođen u Beogradu 22, XII 1946, gde je završio gimnazijsko obrazovanje i započeo studije arhitekture i kibernetike. Kao glumac igra u Akademskom pozorištu „Branko Krstanović“ i učestvuje na festivalima u Nansiju, Vroclavu, Zagrebu, Liježu. Istovremeno je član Kino kluba „Beograd“, gde radi više filmova. Asistirao u nekoliko igranih filmova. 1980. godine diplomirao filmsku režiju u Lođu (Poljska) na Državnoj visokoj školi za film, televiziju i teatar. Za vreme studija dobio više studentskih nagrada za svoje radove. Njegovi studijski filmovi prikazani su s uspehom na internacionalnim susretima i festivalima evropskih filmskih škola (Karlove Vari, Krakov, Beograd). Na Međunarodnom festivalu CILECT u Karlovim Varima njegov diplomski film *Usta puna zemlje* proglašen je nezvanično 1981. za najbolji studentski rad iz režije. Profesionalno radi kao filmski snimatelj, fotograf. Režira na filmu, televiziji i pozorištu. Na Šlonjskom univerzitetu (Poljska) odbranio doktorsku disertaciju *Kinestetička struktura filma* (mentor prof. dr Alicija Hofman – 1988). Teorijske radove iz filmologije objavljuje u „Filmskim sveskama“, „Poljima“, „Gradini“ i dr. Napisao je više scenarija za igrane filmove, od kojih po romanu Pavla Pavličića *Večernji akt* i za film *Sutra stiže gospodar* koji priprema za realizaciju u produkciji Televizije Beograd. Dragovićevi studijski filmovi: *Memento mori*, *Rizničar*, *Atentat i Usta puna zemlje* predstavljaju vredne studijske radove ovog autora. Živi i radi u Poljskoj, gde u Varšavi deluje kao filmski reditelj i gde ima sopstvenu filmsku školu. U izdanju Mali Momo, objavio knjigu o filmskoj režiji. Na sceni Kamerne opere Madlenianum uspešno režirao Orfovu *Mudricu*.

Bibliografija (izbor): *Antropometrijska hronotopija*, „Filmske sveske“, 4, 1984; *Filmska kinetika*, „Filmske sveske“, 4, 1984; *Tempo – brzina kinetičkog toka*, „Filmske sveske“, 4, 1984; *Ritam*, „Filmske sveske“, 4, 1984; *Režirajući film* „Usta puna zemlje“, „Gradina“, 9–10 1984; *Statički aspekti filmskog vremena*, „Polja“, 318, 1985, str. 280–281; *Imaginarni prostor filma*, „Polja“, 318, 1985, 283–285.

*Studije filmske režije završili ste na visokoj filmskoj, televizijskoj i pozorišnoj poljskoj školi imena „Leona Šilera“ u Lođu. Šta je za Vas predstavljalo profesionalno rediteljsko formiranje u ovoj poznatoj poljskoj školi?*

Veoma mnogo. Tek sada to mogu sa potpunom sigurnošću da kažem. Ona mi je otvorila sasvim nove horizonte u pristupu filmu i umetnosti uopšte, kojih nisam do tada bio dovoljno svestan. Interesantno je kako su pojmovi, ideje, pristupi i shvatanja određene sredine ograničeni, pa čak, može se reći, u mnogome i šematizovani. Te ograničenosti čovek postaje svestan tek kada se iz nje udalji, ekstrapolira. Meni se to takođe desilo. Ja sam se i pre odlaska u Poljsku veoma ozbiljno bavio filmom i ostalim umetnostima, i praktično i teorijski, i imao sam utisak da sam filmske probleme, tehničke pa i umetničke, koliko je to uopšte moguće, uglavnom apsolvirao u smislu formiranja svesti o njima. U stvari, to je bila ograničenost vidika. Tek odlaskom u drugu sredinu i drugu kulturu počeo sam na mnoge stvari da gledam drugačije, i čini mi se, neuporedivo dublje. Pretpostavljam da sam iz istog razloga imao i određenu prednost nad mojim poljskim kolegama.

*Kako i na koji način se ostvaruje prijemni ispit i umetnička audicija na ovoj školi?*

Selekcija budućih reditelja postavlja po mom mišljenju najveće probleme kod izbora studenata umetničkih akademija. Kako oceniti rediteljski talenat čoveka koji režiju tek treba da počne da uči? Kako oceniti nešto što izmiče racionalnim definisanju tim pre što je ta verovatno najmlađa umetnička delatnost ujedno i najkomplikovanija, s obzirom na složenost sredstava kojima se služi? Kako oceniti nešto tako komplikovano, a da za to ne postoji nikakva prethodna školska priprema pa čak ni društveno organizovana elementarna edukacija, kao ni dovoljno kanonizovana teorijska osnova?

Kao i svuda, i u filmskoj školi u Lođu, u nedostatku boljih načina pribegava se uglavnom ocenjivanju osobina i uslova koje kandidat poseduje za delatnost reditelja. Tako se prvenstveno utvrđuju opšte artistske mogućnosti kandidata u raznim umetničkim oblastima. Zbog toga, pored umetničke biografije, treba predstaviti svoje ranije radove iz svih grana umetnosti, scenarija, priče, pesme, likovne i fotografske radove, snimljene filmove, muzičke kompozicije i druge, što komisija pregleda i ocenjuje. Nadalje, treba praktično dokazati svoje mogućnosti na prijemnom ispitu, radeći likovne kompozicije, fotografije, nizove dokumentarnih fotosa, zatim režiranjem malih pozorišnih scena, postavljanjem u TV studiju sa jednom kamerom određenih zadatah situacija itd. Sem toga ispituje se opšte znanje, posebno u oblasti likovnih umetnosti i filma, književnosti i pozorišta, muzike i tome slično.



*Kako se tokom studija ostvaruju nastavni programi i planovi u klasi režije?*

Tradicija je ono nešto čime čovek pobeđuje vreme, ona formira i daje osnovu celokupne čovekove egzistencije i materijalne i duhovne. Bez nje je čovek dezorijentisana jedinka u beskrajnu vremensko-prostorne magme. Poljaci su, za razliku od nas, toga veoma svesni. Dolazak novog društvenog sistema, i pored mnogih promena, nije mogao da promeni hiljadugodišnju tradiciju poljskog društva i kulture. To se oseća i na marko i na mikro planu. Tako i tradicija škole predstavlja jednu važnu kariku u edukativnom lancu. Ona je ogroman stimulans za svakog studenta. Najbolji filmovi (a svi se filmovi rade na profesionalnom formatu, profesionalnom tehnikom) ostaju u kinoteci škole.

Ti filmovi bivaju prikazivani u raznim prilikama jer je interesovanje za njih uvek veliko, zato što je i tradicija škole velika. Takvu mobilizaciju svoga filma priželjkuje svaki student – da mu film bude prikazan uz studentske filmove Polanskog, Skolimovskog, Vajde, Zanusija i drugih čuvenih imena – bivših studenata ove škole.

Drugu značajnu vrednost ove škole predstavljaju njeni čuveni profesori. U okviru umetničkog školstva, a specijalno filmskog, postoji jedan paradoks koji to u stvari i nije – obično u umetničkim školama ne predaju najčuveniji umetnici. To je po mom mišljenju zato što su i umetnički i edukativni procesi tako apsorbujući da zahtevaju „celog čoveka“. Lođska filmska škola nekako uspeva da tu zamku ipak izbegne pa u njoj predaju ili gostuju neka od čuvenih imena kao Kavalerović, Vajda, Zanusi, Has, Kluba, Karabaš, Bosak i mnogi drugi.

Sam program školovanja se ne razlikuje mnogo od sličnih škola u svetu. Međutim, postoje izvesni aspekti koji je u sumi izdvajaju. U lođskoj školi spremaju se kadrovi za profesionalnu filmsku proizvodnju i to je tamo uočljivo od samog početka. Od prvog dana sve se radi s profesionalnom opremom, na profesionalni način, dok su samo reditelj, snimatelj i njihovi asistenti studenti. A svi ostali, od organizatora snimanja do tonaca i montažera, zaposleni su u školi kao profesionalci. Glumci se angažuju po potrebi, kao za svaki profesionalni film, ukoliko to nisu vežbe u TV-studiju, gde obično igraju kolege sa režije i glume. Veoma je značajno što se budući reditelji već u školi navikavaju na ovakav način rada, kakav ih čeka u profesiji. To budućeg režisera čeliči i uči snalažljivosti i elastičnosti. Uloga profesora je otprilike kao uloga umetničkih saveta u našim producentskim kućama. Oni odobravaju ili vraćaju scenarija, ocenjujući njihov kvalitet i mogućnost realizacije. No, sve ovo nije obavezno prihvatiti. Ako je student uporan, može da progura svaku stvar, ali na sopstvenu odgovornost, jer novca za ponavljanje snimanja nema. A neuspeh znači automatsku eliminaciju iz škole. Profesori se drže principa da kada autor u nešto tako uporno veruje ima i šta da kaže, iako to možda ne može dovoljno ubedljivo da eksplicira drugim medijskim jezikom. Bitno je i to što u toku školovanja, pored teorijskih, stručnih i opštih predmeta, student snima veći broj vežbi u TV-studiju, dokumentarnog i igranog karaktera, nekoliko pozorišnih inscenacija, dve TV drame u trajanju od 15 minuta pa do jednog sata, dva dokumentar-

na filma i dva kratka igrana filma. Drame i filmovi se ocenjuju na završnim godišnjim ispitima od profesorske komisije, sastavljene od svih profesora stručnih i teorijskih predmeta.

Akademija u Lođu je jedina filmska škola u Poljskoj i oči cele kinematografije uprte su u nju. Zato se već u školi zna ko šta može, i najtalentovaniji bez većih teškoća dobijaju šansu za rad. Za protekle četiri godine njihove sposobnosti su nesumnjivo proverene. Istovremeno su i sami profesori (na primer, Kavalerović, Has, ranije Zanusi, Vajda) istovremeno i šefovi autorskih grupa u kinematografskoj produkciji i imaju odlučujuću reč kome ukazati poverenje.

Sve kopije filmova ocenjenih visokim ocenama čuvaju se u školskoj kino-teci, što za uspešnog studenta predstavlja još jedno priznanje. Ti filmovi prikazuju se u raznim prilikama a interesovanje za te projekcije je veliko, jer mnogi žele da vide rane studentske filmove već legendarnih autora: Romana Polanskog, Ježija Skolimovskog i drugih. Mogu reći da tu ima izvanrednih filmova, ne samo od poznatih imena, i da bi mnoge profesionalne producenčke kuće bile ponosne na takvo blago.

*Šta je idejno-estetska osnova i umetnički razlog vašeg diplomskog filma *Usta puna zemlje* po istoimenom romanu Branimira Šćepanovića?*

Primarno kod pristupa realizaciji tog filma bila je ogromna želja, bolje reći potreba da ga realizujem. Tek iza toga, a smatram da je tako kod svakog čoveka koji se bavi tom delatnošću, dolazi spekulacija, iskustvo i znanje, „idejno-estetske osnove“ itd., što dovodi do određene koncepcije ili pristupa temi. Bez takve želje koja inicira tu famoznu inspiraciju – oplodjujući fenomen koji omogućuje postojanje umetničkog bića, bez te velike želje ne bi bilo moguće ništa stvoriti.

Inače, moja primarna intencija kod pristupa realizaciji tog filma bila je da proverim određene estetske postulate koje sam već bio teorijski eksplicirano. Njegov glavni cilj je dakle proba mogućnosti samog medija. Naravno da se proba sopstvenih mogućnosti uvek podrazumeva.

Taj film predstavljala eksplicitno moj osnovni stav prema filmu kao prema fenomenu čija umetnička suština leži u kinestetičkom delovanju apstraktnih elemenata njegove strukture organizovanih u umetnički organizam.

Formu, dakle, treba osloboditi njene isključivo pomoćne uloge simboličnog ili realnog uobličavanja životnih predstava i problema vezanih za njih. Filmskoj formi treba vratiti njeno izgubljeno dostojanstvo.

Film *Usta puna zemlje* se bazira na književnoj potki, ali kao i većina adaptacija koristi samo neke događaje, teme i motive. To nije realistički film već kreirana filmska stvarnost koja treba da predstavi određen autorski stav kroz umetnički doživljaj. Tu je priča samo ovlašna skica, a ponekad pretekst za stanja i atmosfere koje film razvija u emotivnoj ravni. Psihologija likova je zanemarena. Oni su određeni tipovi koji vrše određene radnje ili psihološke gestove. Intencija je, dakle, da film „govori“ a ne likovi u njemu.

Film razvija ideju prvenstveno vizuelnim i auditivnim elementima svoje vremensko-prostorne strukture. Tek kroz to takvi elementi filmske građe kao što su priča, likovi i njihovi odnosi, dramaturgija, prikazani svet itd., bivaju oplemenjeni u umetnički doživljaj, tek kroz taj postupak oni dobijaju kompleksnost i dignitet umetničkog dela. Dakle tu nisu od značaja realizam i svakodnevni uzročno-posledični odnosi, već se radi o postojanosti i verodostojnosti u okviru određene životne filozofije, autorske poetike i stila.

*Koji su osnovni problemi studija režije na Filmskoj akademiji u Lođu?*

To je čitav kompleks znanja koje mora da savlada budući profesionalni filmski režiser. Montaža (dokumentarnog i posebno igranog filma), globalne i detaljne analize filmova velikih reditelja, fotografija, snimateljski rad, muzika na filmu, gluma i rad sa glumcem i mnoga druga, naročito praktična znanja, uostalom kao i u većini drugih škola u svetu. Ali ovde je u svakom trenutku prisutna svest o tome da škola sprema kadrove za profesionalnu filmsku produkciju, a ne filmologe ili bilo kakve druge filmske poznavaoce ili znalce. To ipak nije škola koja sprema zanatlije nego profesionalce koji moraju da znaju filmski zanat ali na onom najvišem, najplemenitijem nivou.

*Koja primarna umetnička literatura se koristi u programu ove škole?*

Udžbenici ili literatura za praktične predmete nisu striktno određeni. Važno je postići visoke praktične rezultate, a u to iz čega će budući reditelj crpsti svoja teorijska znanja, profesor ne ulazi. Prvi uslov za bavljenje rediteljskim poslom je već toliko formirana ličnost koja zna šta joj nedostaje i koja to što joj treba ima sama da nađe. Zato se kod prijema preferiraju kandidati koji su, završili neku visoku školu ili bar daleko avanzovali na nekom fakultetu. Stvar je olakšana time što škola poseduje izvanrednu biblioteku od preko 40, 000 knjiga iz oblasti teorije, istorije, kritike umetnosti i humanitarnih i tehničkih nauka (vezanih za probleme filma, pozorišta, likovnih umetnosti, muzike), kinoteku sa 5. 000 članova itd. U njoj se čuvaju i svi visoko ocenjeni teorijski i praktični radovi studenata koji obrađuju veoma iscrpno pojedine teme kao i skripte i knjige pojedinih profesora.

Kod teorijskih predmeta stvar stoji nešto drugačije. Na primer, u toku od nekoliko godina studija kroz predmet istorija i teorija literature i pozorišta student dođe u dodir sa najznačajnijim teorijama pozorišta od Aristotela, Didroa, Lesinga preko Stanislavskog, Krega, Apije, Vahtangova, Tairova, Mejerholjda, Klodela, Kopoja, Vitkacija, Brehta, Piskatora, do Artoa, Grotovskog, Bruka, Strelera i Šajne, koji su određeni kao program koji treba preći i položiti ispit.

Pored svega ostaje nepobitna istina da je za formiranje jedne kreativne ličnosti u čije ruke treba da dođu velika sredstva i koja u svom poslu mora upravljati ogromnom umetničkim aparatom u cilju ostvarenja nečeg tako tananog kao što je umetničko delo, neophodan čitav registar znanja, od filozofije, psihologije i sociologije, raznih estetika, stilova, poetika i pravaca u umetnosti,

muzike i modernih pozorišnih i likovnih tendencija, tehničkih i tehnoloških inovacija u filmskim i TV tehnikama, scenskoj mašineriji i osvetljenju, snimanju tona i slike... Sve to i mnogo šta drugo današnji kreativni reditelj-umetnik mora znati i posmatrati to kroz prizmu današnjeg vremena, kroz potrebe i forme čoveka savremene epohe.

### *Šta je umetnički predmet filmske režije kao umetnosti?*

Film, kao uostalom i savremeni teatar ili roman, ne teži više isključivo slikanju radnje, oblikovanju likova i građenju situacija po uzoru na predmetno-materijalni, iskustveni svet, tj. interesantnosti i tečnom pričanju priče, već pronalaženju fotografske materije za prostore nestvarnog i fantastičnog, tokova svesti i duhovnih stanja. Menja se i priroda fabule koja se premešta od priče ka fantazmagoriji. To se, naravno, reflektuje i na dramsku formu i kompoziciju filma koja je mozaična i manje linearno koherentna. To su sfere neograničenih mogućnosti u kojima nestaju vremenska i prostorna ograničenja, a ljudska emocija i misao traže ono suštinsko, skriveno, tajanstveno i večno.

### *Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja danas?*

Reditelj filma svetlosno zvučnim kistom slaže boje i zvuke u pokretu neke svoje imaginarne pustolovine. Veoma važno je što nas kreativna režija stalno iznenađuje, omogućavajući nam uvek iznova novo viđenje stvari i odnosa unutar našeg ljudskog sveta koje često vidimo i shvatamo kao trivijalne i banalne. Savremeni reditelj ne gradi predstavu (filmsku, pozorišnu i drugu) primarno određenu sadržajem. On prvenstveno traži ekspresivne i značenjske funkcije ljudskog vremeno-prostora, a konstituše ga koristeći se apstraktnim elementima: svetlom, bojom, plastikom, kompozicijom, proporcijom, geometrijskim odnosima, zvukom itd. Time, ujedno, postiže još jednu veoma važnu stvar: gledalac je angažovan da rekonstruiše iz datih elemenata i njihovih naznačenih odnosa svoju sliku zamišljenog prostora i vremena i čoveka u njima – dakle, reditelj ga provocira, navodi i daje mu pojedine elemente u određenim odnosima, ali uz puno slobode za njegovu imaginarnu, emotivnu i intelektualnu aktivnost. On dakle publici predlaže određenu poetiku, određenu estetiku i određen stil sa karakterističnim kanonima, pravilima, odnosima i oblicima koje gledalac, ako je spreman da učestvuje u tom umetničkom činu, spontano prihvata. Savremena kreativna režija je, dakle, uobličavanje vremeno-prostora sa težnjom da se gledalac oslobodi posmatranja sveta pomoću ustaljenih i okoštalih percepcijskih šema i kodova na koje je navikao, ona je afirmacija čovekovog prostora i vremena kao mogućnosti za imaginarno preobražavanje stvari realnog sveta u jedan viši vid umetničke sublimacije. Reditelj filma kreativnim umetničkim aktom prenosi drugima suštinu svog doživljaja određenim medijem, to jest njegovim spoljnim manifestantima – pokretom, svetlom, ramom, bojom, zvukom, rečju, tišinom itd. Njegov osnov-

ni cilj je da svoju publiku „zarazi“ osećanjima koja ga ispunjavaju, kako bi ih i ona poput njega doživela.

*U kakvom su odnosu režija filma prema dugim medijskim oblicima režije?*

Postoji mišljenje, da je režija, u bilo kom mediju, jedna te ista delatnost. To je tačno, ali u onom najopštijem smislu kada režiju vidimo kao postavljanje globalne filozofije dela, koncepcije njegove realizacije i organizovanja materijala. Ali već i na tom nivou jasno su uočljive razlike – već početna ideja mora biti određena u odnosu na medij – jedno ćemo moći da kažemo u pesmi, drugo u likovnom delu, a sasvim treće u drami. Sve je to šire shvaćena režija. Svakako da se to isto odnosi i na film, pozorište, operu, televiziju, radio itd. Dakle režija u užem smislu se pojavljuje tamo gde u postanku nekog umetničkog dela učestvuje više ljudi (umetnika), zanatlija i slično i gde mora da postoji jedan kompetentan čovek da sve te različite aktivnosti objedini u monolitno i celovito izražajno delo.

Nesporazum stvaraju sličnosti prikazivačkih medija jer svaki ima literarnu podlogu, izvođače, dekor, osvetljenje, zvuk, muziku itd. Baš to dovodi do nesporazuma kada reditelji nisu dovoljno svesni njihovih veoma suptilnih ali i veoma bitnih razlika.

Filmski reditelj pristupa najčešće teatru na jedan previše realističan, veristički način, a pozorišni reditelj obično filmu pristupa na jedan konvencionalni način. U stvari ni jedan ni drugi nisu daleko od umetničke istine. Smeta im rutina koju ne umeju da prevaziđu.

Obratimo pažnju na još neke sličnosti. I film i pozorište su sinteze umetnosti, to je već opšte poznato. Drugo, pozorište je konvencionalizovano u onom plemenitom smislu bez koga nema prave umetnosti. Na žalost, naivnog realizma i sitnog naturalizma pozorište ni do danas nije uspelo da se oslobodi. Nisu pomogli ni vapaji tolikih estetičara od Apije i Krega do danas, današnji i toliki praktični rezultati postignuti u tom pravcu. Ali i film je drastična konvencija, jer ne može drugo biti ako je umetnost, samo je prividno realističan. Dokaza ima puno, iako ih ovde ne možemo egzemplificirati. Umetnička istina nije isto što i životna istina koja će uvek ostati falš i na sceni i na filmskom platnu i bilo gde drugo. Pa gde su onda razlike? Na žalost nije prilika da bismo mogli dovoljno razviti raspravu o ovim tananim problemima tako bitnim za umetničke rezultate. Rekapitulirajući to na neku opštu tvrdnju u jednoj rečenici, možemo reći da se ova pitanja uglavnom svode na umetnikov talent za rad u određenom mediju, na njegov osećaj mere, stila i žanra.

Osnova svake umetnosti je njena kompozicija koja predstavlja rešenje sinteze konstruktivnih elemenata, ili, u filmu i pozorištu, konstitutivnih medija i njihovih činilaca. Na žalost, striktna kompozicija elemenata je u filmu i pozorištu najčešće zanemarivana – u njima je najčešće veoma prisutna slučajnost.

U umetničkom delu slučajnost, shvaćena principijelno, ne sme da postoji. Raspravljamo ovde o suštini, a ne o nekim ekstremnim modernim postupcima uvođenja slučajnosti kao osnove umetničkog čina koji možda daju određene

uspešne rezultate ali su ipak marginalni, a i što je najvažnije, slučajnost ipak na kraju biva organizovana, dakle samo su elementi relativno slučajni.

Umetničko delo je striktno organizovano univerzum, u kome svaki element, njegovo mesto i relacija vrše određenu funkciju. Kako onda prihvatiti tako prisutnu aljkavost u filmu i pozorištu gde se neorganizovana i nekontrolisana slučajnost kao po pravilu potkrada?

Pogledajmo bliže verovatno najvažniji izvor toga stanja. On se nalazi prvenstveno u nepostojanosti glumačkog materijala. Postoje dva osnovna tipa glumca. Prvi tip je tip glumca koji se potpuno identifikuje sa tumačenjem lika. Za njega fiktivni život prikazivanog lika postaje stvarni život do toga stupnja da on zaboravlja vlasitu ličnost i realni svet koji ga okružuje pa se bez ostatka prepušta emocijama koje ga nose. Drugi tip je glumac koga karakteriše dominacija intelekta i talenat veštačkog izazivanja emocija koje su neprestano kontrolisane. Taj didroovski tip je glumac koji se ne prepušta stvarnim osećanjima. Po mišljenju Didroa baš ta sposobnost karakteriše dobrog glumca, čija ličnost kao da sadrži dve osobe – jedna igra osećanje, a druga posmatra tu igru pazeći da sve bude onako kako je predviđeno – da se ne potkrade nekakav nepredviđeni gest, povišen glas ili neprimereni ton, kontrolišući, dakle, da se ne pojavi slučajnost koja ruši celinu i harmoničnost kompozicije.

Po mom mišljenju pravi glumac je onaj koji ima dovoljno jaku emociju da suštinski doživi emocije lika, ali i dovoljno jak mentalni kontrolni mehanizam koji nekako iz „drugog plana“, čak se može reći iz podsvesti, kontroliše spontano preživljavanu emociju čiju spontanost ne sme ništa da ometa, ali i koja ne sme probiti sve brane i nekontrolisano se razliti ili poteći u bilo kom pravcu.

Na žalost glumac donosi u pozorište svoje emocije i karakterističnu psihi što svesno ili ne, utiče na scensku formu interpretiranog lika. To se vrlo često ne može sasvim pročistiti iz lika.

Ne razvijajući dalje ovu temu treba reći da će uvek glumački materijal kojim upravlja psiha osetljiva na promene i uticaje spoljnog sveta, i svoje sopstvene, biti teško umontirati u okvire precizno organizovane kompozicije umetničkog dela, do onog dana kada postane stvarnost Kregova ideja o nadmarioneti. Ta tako teško u pozorištu ostvariva ideja se u filmu uspešno ostvaruje. Glumac u filmu ne treba da igra, ekspresija njegovog tela i lica je najčešće nepotrebna. Svoj izraz lika dobija u refleksu scene koja na njega baca svoju boju. Dakle, jedan krupni plan, na primer, dobija svoje značenje kroz kontekst što je još na početku filmske istorije pokazao Kulešov svojim poznatim eksperimentom. Znači različitim sredstvima možemo jednom glumčevom neutralnom izrazu (lice nadmarionete) davati proizvoljna značenja i izraze. Kreativni film je, dakle, ostvariti Kregovu zamisao o glumcu kao nadmarioneti.

Moram ipak dodati da glumačka inspiracija može biti genijalna (samo kod velikih glumaca), može ponekad uneti stvarne nove vrednosti, ali zapitajmo se ipak gde bi nas to odvelo kada bi svaki glumac u nekom komadu hteo da unosi stalno nove ideje i rešenja.

Možda ovo nekome i ne izgleda tako strašno. Uporedimo zato to sa slikom u koju bi mnoštvo slikara unelo svoje slučajne ideje, ili pak sa muzičarem u

operskom orkestru, koji odjednom „obogaćuje“ čuveno delo nekog još čuvenijeg kompozitora sa nekoliko svojih taktova, ili frazom iz neke druge opere – možda takođe genijalne.

Glumci toga tipa su za pozorišnu kompoziciju predstave „najopasniji“. U susretu sa gledalištem i naelektrisanom atmosferom koja iz toga postaje, njihovi emocionalni centri se nadražuju, a mašta se razbuktava. Postaju iz toga nove emocije, intonacije i gestovi, replike, pa čak i čitave situacije koje su u kontaktu sa gledalištem drugačijeg receptivnog profila i naboja biti zastupljeni novim itd. Gde je onda tu autor, reditelj, ideja i koncepcija, lik i njegove relacije sa ostalim likovima i elementima predstave, sa harmonijom odnosa činilaca i sublimacijom kroz organizovanost... U takvim slučajevima ostaje samo pouzdati se u sreću i inspiraciju glumaca da stihija ne odnese sve mesece razmišljanja, rada i vežbanja.

Na početku je uvek ritam – sveprožimajuća supstancija. Došli smo dakle do elementa koji nam omogućava sintezu različitih medija u monolitnu kompoziciju. Ali kako odrediti ovaj zajednički ritam svih elemenata predstave (filmske, operске, pozorišne...), svih članova budućeg organizma?

Pojedine činiooci, kao što su replike, muzika, podela na scene, činove i tome slično, imamo egzaktno date u scenariju, libretu, dramskom tekstu, muzičkoj partituri i predstavljaju nepromenljive vrednosti (ponekad promenljive do određenog stupnja – obično ne velikog). Drugi elementi, kao glumačka igra, scenski pokret, grupisanje masa, scenografija, kostimi, svetlo i njihove promene i prožimanja treba tek da postanu.

Odgovor na gore postavljeno pitanje predstavlja osnovu celokupnog problema inscenacije prikazivačkih dela.

Sve se mora podrediti jednom, opštem ritmu predstave, što podrazumeva napuštanje vlasitog ritma pojedinih slojeva ili pak njegovo uključivanje određenim kontrapunktiranjem u generalni ritmički tok kinetičkih elemenata predstave. Naravno, ovaj ritam u filmu ili dramskom teatru odrediće reditelj prema karakteru scena i svojoj zamisli. U operi, biće diktiran ritmom partiture muzičke drame i dirigentskom interpretacijom. Taj će ritam preuzeti prvo glumac (pevač) kroz pevanje ili govor, gest i pokret, pa će ga uz pomoć reditelja preneti u scenski prostor dok se sve ne veže u jednu monolitnu izražajnu ritmičku kompoziciju ne retko sinestetskog karaktera. Tako shvaćena scenska forma podrazumeva savlađivanje neplastične pokretljivosti od koje pati naivni faktografski verizam. Tu glumac mora igrati ritmički preciznim oplemenjenim gestom i kretanjem uobličavajući i stilizujući odlike lika u sublimiranu formu.

U takvom celovitom i monolitnom delu nije moguća tako česta neplastična pokretljivost realističkog glumca, jer gomilanje sitnih nekontrolisanih i neorganizovanih gestova i kretanja odmah deluje „prljavo“ falš. Kretanju treba dati ritmičku i plastičku formu. U operi je to mnogo lakše postići zahvaljujući mogućnosti kompenzacije kretanja uslovljenog muzikom. Pokret se tu razvija i izrasta na preciznoj muzičkoj metroritmičkoj mreži. Na žalost i u režijskim postavkama opere kao i dramskog pozorišta briga za glumce se najčešće svodi na

princip „samo da se glumci ne sudaraju i sapliću“ uz malo kozmetičke psihologije sa naivnom verom da će dramski tekst ili muzika uz nešto scenskih efekata završiti stvar za reditelja. O sintezi, kompoziciji i određenoj stilizaciji svih elemenata predstave kao da se počesto zaboravlja.

U filmu potencijalna, latentna situacija je slična operskoj. Mimiku, gest i pokret glumca kao i svaku drugu vrtu kretanja mogu određivati precizno određene menzure zvučne i slikovne metrike. Glumac svojim kretanjem ovremennjava filmski prostor i ujedno uprostoruje filmsko vreme. Kroz takvo kretanje, slično muzici, film može izraziti unutrašnju suštinu stvari.

Dakle, rekapitulirajmo da suštinsku razliku između filma i pozorišta ma kog tipa, predstavlja mogućnost daleko veće egzaktnosti i kontrole izražajnog materijala na filmu.

Iz ovoga proizlazi zaključak da je dramski teatar za sada u gorjoj situaciji od filma jer se teško ostvaruju situacije u kojima glumci poseduju takvu samokontrolu i samodisciplinu da mogu iz dana u dan, iz predstave u predstavu zadržati fiksirane, elemente svoje uloge u striktno određenim, vremeno-prostornim i ekspresivnim parametrima.

Naravno da problem glumca ne zatvara problem slučajnosti i improvizacije u prikazivačkim umetnostima. Ona je prisutna svuda u tim komplikovanim aparatima i može se izbeći samo velikim zalaganjem i storno prisutnom svešću.

Sušтина režije je, dakle, u svakom mediju ista, ali su putevi do umetničke istine veoma različiti.

*Postoji li režija kao metod i u drugim umetnostima?*

Režija je produhovljenje određenog medija. Ako ovu tezu prihvatimo za istinitu, jasno je onda da svaki umetnički medij implicira u svom umetničkom ovaploćenju postupak režije, kao *conditio qua non* postojanja njegovog bića.

*Može li se govoriti o fenomenu „režije i glume“ u svakidašnjem životu?*

Ceo svet savremenog civilizovanog čoveka je jedan veliki životni teatar pun preciznih glumačkih konvencija i odnosa bogato režiranih i glumljenih u svim žanrovima svakodnevnog života. Iz njega se prenose pred kamere, na pozorišne daske, na stranice knjiga...

Pošto ovo pitanje dominantno nameće sociološki aspekt problema, a naša tema je estetika, ja se ne bih upuštao u detaljnije razlaganje ovog inače vrlo prisutnog i veoma interesantnog fenomena.

*Šta je za Vas kao reditelja predstavlja scenaristika? Da li je scenario „partitura filma“ ili je scenario „pretekst“ za režiju filma?*

Ono što je u filmu najvažnije scenario ne sadrži. Drugim medijskim jezikom ne može se iskazati suština. Cilj kreativne filmske režije je, nazovimo to



uslovno muzičkim rečnikom, komponovanje audio-vizuelne programske simfonije. To što je sadržano u scenariju samo je skup ideja, motiva, likova, situacija i naznake miljea i atmosfera. Zato se u ovako shvaćenom filmu ni u kom slučaju ne može govoriti o scenariju kao partituri filma. On je svakako samo pretekst filma na osnovu kojeg tek treba doživeti i osmisliti filmski prostor, vreme i ljudske likove u njemu.

Sledeća etapa je *knjiga snimanja* u kojoj su naznačeni precizni opisi karova i scena i svi tehnički podaci potrebni za realizaciju filma.

Kinetička partitura pak (kinetogrami) treba da sadrži pojavnu suštinu budućeg filma – dinamiku, brzinu, intenzitet, plastiku, prostorno-vremenske odnose i tome slično.

Dakle, po mom mišljenju, kompleksnu partituru filma predstavlja tek skup svih pojedinačnih projekata budućeg filma – dramski (scenarij), tehnički (knjiga snimanja), kinestetički (kinetogrami i topodijagrami) i likovni (scenocrti, projekti dekora, rekvizita i oružja, kostima i maski). Tek kroz kompleks svih ovih aspekata i poznavanjem ranijeg opisa reditelja moguće je donekle sagledati izgled budućeg filma.

### *Kako režirate jedan film od prve ideje do njegove premijerne projekcije?*

Režija filma je individualna aktivnost i kao takva različita kod svakog reditelja pa makar pripadali istoj generaciji, školi, kinematografiji ili pravcu. Ono suštinsko u režiji je lično i iracionalno i ne da se ni definisati ni podvesti pod kanone i pravila. Dakle, ostaju nam za obradu metode rada u pojedinim fazama stvaranja filma, koje su takođe u najvećoj meri individualne, ali se o njima može govoriti u jednoj racionalnoj ravni kao o skupu pravila koja imaju neposredan uticaj na estetska pitanja. Zbog nedostatka prostora, o svakoj pojedinoj fazi bi se mogla napisati knjiga ili bar poduži članak, najkraće ću definisati i opisati kako ih ja vidim.

Uloga kreativnog reditelja, autora, obuhvata: traženje ideje i teme za film, rad na uobličavanju scenarija, rad na pripremi snimanja, rad za glumcima, snimanje slike i tona, montažu, rad na muzici, izbor ili rad sa kompozitorom, sinhronizaciju i miksiranje zvuka. Sve ove faze, koje se, iako odvojene, prožimaju, treba aktom režije spojiti u monolitnu umetničku celinu – filmsko delo.

Traženje teme i ideje je permanentan posao koji reditelj vrši u svakom trenutku svoga života. Sve što vidi ili pročita, sve što čuje ili izmašta može postati osnova budućeg filma.

Podvukao bih da već od ove faze počinje razmišljanje o podeli nosećih uloga kao i o drugom bitnim elementima filma. Ubeđen sam da kreativni reditelj mora biti prisutan u svakoj fazi izrade filma pa tako i u dramaturškoj. On može da prihvati i gotov scenarij, ali ga onda prilagođava sebi, nekada pišući novu verziju, a najčešće kroz knjigu snimanja. Reditelj koji dobije gotov scenarij, ili čak knjigu snimanja po kojoj realizuje film, nije pravi filmski autor već najčešće običan zanatlija, neka vrsta „saobraćajca“ koji samo organizuje kretanje kamere i glumaca. To je u najboljem slučaju obična filma kaligrafija.

Već u ovoj fazi rad obično postaje kolektivan, pa reditelj koji je napisao ili odabrao scenario angažuje saradnike da dalje rade na dramskoj konstrukciji, tečnosti i zanimljivosti priče, osmišljavanju pojedinih scena, uobličavanju likova i njihovih odnosa, pronalaženju gegova, dijaloga itd.

Dobro je poznato da na osnovu izvrsnog scenarija čak i prosečan reditelj može snimiti uspeo film, dok po lošem scenariju čak genije teško može da napravi prihvatljiv film. To je faza u kojoj se postavljaju temelji budućeg filma i zato scenario mora da bude kompletan i čvrst oslonac. U ovoj fazi najvažnijim smatram odslikavanje budućeg filma kroz konfliktne radnje, dijaloge i akciju. Ukoliko, ideje, razmišljanja, osećanja, atmosfere uspemo da pretočimo u njih, put do ostvarenja filma je otvoren. Zrno neuspeha mnogih filmova, nalazi se još u ovoj fazi, kada je scenario prepun opisa, a naročito objašnjenja i razbrbljanih likova. Dakle što više dramske radnje i sukoba, uz vrcave, pametne dijaloge, a što manje ekspliciranja „skrivenih značenja“ brinući se već o potrebama nekih kritičara da kao carinici svuda traže duplo dno.

Rad na pripremi snimanja obuhvata više delatnosti: izradu knjige snimanja, kinetograma i scenocrta, izbor i pripremu objekata, scenografije, rekvizite i kostima, montiranje glumačke podele...

Treba razlikovati detaljnu knjigu snimanja od gvozdene. Ova druga je besmislica i može egzistirati eventualno samo u kinematografskoj industrijskoj proizvodnji gde je rediteljeva glavna obaveza da se drži predviđene kalkulacije, termina i knjige snimanja. Detaljna knjiga snimanja je preko potrebna i ekipi i reditelju i što je detaljnija, to ekipa ima više podanika, a reditelj manje gnjavaže sa ekipom oko nebitnih stvari pa se može skoncentrisati na bitno.

Knjiga snimanja predstavlja predlog operativne hipoteze filma koja podrazumeva dalje razvijanje i nadgrađivanje kreativnim učešćem svih saradnika okupljenih oko projekta, sa težnjom da ga pretvore u živo umetničko biće.

Izbor mesta snimanja mora da zadovoljava nekoliko bitnih zahteva – da ispunjava potrebe scenarija, da dogovara zamisli reditelja, da je izražajna tj. da poseduje određenu atmosferu, da vizuelno obogaćuje film, da poseduje i tehničke uslove za snimanje, da lokacija odgovara planu rada ekipe u smislu komunikacije i udaljenosti od baze.

Kvalitet ambijenta veoma utiče na glumačko uživanje u lik i samo-osećanje u njemu kao i na izražajnost slike, atmosferu filma, ukratko rečeno na kvalitet filma. Scenograf, dakle, predlaže mesta snimanja, adaptira ih ili gradi, savetuje reditelja što da pokaže na njima a šta ne, obaveštava kada je na objektu najbolje svetlo i tome slično.

Rad na podeli počinje kao što sam napomenuo, mnogo ranije, još u fazi traženja teme i pisanja scenarija. U ovoj fazi podela se kompletira i montira. Upotrebljavam izraz montira jer on najbolje odražava specifičnost tog posla. Podela nije jednostavan posao - dovoljno je da ne uspemo da dobijemo određenog glumca koga smo imali u vidu, pa da moramo zato menjati direktne partnere koji iz nekog razloga ne odgovaraju novoj podeli i da to onda izazove čitavu lavinu promena. Zato je podela jedan montažni proces usaglašavanja

relacija između velikog broja likova. Andžej Vajda kaže da je za izbor glumaca reditelju potrebna inspiracija.

Probno snimanje se vrši uvek kad je to moguće jer je veoma korisno pri izboru glumaca, kostima, proveriti dijaloga, funkcionalnosti ekipe, a nekad izrodi i određenu ideju ili pak koncepciju.

U filmu je reditelj veoma važan glumcu, mnogo važniji nego u pozorištu gde glumac svako veče osluškuje reakciju publike i kroz to koriguje i usavršava svoju ulogu. On je u planu samo pred staklenim okom kamere i neophodna mi je srednja duša reditelja. Ako reditelj ne obezbedi odgovarajuću atmosferu na snimanju, poverenje glumca i njegovo sigurno i lako vođenje, kao i verodostojnu, spontanu situaciju lika, ulogu će teško ostvariti i veliki glumac.

Snimajući dan počinje glumačkim probama. Prethodne večeri sa snimateljem i asistentom dogovori se i smisao planiranih scena i njihove funkcije u filmu i sredstva za njihovo ovaploćenje. Takođe i razgovor sa glumcima o liku i sutrašnjim scenama može dobro doći.

Treba sada sve to postaviti u prostor objekta pred objektiv kamere. Označimo zato osnovne pozicije glumcima i kameri i korak po korak izvučemo celu scenu, jer se tako najbolje odredi dinamika, ritam i tempo, glumačka ekspresija, šta i kako treba da bude pokazano na ekranu. Izvršimo kompletne probe master šota gde glumci i kamera uvežbavaju pozicije i kretanje, a direktor fotografije postavlja svetlo. Glumci probajući ponavljaju tekst i time ga nauče napamet. Kada je sve ovo gotovo – snimamo.

Uveren sam da postoji samo jedna jedina optimalna pozicija kamere za svaki kadar u određenoj secni. To ne znači da ne može doći do promene vizure, međutim to onda povlači za sobom prestruktuiranje čitave scene – uglova, raskursa i planova.

Veliki broj dublova, suprotno nekim mišljenjima da se gubi spontanost, po mom mišljenju može dati veoma pozitivne rezultate jer se glumci umore i automatizuju pa kroz to i potpuno opuštaju, što može da ima za posledicu prirodnost, a najčešće gubitak prejake ekspresije koja u filmu, pogotovu u krupnim planovima veoma nepovoljno deluje. U našim uslovima besparice za takve slučajeve koristimo praznu kasetu. Naravno kopiramo samo dva-tri najbolja dubla. Ja kopiram i kadrove sa izrazitim greškama jer mi to često daje mogućnost za eksperimentisanje i neobična rešenja. Slučaj može nekad provocirati i izvanredne ideje; najčešće je bolje uraditi mnogo dublova varijante – promenivši poziciju kameri. Dobijamo time materijal za montažu i mogućnost izbora najbolje solucije koju ne možemo sa sigurnošću uvek da odredimo u knjizi snimanja ili na samom snimanju. Zato tek u montaži najčešće počinje prava filmska alhemija gde film oživi ili umire.

Pogled ima veliku sagu ekspresije i značaj u kontaktu sa partnerom, zato treba obratiti posebnu pažnju pravcu pogleda glumaca, posebno u krupnijim planovima i dijaloškim kontra-planovima gde od preciznosti direkcije pogleda zavisi tačnost naracije, monolitnost scene, koherentnost montaže, glumačke ekspresije, dramski smisao i značenje, orijentacija gledalaca u prostoru... Iz tog razloga je dobro naznačiti sebi vektorima precizne pravce pogleda sused-

nih kadrova i na snimanju pokazati glumcu tačku pored kamere u koju treba da gleda.

Stvar se svakako komplikuje kod dugih i mizanscenski složenih kadrova; na primer „master shot“, kada glumac mora pogledom da prati sukcesivne pozicije partnera u odnosu na kameru. Tim pre je u takvim slučajevima potrebna prethodna priprema, precizno definisanje i zapisivanje pravca pogleda.

Snimanje počinje važnim, ali ne mnogo komplikovanim scenama. Postoji više veoma bitnih razloga za to. Prvo, ekipa se ne može dobro koncentrisati pa ni uigrati na pasažima koji ništa ne znače. Velikim scenama reditelj bolje do svake eksplikacije, uvodi ekipu u svoju zamisao, smisao i stil filma.

Najvažnije scene ne snimaju se ni na početku ni na kraju. Na početku je ekipa još neuigrana, a na kraju već premorena, niske koncentracije i posao otaljava rutinski, po inerciji.

Jako je bitno za dobro odvijanje snimanja imati odlične saradnike, posebno direktora filma i direktora fotografije. Nemerljivo je važno postavljanje dobrog plana rada i obezbeđivanje na vreme svih planskih i egzistencijalnih uslova. Za rešavanje tih ukrštenica i rebusa potreban je šahovski mozaik i mašta pravog direktora plana.

Pravi direktor fotografije treba da svetlom oživi prostor scene ali da ni on ni njegovi asistenti, rasvetlivači i električari ne smetaju pri tome pripremi kadra i da se zbog njih ne čeka na početak snimanja. Od ove dve funkcije, uz rediteljsku, u najvećoj meri zavisi regularno odvijanje snimanja, pa i celokupna sudbina plana.

Glumcu treba dozvoliti da predlaže (kao i svakom drugom saradniku), da ima svoju viziju uloge, ali ona ne sme da se kosi sa dramskom logikom dela i koncepcijom reditelja. Da bi se pojavilo nešto novo i originalno u filmu svi saradnici treba da imaju dovoljno slobode da se iskažu, ali ipak u striktnim granicama konvencije, žanra i stila koje određuje i kontroliše reditelj. Dakle reditelj ne sme da se meša baš u sve i da pokušava da sve sam uradi. To je tipičan sindrom kratkometražnog daha.

Reditelj sve kontroliše, a svako radi svoj deo posla. Pravi kvalitet i snaga reditelja su u njegovoj svesti. Ta jasnoća misli mu omogućuje elastičnost koja je u mnogim trenucima preko potrebna jer stvari često ne idu kako je predviđeno, a kada se improvizuje ili koristi slučajnost jako je lako iskočiti iz zadatih okvira i zalutati pogrešnim putem. Ukoliko se držimo zadatog pravca, slučajnosti mogu obogatiti film.

Dok se scena snima, reditelj je mora kompletno kontrolisati do u najsitniji detalj. Zato je posmatra, da se tako izrazim, pogledom fokusiranim na daljinu, jer ga koncentrisanje pogleda na pojedine detalje može lišiti kontrole ostalih činilaca scene i što je najvažnije scene kao celine. To je neka vrsta selektivne pažnje.

Montaža je možda najobrađivanija tema u filmu i teorijski i normativno, pa se ne usuđujem da se na ovako malom prostoru više upustim u tu problematiku. Napomenuo bih jedno, a to ne važi samo za montažu već za svaki kreativan rad – ne bojati se promena – sečenja kadrova i rasturanja već

montiranih scena i sekvenci. Taj strah je najčešće povodovan time što neki reditelji čak i u toj fazi „vide“ ono što su isplanirali i snimali, iako montirani materijal predstavlja nešto sasvim drugo. Samo hrabrim zahvatima može se doći do montažnog ključa scene koja se ne montira. Ovo važi za kreativnu montažu koja dolazi posle više-manje rutinskog posla paralelnog montiranja u toku snimanja i neposredno posle završetka, gde se radi primarno o globalnoj organizaciji materijala kao i tehničkim i organizacionim pitanjima eventualnog dosnimavanja i likvidiranja objekata.

Od trenutka kada počne razmišljanje o budućem filmu, znači već od faze scenarija, treba razmišljati o kompletnom zvuku filma i tretirati ga ravnopravno sa slikom.

Danas se još uvek o filmu razmišlja dogmatski kao o isključivo vizuelnoj umetnosti. To je ogroman nespোরазum koji zato često daje filmove u kojima je funkcija zvuka isključivo verističke prirode, dijalog sinhroni šumovi i atmosfere, a muzika služi da se film zalije kao torta čokoladom, kada gledalac već počinje da drema.

Zvuk je ravnopravan, konstitutivni element fenomena zvanog „film“ i treba mu takvo mesto i dati. On je naš prvi kontakt sa spoljnim svetom – još u majčinoj utrobi, pre nego što progledamo. Dakle, zvuk je naš primarni komunikacijski kanal; slika se javlja tek kasnije, zato je on u stanju da u nama pokrene najdublje slojeve mašte, emocija i asocijacija...

Drugo, zvuk je materijal takve prirode koji se idealno predaje formiranju apstraktnih harmonija i struktura, dakle umetničkom stvaranju.

Što se tiče muzike – izbor, ili rad sa kompozitorom – svodi se na isto – pronalaženje pravog muzičkog kontrapunkta u pravom momentu, ali, što je isto tako važno, muzike koja je deo celokupne zvučne slike filma. Ona ima umetničkog smisla samo kao integralni činilac monolitne zvučne partiture dela.

I na kraju, još dva praktična stava. Uvek, ako je to moguće, snimati sa zvukom. Stvara se nekakav specijalan metafizički kvalitet kada su slika i zvuk snimani zajedno. Kod mikširanja ne koristiti prevelik broj traka jer se umesto željenog bogatog zvuka obično dobija nekakav, poput šuma, nedovoljno određen zvuk.

Još se jedna stvar često zaboravlja. Uslove projekcije, kad god je to moguće, reditelj mora striktno da kontroliše. Iako izgleda da je forma filma gotova i nepromenljiva, ona svoj pravi izraz ostvaruje tek kad je film projektovan. Uslovi projekcije (veličina i akustika sale, zamračenost, format i kvalitet ekrana, jačina i karakteristike projekcije lampe, optike, zvuka itd.), bitno određuju utiske o filmu i mogu dovesti do drastičnih razlika u recepciji filma.

*Kakav je status filmskog reditelja u savremenoj jugoslovenskoj kinematografiji?*

Nebriga društva o statusu, egzistenciji, mogućnostima i uslovima rada filmskog reditelja, pogotovo početnika, je toliko izražena da po mom mišljenju veća indiferentnost teško da je moguća.

Istočne zemlje imaju državnu kinematografiju u kojoj je status reditelja određen i u kojoj on ima obezbeđeno pravo na rad, egzistenciju i značajno mesto u društvu.

Na Zapadu je kinematografija privatna i tu vladaju vrlo precizni kapitalistički zakoni tržišta uz finansijsku pomoć države umetnički značajnim a nedovoljno komercijalnim ostvarenjima.

Kod nas sistem, *sensu stricto*, kinematografije ne postoji. Postoji kinematografska džungla u osam varijanti. Zato, i pored priličnih sredstava koja kroz kinematografiju prođu, većinu filmova, kada se objektivno pogleda, nije trebalo ni snimiti, ako se uzme potreba zapošljavanja kadrova. Oni ne predstavljaju rezultat osmišljene kulturne politike i vrednosne selekcije autora, već produkt stihije gde su mnogi motivi u odlučivanju važniji od vrednosnih. Štete su naravno ogromne i neprocenjive. Ovakvim kulturnim „sistemom“ propada veliki broj talenata koji su najveće nacionalno bogatstvo.

Najvrednije što nam je ostalo iz davnih vremena jeste nešto duhovnog bogatstva koje su nam obdareni ljudi prošlosti ostavili. Jedino time možemo pobediti vreme i efemernost ljudske egzistencije, jedino što definiše naš duhovni ljudski identitet koji je najmoćnija osnova svakog daljeg progressa. S toga ni teška materijalna situacija ne sme da bude opravdanjem za zapostavljanje i nepodsticanje umetničkog i kulturnog stvaralaštva jer je to jedan od osnovnih izvora regresije društva na svakom planu.

Neosporna je činjenica, koju je istorija toliko puta dokazala da je pokazatelj vrednosti društvenog sistema mesto kulture u njemu. Nisu slučajno najprosperitetnija civilizovana društva od antike do danas kulturu rangirali na najvišoj lestvici društvenih vrednosti.

### *U kakvom su odnosu teorija i praksa filmske režije?*

Umetnost se bavi, za razliku od nauke – teorije, pojedinačnim, ponekad tipičnim., ali uvek neponovljivim fenomenima, tvarima, situacijama, likovima...

Nauka ipak proučava zakonomernosti pojava koje se ponavljaju i utvrđuje zakonitosti pod kojima se to dešava. Zato je naučna struktura egzaktna ali prosta, linearna; a umetnička višedimenzionalna i neopisivo kompleksna. Nauka je instrument proučavanja univerzuma prirode ili nekog njenog dela kojim širimo spoznajne vidike, i to je sve. Umetnost je pak sam univerzum stvoren ljudskim duhom i predstavlja zato njegovo najviše ovaploćenje i izraz. Ona ima nesumnjivo i spoznajne aspekte, ali njeno pravo delovanje je kroz umetnički doživljaj koji je neponovljiva avantura duha u koju su uključena i sva naša čula i ceo naš emotivni aparat. U takvom, potpunom doživljaju, spoznajni efekti su ponekad možda manje konkretni, ali preciznije manje uočljivi i neuporedivo

dublji i sveobuhvatniji. Kada se radi o čistoj teoriji kao nauci ona ne mora da je sposobna da neposredno služi praksi, već je njen cilj čisto spoznajne prirode. Naučna teorija, znači obogaćuje naše znanje o filmskom delu, ali ne daje uputstva za pravljenje filmova.

Čista spoznaja ipak u krajnoj konsekvenci služi praktičnom stvaranju dela posredno, delujući na kreatora zaobilaznim putem na višem nivou formiranja svesti.

Ako se pak radi o konkretnoj normativnoj teoriji, ona ima neposredan i veoma uočljiv uticaj na stvaranje kroz svoj upliv na obogaćivanje i razvijanje izražajnih sredstava. Ona je tada više stvar obrazovanja a manje spoznaje. Poznavanje filmske teorije i teorije drugih umetnosti predstavlja osnovu kulturnog profila rediteljske ličnosti. Pošto je režija prvenstveno stvar kulture, ovaj prosti silogizam nameće nam jednoznačan zaključak.

Međutim, postoji jedan vrlo uočljiv prividan paradoks. Što je kultura filmskog reditelja niža, njemu manje smeta nepoznavanje teorije. Takav stav je možda i prirodan u striktno komercijalnoj kinematografiji, gde se režija prvenstveno tretira kao zanat, sposobnost izrade proizvoda koji se zove film, ali kod nas, gde film treba da predstavlja umetničko dobro od izuzetnog društvenog značaja, takav stav je u najmanju ruku čudan. Može li se zamisliti, na primer, kompozitor bez poznavanja teorije muzike, solfeđa, harmonije, kontrapunkta, instrumentacije, muzičkih pravaca, kompozitorskih i izvođačkih tehnika; arhitekta bez poznavanja nauke o prostoru, teorije boja, stilova, arhitektonskih konstrukcija, osnova statike, teorijskih kanona, projektovanja itd. Filmski reditelj izgleda da može. Govori to dovoljno samo po sebi.

*Kako ocenjujete metod anketnog istraživanja estetike filmske režije? Koje bi još metode trebalo prevideti u istraživanju teorije filmske režije?*

Po mom mišljenju za formiranje i razvoj rediteljske umetnosti malo je koja teorija važna kao zapažanja i teorijske refleksije samih reditelja o režiji.

Smatram zato neprocenljivo korisnim izjašnjavanja i razgovore stvaralca ljudi prakse na teorijska i praktična pitanja. Anketni metod je stimulativan i provokativan. Mislim da bi bez takvih inicijativa ostali prikraćeni za mnoga veoma vredna saznanja koja samo praktično iskustvo u profesiji može da da.

Drugi deo pitanja pokreće veoma značajno pitanje metoda istraživanja filmske režije. Podvukao bih jedan, po mom mišljenju, osnovni propust u pristupu istraživanja filmske režije – to je zadržavanje u striktnim, uskim okvirima filmskog, što je po meni osnovni uzrok zbog kojeg filmska teorija (i praksa) stagnira. Ne znam savremeni filmski teorijski sistem koji bi imao izrazitog uticaja na praksu, ili koji značajno pomera nađe spoznajne horizonte o filmu. Film je kompleksan fenomen koga na određen način, više ili manje konstituišu svi do sada poznati tradicionalni umetnički mediji. Neophodno ga je proučiti i kroz prizmu tih umetnosti koje bitno utiču na filmsku strukturu, a ne tako retko drastično mu nameću svoju. To bi, uveren sam, otvorilo nove perspektive – teorijske i praktične. Inače, smatram svaku efikasnu metodu za pravu jer je istra-

živanje stvar talenta a talenat se ne sme prečesto silovati apriornim metodama, on sam pronalazi najsvrsishodniju.

*Koji su po Vama najboljih desetak filmova i reditelja svih vremena?*

Uvek mi je predstavljao problem izdvajanje određenih dela ili ličnosti u određenom broju. Mnogo je lakše kada je to manji broj – jedan ili nekoliko, ili pak neodređen broj. U prvom slučaju čovek može da izdvoji samo za njega nesumnjivo najznačajnije ličnosti ili dela, a u drugom slučaju ima priliku da olakša svojoj pravednoj duši mogućnošću da pomene sve (ili bar većinu) koje smatra vrednim. U ovakvom broju od desetak nekolicina je neprikosnovena, ali bi ostali mogli biti zamenjeni drugima isto tako značajnim. Smatram takođe da ne bi reditelje i filmove trebalo vezivati jer je određen film određenog autora za nekoga veoma važan, što ne mora da znači i za ceo opus dotičnog reditelja. Ja na primer, Felinijev film *Osam i po* stavljam ispred svih drugih filmova do sada snimljenih. Njemu konkurišu samo filmovi Tarkovskog *Rubljev*, *Ogledalo* i *Stalker*, što ne znači istovremeno da bih Felinija u celom opusu mogao mirne duše da stavim pre Tarkovskog. Ali, na sreću, umetnost nije sportska disciplina.

Pre nego se vratim na traženih desetak reditelja i filmova, definisao bih svoj kriterijum izbora. On se zasniva na prisustvu muzičnosti kao biti izraza unutrašnje suštine stvari i filmičnosti kao specifičnog filmskog kvaliteta. Sem ova dva osnovna univerzalna kriterija, pored imena svakog reditelja naznačiću najkraće ono što ga po mom mišljenju karakteriše i izdvaja: Ejzenštajn – egzaktna intelektualna potka; Murnau – poetičnost; Čaplin – invencija i emocija; Bunjuel – nadrealistička sloboda duha; Vels – bogatstvo izražajnih sredstava; Kurosava – dramska snaga; Viskonti – kultivisanost izraza; Bergman – psihološka dubina likova; Felini – maštovitost; Altman – složenost dramske strukture; Jančo – moderna vizuelno prostorna perfekcija; Antonioni – postojanost i čistota stila; Fosi – jedinstvo muzičke i vizuelne filmske ekspresije; Tarkovski – filmičnost i jezgrovitost izraza; S. Taj – atmosfera; Hičkok – forma u službi zanimljivosti priče...

Filmovi: *Osam i po*, *Amarkord* – Felini; *Rubljev*, *Ogledalo*, *Stalker* – Tarkovski; *Nešvil* – Altman; *Kabare* – Fosi; *Ćorsokak* – Polanski; *Odmor gospodina Iloa* – Tati; *Senke zaboravljenih predaka* – Paradžanov; *Smrt u Veneciji* – Viskonti; *Rašomon*, *Sedam samuraja* – Kurosava; *Pomračenje*, *Blou Up* – Antonioni...

Neka mi bude dopušteno da ovim filmovima pridružim i bar po dva jugoslovenska i poljska filma koja mogu stajati uz navedene: *Tri* – Petrovića; *Ples na kiši* – Hladnika; *Pepeo i dijamant* – Vajda; *Joana, majka anđeoska* – Kavaleviča.

Praveći ovaj izbor sigurno sam zaobišao i vredne filmove i autore. Za svoje opravdanje pored subjektivnosti sa kojom se uvek računa, treba imati u vidu da mnoge filmove nije moguće ponovo videti da bi se čovek podsetio i proveo svoj sud.



*Šta je u režiji jednog filma najvažnije u savlađivanju njegovog estetskog ostvarivanja?*

Režija je prvenstveno stvar kulture, ukusa i izgrađenog stila, a tek onda tehnike režije. Mogu se obraditi principi i načini rada, ali i oni ne potpuno. Kako pokazuje praksa svaki pravi reditelj izgrađuje svoje metode isto kao i svoju umetnost. Te dve stvari su nerazlučivo povezane i neposredno zavise jedna od druge.

Kao dokaz relativnosti svega u režiji, navešću samo par konkretnih primera. Neki reditelji, na primer, preporučuju prvo snimanje krupnih planova (Vajler i neki drugi Amerikanci), dok drugi smatraju da „krupnjake“ treba raditi na kraju snimajućeg dana (Vajda i dr.). Oba stava imaju svoje argumente. Drugi primer: neki smatraju da glumcima ne treba pokazivati sirovi materijal jer ih to najčešće deprimira, dok drugi drže to za vrlo važno u stvaranju atmosfere na snimanju jer izaziva ponovni porast entuzijazma pole mukotrpnog rada čiji se rezultati ne vide, itd. To je tako skoro sa svakim pitanjem.

Što se tiče prvog stava, smatram za uputno snimati „krupnjake“ na početku samo ako nam treba svežina glumaca. Snimati ih na kraju ima svoje dobre strane, što umor često relaksira glumca koji onda nema početnog grča i krutu „spoljnu“ mimiku, već igra opuštenije, koncentrisanije, čime postiže lagodniju ekspresiju koja je refleks unutrašnjeg doživljaja, što je vrlo važno u krupnom planu, gde jaka emocija i jaka sredstva vrlo retko odgovaraju. Druga dobra strana je to što nam je posle globalno urađene scene mnogo jasnije gde su nam još potrebni krupni planovi.

Protivnik sam prikazivanja sirovog materijala sem ako podmontiran već ima jasno uočljive kvalitete. Najveći deo čak odličnog materijala, neizmontirani film i bez kompletnog zvuka, najčešće deluje neizražajno, veštački i loše, što ima suprotan efekat od željenog. Kod velikih reditelja, obzirom na ogromnu veru ekipe u njih, to može da prođe, ali u normalnim situacijama mislim da ne. Naravno, veliku ulogu u efektu takvih projekcija ima kvalitet direktora fotografije i uopšte cela vizuelna komponenta filma, jer se likovno izvanredne slike bar u toj fazi same brane. Mišljenja sam takođe da glumci od takvih projekcija nemaju koristi jer obično počinju da igraju spoljnim sredstvima u želji da sami koriguju ono što su uočili ne znajući kompletan kontekst i celinu. Zato je po mom mišljenju za glumca jedini korektor na snimanju reditelj uz glumčev instinkt, urođeni talenat, smisao za meru i iskustvo.

*Koju literaturu o režiji i njenoj estetici biste preporučili za prevođenje i objavljivanje u nas?*

Predlažem sledeće knjige i studije: Boleslav Levicki, *Uvod u nauku o filmu*, Varšava, 1960; Alicija Helman, *O filmskom delu*, Krakov, 1970; Alicija Helman, *Šta je film*, Varšava, 1978; Drejer Regina (izbor), *Problemi filmske estetike*, Varšava, 1955; Zofija Lisa, *Estetika filmske muzike*, Varšava, 1964; Karol Ižikovski, *Deseta muza*, Varšava, 1977; Sergej Ejzenštajn, *Neravnodušna priroda*, Varša-

va, 1975; Zigmunt Hibner, *Umetnost režije*, Varšava, 1982; Noel Birš, *Teorija filmske režije*, Varšava, 1983; Hugo Mustenberg, *The Photoplay, A Psychological Study*, Njujork, 1970; Renato Maj, *Filmski jezik*, Varšava, 1977; Danijel Arihon, *Gramatika filmskog jezika*, Njujork, 1976.

*S obzirom da režirate i na dramskoj sceni, kakva su Vaša iskustva iz režije na pozorišnoj sceni?*

Pozorište je najnepogodnija umetnost za postavljanje egzaktnih teorijskih postulata zbog nestabilnosti osnovnog umetničkog materijala, o čemu smo već govorili. Zadržaću se na praktičnim problemima koji imaju presudan uticaj na estetske i umetničke rezultate.

Neću ovde opet lamentirati nad nemogućnošću ispunjenja Kregovih postulata o glumcu nadmarioneti, jer je to ipak, da tako kažem, samo jedna vrsta pozorišta, možda idealna, ali koja teško da može da pokrije čitavu skalu pozorišnih potreba – žanrova i pravaca.

U današnje vreme za praksu je mnogo značajniji društveni položaj i loša organizacija naših pozorišta kao institucija, što se reflektuje i na odnos reditelj – glumac, tj. pozorišna predstava, glumac i nedovoljna profesionalna osposobljenost većine jugoslovenskih glumačkih ansambala.

Svaki umetnik treba da poseduje svoju radionicu, ili atelje. Za pozorišnog umetnika – reditelja to je pozorište. Ali za većinu, to nije - većina reditelja samo gostuju. To automatski znači da glavni autor predstave ne može slobodno da bira materijal kojim će se služiti pri stvaranju svoga dela – predstave.

Glumci su u pozorištu u stalnom angažmanu. Tekst je često po izboru pozorišta, ne retko nekog uticajnog glumca koji vidi atraktivnu ulogu za sebe, a pozorišna tehnika, sala i ostali uslovi za rad su takvi kakvi se zateknu. Ako tome dodamo pritiske na reditelja ljudi iz pozorišta, a reditelj je ipak čovek koji mora da radi da bi živio tj. da ponovo dođe, od uticajnih članova glumačkog ansambala, do upravnika koji je u većini naših pozorišta ili slučajni prolaznik, ili pozorišno nedovoljno obrazovan i kompetentan čovek, onda klinička slika boljke našeg pozorišta postaje mnogo jasnija. Nije onda čudo što je većina predstava rutinski proizvod koji mnogo ne interesuje ni publiku, ni glumce, pa ni samog reditelja.

Repertoar je stihijski, a kakav bi i mogao biti kada se o njemu niko ne brine, ili se brine svako po malo, a glumački ansambl se ne može promeniti. Tu dodirujemo drugu bolnu tačku našeg pozorišta. Većina glumaca niti poznaje, a kamoli igra razne žanrove. Velika većina poseduje neki svoj, najčešće iskustvom stečen manir glume, obično sitnorealistički, koji onda ugurava u žanrovske okvire najrazličitijih komada. Naravno, reditelj koji možda dobro poznaje žanr, koji hoće da radi, nije u mogućnosti da za mesec dana, ili nešto više, oslobodi ansambl okoštalih šema igre, pogotovu što od glumaca to zahteva poseban napor na koji oni nisu spremni. Nesigurni u sebe oni veoma nerado napuštaju već toliko puta proveren teren svog načina igranja, pa se protiv takvog reditelja odmah dižu čitave pobune. Dakle obukom glumaca ne bavi se niko. Nedovoljno se na tome radi i na akademijama, a većina naših tzv. provin-

cijskih pozorišta i nema akademaca. U pozorištu više niko nije za to zadužen pa i u onim ansamblima u kojima postoje ljudi koji bi to mogli da rade.

Da bi moglo da vrši u pravom smislu svoju značajnu društvenu funkciju, pozorište bi, po mom mišljenju, trebalo predati u ruke najboljim rediteljima kao njihove umetničke radionice – ateljea, u kojima bi imali određene ruke – puna ovlašćenja i kompetencije administrativnog i umetničkog upravnika koji može da angažuje saradnike npr. za svaku sezonu, ili pak za kadencu od četiri godine. Tako bi smo dobili pozorišta definisanih profila određenih ličnošću reditelja, tipom komada, ansambla i žanra koji to pozorište gaji.

Takvom organizacijom neke zemlje su uspele da dobiju i iz malih sredina velikane svetskog pozorišta. Navešću samo primer Ježija Grotovskog i njegovog teatra „laboratorija“ koji je postao u malom poljskom mestu Žešovu. Da nije tamo otišao za upravnika uz sva ovlašćenja i kompetencije, najverovatnije nikada ne bi razvio svoju svetski poznatu aktivnost. Nama se tako nešto ne može dogoditi. Mi uvek imamo za upravnike ljude iz tzv. političkih struktura, kojima je najčešće pozorište usputna stanica, a reditelj kao gost ima manje prava od još zaposlene na neodređeno vreme kafe-kuvarice, pa se njegova aktivnost, u velikom broju slučajeva, svodi na diplomatiju, na ostvarivanje i održavanje dobrih odnosa sa uticajnim članovima pozorišta. Predstava je tu sekundarna.

Na žalost, promene se dešavaju mnogo sporije nego što bismo želeli. Naše društvo veoma sporo ostvaruje obrazovnu, civilizacijsku i kulturnu zrelost koja je osnov svake pozitivne promene.

Neka mi zato bude oprošteno što sam malo zašao u utopiju jer je ona uvek tako radovala ljude, tako ispunjavala varljivom nadom ljudski život - zašto onda ne prepustiti joj se ponekad stidljivom verom da ipak neće zauvek, utopijom i ostati.

### *Kako vidite budućnost filma?*

Film, ne znam da li će taj naziv tada još uvek nositi, postaće umetnost neograničenih mogućnosti audiovizuelno vremeno-prostornog komponovanja. „Filmovi“ će se stvarati u elektronskim laboratorijama uz upotrebu savršenih kompjutera, sintisajzera i laserskih trodimenzionalnih holograma.

Slika i zvuk biće zapisivani kao muzička partitura i sintetizovani laboratorijski uz pomoć kompjutera od određenog ulaznog materijala (zvukova i slika), a zvučni i slikovni slojevi egzaktno komponovani prema potrebi i principima autorske koncepcije dela. Faktografsko aranžiranje, reprodukovanje stvarnosti i realističko uzročno-posledično vezivanje za nju biće daleka prošlost. Film će postati zemlja čarobnih prostornih zvučnih slika i fantastike, audiovizuelna muzika sublimirane stvarnosti.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 17–34.

## REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE

### *Razgovor s režiserom Nedeljkom Dragićem\**

*U mnoštvu Vaših umetničkih zanimanja koje je najdominatnije i zašto?*

Nema dominantnog zanimanja iz jednostavnog razloga, što sam odavno shvatio (još prije najjačeg vizuelnog medija – TV) da je misao mog „umjetničkog“ izražavanja – slika, bez obzira kako se ona upotrebljava.

Izražavanje slikom uvijek je bilo i ostalo način mog komuniciranja s okolišom; crtež je umjesto riječi (slova) ili zvuka (note) moj način prenošenja vlastitih emocija (vizija) prvom susjedu. Kada sam ga već izabrao nikada nisam tražio izgovor u njegovj moći ili nemoći. Prihvatio sam njegove zakone, onakve kakvi su bili u trenucima nastajanja i primjeni. Zato nikada nisam davao prednost filmu pred slikom, karikaturom, ilustracijom ili nekim „banalnim“ glasom ili plakatom, jer sve to spada u „moj svijet“ i moj način izražavanja, kojeg sam svjesno odabrao. Svaki moj potez perom je moja slika svijeta u kojem trajem, bez obzira na medij u kojem povlačim svoju liniju, kao trag postojanja.

*Zašto se bavite režijom filmske animacije?*

Vaše pitanje potiče iz komercijalne zablude američkog crtanog filma, gdje su crtačima i animatorima, po ugledu na igrani film, određivali režisere. Crtani film, nije slikanje moguće realnosti, već njezina kreativna transformacija, a takovu transformiranu realnost mogu realizirati samo crtači obučeni za pokretanje crteža – rasni animatori. Oni su najbliži božanskom osjećaju – nestvarnog ili čaroliji, rijetkom daru za kojim su ljudska bića uvijek težila, ali ga nikad nisu i neće dostići. Iz ljudske težnje ka nemogućem (čaroliji) rodili su se jedini pravi autori animacije – animatori u vječnoj zabludi da svojom rukom mogu realizirati snove.

Iz iste zablude i ja se bavim „režijom“ filmske animacije.

*Šta je estetski predmet filmske animacije i koji je glavni umetnički zadatak reditelja filmske animacije?*

---

\* DRAGIĆ, Nedeljko – jugoslavenski reditelj, scenarist, animator, karikaturist, scenograf, crtač. dizajner – rođen 13. XI 1936. u Paklenici (Novska), Republika Hrvatska, . Osnovnu školu i realnu gimnaziju završio u Slavanskom brdu. 1955. upisao Pravni fakultet u Zagrebu, koji je apsolvirao 1959. Počeo raditi kao karikaturist za novine još kao gimnazijalac 1953. i od tada neprestano radi na stvaranju karikature. 1959. priredio svoju prvu izložbu katikatura u Zagrebu. Od 1960. bavi se animiranim filmom u „Zagreb filmu“. Od 1973. godine član je Američke filmske akademije u Hollywoodu. Dragić je svestrani umetnik filmske animacije, režije, crteža, scenografije, radi na karikaturi, ilustraciji, slikovnicama, stripu, opremi knjiga, izradi plakata, dizajna, primenjenoj umetnosti i propagandnoj grafici. Dobitnik je brojnih nagrada za svoja umetnička ostvarenja. Poznati su njegovi animirani filmovi: „Elegija“ (1965), „Idu dani“ (1969), „Tup-Tup“ (1972), „Dnevnik“ (1974), „Slike iz sjećanja“ (1989) i dr. Objavio knjigu karikatura „Leksikon za nepismene“ (1966) i antistrip „Tupko“ (od 1970. do 1975.). Dobitnik je nagrade grada Zagreba, nagrade „Vladimir Nazor“, nagrade „Septima 88“ časopisa „Filmska kultura“ i dr. za doprinos razvoju filmske umetnosti.

Film je za mene uvijek bio samo kretanje u vremenu i prostoru. Animacija također, pogotovo jer je u realizaciji moguće preskočiti realnost tog kretanja, koje podliježe samo jednom jedinom realnom zakonu: a to je zakon da se filmska traka kroz projektor kreće brzinom od 24 slike u sekundi.

Po meni: zadatak režisera filmske animacije bio bi, da svaku sekundu tog vremena što kreativnije iskoristi, ne imitirajući realnost, već iz sugestivne snage crteža, kroz iskustvo optike, a uvijek u kombinaciji, istražuje nove forme za kretanje priče u sveukupnosti filmske slike. U tom odnosu krije se još uvijek veliki rezervoar novih mogućnosti.

Animatoru kamera nije preslikač njegovih ideja. Animator dirigira kameri kako i koliko će slikati njegov crtež, ili da budem precizniji, kod animiranog filma slika nije u kameri, već izvan nje u autorovoj ruci, a njezin je jedini zadatak da samo registrira jedno nepostojeće kretanje izvan te ruke, koje je nacrtano i izračunato na papiru. Režiser koji to stalno ima na umu, neće biti „ilustrator“ realnosti.

### *Kakav je Vaš status slobodnog umjetnika danas?*

Rad u području primjenjene umjetnosti je moja osnovna djelatnost od koje sam uvijek osiguravao egzistenciju. Poznat sam po filmu koji je potpuno sporedna djelatnost i moje jedino pravo umjetničko zanimanje i dokazivanje. Filmom sam pokazivao šta znam, sticao nagrade i priznanja, da bi to poslužilo kao „EPP“, a time na indirektan način omogućilo povjerenje u „naručeni“ posao, od kojeg se, u našim uvjetima, jedino moglo živjeti...

Svaki moj „umjetnički“ film bio je atak na moju egzistenciju... I da nije bilo tih „naručenih EPP“ poslova, ne bih mogao realizirati ni jedan film. Zato sam i napravio tako malo autorskih filmova. Nikada svoju „umjetnost“ nisam shvatio kao izvor egzistencije, veća kao šansu da pokažem što umijem u tom području. Zato sam i tako rijetko radio te filmove, samo onda kada sam akumulirao višak umjetničkih emocija i osjetio trenutak da imam što reći...

Nikada nisam kukao da moja „umjetnost“ mora biti i adekvatno nagrađena... Moja „umjetnost“ uvijek je bila i moja misija za koju se moram žrtvovati... I sve što sam autorski potpisao, kao film, sa svim manama i vrijednostima pripada isključivo samo meni.

### *Kakva su Vaša iskustva iz scenaristike filmske animacije? Šta je predmet dramaturgije filmske animacije i koji metod primenjujete u stvaranju filmskog scenarija animiranog filma?*

Scenarij za crtani film teško je pisati, jer se riječima slabo može opisati sve ono što se istom tom rukom može nacrtati. Ja nikada nisam napisao „pravi“ scenarij za neki moj film. Obično napišem (zbog birokratskih navika mora postojati papir ispunjen riječima, da bi se na osnovu nečega odobrila sredstva za film), samo ideju filma, uz opis mogućih formalnih likovnih rješenja te ideje:

„Što autor želi reći?“. Za neke filmove radio sam knjige snimanja, vrlo bogate, da bi što vjernije dočarao filmski postupak prenošenja te ideje na filmsku traku koja definitivno sadrži cjelinu djela. U zadnja tri filma i to sam napustio, jer sam shvatio da sve ono što sam izmislio danas, već sutra zastarjeva. Moj scenario bila je uvijek samo gruba ideja od jedne do dvije rečenice, koja se pretvarala u film u trenutku njegova nastajanja. Izrada (animacija) filma zahtjeva nenormalno mnogo rada i crtanja i kada počnem animirati, tek onda ulazim u sve moguće prave odnose između misli-linije i vremena, i tako „ugrijan“ otkrivam u tom odnosu najbolja rješenja zadane teme.

Unaprijed predvidjeti beskrajinost linije ne može ni sam crtač kada je i autor scenarija za vlastiti film.

Što se tiče dramaturgije, držim se jednog pravila: Sve ima početak i kraj, kao i u životu, a u međuvremenu desi se nešto interesantno. Takav odlomak vremena najljepše ispunjava ritam muzike, pa kada radim svoje filmove pokušavam misterij ljepote ritma muzike pretvoriti u pokrenuti crtež. Zato su moji filmovi u stalnom kretanju brzom ili još bržem, a crteži kao dijelovi tog vremena titraju u vizuelnom prostoru; kao note u slušnom. Dramaturgija je za mene vječito (uzaludno) traženje rješenja kraja priče. Ona je dobra samo onda, kada na tom putu gledaocima ne stvaramo aritmiju pri gledanju. Znači, na putovanju kroz vrijeme nema pauze (a ni dosade) čak kada je slika i statična. Cijela tajna dramaturgije je u tome.

*Šta znači animirani film? Objasnite fenomen animacije u stvarnosti i umetnosti?*

Animirani film prije svega znači dugotrajan i mukotrpan, fizički težak posao. Crtati 24 slike za jednu sekundu filma, a pri tome imati stalno na umu kontinuitet pričanja neke priče, zahtjeva još, osim toga, fizičkog napora, i nevjerovatnu intelektualnu koncentraciju. U procesu crtanja treba razlomiti sve ideje na slike, sekunde, minute, na sastavne djelove u koje se ulaže dugotrajno vrijeme izvedbe, da bi to što se sporo radi, tek spojeno u kameri u kretanje sekundi i minuta eventualno nešto predstavljalo, ali samo kao cjelina. Jedan crtež nekada se radi i jedan dan, pa se za sekundu filma može „izgubiti“ i čitav mjesec rada, a da se od filma još ništa ne vidi. Animator koji shvati ovaj besmisao stičnosti u službi kretanja može postati dobar animator. Možda je zbog toga upravo animacija (crtani film), kod običnih ljudi, toliko omljubljena, jer su nesvjesno svjesni težine te vrste stvaranja. Među profesionalcima, animacija se smatra kraljicom pokretnih slika. Nije čudo da se pokretanje slike najprije pojavilo „kroz ruku“, koja je prije pojave ostalih tehničkih pomagala oživljavala pokret. Patnja je najčešći ljudski motiv istraživanja. U animaciji je patnja najveća kada je u pitanju oživljavanje kretanja, pa nije ni čudo što se prvi pokušaji oživljavanja stičnosti javljaju na taj način.

*Šta za Vas predstavlja stvaranje karikature u likovnom izrazu? Kako nastaje karikatura? Šta je idejno-estetska osnova Vaše knjige „Leksikon za nepismene“?*

Karikatura je, prije svega, likovna forma „prenošenja“ viceva od oka do oka, za razliku od usmenog vica, koji ide od usta do uha. Za ljepotu usmene šale presudne su riječi, a za dobru karikaturu važan je kvalitetan crtež. On uvijek mora biti maksimalno u službi ideje. Dobar vic (šala), bez kvalitetnog crteža je loša karikatura, jer ne zadovoljava osnovnu formu izražavanja – likovnost, kao što i usmeni vic ne može biti dobar, ako nije ispričan adekvatnim, za tu priliku, biranim riječima.

Karikatura nastaje iz osobnog opredjeljenja, a najčešće po narudžbi, jer je karikatura postala svakodnevna potreba novina i drugih sredstava javnog komuniciranja.

Moja knjiga karikatura „Leksikon za nepismene“, jedna od prvih poslijeratnih knjiga karikatura kod nas, a sigurno je prva koja je objavljena u inozemstvu („Eulenspiegel“ – Berlin), nastala je slučajno. Naime, ja sam kao mlad i nadobudan karikaturist od 1958. do 1962. godine sve ljudske vrline i mane, psihološke i karakterne, kao i druge ljudske osobine želio pretvoriti samo u liniju-crtež, „čistu“ karikatutu bez ikakvih dodatnih objašnjenja (riječi). Nekoliko godina sam svoje emocije pretvarao u crteže bez riječi. U to vrijeme interes za takav rad nije postojao. Nije bilo šanse da to objavim, ali ja sam uporno radio ne bi li otkrio „tajnu crteža“ sa porukom. Jednog dana (radio sam kao ilustrator „Vjesnika“), pokazao sam svoje radove tehničkom uredniku Radovanu Stipetiću, kojemu se to svidjelo.

Na njegov prijedlog, pojasnio sam te crteže riječima, izmislivši naslove. Tako je nastao zbir crtanih pojmova, kao nekakav crtani leksikon. On je to počeo objavljivati svaki dan pod naslovom „Od A-Ž“. Tako je iza naslova, npr: arhitektura, demagogija, inflacija... nastao taj crtani leksikon, poslije nekoliko godina objavljen u knjizi „Leksikon za nepismene“ (1966).

*Kakva su Vaša umetnička iskustva iz filmske scenografije? U kakvom su odnosu prirodan, stvarni prostor i umetnički prostor u filmu?*

Scenografija je prvi vidljiviji dio karaktera i psihologije filmskog djela. Svakim detaljom mora biti u službi najvažnije svrhe filmskog djela: komuniciranja s gledaocima. Ona je prvi vizuelni most ka razumijevanju onoga što želimo poručiti gledaocu. Po važnosti je prije filmske kamere u snimanom „igranom filmu“, jer kamera tek uslikava dobru scenografiju, koja je već uveliko odredila čak i karakter glavnog junaka. Na žalost, najčešće, scenografija se svodi samo na ilustraciju ambijenta, ne vodeći uvijek računa da može više i jače utjecati na psihološku opredjeljenost gledaoca za lakše razumjevanje cjeline djela. Sjetimo se izreke: „Odišlo čini čovjeka“, a samo dodajmo i prostor u kojem taj čovjek egzistira.

U nastavku Vašeg pitanja: „U kakvom su odnosu prirodan, stvarni prostor i umetnički prostor u „filmu?“... mogu Vam reći da je sve izabrano – umjetnički prostor, iz jednostavnog razloga što je izabran svjesnom intervencijom, znači izabran s umjetničkom pretenzijom da bi postao sastavni dio umjetničkog djela. Od znanja i sposobnosti izbora jedino zavisi da li će umjetnost postati ili ostati nesretna gola banalna ilustracija. Kao i u svakom ljudskom svjesnom djelovanju.

Dobra scenografija je samo ona koja je nerazdvojni vizuelni deo karaktera i psihologije cjeline filmske slike. Po meni je i dobar glumac samo dio scenografske cjeline slike. Ništa u filmu, kao pokretnoj slici, ne može se gledati odvojeno. Cjelina kretanja filmskih slika trebalo bi uvijek teći kao realizirani nestvarni san, pa da realnost pričanja postane maksimalna. Scenografija služi da se u tome svjetlu osjećamo normalno i ugodno.

*Koji su osnovni problemi kontinuiteta stila i žanra u animiranom filmu?*

Stil i žanr su svaki pojedinac, autor. Mnogi autori samo su na prvi pogled slični po psihofizičkim osobinama prema kojima biraju motive za svoje izražavanje. Estetičari su zbog lakšeg praćenja te „plodove“ počeli svrstavati u razne ladice stilova i žanrova. Svi ti „plodovi“ samo su dio nečega što zovemo voće (umjetnost filma) čiji je jedini cilj da uljepša i oplemeni svakodnevni život. Sav crtani film jedan je žanr s normalnim razlikama u rukopisu i namjeni: profit ili umjetnost. Davno sam bio mišljenja da ne treba praviti razlike između napr. dobrog Disneyjevog filma s Pajom Patkom od nekog filma Mc Larena. I jedan i drugi kroz formu oživljenog crteža pričaju neku priču sa željom da se dopadnu gledaocima, a usput i zarade neke novce potrebne za egzistenciju. Likovni izraz je slika vladajuće mode, koja trenutno vlada simbolima sporazumjevanja, a pravi nosilac svega je kretanje tih simbola, animacija. Raznolikost stila i izbor tema uvijek je u službi samo jednog zadatka: najboljeg mogućeg crtanog filmskog produkta.

*Koje su osobenosti kratkog stripa? Zašto bi strip mogao biti umetnost?*

Film i strip postali su istovremeno popularna „umjetnost“ pričanja kroz slike. Možda je strip nastao i prije (ne u sadašnjem obliku), ali njegova prava popularnost vezana je za pojavu „živih slika“ – filma. Strip je statični film. Kratki strip je vezan uz karikaturu i humor – na duhovit način, u nekoliko sekvenci, ocrtan neki duhoviti doživljaj. Zakoni dramaturgije takovog stripa potpuno su različiti od većih serijala i zahtjevaju drugačiji vizuelni postupak, s obaveznom poentom u zadnjoj slici.

Strip bi mogao biti umjetnost isto toliko koliko to može biti i film, uljana slika, crtež, literarno ili muzičko djelo. Sve zavisi o estetskim vrijednostima procjene.



*Kako režirate svoje animirane filmove? Da li je sve rečeno u glavi, knjizi snimanja ili tokom procesa režije?*

Kako režiram svoje filmove?

Kada se odlučim da neku ideju prenesem u crtani film, tada već počinje režija filma. Kod mene je sve režija: od prve ideje, skice (bilježenja i skiciranja), izbora papira, olovaka, boja i svega ostalog što prati moj život do trenutka izrade ton kopije, jer sve to utječe na kvalitet mog rada na filmu, pa time spada i u domenu režije.

Najprije opisujem riječima kakvu atmosferu želim postići i kakove emocije izazvati kod gledaoca. Obično to radim u nekoj bilježnici i takovih bilježaka sakupi se i do stotinu stranica. Zatim pravim u malim skicama likovna rješenja, a onda i grube skice dramaturgije. Slijede skice u definitivnom filmskom formatu. Sve to služi da se zagrijem i maksimalno uđem u film. Kada osjetim da sam spreman i dovoljno zagrijan počinjem definitivnu izvedbu, koja ne ide po redu odvijanja radnje. U posao uzimam scenu za koju smatram da je najbliže onome što želim posići.

Iako imam uvijek previše skica, nikada nijedan detalj ne smatram da je riješen do kraja i u samom postupku ga stalno usavršavam. Definitivna rješenja donosim u trenutku nastajanja svakog crteža. To su trenuci odluke iza kojih više povratka nema, jer crtanju inače ne bi bilo kraja. Kod crtanog filma važno je znati stati.

Ukratko: O svakom detalju stalno razmišljam. Dugo se pripremam za „fizički“ početak rada. I kada osjetim da je u glavi nešto dobro rješeno brzo krećem u realizaciju. Tada radim brzo i u „povišenoj temperaturi“ donoseći odluke o definitivnom izgledu u trenutku same animacije, jer mi je tada najbliži i najlakši put prenošenja apstraktnih osjećaja u konkretnu, „nespretnu“ liniju.

Dok animiram radim u potpunoj tišini, da mogu slušati neku svoju muziku koja „svira“ u meni, a koja određuje ritam pokreta i ritam dramaturgije. U tom odnosu „unutrašnje muzike“ i linije na papiru, krije se tajna moje režije.

*Kome režirate svoj animirani film i kome adresujete svoje ukupno stvaralaštvo?*

Nikada nisam bio kalkulant, pa kada režiram film, najprije želim zadovoljiti sebe. Iako je animacija moja profesija, zamišljam sebe u poziciji prosječnog gledaoca, ali me to ne spriječava da „pokažem sve što znam“, svjestan da mnogi gledaoci neće moći konzumirati sve moje ideje, ali istovremeno me tješi činjenica da po zakonu vjerovatnosti ima isto tako još veliki broj ljudi kojima će moje djelo biti blisko. Takav pristup me tješi, ali i daje volju da uvijek probam ići naprijed u istraživanju novoga koliko mi to moje intelektualne i kreativne snage dopuštaju. Radim dakle i za sebe kao i za publiku i najviše me raduje, kada vidim da sam na publiku uspio prenijeti i dio svoje radosti stvaranja.

*U kakvom su odnosu tragična i komična vizija sveta i stvarnosti u Vašem delu? Šta je za Vas tužno, a šta smešno?*

Prije svega, život je po svome „happyendu“ tragičan. Sve unutar toga je niz ozbiljnih (tragičnih) i smiješnih djetalja, između kojih, kada se gleda od kraja, nema razlike. Oni koji se služe komikom žele takav završetak što više udaljiti od realnosti. Komična vizija svijeta je ruganje njegovu neumitnu kraju, ruganje vlastitoj nemoći u potrazi za „najboljim nemogućim završetkom“. To je isto toliko tragično kao i najtragičnija tragedija. Samo je daleko „teže napraviti“.

Meni je smiješno-tužno, a tužno-smiješno, jer u svakom „filmu“, unaprijed znam završetak, ma kako ga mi pokušali „uslikati“. Sve što je stvoreno, stvoreno je kao „ono između“, kao pokušaj pojedinca, da se svojim radom očuva barem u osjećaju vječnosti.

*Koja svoja tri filma smatrate najcjelovitijim ostvarenjima i zašto?*

U trideset godina rada na filmu, napravio sam osam autorskih djela. Nije to puno „djeece“, pa između njih birati tri najbolja, ne bi bilo „fair“, kako prema „djeci“ tako i prema sebi. Sve sam ih radio samo kada sam osjetio „da imam što reći“, pa i u onim filmovima, koji možda i nisu imali „većeg uspjeha“, ja sam maksimalno želio najcjelovitije istraživati sve mogućnosti medija. Možda sam u nekim detaljima to uspio i više nego u onima „razvikanima“ koji su imali „ono nešto“ zbog čega su se još i svidjeli najširem auditoriju. Sam sam zateknut činjenicom da nemam filma koji nije nagrađen, što automatski ne znači da on i vrijedi, ali pokazuje da je film ostvario susret s istomišljenicima, koji to ističu tako da ga apostrofiraju nagradom.

Lagao bih ako ne bi priznao da imam među tim filmovima svoje ljubimce, kao što bih lagao da ne priznam da mi nagrade gode, ali sam svjestan da nitko ne može nagradom nadomjestiti onu moju sreću koju sam osjećao u trenucima nastajanja djela, a takovih sretnih trenutaka imam u svakom filmu, barem u nekoliko scena, koji su mi uvijek bili i ostali jedini pravi stimulansi i oštri kriterij za opstanak u toj vrsti stvaralaštva.

U takvom razmišljanju nijedan moj film nije cjelovit u onom smislu kako sam ja to želio, kada sam krenuo u njegovo realiziranje. Svi moji filmovi samo su nemoćni pokušaji da dostignem ideal iz onih dana kada sam nadobudno krenuo u „umjetnost animacije“. Moja glava stalno je jednako puna fantastičnih iluzija, zanosa i težnji ka nestvarnom, a ruka sa olovkom među prstima, nemoćna i fizički ograničena, još uvijek „šara“ i tapka za tom nedostignutom realizacijom. U stvari, ja uživam u realnosti nemogućeg: Beskrajna mašta surovo je ograničena nemoću ruke. To je moj realizam. Kada bi nemoguće postalo moguće, bio bi to kraj stvaralaštva.

*Navedite antologiju animiranih, crtanih, lutka-filmova Nedeljka Dragića uzimajući naš i svetski film u obzir?*

Izvan matematičkih i fizičkih zakona ni jedan pokušaj rangiranja ljudskog stvaralaštva nije donio sreću nikome. „Vrijednost“, „Kvalitet“, „Ljepota“... nečega što je otpadak od ljudskog trajanja, van konteksta zakona o opstanku, u kojemu su zakoni snage i sile jedino pravilo, a još opterećeni trenutnom estetikom na koju utječe vladajuća moda, prepreka su za svako objektivno rangiranje umjetničkih djela. Dobro je sve ono što ne narušava naša osjećanja pripadnosti ravnoteži prirodnog opstanka u vremenu u kojem trajemo. Sve što zagađuje ljudsku ravnotežu prirodnih osjećaja njezinoj normalnoj pripadnosti, nepotrebni su produkti. Takovih je, na žalost, najviše.

Uvrijedio bih mnoge (a i sebe), da iz tolike količine iskrenog stvaralaštva izdvojim pojedince, koji su imali možda samo više sreće da utječu na naše osjećanje, svojim kvalitetnim djelima, koje je teško rangirati, a ne podleći subjektivnom opredjeljenju ukusa (vlastite estetike).

*Šta za Vas znači članstvo u Američkoj filmskoj akademiji?*

Moje članstvo u Američkoj, Hollywoodskoj filmskoj akademiji datira još od 1973. godine, kada je moj film „Tup-Tup“ bio nominiran za nagradu „Oscar“. Posjetio sam Hollywood i imao projekciju svojih dotadašnjih filmova, „razgovarao“ na toj projekciji s ljudima iz iste „branše“, i što bi se reklo novinskim žargonom, „imao uspjeha“. Kada sam se vratio kući, stiglo je pismo od filmske akademije u kojem su tražili moj pristanak za članstvo. Naravno da sam pristao, pogotovo jer je obrazloženje glasilo da sam predložen za: „... te i te velike zasluge za unapređenje filmske umjetnosti“, što mi je vrlo imponiralo. Još više mi je imponiralo što nitko domaći nije imao zasluga da „me gura“. Nitko nije uspio saznati ni tko me je predložio (uvjet: dva člana Upravnog odnora, uz jednoglasnu odluku tog Upravnog odnora), uz čuđenje, kako mi je to uspjelo, a ne znam ni jezik, pa nisam mogao „raditi na svom imageu“. Moj „image“ bili su samo moji filmovi.

Članstvo u Akademiji jedno je od priznanja za moj rad. Osjećam se „strašno“ važan, jer baš moj glas može presuditi da li će neki film ili neki glumac, tako daleko od mog zavičaja (koji je iskompleksiran prema tom „velikom“ svijetu), dobiti „Oscara“ i doći u centar svetskih filmskih iluzija, koje mi u svojoj provincijalnosti često uzimamo kao jedino mjerilo uspjeha. Taj osjećaj „važnosti“ pravi je lijek i za vlastite frustracije. Obično ne glasam, kao što se može naslutiti iz odgovora na prethodno pitanje.

*Jedan ste od osnivača i stavaralaca „Zagrebačke škole crtanog filma“. U čemu je stvarni doprinos ove glasovite škole filmskoj umjetnosti u nas i u svetu?*

Nisam osnivač „Zagrebačke škole crtanog filma“, iako sam u nju bio primljen kao crtač-fazer čim je osnovana 1956. godine. Radio sam osam dana, ali

kao kopist, jer je bilo pravilo, da svatko počinje od „početka posla“. Nisam to volio, pa sam prekinuo rad, da bi se 1960. godine vratio, na poziv, ali kao glavni crtač i scenograf filma „Sanjar“, režisera Branka Ranitovića. Duhovno sam stalno bio vezan uz tu školu jer su njezine ideje bile pokretač moje kreativnosti u karikaturi kojom sam se u to vrijeme odsustnosti bavio. „Zagreb film“ je mnogo utjecao na formiranje mog estetskog (idejnog) i likovnog svjetonazora.

„Zagreb film“ se pojavio u, za njega, sretno vrijeme iscrpljenosti dotadašnjeg vladajućeg modela svjetske animacije. Bilo je to vrijeme i pojačanog ljudskog entuzijazma za kreativnošću, prirodno nastalog nakon tragedije drugog svjetskog rata. To je, u svakom slučaju, jedno novo vrijeme u kojem su se tražila i nova rješenja za sva područja ljudske djelatnosti. Osjećaj beznađa, kao posljedica tog groznog rata i strah od nove propati u tek pokrenutom „hladnom ratu“, natjerali su sve „misleće ljude“ da u stvaralaštvu potraže odgovore o smislu vlastite egzistencije. Sve to nosi tajnovit duh, dobro je došlo kao utjeha i nada da će staro i iscrpljeno kao loše biti brže zaboravljeno.

To je valjda i prirodno nakon tako velikih trauma. Naša zemlja, kao dio tog novog svijeta, iako u teškoj ekonomskoj situaciji, napuštena od svih, bila je puna poletnih ljudi koji se žele dokazati u tom novom svijetu. U takovoj duhovnoj klimi grupa entuzijasta i ljubitelja animacije krenula je u svoje dokazivanje. Profesionalno neobučena, nemoćna u nemaštini, nije mogla konkurirati bogatoj američkoj varijanti crtanih iluzija, pa je bila prisiljena da krene drugačijim putem.

Učeci se zanatu u prvom našem crtanom filmu „Veliki miting“ (1952), političkoj satiri s kojom smo se stavili na „branik domovine“ u borbi protiv Kominforma, nesvjesno mi je u glavi ostala misao da crtani film ne mora biti proizvod isključivo namjenjen djeci. U to vrijeme, i u Americi je bilo sličnih pokušaja: Mc Laren i autorska grupa oko studija UPA – Hollywood. Time je put ka vlastitom stilu već bio trasiran.

Drugi važan detalj pojavio se kada su pioniri naše animacije pomisli da ideje za crtane filmove mogu tražiti i u „višoj“ intelektualnoj sferi – tadašnjoj vladajućoj filozofskoj misli, literaturi itd., pa sve to još malo začiniti aktuelnim događajima iz svakodnevnog života. Vizuelnu formu počeli su tražiti u modernoj likovnoj umjetnosti (i muzici), te s tim novim vrijednostima, spretno iskoristivši, rušiti već banalne likovne, muzičke i filmske američke animacije. Sretna je okolnost da se istovremeno pojavilo desetak natprosječno talentiranih ljudi zaljubljenih baš u taj medij.

Već prvi izlazak njihovih filmova na svjetsku scenu 1957. godine u Cannesu izazvao je pravi kulturološki šok. Bilo je to nešto novo u poplavi stotina jednakih filmova komercijalne produkcije pa je odmah zapaženo. Prvi je to uočio, baš na tom festivalu, francuski kritičar George Sadoul i „krstio“ tu pojavu danas znanim i poznatim imenom „Zagrebačka škola crtanih filmova“ . .

Doprinos zagrebačke animacije svjetskoj je i danas nesporan, jer je među prvima pokazala da crtani film ne mora biti samo zabava, već isto tako neočekivan umjetnički doživljaj, ravnopravan s ostalim tradicionalnim umjetnostima.

*Kuda ide režija filmske animacije u nas i u svetu?*

Svjetska, a i naša, animacija sve više se razvija kao „umjetnost“ pokretnih slika, a tu su šanse (animaciji) da film to najbrže i najlakše postane.

1989.

## POSTSCRIPTUM I

„Laziću, ovo su odgovori na Vaša pitanja, pisani bez „pismenih“ pretenzija. Sve je ovo slobodni tok misli, nastao u namjeri da dočaram nekakav razgovor. Pisao sam kontinuirano samo ono što mi je u tom trenutku padalo na pamet, baš kao da sam s nekim razmjenjivao misli. Zato možda ima nespretnosti i ponavljanja, ali je to jedini način da se ne „pravim previše pametan“, a da ipak otkrijem neka svoja „estetska i idejna“ opredjeljenja. Vi to slobodno možete koristiti kako smatrate da je najkorisnije: premještati, kratiti, redigirati i mijenjati, uz jednu molbu: da duh misli ostane prisutan.“

Na žalost, imam samo jednu jedinu knjigu „Leksikona za nepismene“, pa Vam zato šaljem knjigu „Tupko“.

Šaljem vam i nekakv grubi popis filmografije, ostalih djelatnosti i nagrada... Naravno da to isto možete koristiti kako nađete za shodno.

Na kraju: Sve ovo mi je dosadno raditi, jer „ničemu“ ne služi osim zadovoljavanju vlastite sujete, a nisam ni spretan u tom poslu, pa ga zato i tako „otajavam“, što Vas molim da mi ne zamjerite.

Još nešto:

Ako vizuelni materijal nije adekvatan, slobodno to javite Miri Boglić, koja u arhivi ima sveg mogućeg materijala o mom filmu, pa će ona moći i to upotrebiti.

Zahvaljujem Vam se na izboru, i srdačno Vas pozdravljam!

Nedeljko Dragić

Zagreb, 28. 9. 1989.

## POSTSCRIPTUM II

## *U čemu je tajna filmskog umetničkog dela?*

DRAGIĆ (nakon telefonskog razgovora):

Tajna uspjeha nekog filmskog djela je i tajna dramaturgije.

Umjetnički kvalitet nekog filmskog djela ne krije se samo u slikama uslikanim na filmskoj vrpici, već više u razmacima – crnim okvorima, koji odvajaju sliku od slike, a koji se na projekciji filma ni ne vide.

Zašto? Kako?

Sve ono što je *na slici vidljivo* može se naučiti, ali to još uvijek nije dovoljno da film bude i „Umjetničko djelo“, kao što ni poznavanje abecede i pravopisa ne znači da će onaj koji to upotrebljava automatski postati „umjetnik pisane riječi“. Slike ili riječi samo su formalni elementi cjeline, jer tako nalaže priroda tog medija. Još uvijek nedostaje ritam, koji može biti vizuelni ili zvučni, a najbolje istovremen, kao što je to slučaj u filmu.

Zato se tajna umjetnosti krije *između* tih odnosa:

U odnosima između slike i slike, slike i riječi, riječi i riječi (zvuka između zvuka), itd..., kreativnom redosljedju, izboru i suprostavljanju i usklađivanju emocija koje ti ritmovi izazivaju na osjetila gledaoca, sa jednim jedinim ciljem da to bude najprirodniji slijed svih elementaa doživljaja baš za to djelo, za tu ideju koju želimo ispričati.

To je ono *između*; nenaučena tajna opstanka između stečenog znanja i instikta odabira svega naučenog u službi jednog jedinog cilja: stvaranja umjetničkog djela, jedinog produkta nerealne čežnje svojstvene čovjeku, za mijenjanjem prirode stvri.

Ono *između* je nesvjesni osjećaj prirodnih ritmova, s kojim čovjek mora biti usklađen da ne bi narušio jedino važeće zakone koji u prirodi vladaju, a to su zakoni matematike, fizike i biologije. Nema dramaturgije van tih zakona i bez te usklađenosti čovjeka i prirode. Sve je zadano unaprijed, osim osjećaja i misli, karakterističnih za ljudsku jedinku. Ako se u toj suprotnosti opredjelimo za bilo koju stranu, nećemo uspjeti.

„Umjetnost“ je dobronamerna prevara ili traženje ljepote, pokušaj bjega u osjećajnost, koja može egzistirati samo *između* tih krutih realnih zakonitosti, ne remeteći njihovu vječnu ravnotežu.

Umjetnost oplemenjuje duh, ali ne mijenja realnost, moja je poruka svima koji precjenjuju značaj umjetnosti.

I tajna života je *između*!

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU FILM DANAS, Kultura, 1991. str. 92–100.

## REŽIJA CRTANOG FILMA

### *Razgovor s režiserom Borivojem Dovnikovićem Bordom* \*

*Kako ste postali reditelj crtanog filma?*

Danas mladi ljudi odlaze na filmsku akademiju da bi studirali glumu, kameru ili režiju, dakle unaprijed se opredjeljuju za buduću profesiju. Kad smo se mi na početku pedesetih kao karikaturisti ubacili u veliku avanturu filmske animacije, bio nam je prvenstveni cilj pokrenuti crtež preko filmske kamere i filmskog projektora. Bio je to izazov nepoznatog i u isti čas veličanstvenog. Nismo uopće razmišljali o profesionalnoj podjeli poslova. Bilo je, doduše, prirodno da glavni dizajner i animator bude tada naš čuveni strip-crtač Walter Neugebauer, ujedno i pokretač projekta animacije u humorističkom listu, da mi mlađe kolege (Vlado Delač, Ico Voljevica i ja) budemo njegovi asistenti animacije i fazeri, a da Walterov brat Norbert preuzme režiju. Tako se to nastavilo u „Duga filmu“, pa i u „Zagreb filmu“, šest godina kasnije. Tek u šezdesetim godinama crtači/animatori počeli su realizirati svoje autorske filmove i kao redatelji: Dušan Vukotić, Boris Kolar, Zlatko Grgić, Zlatko Bourek, Pavao Šalter, Nedeljko Dragić, Ante Zaninović, ja – kasnije i ostali crtači. Radilo se jednostavno o tome da je u kratkim umjetničkim crtanim filmovima (dakle ne i u komercijalnim serijskim ili dugometražnim) bilo prirodno da se krene prema „totalnom“ autorskom filmu, tj. da stvaralac, kao slikar pred praznim platnom, izabere temu, nacрта ambijent (pozadine) i glumce, te glumeci s njima izloži priču. Bilo bi, naravno, idealno da autor filma načini i muziku i tonske efekte, ali je to u svijetu rijetko. Tako sam ja ušao u režijske vode ranih šezdesetih,

---

\* DOVNIKOVIĆ, Borivoj Bordo – hrvatski i jugoslavenski animator, karikaturist, ilustrator, strip-crtač, grafički dizajner – rođen 12. XII 1930. u Osijeku. Jedan je od pionira hrvatske/jugoslavenske animacije i Zagrebačke škole crtanog filma. Radi na animaciji od 1950. kao crtač i animator, a vlastite autorske filmove počeo je stvarati 1961. godine.

1950/51. učestvovao je u realizaciji prvog zagrebačkog crtanog filma *Veliki miting*, koji se smatra početkom moderne hrvatske animacije, a istovremeno i njegove profesionalne karijere. Paralelno s animacijom, Bordo od 1950. kontinuirano radi na karikaturi, ilustraciji, stripu i grafičkom dizajnu.

U svojoj 55-godišnjoj karijeri osvojio je za svoje animirane filmove tridesetak međunarodnih nagrada. Nagrade za životno djelo primio je u Trevizu, Italija, Birminghamu, SAD, na Balkanima u Beogradu, te Plaketu Jugoslavenske kinoteke, a u Hrvatskoj u Motovunu, u svom rodnom Osijeku, i, na kraju, republičku Nagradu *Vladimir Nazor*. Bordo je prikazao retrospektive ili programe svojih filmova u preko četrdeset gradova svijeta, a filmovi su mu takođe bili u svim programima „Zagreb filma“ na svih pet kontinenata.

Bordov udžbenik za animatore *Škola crtanog filma* objavljen je u Zagrebu 1983. i 1996, a potom je izašla je u češkom prevodu 1985. i 2006. u Pragu, na francuskom u Parizu 2000. i nedavno u Beogradu i na slovenskom u Ljubljani, 2006. SKD Prosvjeta, Zagreb, izdala mu je luksuznu monografiju pod naslovom *Z... znači Bordo*.

Bio je član žirija ili selekcijskih komisija na osamnaest međunarodnih filmskih festivala u Evropi, Sjevernoj Americi i Aziji. Bordo je učestvovao u vodstvu zagrebačkog Međunarodnog festivala animiranih filmova od njegovog početka (1972), a kao direktor Festivala od 1985. do 1991. Od 1977. do 1982. bio je član Upravnog odbora ASIFA-e, Međunarodne asocijacije animiranog filma, a od 1994. do 2000. njen generalni sekretar.

dakle nakon deset godina rada kao crtač i animator. Prvi film bio je *Lutkica* (1961), a pravi autorski debi *Bez naslova* (1964). Uspjesi na međunarodnom planu potvrdili su nas crtače kao redatelje, pa se ta praksa u „Zagreb filmu“ nastavila do danas. Vjerovatno je i to značajno doprinijelo uspjesima zagrebačke animacije u svijetu, ali je sasvim sigurno rezultiralo raznolikostima u autorskim pristupima animaciji.

*U mnoštvu Vaših profesionalnih aktivnosti: animacija, karikatura, ilustracija, strip, grafički dizajn – režija zauzima središnje mesto. Šta za Vas predstavlja fenomen režija?*

Filmska režija zauzima središnje mjesto u mojim umjetničkim aktivnostima u prvom redu jer je najvrednija u međunarodnim relacijama, zahvaljujući dramatičnom razvoju umjetnosti animacije u svijetu poslije Drugog svjetskog rata. Inače, ja se od početka karijere relativno intenzivno bavim i ostalim (crtačkim) aktivnostima koje ste nabrojali u pitanju. Režija je utopljena u moje animacijsko stvaralaštvo, i nikad je posebno ne osjećam. Jednostavno radim narealizaciji crtanog filma rješavajući paralelno sve probleme. Režija je, prema tome, briga da se sadržaj filma što jasnije ispriča, da se usklade crtež, animacija i zvuk u dramaturšku cjelinu. Na žalost, u animiranom filmu režija mora što više u n a p r i j e d riješiti mnoga pitanja, jer nema prave montaže snimljenih materijala kao u realnom filmu (dokumentarnom i igranom).

*Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja crtanog filma?*

Pored nastojanja da mu film bude u što većem skladu sa scenarijem i glavnim zamislima filma, redatelj mora voditi računa da ne podleže banalnim rješenjima u animaciji, da likovna strana filma bude na visini, te da u sve strukture filma unosi što svježije elemente. Neophodno je potrebno da je redatelj u toku suvremene animacije, jer animirani film je najnovija umjetnost i razvija se brže od ostalih.

*Kako se pravi crtani film najbolje govori Vaša knjiga ŠKOLA CRTANOG FILMA, koja se pojavila 2007. u Beogradu, kao četvrto izdanje, a prevedena je i na više stranih jezika. U čemu je tajna režije crtanog filma?*

Nema pravog odgovora na to pitanje. Kad bi postojala prava definicija, najbolji redatelji bili bi filmski kritičari. No poznato je da teoretičari koji znaju definicije nikada nisu načinili dobar film (kad su to i pokušali). Općenito sam govorio o tome u prethodnom odgovoru. Tajna je u o s j e ć a n j u skupa problema za vrijeme stvaranja. Naravno da je dobro imati prethodnu naobrazbu koja redatelja upozorava na probleme i čak mu savjetuje kako da ih riješi, no pogledajmo kako stvari stoje. Vukotić je počeo režirati svoje filmove bez ikakvih filmskih škola i već je nakon nekoliko snimljenih filmova počeo osvajati



međunarodne nagrade, a ubrzo zatim i Oskar. Ni ostali pripadnici zagrebačke škole nisu imali prethodne filmske naobrazbe, a šezdesetih i sedamdesetih bili suna vrhu svjetske animacije. Zaključak: tajna uspješne režije ostaje i dalje tajna.

*Što za Vas predstavlja fenomen animacije?*

Fenomen animacije je na ekranu oživljen crtež ili 3D objekt. Za animatora je uvijek isto uzbuđenje vidjeti prvu projekciju svog rada za animatorskim stolom, pa makar se to događa, kao meni, i nakon pedesetogodišnje karijere. U svojoj knjizi ŠKOLA CRTANOG FILMA ja kažem: Animacija dolazi od latinskog anima (duša). Animirati je, prema tome, davati dušu nečemu, oživljavati nešto... Da se napravi film, objekt nije dovoljno samo pokrenuti, nego mu i dati dušu, osmisлити ga.

*Jedan Vaš crtani film zove se „Lutkica“. Da li ste se bavili režijom animacije u lutkarskom teatru?*

Nikad se nisam bavio animacijom lutaka, ni u teatru ni u filmu. Ja sam prvenstveno crtač, karikaturist, i zanima me jedino c r t e ž. Moj film „Lutkica„ je crtani film u kojem je glavno lice modna lutka.

*U čemu je stvarni doprinos Škole zagrebačkog crtanoog filma u svetu filmske animacije?*

Nakon dugogodišnje dominacije diznjevskog načina animacije i mišljenja, zagrebački autori pokrenuli su crtano-filmsku animaciju novim putevima - paralelnosa UPA-om u Americi i češkim animiranim filmom, gdje su bili okupljeni umjetnici koji su se odrekli okamenjenih postulata Disneyeve animacije i posvetili se istraživanju novih puteva u animiranom filmu. U Zagrebu se u samom početku bilo krenulo diznjevskim stopama, jer za druge načine animacije nije se ni znalo (*Veliki miting* i „*Duga film*“); važno je biti svjestan posljertatne informativne i ideološke zatvorenosti Jugoslavije toga doba. No već u „*Duga film*“ - gdje su se pored karikaturista i strip-crtača bile okupile i autorske ličnosti iz ostalih likovnih umjetnosti, teatra i arhitekture, koje su u animaciji vidjele poseban stvaralački izazov - počele su diskusije o suštini i ulozi umjetnosti animiranog filma, pa je gotovo neminovno bilo da u novoosnovanom Studiju za crtani film „*Zagreb filma*“, četiri godine kasnije, niknu djela kakva do tada nisu viđena u animiranom filmu – u sadržajnom, likovnom i animacijskom pogledu – sa grafičkom stilizacijom i reduciranom animacijom. A što je najvažnije, ta vrsta kinematografije, od svojih početaka namijenjena gotovo isključivo djeci, okrenula se sada (i) odrasloj publici, pa se tako uvrstila uz bok ostalih umjetnosti, u kojima oduvijek ima i djela namijenjenih djeci (zavisno od afiniteta umjetnika i politike producenta).

Već 1958. na filmskom festivalu u Cannesu bio je promoviran prvi program animiranih filmova „Zagreb filma“ (Vatroslava Mimice, Dušana Vukotića i Nikole Kostelca), koji je svojim avangardizmom privukao veliku pažnju filmske javnosti, a kritičari Georges Sadoul i Andre Martin odmah su lansirali pojam ZAGREBAČKE ŠKOLE CRTANOG FILMA.

Zagrebački crtani film bio je važan dio tog novog pokreta u Evropi i ostalom svijetu (zahvaljujući pojavi međunarodnih festivala specijaliziranih za animirani film), pa je šezdesetih godina zauzimaio sam vrh svjetske umjetničke animacije. Osvojenim mnogobrojnim nagradama i priznanjima koje su podupirale njen međunarodni ugled, Zagrebačka škola posredno je utjecala na transformaciju animiranog filma u Evropi iz tradicionalnih sfera u modernu filmsku umjetnost, a zatim i na pojavu studijâ za animirani film i u ostalim republikama bivše Jugoslavije.

Umjetnički značaj Zagrebačke škole izravno je pomogao osnivanju Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu (1972), a tridesetak godina kasnije i katedre za animirani film pri Akademiji likovnih umjetnosti.

*Kako biste definisali svoju art poetiku režije animiranog filma?*

Samo je moj prvi autorski film *Lutkica* platio danak mišljenju da ja kao karikaturist i strip-crtač treba samo da nasmijavam gledaoca. Već minijatura *Bez naslova* (1964.) pokazala je da animirani humor može biti više od toga – satira. I tako sam nastavio – poigravajući se ljudskim karakterima i društvenim slabostima. To je, uvjeren sam, dovoljno za jednog karikaturistu-animatora.

*Navedite svoju Antologiju najboljih animiranih filmova i njihove autore.*

Nema smisla da rangiram svoje favorite, svi su mi dragi i svi su značajni za historiju svjetske animacije, pa je redoslijed slučajan:

BAMBY Walta Disneya (SAD)

Filmovi Texa Averyja (SAD)

IDU DANI Nedeljka Dragića (Jugoslavija)

PETI Zlatka Grgića i Pavla Štaltera (Jugoslavija)

MOONBIRD Johna Hubleja (SAD)

GDJE JE MAMA? Qiana Jajuna (Kina)

ŠAGRENSKA KOŽA Vlade Kristla (Jugoslavija)

Filmovi Normana McLarena (Kanada)

JEŽIĆ U MAGLI Jurija Norštejna (SSSR)

IZ ŽIVOTA PTICA Jaroslava Doubrave (ČSSR)

IGRA Dušana Vukotića (Jugoslavija)

PUŽEVI Renea Lalouxa (Francuska)

ULICA Caroline Leaf (Kanada)

KRIVE PANTALONE Nicka Parka (Engleska)

ČOVJEK KOJI JE SADIO DRVEĆE Frederica Backa (Kanada)

SIVI VUK I CVENKAPICA Garrija Bardina (Rusija)

HARPYA Raoula Servaisa (Belgija)  
MONAH I RIBA Mihaela Dudoka de Wita (Francuska)  
RUSALKA Aleksandra Petrova (Rusija)

*Koji su Vaši saveti mladim rediteljima i stvaraocima animiranog filma?*

U pripremi nezavisnih projekata valja vrlo ozbiljno prilaziti izboru ideja i ne nastojati da se film završi što prije, bez obzira na dužinu. Za animaciju je neophodno sjedenje, sjedenje i sje-denje za animatorskim stolom, uz smisao za tajming (koji se ne može naučiti ni u kakvoj školi). Zatim treba pratiti svjetsku animaciju, koliko je god moguće. Za naše autore u regionu privilegija je da imaju međunarodne festivale u svojoj zemlji: ANIMATEKU u Ljubljani, ANIMAFEST u Zagrebu, BALKANIMU u Beogradu, ANIMANIMU u Čačku...

*Kuda ide animirani film danas u svetu?*

Zahvaljujući digitalnoj tehnici, danas se mladim stvaraocima pružaju široke tehničke mogućnosti realizacije, pa smo svjedoci poplave animiranih filmova izvanrednih tehničkih dometa, no bez pravog sadržaja i dramaturških pravila. Takvi filmovi su korisne vježbe, ali, po mom mišljenju, nisu prava filmska djela. Kompjuter pomaže pri stvaranju animiranog filma, ali produktu ne garantira umjetničke vrijednosti.

*Zagreb, decembra 2007.*

## REŽIJA ANIMIRANOG FILMA

### *Razgovor s režiserom Nikolom Majdakom\**

*Šta za Vas predstavlja fenomen režije animiranog filma?*

U našoj savremenoj filmskoj literaturi, kritici i esejistici, i u javnosti, vrlo malo se govori i piše o animiranom filmu. Retko ili nikako. Radi boljeg razumevanja pokušaćemo da citiranjem Mari Terez Pons u knjizi Vlade Petrića *Razvoj filmskih vrsta*, objasnimo nešto iz one faze tumačenja fenomenoloških činjenica koje se tiču animiranog filma: „Crtani film pretvara u apstrakciju sve konvencije koje deformišu film još uvek podređen pozorištu: on se, u sedmoj umetnosti, izdvaja intenzivnom težnjom ka postizanju unutarnjeg sklada i lepote filmskog dela; u stanju je, ako to želi, da postane i čisti film“.

Upravo zbog ove definicije pojedini teoretičari filma odbijaju da o animiranom filmu govore kao o integralnom segmentu sedme umetnosti (prof. dr Dušan Stojanović), ili ne upuštajući se dublje u vrednovanje i smeštanje animacije tu ili tamo, sve dok se to ne „ozakoni“ nekim višim kriterijumima i zaključcima, i sa željom da približimo problem sadašnjem stanju stvari, treba da prvo pojasnimo suštinu tehnološkog nastajanja animiranog filma koja u najboljoj formi objašnjava sve zagonetke:

„Umetnost animacije je stvaranje pokretne slike kroz manipulaciju svih vrsta tehnike (kinematografske ili elektronske, prim. N. M.) izuzev metoda

---

\* MAJDAK, Nikola – srpski filmski snimatelj, reditelj, profesor kamere – rođen 30. XI 1927. u Valjevu. Završio kurs za ratne snimatelje pri Filmskoj sekciji Vrhovnog štaba NOV, 1945. Diplomirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1956. Na Fakultetu dramskih umetnosti predavao Filmsku kameru, Kombinovana i trik snimanja i Kinematografsku animaciju od 1974. do 1994. Osnivač je predmeta Animacija i Studija za crtani film na FDU.

Važniji crtani filmovi su: „Solista“ (1963), „Izvor života“ (1969), „Vreme vampira“ (1971), „Poslednji TV dnevnik“ (1983), „Le grand Guignol“ (1993). Snimatelj je igranih filmova „Nevjera“ (1953), „Prvi građanin male varoši“ (1961), „Dve noći u jednom danu“ (1963), „Ubistvo na podmukao i svirep način i iz niskih pobuda“ (1969).

Snimio je preko 160 dokumentarnih filmova, među kojima su najznačajniji oni koje je radio sa Aleksandrom Petrovićem, Ratomirom Ivkovićem i Mićom Miloševićem. Režirao je više kratkih filmova. Važniji dokumentarni filmovi: „Concerto Gymnastico“ (1963), korežira sa Mićom Miloševićem, „S. O. S“ (1964), „Novi Sad 275“ (1969), „Hronika jedne epohe“ (1970), „Zapis o slikarju – Janes Bernik“ (1971), „Pismo“ (1973), „Prvo svetsko naivno selo“ (1973), „Žeđ mrtvih“ (1975), „Trudna zemlja“ (1975), „Led in ogenj“ (1977), „Fjord – tragom Isidore S.“ (1986), „Lile“ (1986), „Omaha“ (1987), „Đurđul, jagnje đurđevsko“ (1988), „Američki klinci uče ćirilicu (dokumentarno-animirani)“ (1988), „Zapišite doktore Rajs“ (2005).

Ostali crtani filmovi: „Pardon“ (1966), „Zaljubljen u tri kolača“ (1967), „Tu-tu“ (1971), „Enciklopedija krvnika“ (1974), „Svet tišine“ (1978), „Poslednji sunčev zrak“ (1980), „Spraytime“ 2002 (1978), „Ljubav na prvi pogled“ (1982), „Tour retour“ (1985), „Veliki prasak“ (1987), „Crosscountry“ (1988), „Pecanje“ (1993), „Curriculum vitae“ (1994), „Diptih o sidi“ (1995).

AutOr je više tekstova iz oblasti crtanog i animiranog filma i iz istorije jugoslovenskog filma. Dobitnik je više filmskih nagrada. Voditelj je kurseva i radionica animiranog filma. Osnivač je Balkanskog festivala animiranog filma – BALKANANIMA - u Beogradu. Umro u Beogradu 5.V 2013.

„žive akcije“ tj. snimanja kontinuiranim hodom kamere, ili ličnim postupcima“.

Polazeći od ove premise mnogi filmovi igrane strukture, naročito oni iz oblasti SF (naučno fantastičnog žanra) mogu se svrstati u animirane, naročito ako je formiranje pokretnih slika sličicu po sličicu, *frame by frame*, bilo u produkcijom ili post produkcijom procesu, a pogotovo ako trajanje takvih sekvenci u finalnom proizvodu zauzimaju više od 55 odsto ukupnog trajanja (*Odiseja u svemiru 2001.*, na pr.). Pominjanje filmova takve težine kao što je *Odiseja...* i svrstavanje u red animiranih filmova može dovesti do zabune, do potpune konfuzije. Često smo susretali prikaze filmova u kojim se ne razlučuju podžanrovi animacije, crtani film, u klasičnom „diznijevskom“ smislu te reči, crteži na celuloidu, totalna puna animacija, snimanje „multi plan“ kamerom, predstavljaju za mnoge početak i kraj animacije. Ponekad, gledaocu promakne činjenica da na platnu nisu crteži već lutke. Pojavu „živih“ ljudskih figura uopšte ne mogu da svrstaju u kategoriju animacije, iako je to pobio glavom i bradom pionir i prvi pesnik filma Žorž Melije, u prvim danima mladosti kinematografije, otkrivši efekat poznat kao *top trik*. Otada počinje manipulacija snimajućim frekvencama, ruše se vremenske granice, utire se put ka „pravoj“ animaciji kojoj uspešno služe Blekton, Emil Kol, Vinzor Mek Ki, De Šomon, i mnogi drugi. Pred njihovom kamerom oživljeni su crteži. Autori su svojim statičnim crtežima udahnuili dušu, oživeli ne samo nacrtane likove, već i predmete, lutke (Starevič), prirodu, izrezane komadiće papira i siluete.

Postupajući tako, korak po korak, sličicu po sličicu, nije se samo usavršavala tehnologija snimanja već se razvijao i poseban osećaj za dramaturgiju, za mizanscenu u jednom „fotogramu“ - sličici, što je zahtevalo razmišljanje o uvođenju posebne estetske misli. Sa takozvane ikonografske strane gledano, animirani film je u prednosti pred realnim filmom. Pošto se u većini slučajeva vrlo skromno služi izgovorenim rečju animirani film svoje likove može predstaviti i po formuli koju sam propisuje. U Diznijevom maniru, njegovi klasični junaci Miki, Šilja, Paja, Hromi Daba, Triger Houks, Horacije, Belka sa svojom pojavom i karakternim osobinama, veliki i mali delija određeni rastom, tupavost izražena niskim čelom i isturenim zubima, izvučena donja vilica za negativce, rasklimatani hod (Šilja), koleričnost u reakcijama čak i na male zgode i nezgode kao kod Paje Patka, sve su to odlike karaktera koje su postale model za sve, čak i nediznijevske produkte komercijalnog animiranog filma. Po tom uzoru, iz animacije i stripa, svoje likove za svemirske junake u seriji *Ratovi zvezda* gradili su Džordž Lukas i Stiven Spielberg.

Još jednom da podsetimo, animirani film uključuje u sebe ne samo crtani film, već i filmove sa lutkama, „piksilaciju“ (animaciju ljudi kroz pojedinačno snimanje), animaciju predmeta, filmove bez kamere, igličasti ekran, intervalsko snimanje promena u prirodi, kolaž, siluete, animaciju sa peskom i drugim zrnastim materijalima, grafički film, kinestetički proces oživljavanja neživih crteža, kompjutersku animaciju, holografiju... Iza ovih tačkica otvara se veliko polje još neistraženih područja specifične umetnosti koja još uvek traži svoje mesto u svetu filma.

## *Šta je estetski predmet animacije?*

Nema sumnje da se estetika bavi principima umetničkog stvaralaštva i onim što je lepo u tom stvaralaštvu, ali, ne malo puta čuli smo da se govori i piše o „estetici ružnoće“?! Sam sam se sukobio sa tim problemom u nekim filmovima ekološke problematike (*Poslednji sunčev zrak* i *Vreme spreja*), a u svetu animiranog filma postoje brojni autori čiji crtani filmovi sa lutkama ili predmetima, skoro da koketiraju sa predstavama ružne strane sveta. To osećanje za naopaku lepotu u službi je kompletnog imidža filma, pa i čitave pobuđene estetike. Setimo se samo mode tzv. *andergraund stripova* koja je i danas aktuelna i ima značajan uticaj na animaciju. Ja lično sam blizak tom trendu...

## *Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja u animiranom filmu?*

Mislim da je osnovni zadatak svakog reditelja, bez obzira na žanr, da uspostavi kontakt sa gledaocem i da mu prenese onovnu poruku, misao, ideju...

U animaciji, tom specifičnom žanru, najširi auditorijum najčešće očekuje zabavu, ali ambicije pojedinih autora idu u sasvim drugom pravcu. Animirani filmovi se ne prave uvek za emisiju *Laku noć deco* već tretiraju sadržaje koji su za mnogo zreliji uzrast. Ako je film umetnost onda i autori takvih dela imaju zadatak da svoje ideje tretiraju na umetnički način. Ukoliko su u stanju. Kao autor ne mogu uvek da mislim o umetničkim komponentama u fazi pripreme filma. Bitno mi je da pronađem najbolji mogući način kako da ideja, kao što rekoh, dođe do svesti gledaoca, onome kome je nemanjena. Često sam tom osnovnom zadatku podređivao i likovnu stranu filma. Ako nisam bio zadovoljan crtežima koje su mi ponudili saradnici (lično ne crtam svoje filmove) ali je poruka ostala ista, onda i ti nedostaci kojih sam samo ja svestan izgledaju kao deo umetničkog načina mišljenja, pa čak i „legnu“. U oblasti animiranog filma ne može se od svakog ostvarenja – filmskog ili video produkta – zahtevati da bude umetničko delo. Razlog je jednostavan. Animirani film ne podrazumeva samo film-fikcijusa crtanim junacima, lutkama, ili rezanim figurama koje interpretiraju izvesnu priču. Animirani film, po svom tehnološkom, stvaralačkom procesu ima malo vezesa umetnošću, ukoliko umetnost nije ona veština da se osnovna ideja, prenese u svom, najčistijem obliku do svesti gledaoca.

Kada je u pitanju autorski film, TV serijal, prenošenje dela iz literature, standardni biskopski film ili TV produkt, geg film, istraživanja, uvođenja novih tehnologija (kolaž, mulaž, kompjuterska animacija, slikanje na staklu uljanim bojama) osnovni zadatak reditelja je da obradom sižea, primenom pomenutih tehnika, sve podigne na jedan viši umetnički nivo. Estetika animiranog filma u znatnoj meri se razlikuje od klasičnog filma, upravo zbog tehnoloških razlika, pa izvesni istaknuti teoretičari filma smatraju animirani film, zbog svih tih značajki, posebnom umetnošću! A ipak, dramaturgija je samo jedna introdukcija, zaplet, kulminacija, rasplet. To važi za spot od 10 sekundi kao i za celovečernji bioskopski animirani film. U kontekstu svega toga, reditelju filma je osnovni zadatak da sve podredi specifičnostima animacije radi konačnog umetničkog

formiranja filma. Tog pravila pridržavao sam se i ja u okvirima neograničenih mogućnosti umetnosti animacije.

### *Koja su Vaša dela najcelovitija ostvarenja animacije?*

Nijedan autor ne može da se naprečac odluči i kaže određeno taj i taj film smatram svojim najboljim delom. Autor se ne odriče ni onih ostvarenja koja su evidentno izmakla kontroli, ostala nedorečena, nisu opravdala cilj. On će uvek imati opravdanja za svaki takav uspeh ili promašaj. Navešću tri animirana dometa koja smatram najcelovitijom po onome kako su prihvaćena od javnosti i kritičara, ali i po onome šta sam želeo da kažem.

Na prvom mestu tu je film *Vreme vampira* gde sam posegao za mračnim i komičnim stranama srpske mitologije, ka vampirizmu. Na ivici seoskog groblja, gde u mehani nekakav delija lumpuje i zabavlja se sa seoskim lepoticama, drugi mračni tip, naoružan glogovim kocem sledi svoju isceljiteljsku prirodu i želju za uništavanjem vampira. U ponoćnom kalamburu koji nastaje, seoski delija pored lepotica iz kafane „prevrne“ i mračnog čoveka sa glogovim kocem, i vampire koji napuštaju svoja grobna počivališta. Film je imao veliki uspeh u svetu, ali ta crnohumorna priča nije shvaćena samo kao predmet zabave (hvala bogu!) već je u njegovom sižeu otkrivena i ona mogućnost da mračnim silama koje misle da nesmetano manipulišu ljudskim dušama treba udariti ne samo glogov kolac, već i onaj drugi, da bi se konačno opametili. Nastao pre tridesetak godina, ovaj film sa sjajnim crtežima Duška Petričevića, i dan danas ima svoje mesto u antologijama, retrospektivama, zbirkama značajnih animiranih ostvarenja.

Film *Poslednji TV dnevnik*, proizašao je iz jedne novinske karikature, i to je na neki način moj autobiografski film. U stvari, pokazuje izvesna stanja, kojima smo svi, ne samo ja, podložni i učestvujemo u njima nesvesno, sve dok nas ne lupe po glavi. Klasičan primer TV gledaoca koji, uz bocu piva, ispraća dan gledajući poslednje ponoćne vesti. Sve ono što se dešava „tamo negde daleko“, krvavi ratovi u džunglama, egzodusi čitavih naroda Afrike, elementarne nesreće, oružani sukobi i igre mačke sa mišom, jačih sa slabijima, sve to nas ne interesuje, ne dotiče. Čak i kada se voditeljka obraća pospanom auditorijumu sa pozdravom „Laku noć, dragi gledaoci, bio je to još jedan miran dan i spavajte mirno“, i kada se iza prozora građanina pred TV ekranom zasvetli nebo od eksplozija koje više nisu tamo negde daleko, mi u bunovnom stanju ne shvatamo šta nam se događa. Film je realizovan pre više od decenije i po, sa mešanim animacijskim tehnikama. Crteži na celu i realni prizori na ekranu (radi autentičnosti) dopunili su sliku i težnje scenariste i reditelja. Zagađeni crtež bio je u funkciji priče, a „žive“ slike su podvlačile trenutak sadašnjosti, uokvirem odličnim scenografijama Brane Jovanović.

Kada sam već počeo sa uplitanjem u savremene tokove života, sa one opore strane, da pomenem i film Pontijus *Pilatus Sekundus*. Osvrćući se nane-davna zbivanja, kroz poznatu ličnost, Isusovog sudije, film razmatra problem

krivice u ratu. Nekima se to nije dopalo, ali mom prijatelju i crtaču Dušku Arseniću pošlo je za rukom da malo pročačkamo po ljudskoj svesti.

### *Vaš izbor antologije animacije?*

Razmišljanja o sadržini bilo kakve antologije koju bih sastavio po sopstvenom izboru već u startu stavlja me na velike muke. Znam koliko je težak i odgovoran posao antologičara poezije, dramskih tekstova, klasičnih dela literature, filma, likovnih kritika, itd. Više puta sam se nalazio u nezahvalnoj i odgovornoj funkciji selektora ili člana žirija međunarodnih filmskih festivala. Teško je bilo usaglasiti kriterije, prava merila, izvagati umetnička dela i rangirati ih. Kako i sa kojim pravom?

U odgovoru na potavljena pitanja, ipak, treba pronaći pravu meru, bar u ovom trenutku kada obeležavamo 50 godina o trenutku kada je na svetskoj sceni film sa lutkama *Pionir i dvojka* autora Vere i Ljubiše Jocić nagrađen „Zlatnim lavom“ na festivalu u Veneciji, kao najbolji film u svojoj kategoriji. Zbog toga, a ne i samo zbog toga, ovaj film koji je i žanru filmova sa lutkama doneo najbolje osobine „Trnkine lutkarske škole“, spada u onu moju skromnu antologiju animacije. U tu antologiju, spada imenom, pre svega Divna Jovanović koja nam je podarila nekoliko filmova realizovanih direktno nafilmskoj traci, jednako uspešno kao što su to radili klasičari nove vrste animacije Norman Mek Laren i Len Laj. Čitav jugoslovenski opus Borislava Šajtinca (*Izvor života, Nije ptica sve što leti, Nevesta, Don Kihot, Iskušenje...*) filmovi su bez kojih ni ova ni bilo koja druga antologija jugoslovenske animacije ne može da se zamisli.

Veljko Bikić nam je pored velike energije, po kojoj će biti upamćen, ostavio filmove *Nj. V. (Njegovo Veličanstvo)* i *Krst, Kvadrat, Krug u delima Kazimira Maljeviča*.

Od svojih filmova, pored tri koje sam pomenuo, dodao bih i sledeće naslove: *Izvor života*, realizovan sa B. Šajtincem, *Zalju-bljen u tri kolača*, koji je prvi jugoslovenski film sa predmetima, ekološke filmove *Sprej tajm 2002*, i *Poslednji sunčev zrak*.

*Romeo i Julija...* Duška Petričića predstavlja njegovo najcelovitije delo uz sjajno učešće u filmovima svojih kolega. Visoke domete postigli su Vera Vlajić, Miroslav Jelić, Zoran Jovanović čiji film *Zastave* označava prekretnicu u domenu filmovanih političkih poruka, kao i priličan broj drugih autora sa delima koja zaslužuju posebnu pažnju.

Što se stranih animiranih filmova tiče, u ogromnom popisu autora, neobičnih tehnika, fantastičnih zamisli, najradije bih se zadržao samo na imenima onih koji su udarali kamen temeljac najhumanijoj, najuniverzalnijoj planetarnoj umetnosti – animaciji.

Etjen Gaspar Robertsona, koji je u XVIII veku čarobnom lampom stvorio *Fantasmagorije* moje kasnije transformisane i magične crteže na celuloidu, i danas obožavamo. Emil Rejno, tvorac crtanih filmova pre filma, Džejms Stjuart Elejton koji je znalacki upotrebio filmsku kameru na ručni pogon da oživi pred-



mete i crteže „udahnujući im dušu“, Vinzor Mek Ki, Emil Kol... Duga je lista pionira na čijim delima je izrasla „osma umetnost“.

*U kakvom su odnosu filmske i elektronska kamera i režija filmske i audio animacije?*

Tehnološki, razlika u snimanju (realizaciji) animiranih filmova primenom filmske kamere ili elektronike (ne video kamere već upotrebom kompjutera) ogromna je. Sa te strane prednost je na strani videa. Ali u umetničkom pogledu već je na samoj fakturi slike, crteži izvedeni rukom još uvek imaju više životnosti od onih koji su ostvareni uz pomoć sofisticiranih robota, faktor ljudske greške (makar i kod najprofesionalnijih crtanih filmova) uvek je bliži gledaocu, od uglancanih kaučukastih figura sa pokretima isprogramiranim u nekakvoj mašini bez duše.

U režijskom smislu, mislim da nema velikih razlika. Tu su i stori-bord i lejaut i dekor, i karakteri, mora se izvršiti tajming – merenje vremena, u čemu roboti u obliku kompjutera preteruju, tu su i drugi faktori, pa sve na kraju ostaje u rukama režisera.

Na ovim našim prostorima, sa izuzetkom reklamnih spo-tova i muzičkih džinglova, kompjuteri dugo neće biti isključivo oruđe naših animatora sklonih manufakturi.

*Zašto „beogradski krug animacije“ nije dosegao uspone „zagrebačke škole animacije“?*

Mi sami se nismo potrudili da dosegemo zvezde u onom smislu u kome postavljate pitanje – odnos svetske kritike prema beogradskoj animaciji, marketinška pozicija, odnos odgovarajućih faktora (ministarstva) i producenata, nedovoljna obučenost pojedinih animatora (uprkos bogatom talentu), samosvest o vrednostima koje posedujemo ponekad je preterana.

Film *Vreme vampira* (produkcija „Dunav film“ i „Zagreb film“) sa beogradskim autorima Majdakom kao rediteljem, Petričićem kao crtačem i scenografom, Vokijem Kostićem kao kompozitorom osvaja opšte simpatije u Anesiju, film *Izvor života* (Majdak-Šajtinac) osvaja tri svetska gran prija, *Nevesta Bore Šajtinca* je u Evropi na top listi... a kupcima koji su se posle tih uspeha obratili našim agencijama za promet i eksport filmova („Jugoslavija film“) nuđeni su Baltazari, slovenački lutka filmovi, školski filmovi. Srpska produkcija na svetskom tržištu nije bila prisutna. Znači, filmovi lansirani iz Beograda kao umetnička ostvarenja mogli su da dosegnu zvezde, kako vi to kažete, ali svest trgovaca išla je u suprotnom smeru. Ta poznata zagrebačka škola imala je svoj uhodani sistem. Pre međunarodnog festivala pozivali su najjemenitnije kritičare, producente, urednike iz sveta, prošetali ih po Brionima i Dubrovniku i posle ih smestili na festival. Da li je potrebno još nešto reći. Ljudi su sjajno odradili svoj posao.

Na našem Festivalu *Pogled u svet* 1999. godine prikazana su četiri programa „Zagrebačke škole“ u okviru njihovog pedesetogodišnjeg jubileja (!), ali na zagrebačkom festivalu 2000. godine nema mesta, a kažu nije ni vreme da se održi retrospektiva ili bar program najnovijih animiranih filmova beogradske produkcije.

Nadležni faktori godinama ne finansiraju proizvodnju crtanih filmova, pa su se mnogi talentovani animatori bukvalno razbežali, a filmovi rađeni manje-više bez honorara, ugovora, tehnike, pomoću konca i kanapa, i kada se naprave, ne mogu da se pojave na domaćim ili stranim festivalima, jer tobože nema para. Kako dosegnuti zvezde kada autori nemaju novca ni za tramvaj?

Retke retrospektive naših filmova u inostranstvu, u prošlim vremenima izazivale su neskrivene simpatije i pohvale, ali iza čitavog nastupa retko je stajala država.

Crtani film u našoj zemlji nije kulturno dobro od opšteg značaja. Zaboravlja se njegova univerzalnost, komunikativnost, vaspitna uloga, isticanje naše zastave u najtežim danima kada u animatori nekako stizali i osvajali nagrade u Hirošimi, Kijevu, Espinju, Minsku...

U svakom slučaju da se neko od mladih ljudi odvaži da se bavi animiranim filmom, tako iz čista mira, to uopšte neće moći da se ostvari, iz prostog razloga što profesija režiser animiranih filmova ne postoji. Pomenuo sam na jednom mestu da ja svoje filmove ne crtam. Za taj posao, za realizaciju animiranih filmova u svojstvu režisera meni su potrebni saradnici koji znaju da crtaju i koji poznaju tajne animacije. Nisam ja nikakav fenomen, usamljena pojava za muzej voštanih figura. Bez ikakvih aluzija na poređenje, ali osoba čije ime se vezuje za sam vrh Olimpa (u svetu animacije) bio je u početku svoje karijere vrlo skroman crtač – ime mu je Volt Dizni! Njegov nagli uspeh u to vreme zavisio je od njegovog najbližeg saradnika Jub Ajverksa. On je unapredio Diznijeve crteže, dao poslednje karakteristične crte Mikiju Mausu. Bio je vredan crtač koji je mogao da u jednom radnom danu izbacii 700 faza (crteža u pokretu) nekog junaka. I čuveni producenti Hana i Barbera, vlasnici najvećih fabrika animacije posle Dizni studija, za crtačkim stolom proveli su samo po par dana. I Dizni, i Hana i Barbera, držali su olovku u ruci samo kad su potpisivali čekove, odobravali projekte ili potpisivali liste za otpuštanje radnika. Njihov umetnički posao i aktivnosti bili su vezani za biznis u kome su bili vrhunski umetnici. No, to ne znači da nisu imali njuh za sadržaje koje će preneti na platno, za uspešno kreiranje likove, za ukupan imidž filma po čemu su postali poznati.

Gde onda mladi i ambiciozni ljudi da pronađu svoju šansu za obrazovanje i ulogu reditelja u animiranom filmu? Školovanje je sasvim sigurno, dobar put. U zemljama sa razvijenom proizvodnjom animiranih filmova državne ili privatne škole, akademije, skraćeni kursevi, redovna praksa i drugi vidovi edukacije, prilično su razvijeni i pogodni za usavršavanja u željenoj oblasti. U jugoslovenskim visokoškolskim institucijama, naročito onim filmskim, animacija se nije nikako proučavala. Bila je tu i tamo tek po neka informacija kroz predavanja iz istorije filma, ali režija kao profesionalna disciplina, organizacija, marketing, scenaristika, estetika animacije, bile su bele mrlje u nastavnim programima

umetničkih škola i akademija. Bilo je pravo čudo kada je oko 1980. godine na FDU, na Katedri za filmsku kameru prihvaćem program za animaciju. Pažnja: bio je to program za filmske snimatelje u školi koja je do tada ignorisala animaciju, i u kojoj ne postoji nikakv predmet koji bi bio komplementaran animaciji kao fenomenu – grafika, koreografija, scenske kretnje, scenografija, crtanje. Pa zašto onda animacija, pitao se neko? Animacija je filmski rod koji u svojoj konačnoj fazi obrade dolazi pred kameru, a kamerom rukuje snimatelj. I tako su snimatelji bili prvo probni kunići koji su proučavali tehnologiju animiranog filma, pokretanje predmeta, oživljavanje neživog i druge tajne ove vrste vrlo komplikovanog ali i kreativnog posla.

Rezultati su bili fenomenalni. Animirani filmovi sa predmetima na studentskim festivalima u svetu dobijali su aplauze i nagrade, praćeni uvek pažnjom i pitanjima: može li se kod vas proučavati animacija (interesenti od Amerike i Kube, do Nemačke, Španije i Turske).

Opređenje za režiju animiranih filmova treba da počne tokom likovne naobrazbe, sa dodatnim predavanjima, kino-tečkim studijama, proučavanjem dramaturgije.

Sećam se, da su mi kao „necrtaču“ zamerili što se bavim režijom i pokušavali čak da se nametnu ili preuzmu rediteljsku palicu. Svim tim ambicioznim mladim autorima ambicija nije nikakva negativna osobina – u pokušaju da sami režiraju redovno su propadali. Malo ih je pokazalo sve vrednosti svog umetničkog poriva i mogućnosti.

Učiti, učiti i učiti nije samo gola fraza. Crtač ne treba nikada da ispušta olovku iz ruku. Animirane filmove treba analizirati onako kako su nastali: sličicu po sličicu. Nije rđavo ni žive scene, hod ljudi, baletske figure, sportske poze, trčanje, zabeležene na filmskoj ili video traci takođe analizirati – razlagati na ekstreme i faze.

Ponovo o meni razapetom između kamere, režije, montaže, pisanja scenarija – čime sam prinuđen da se bavim i animacije, da rasvetlim i neka nepoznata područja mojih aktivnosti pre profesionalnog bavljenja filmom. Studirao sam istoriju umetnosti i otuda sklonost ka grafizmu u mojim filmovima, nagnon sam nadrealističkim prizorima kako starog Boša tako i savremenog Dada Đurića, Magrita ili Dalija. U mladosti sam crtao i objavljivao stripove. Druženje sa kamerom me je odvučlo od crtačkog stola ali zato su u mojim animiranim filmovima prisutne „žive“ scene i poruke jer život i stradanja, želje i nadanja, ne mogu se uvek nacrtati. Na izvestan način, mešanje faktura u mojim filmovima su moj potpis.

*Kako vidite buduću školu za animatore i Fakultet dramskih umetnosti u sistemu umetnosti režije?*

Školu za animatore na FDU više uopšte ne mogu da zamislim. U međuvremenu, od mog odlaska u penziju, mnogo toga se promenilo, nastavni programi, tehnologija, učila, ideje, ljudi i navike. Posle raspada Jugoslavije 1991. godine kada smo se oslobodili sindroma „Zagrebačke škole crtanog filma“

odjednom smo bili u mogućnosti da sagledamo sami sebe, da vidimo gde smo i šta smo, i gde su naše mogućnosti. Iz godine u godinu povećavala se produkcija, od pet na 25 filmova godišnje, što je u uslovima apsolutnog okruženja i sankcija bilo ravno čudu. Toj ekspanziji animiranog filma u besparici i bez blagoslova države, pomogli su, sa jedne strane uspesi prvog privatnog studija za animaciju u vlasništvu Veljka Bikića, izvestan trend na komercijalnom planu (TV reklame, marketing), obo-gaćivanje nacionalnog festivala animiranog filma koji se iz Podgorice preselio u Čačak, razvoj filmskih škola za mlade. Ali iz akademija i fakulteta bio je slab priliv ideja i aktivnosti.

Edukacija je sigurno neophodno potrebna, naročito sada posle smrti vrednog pregaoca Veljka Bikića (čiji studio je zatvoren) jer, mnogi stariji animatori su već odsušili svoj vek, a ekonomska situacija ne garantuje mladim snagama da mogu da ostvare svoju egzistenciju baveći se animacijom. Postoje brojni studiji naoružani moćnim kompjuterima, ali njihovi operateri i dizajneri nemaju dovoljno animacijskog „šmeke“. Dvogodišnja filmska škola „Dunav filma“ saodeljkom za animaciju tek je u povoju i njene rezultate tek treba čekati. Možda bi nekakva majstorska radionica, finansirana odozgo, bila rešenje za unapređenje animacije. Iskusan animator u neprekidnom kontaktu sa mladima bio bi dobar podstrek za izgrađivanje lika i profesije reditelj-animator. Uostalom, kao i svuda, o tome ne odlučuje vaš sagovornik. A ni Gospod Bog se ne razume mnogo u animaciju.

*ANIMIRANI FILM, Studije, polemike, ogledi, razgovori, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Verzalpress, Beograd, 2002, str. 61–74*

## REDITELJ FILMSKE ANIMACIJE

### *Razgovor s režiserom Borislavom Šajtincom\**

*Šta je estetski predmet filmske animacije?*

Kontra-pitanje: da li vrhunska estetika sama po sebi garantuje uspeh jednog animiranog filma? Naravno da ne, potrebne su brojne ostale komponente da bi se ostvarila filmska celina - bilo da se radi o animiranoj ili nekoj drugoj vrsti filma.

*Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja filmske animacije?*

Proizlazi iz prvog pitanja: radi se na prvom mestu o filmu i o njegovom kvalitetu u celini. Animacija je samo jedan deo te celine.

*Kako ste postali reditelj filmske animacije?*

Sticajem okolnosti. Odlučujući momenat je bio susret sa Nikolom Majdakom i naš zajednički film *Izvor života*. Posle tog prvog filma nastaju drugi, u samostalnoj realizaciji, i koji su svi rezultat jednog autodidaktičnog procesa.

*Koji su osnovni problemi dramaturgije filmske animacije?*

Upravo to, dati animaciji određenu dramaturgiju, osmisлити je u skladu sa sadržajem, režijom i osnovnom idejom filma. Nimalo lak zadatak. Nisam siguran da mi je to pošlo za rukom u mojim filmovima tim pre što sebe ne ubrajam u velike animatore.

*Kako i na koji način režirate animirani film kao Work in Progress, od prve ideje kroz procese režije... ?*

Možda zvuči čudno, pogotovo kada se zna da je film rezultat kolektivnog rada jedne ekipe, ali je moguće: ja pravim moje filmove kao što slikam sliku na platnu ili kao što crtam na papiru. Postepenom i paralelnom gradnjom i nad-

---

\* ŠAJTINAC, Borislav - srpski slikar, reditelj animiranog filma, ilustrator - rođen u Melencima, Vojvodina, 1943. Diplomirao na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu i na Akademiji lepih umetnosti u Parizu. Objavljuje crteže i karikature u zemlji i inostranstvu. Sa knjigom humorističkih crteža *Kažiprst* pojavio se 1965. godine. Radi ilustracije za mnoge knjige i počinje krajem šezdesetih godina da se bavi crtanim filmom. Debitovao je sa filmom *Analiza* i još poznatijim delom *Izvor života*, koji je radio sa Nikolom Majdakom. Sledili su njegovi filmovi *Nije ptica sve što leti*, 1969, *Majstor*, 1981. i drugi, koji su nagrađeni na festivalima u Beogradu, Bilbau, Oberhauzenu, Krakovu, Anesiju, Čikagu, Tampereu, Mamaji i Lokarnu. Intezivno se bavi slikarstvom i ilustracijom i objavio knjigu *Privatni lavirint*. Crteže objavljuje u časopisima Luj, Transatlantik i Plejboj. Veliki uspeh ostvario filmom *Ubica sa Monmartra*, . Živi i radi u Parizu.

gradnjom elemenata koji na kraju čine film. Uz naravno puno devijacija, lutanja i traženja, pisanja i brisanja, uz improvizacije koje često donose nove ideje i rešenja kako grafička tako i sadržajna... dolaze i momenti kada film počinje sam da vam diktira dalji razvoj.

Sve u svemu, dugotrajna kreacija koja zahteva izuzetno strpljenje i priličnu koncentraciju svih snaga od prvog do poslednjeg poteza.

*U kakvom su odnosu slika i zvuk u Vašem rediteljskom opusu?*

U svetskoj istoriji animiranih filmova postoji priličan broj filmova koji su rađeni po muzici ili nekoj drugoj zvučnoj kulisi. Animirani film to dobro podnosi i mnogobrojna uspela ostva-renja svedoče o tome. Ne mali je i broj onih koji su realizovani po unapred pripremljenoj muzičkoj partituri. Za mene zvučna obrada dolazi kasnije, posle završene slike i to je onda kao kada kupujete novo odelo: uđete u neku prodavnicu i počnete da probate različita odela - sve dok ne nađete ono pravo, ono koje vam najviše odgovara. Imao sam sreće i da radim sa različitim kompozitorima ali procedura i redosled su isti.

*Koji su reditelji i njihova dela dali najveće domete srpskom, jugoslovenskom animiranom filmu?*

Kada je reč o jugoslovenskom animiranom filmu, on je bio, kao što se zna, godinama dominiran Zagrebačkom školom crtanog filma: grupom genijalnih individualaca koji ostavili svoj pečat i tragove u svetskim razmerama. A što se tiče animiranog filma u Srbiji, moram da priznam da sem nekoliko afirmisanih imena, koji se ne mogu zaobići kada je reč o srpskom crtanom filmu, kao Majdak, Dušan Petričić, Vlajić, Bikić i Ćirić nisam u stanju da pomenem druga mada ih verovatno ima. Nedostaju mi informacije i nisam sasvim u toku.

*Koje svoje filmove smatrate najboljim umetničkim ostvarenjima i zašto?*

Poslednji film, *Le tueur de Montmartre (Ubica sa Monmartra)*. Prvo jer markira moj povratak na film (posle više od 15 godina pauze) i drugo, što je materijal nastao u tom periodu (crteži, stripovi) ponovo našao skupljen pod jedni istim krovom, odnosno u formi ovog filma.

*Vaš umetnički razvoj karakterišu tri osnovna perioda: srpski (jugo-slovenski) nemački i sada francuski - koje su karakteristike tih razdoblja... ?*

To je dosta kompleksna tema i teško se može svesti na jedan zajednički imenitelj. Ipak, i pored neophodnih prilagođavanja i adaptacija svakoj od pomenutih sredina, bitno je možda to da se ja nisam u suštini mnogo promenio i da sam još od studentskih dana bio, i do danas ostao, preokupiran evropskom idejom.

*Kako bi ste odredili svoju ars poetiku režije animiranog filma?*

Animacija je neosporno jedan od najvažnijih elemenata crtanog filma. Međutim, ja nikada nisam pridavao važnost nekom filmu samo zato što je bio dobro animiran i konačno, ne pravim razliku između animiranog i igranog filma. Postoji dobar i loš film i to je sve. Sa te tačke gledišta, animacija je neophodno sredstvo, sa izuzetnim mogućnostima.

*Koji su Vaši saveti mladim rediteljima filmske animacije?*

Znajući da ne postoje recepti za uspeh, izbegavam da dajem bilo kakve savete. Vreme u kome živimo se kreće munjevitom brzinom.

*Kako i na koji način koristite nove elektronske tehnike i digitalne mogućnosti... ?*

Pojava digitalne tehnike je bila za mene jedan od odlučujih faktora povratku ka filmu. Tehnika koja pomera horizonte i od koje se treba na momente čuvati jer je opasnost da se čovek izgubi u tom beskonačnom virtuelnom prostoru velika. A to će reći da s vremena na vreme ne treba zaboraviti dobru, staru, olovku.

*Vaš bogati likovni opus odlikuje mnoga ostvarenja inventivnog ilustratora... ?*

Iskustva su brojna i često veoma različita. Smatram da ne postoje sigurna estetska rešenja, pa čak i ako postoje, zašto se zatvarati u njih?

*Vaš opus karikatura je obišao svet. Kako bi ste definisali svoju poetiku crtanog humora?*

Slično je i sa humorom. On je prisutan svuda čak i tamo gde mu nije mesto, ali je istovremeno teško definisati šta je smešno, a šta nije.

U celini, mislim da je jednom umetničkom delu, bez obzira na žanr, neophodna izvesna doza humora.

*Beograd - Pariz, oktobar, 2008.*

## REDITELJSKA ESTETIKA I POETIKA FILMSKE ANIMACIJE

### *Razgovor s režiserom Rastkom Ćirićem \**

*Kako ste postali reditelj animiranog filma?*

Nakon diplomiranja, moja osnovna preokupacija bila je likovna grafika. Ilustracija i svi oblici grafičkog dizajna bili su podređeni grafici koja se pravi „za dušu“. Nekako u to vreme Nikola Majdak je osnovao na FDU „Radionicu za animirani film“. Kako se niko na Dramskoj akademiji nije bavio crtanjem, Majdak se bacio u potragu za crtačima na primenjenoj i likovnoj akademiji. U razgovoru sa mojim profesorom Bogdanom Kršićem palo im je na pamet, zbog mog rada na „veselim ilustracijama“ da bih ja mogao da budem zgodna žrtva. Na Kršićev predlog, pošto smo inače tražili temu za moje poslediplomske studije, prihvatio sam radna temu *Ilustracija i animacija*. Mentor mi je bio Bogdan Kršić, a komentor Nikola Majdak. Moj rad na trećem stepenu podrazumevao je izradu crtanog filma i njegovo pretvaranje u knjigu. Film se zvao *Odlazi cirkus*, na Balaševićevu muziku, a knjiga je bila projektovana u obliku zootropa, optičke sprave iz prošlog veka za stvaranje iluzije pokreta, jer sam želeo da knjiga zadrži u sebi element pokreta.

U samom početku me je obuzeo strah od nepoznatog, a pogotovo da više neću imati vremena za „čistu grafiku“. Morao sam da ubedim sebe da je sve to isto, da je ovo isto grafika samo malo komplikovanija, jer se mrda i pušta zvuke. Naravno, prvi materijal koji sam snimio, a nije ga bilo malo – preko tri

---

\* ĆIRIĆ, Rastko – srpski grafičar, reditelj filmske animacije, pedagog – rođen 24. V 1955. u Beogradu. Diplomirao poslediplomske studije na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu. Član ULUPUDS, ASIFA, Ekslibris društvo Beograd (sekretar društva), YU Art Director Club. Redovni profesor na FPU za predmet *Ilustracija* i profesor *Animacije* u Filmskoj školi „Dunav filma“. Osnivač predmeta Animacija i Studija za animaciju FPU na Fakultetu primenjenih umetnosti (2006). Rukovodilac Grupe za digitalnu umetnost na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (od 2005). Oblasti delovanja: grafika, primenjena grafika (ilustracija, zaštitni znakovi, ekslibris, strip), animacija, muzika.

32 samostalne izložbe (Beograd, Novi Sad, Titograd, Vranje, Ljubljana, Kopar, Anesi, Orleans, Legnica).

Autor 13 animiranih filmova među kojima su i *Tango Ragtime* (1985, „Dunav film“), *Lalilonska kula* (1988, „Zagreb film“), *Ale i bauci* (1989, „Avala film“), *Nevidljive i slabo vidljive životinjske vrste* (1988, „Dunav film“), *Metamorf* (2005, Rastko Ćirić&G&MC Group) i drugi.

Nagrade za animaciju: Minhen 1982; Zagreb 1988; Ottawa 1988; Beograd 1989; Titograd, 1989; Beograd 1989, Zlatibor 1993, Novi Sad 1993, Beograd 1998, Kijev 1998, Drama, Grčka 1998, Beograd 1999, Gran-pri Čačak 1999, Gran-pri Beograd 2006, Moskva 2006, Hirošima 2006. Saradnik - ilustrator Njujork Tajmsa (New York Times Book Review) od 2002.

Najvažnije objavljene knjige: *Prošetajte svoje crteže - Mala škola animacije* (1988); *Ale i Bauci* /sa A. Palavestrom (1989); *Anatomija svakodnevnog života* (1994); *Prva, druga i treća priča o Prtku* (1994); *Nevidljive i slabo vidljive životinjske vrste* (1998); *Slova-kentauri* (2000), *Pangrami* (2000), *Priručnik za gajenje domaćeg metamorfa* (2002), *Deset Poučnika Rastka Ćirića* (2003), *Svaštara* (2005). Pokretač i urednik edicije „Signum“ Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu (2006).

Godine 2004. Dinko Tucaković režirao je dugometražni dokumentarni film *The Rubber Soul Project*, posvećen Rastkovom muzičkom projektu. CD sa muzikom i DVD izdala je 2006. američka kuća Rise Media Entertainment.



minuta kolažne i crtane animacije, propao je pri razvijanju na Televizi-ji. Dešava se. Dobio sam providnu traku kao rezultat mukotrpnog rada pod kamerom. Sve sam morao da ponovim, i to su bile moje porođajne muke i prvi kontakt sa animacijom.

*Šta znači animirati umetničko delo? Šta je za vas animacija?*

Sušтина grafike je umnožavanje. Napravite jednu matricu i odštampate puno dece. Često sam razmišljao nad morem je-dnakih grafika koje se suše kakav je to osećaj blagog ushićenja izazvan tolikim ponavljanjem jednog, sasvim ličnog, motiva. Verovatno jedno od mogućih ljudskih pokušaja da simuliraju besmrtnost.

Sa animacijom stvar je još gora. Animator posmatra svoje delo kako živi – mrda se, skakuće, priča, gleda te u oči. To mu podsvesno daje osećanje da se igra nekog malog boga. Nema granica, sve može, sve zavisi od autora, gradi se kompletan mali svet koji može da živi, a njegova kompleksnost zavisi samo od talenta, veštine i iskustva.

*Kako biste definisali svoju poetiku animiranog filma?*

Trudim se da se moji filmovi zasnivaju na mom crtačkom rukopisu. To je teži put u praktičnom smislu, jer nikakva crtačka ekipa ne može da i pomogne pri realizaciji, tako da sam moram da crtam sve faze, to jest sve crteže (u filmu *Tango regtajm* prebrojao sam preko 4000 crteža, za šta mi je trebalo šest meseci rada). Dakle, vizuelne predstave mojih filmova baziraju se na mom prethodnom likovnom iskustvu i na neki način su eksperiment u pokretanju slobodnih crteža ili ilustracija koje sam radio kao statične slike. Tako mi je najbliži rad na papiru, četkom i tušem i ostalim alatima na koje sam već navikao. Takođe sam primetio da je kroki, brz slobodan crtež koji izražava suštinu figure, naročito pokreta, skoro sasvim neiskorišćen u crtanom filmu, iako je po svojoj prirodi idealan za ovaj medij. Čini mi se da je sugestivnost „savršenog“ crteža klasične komercijalne animacije doprinela i sterilnom likovnom pristupu crtanom filmu.

U idejnom smislu, apsurd, humor, nekakva sposobnost za sintetizovanje slika i simbola i jedna doza pozitivne infantilnosti čini mi se da zajedno grade neku moju poetiku. Uzmite tekstove za decu Duška Radovića, Monti Pajton skečeve, Kaf-kine i Borhesove kratke priče, Ešerove grafike, muziku Bitlsa, Satija i regtajma, Agatu Kristi i Šerloka Holmsa, Mebijusove i Krambove stripove i izmešajte u šarenom loncu. Dobićete neko stanje duha u kome se povezuju raznorazne, čak i sasvim suprotne stvari.

*Koje su ličnosti i pojave dale najveći doprinos umetnosti animiranog filma u nas i u svetu? Navedite svoju antologiju animiranog filma i obrazložite svoj izbor.*

Vinzor MekKej, početak veka. Film se pojavio kao medij, ali ga nisu ozbiljno shvatali. Prvi crtani filmovi Mek Keja kao *Dinosaurus Gerti* bili su pozorišno-filmske predstave. Crtani junak je reagovao na reči i pokrete glumca. Mislim da je Mek Kej bio važna figura za širenje popularnosti filma uopšte. Njegovi stripovi i crtani filmovi o Malom Nemu, uvode san i nadrealizam u animaciju i definišu specifičnost ovog medija.

Nezaobilazni Dizni. Ambiciozna industrija najviših standarda koja je okupila vrhunske umetnike iz svih oblasti i nametnula svoje viđenje animacije. Zahvaljujući svojoj fleksibilnosti i iskustvu uvek je za korak ispred svojih sve brojnijih imitatora. Međutim i pored brojnih pokušaja da paralelno razvija i autorski aspekt animiranog filma ipak su uspešnost i ubedljiva logika diznjevске animacije previše sugestivni i na neki način koč razvitak alternativnih umetničkih načina razmišljanja.

Norman MekLaren. Kanađanin, možda najveći eksperimentator u oblasti animacije. Oprobao se u svim animacijskim žanrovima i tehnikama i dao inspirativni podsticaj mnogim autorima u svetu. Naročito su dragoceni njegovi eksperimenti sa crtanjem slike i zvuka direktno na traku.

Jan Švankmajer. češki animator, poznat po svojim bizarnim crnohumornim animacijama predmeta, gline, lutaka i ljudi. Iako se u njegovim filmovima može osetiti istočno-evropsko kulturno nasleđe, njegov uticaj je dopreo i do engleskih autora mlađe generacije kao što su braća Kvej.

Tim Barton. I pored toga što je režirao i igrane filmove (u kojima se može osetiti njegov duh i jaka likovna komponenta), njegov doprinos animaciji je nezaobilazan. Specifičan lični svet i naročit način razmišljanja čine njegov dugi animirani film *Nightmare Before Christmas* istinskim remek delom.

Zdenko Gašparović. Predstavnik novije struje Zagrebačke škole crtanog filma. Neveliki opus, ali njegov film *Satimanija* je verovatno najuticajniji film s kraja sedamdesetih godina. Izrazito likovni pristup, jak intuitivni naboj.

Zagrebačka škola crtanog filma. Ne smemo da ne pomenemo imena sa velikim uticajem kao što su Dušan Vukotić, Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Nedeljko Dragić...

*Kako i na koji način režirate animirani film od ideje do kompozicije dela?*

Najmanje dvaput više vremena odlazi na zamišljanje filma nego na samu izradu, iako je poznato da je to izrazito mukotrpan posao, sa ogromnim brojem crteža odnosno prizora. Za mene je ideja prva i ona diktira sve ostalo: tehniku i tehnologiju izrade, trajanje filma, vrstu ozvučavanja, stepen stilizacije, dramaturgiju, sve likovne elemente. Na prvi pogled zvuči logično, ali većina autora radi suprotno. Imaju svoj ustaljen način rada i samo biraju priču koja će da se uklopi u to. U animaciji je neophodno da se isplanira svaki i najmanji de-

talj, tako da je prvi cilj načiniti „gvozdenu“ knjigu snimanja. Kad se knjiga snimanja završi, dve trećine rada je gotovo. Ostaje samo egzekucija, koja je najmučniji deo za mene, jer zahteva mnogo vremena, a najveći deo posla je rutinsko umnožavanje slika. Srećom, čarolija koja se stvori pri gledanju pokrenutih slika dovoljno je snažna da natera autora da izdrži tu mukotrpnu fazu posla. Na kraju, gledanje filma je nagrada, ali ne za dugo, jer verovatno svakog autora tera prokletstvo da ne može da uživa u svojim filmovima, jer je na svakoj sledećoj projekciji primoran da vidi isključivo nekakve greške. Naravno, to su greške koje vidi samo autor i niko više, ali zadovoljstvo je zauvek pokvareno. Retki su filmovi kojima je autor potpuno zadovoljan, i ja mogu da se setim samo jedne moje minijature, a to je animirana špica za „Avalin atelje animacije“.

*Koje svoje filmove smatrate najcelovitijim ostvarenjima? Obrazložite njihovu ideju i estetsku osnovu.*

TANGO RAGTIME („Dunav film“ 1985, 8“15“)

Po meni je *Tango regtajm* moj prvi zreli film iako je na filmografskoj listi četvrti. Prethodne smatram studentskim radovima i vežbama. Ovaj film je jedini koji je rađena muziku koju sam ja komponovao, tako da je u tom smislu autorski celovit. Muzika je bila povod, a filmom sam hteo da zabeležim jedan period života kada sam nakon opsednutosti laganom i harmonijski složenom muzikom naglo prešao na regtajm koji je sasvim suprotan – bio je dečje-primativno jednostavan i čist. Dramaturški gledano, nije linijski niti narativno struktuisan, već mozaično, dok je svaki segment povezan proizvoljnom „odlukom“ ćudljivog junaka. Strukturalna osnova filma počiva na analizi forme, to jest film je ritmički podeljen na delove koji su definisani određenim likovnim elementom, tako se naizmenično smenjuju crno-beli, delovi sa linijama u boji i površinama u boji. Sam početak filma i nagoveštava ovaj način čitanja: tri linije koje opisuju „sobu“ u stvari je koordinatni sistem koji definiše prostor, na njemu se pojavljuje klavir koji je crna površina, a potom u scenu ulazi supa koja je boja. Linija, površina i boja do kraja filma ostaće zapravo glavni junaci. Njima se likovno suprotstavlja fotografija koja se povremeno pojavljuje (na klaviru), tako da jedno drugo naglašavaju. Na fotografiji su stvarne ličnosti – članovi filmske ekipe, i ona stalno održava vezu sa stvarnošću u odnosu na svet mašte u kome se radnja odigrava, odnosno postavlja odnos svest-podsvesst. Aranžman muzike prati i podržava različitost pojedinih delova filma. Strukturalnom planiranju filma bilo je posvećeno mnogo više vremena nego samoj egzekuciji – sećam se da je na knjizi snimanja rađeno oko deset meseci, dok sam film nacrtao za šest. Veoma sam zadovoljan dobrim prijemom filma od strane publike, jer sam se bojao da će biti hermetičan. Međutim, izgleda da su proizvoljne detalje povezali muzika i sam dramaturški tok koji postepeno vodi ka kulminaciji (scena u svemiru), a arhetipska priroda simbola je uticala na podsvesst gledaoca tako da ga je naterala da film posmatra intuitivno, ne tražeći razloge niti narativnu nit.

#### LALILONSKA KULA („Zagreb film“, 1988, 4“30“)

Ovo je bilo moje najveće profesionalno iskustvo i veoma odgovoran zadatak, s obzirom da sam radio za našeg najvećeg i najiskusnijeg producenta animacije. Zbog strogog roka – film je morao da bude gotov za četiri meseca, a operativni plan je bio razrađen do detalja – morao sam da odustanem od „rukopisnog“ načina izrade i da prihvatim „strožiju“ obradu figure, kako bi ekipa crtača mogla da mi pomogne. Zanimljivo je da je scenario bio odbijen od strane beogradskog producenta i nisam očekivao da će ga „Zagreb film“ prihvatiti. U prvoj knjizi snimanja postojao je glas u „ofu“ koji je objašnjavao radnju i to je bila prva zamerka. Trebalo je da film što univerzalniji i prigodniji za svetski auditorijum. Tako sam u sledećoj verziji knjige snimanja sav prateći tekst pretvorio u simbole i sliku, čime je film postao malo teži za shvatanje, ali je postao i višesmisleniji. Priča se zasnivala na mom „borhesovskom“ scenariju koji govori o besmrtnosti i beskonačnosti, a junak je zidar koji celog života pada sa beskonačne Kule i kad primeti da ga posmatramo počinje da nam priča svoj život. Tenzija koja se stvorila brzim promicanjem zidova i prozora Kule kao i zbog neizvesnosti i nestabilnosti naobičajne situacije, postala je vezivno tkivo filma, i čak izoštrila koncentraciju gledalaca na teže shvatljive simbole.

Bio sam vrlo ponosan kada sam na Internetu, na prezentaciji „Zagreb film“ video da je ovaj film izabran i da sa još 60 filmova stoji pod naslovom *Classic collection*.

#### ALE I BAUCI („Avala film“, 1989, 9“)

Ovaj film pripada široj medijalnoj akciji u koju su uključene i izložba koju prate specifično svetlo i zvuci, istoimena knjiga koju je napisao Aleksandar Palavestra alias A. Peragraš, par manjih brošura, jedna realizovana TV epizoda Miloša Radovića, serija tekstova u „Politikinom Zabavniku“ itd.

Film je animirani azbučnik naših mitoloških stvorenja, a struktura je jednostavna – stvorenja se predstavljaju jedno po jedno, a segmenti su povezani tako što stvorenja jedu ili na druge načine apsorbuju svog prethodnika. Poslednje, najgore biće je sam autor koji se pojavljuje na animiranim fotografijama na kraju filma. Svako biće je i animirano na poseban način, što naglašava njihovu različitost, a i film pretvara u neku vrstu leksikona animacije. Naravno, ovaj aspekt filma nije očigledan za običnog gledaoca. Višemedijalna obrada teme (izložba, knji-

ga, film) postavila je zanimljiv likovni zadatak pretvaranja i prilagođavanja istih likova u različite medijske okvire i prigodna tehnička rešenja. Prvonastale crteže za knjigu koji su rađeni u blagoj stilizaciji ali s bogatim prepletom linija trebalo je uprostiti i prilagoditi animiranom pokretu. Primenio sam pouku da „figura treba da dobije u pokretu onoliko koliko izgubi u crtežu“. Slobodniji crtež koji je rađen četkicom i olovkom na papiru i na neki način je nastavak likovnog tretmana započetog u filmu *Tango regtajm*.

### *Koju literaturu iz estetike animacije bi trebalo u nas prevesti i objaviti?*

Od starijih knjiga svakako ove koje često koristim i u nastavi: Stan Hanjward: *SCRIPTING FOR ANIMATION*, Focal Press, 1977, John Hallas: *GRAPHICS IN MOTION*, Novum Press, 1981.

Novije naslove nisam imao priliku da pročitam i procenim. Manji je broj knjiga iz ove oblasti koje se bave estetikom, najveći broj su priručnici, ilustrovane istorije i monografije.

### *Zašto je Dušan Vukotić najveći reditelj animiranog filma na južno-slovenskim prostorima u 20. veku?*

Na prvi pogled pitanje stavlja odgovarača pred svršen čin. Vukotić je svakako najafirmisaniji zbog činjenice da je osvojio Oskara. Ono što je nesumnjivo je da je dao niz vrhunskih animiranih dela koja su najjasniji primer estetike i načina razmišljanja čuvene i značajne Zagrebačke škole, koja je na ovim prostorima predstavljala animacijski centar. Kad razmotrim sve autore animacije sa ovih prostora i njihova dela, ima nekih filmova koji se mogu nazvati „boljim“ od najboljih Vukotićevih ostvarenja, ali gledajući autorsku ličnost u celini, Dušan Vukotić zaista može da se nazove „najtežim“ našim autorom.

### *Kuda ide režija animacije u nas i u svetu?*

U dva smera: glavni je komercijalna animacija, a manje glavni je autorska ili „festivalaska“ animacija, koja nažalost živi uglavnom na festivalima animiranog filma. Bezbroy koncepcija, stilova, neminovan upliv kompjutera, koji su se danas uvukli i u izradu rukom crtanih filmova.

Trenutno, kompjuterski programi pokušavaju da dostignu savršenstvo u imitiranju prirode. Virtuelnim predmetima moguće je zadati težinu i gurnuti ih virtuelnim impulsom sile tako da je simulacija stvarnog pokreta iznenađujuće uspešna. Kompjuterske predstave su toliko sada sterilno savršene, da se programima dopisuje mogućnost planirane greške, kako bi i na taj način bili što realističniji. Sve ovo ide ka mogućnosti izrade jeftinog i svemogućeg igranog filma bez živih glumaca, scenografije i svih onih faktora koji bi mogli da se otmu kontroli. Najveći problem je ljudska figura, naročito mimika lica. Kad se sve to tehnički savlada, nedostajace neko parče duše, i onda će biti jasno da je tajna u kombinovanju mašine i ruke.

### *Čemu režija?*

Neko mora da „reži“ na ostale članove ekipe, kako se celina ne bi raspala.

*Uporedo s režijom animiranog filma Vi „režirate“ i umetnost opreme knjige. U čemu je estetska suština likovnog opremanja knjige i njena savremena estetika?*

Sve sama teška pitanja. Knjiga je intiman, taktilno-vizuelni predmet. Pojavom novih CD-ROM knjiga oduzeti su elementi taktilnosti i intimnosti. Zbog toga standardna knjiga neće izumreti i pored mnogih prednosti novog medija koji će se paralelno razvijati. Na Fakultetu primenjenih umetnosti paralelno se izučavaju industrijska kao i bibliofilska izdanja, kao najintimniji oblik knjige. Glavni nazori su uvek isti: čitkost, likovnost, usklađenost i duhovna veza slike i teksta. Ono čime se savremena estetika može razlikovati od neke pređašnje je veće bogatstvo duhovnih i tehnoloških mogućnosti, u šta je uključena i mogućnost najkonzervativnijeg rešenja.

*Da li nameravate da napišete knjigu o umetnosti režije animiranog filma, TV, videa? Šta bi bila idejna i estetska osnova takve knjige?*

Do sada sve što sam napisao o animaciji je jedna početnica, pod naslovom *Prošetajte svoje crteže - Mala škola animacije*, koja je prvobitno izašla u školskom listu „Tehničke novine“, a u skoro neizmenjenom obliku je izdao „Institut za film“ 1986. godine. Kako sam se animacijom bavio tek 5–6 godina, u to vreme sam pisanje bilo kakvog „udžbenika“ smatrao prilično prepotentnim činom. Ipak sam popustio na navaljivanje Saše Imperla, urednika „Tehničkih novina“ i serija tekstova je tokom godinu dana nastala. Ona sadrži ipak neke osnovne stvari i upotrebljiva je kao neki mali uvod za sjajnu knjigu i pravi profesionalni priručnik Borivoja Dovnikovića *Škola crtanog filma*, koja je takođe nastala kao serija tekstova iz časopisa „Filmska kultura“. *Prošetajte crteže* bi trebalo proširiti, pošto je prostor u listu bio skučen, i tehnološki dopuniti i ispraviti. Ta nova knjiga neizostavno bi trebala da bude u formi CD-ROMA, pošto bi na taj način animacijski primeri koji čine suštinu materije mogli da se prezentuju u pokretnom obliku. Danas, nakon mog skoro 20-ogodišnjeg animacijskog iskustva, svakako bi zanimljivo bilo dopisati nešto i o „umetnosti režije“ animiranog filma. Tu treba „pokriti“ dve glavne struje u animaciji – komercijalnu i autorsku, s tim da je ova druga ono što je meni bliže i učemu imam više iskustva. Autorska animacija je zbog svoje različitosti i mnogo zagonetnija i teže se pretvara u reči. Kao i u svakoj drugoj umetnosti, samarazličitost stilova i pristupa čini glavnu vrednost ovog načina izražavanja. Ono što je specifično za animaciju je njena multidisciplinarnost, tako da je to medij koji zahteva veoma složen profil umetnika koji mora da podrazumeva i koristi nekoliko umetnosti odjednom.

Glavna i dominantna komponenta u animaciji je, po mom mišljenju, ona likovna. Nju neraskidivo prati filmska, zvučno-muzička i „umetnost pokreta“. Filmsko znanje omogućava stvaraoocu da artikuliše svoje vizije u vremenu, zvučna dodaje potrebnu koheziju i podržava i bolje objašnjava pojedine slike, dok je „koreografija slike“ (pri tom ne mislim samo na pokrete figura, već na

simfoničnost pokreta cele scene) artikulacija prostora, pojma sasvim komplementarnog vremenu, i onaj božanski dah koji daje dušu beslovesnom biću.

### *Zašto ne režirate animaciju u pozorištu?*

Početakom davnih 80-tih radio sam animirani film koji je bio intergalni deo multimedijalne pozorišne predstave *Rašomon* pozorišta „Raskorak“ sa režiserima Goranom Cvetkovićem, Ivanom Ristićem i Primožom Beblerom. Izvedeno je nekoliko predstava u prostoru paviljona „Cvijeta Zuzorić“. Film je rađen na 16 mm traci i bio je projektovan u toku predstave na pomično trouglasto „jedro“, tako da je oblik ekrana (tehnički: maska) bio jednakostranični trougao. Rađen uglavnom tehnikom animiranog kolaža, ovaj film je pratio i podržavao radnju drame nizom dogovorenih simboličnih asocijacija.

Za Jugoslovensko dramsko pozorište, otprilike u isto vreme, za predstavu *Brisan put* naručili su mi seriju animiranih slika (ptica u letu, konj u trku itd) koje bi se prikazivale pomoću naizmeničnih slajd projekcija. Izgleda da su tehnički problemi u to vreme bili veliki za ovakav zamišljaj, pa je, koliko se sećam, ideja o animaciji u praksi propala.

## REŽIJA ŽIVOTA LINIJA NA FILMU

### *Razgovor s režiserkom Verom Vlajić\**

*Kakav je status animiranog filma u nas?*

Animirani film, kao i kratki film, nazalost, kratkog je veka. Da nema filmskih festivala na kojima se mogu prikazati, gotovo da ne postoji mogućnost njegovog prezentiranja. Televizije se prilično ignorantski ponašaju prema ovakvim sadržajima, iako bi to bilo osveženje na njihovim programima, ali to je odnos prema umetnosti uopšte, njeno prisusutvo na programima je svedeno na nivo statističkih grešaka.

Srećom mladi autori su shvatili sve prednosti digitalnih tehnika i interneta pa svoje filmove postavljaju na razne sajtove i tako omogućavaju da širi auditorijum vidi njihova radove.

*Zašto u našem animiranom filmu lutka nije dovoljno zastupljena?*

Pre svega lutka film je veoma teška tehnika, jer zahteva kompletnu strukturu igranog filma. Tu su lutke kao učenici određene radnje, scenografija, prostor u kome se događa, a onda i ono najzahtevnije, animacija kvadrat po kvadrat, gde male greške zahtevaju ponavljanje cele radnje. Pogotovo kada se snimalo klasičnom filmskom trakom, uz kompletnu rasvetu, to je bilo zaista teško, jer dok ne razvijete traku vi i neznate kako to zapravo izgleda, kakva je zapravo animacija, dali su brzine one koje ste želeli, dali je osvetljenje i atmosfera koju ste zamislili i zbog toga je rezultat bio takav da smo do pre neku

---

\* **VLAJIĆ**, Vera – srpski scenarista, crtač, animatorka i rediteljka animiranog filma - rođena je u Bačkoj Topoli, 25. 08. 1947 godine. Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Beogradu, Grupa za Istoriju umetnosti. Profesionalno se bavi filmom od 1973. godine, kada počinje da radi u „Zastava Filmu“ Beograd, kao animator. Prvi autorski film *Uvo* realizovala 1975. godine za „Dunav film“ Beograd. Za „Dunav film“ radi kao autor preko dvadeset godina, gde je jedan od nosioca proizvodnje animiranog filma. „Avalin Atelje Animiranog filma“ pri „Avala Filmu“ Beograd, pokreće zajedno sa Rankom Munitićem i Rastom Ćirićem 1988 godine. 1993. osniva i vodi Radionicu za animirani film za decu i mlade „RAF-A2“, koja se uspešno bavi i filmskom produkcijom. Radionicu je pohađalo više od 250 dece od osnivanja do danas i mnogi od njih se danas profesionalno bave animacijom. Radila je animaciju za preko pedeset filmova naučnog i nastavnog karaktera, kao i animaciju za nekoliko televizijskih serija za decu i mlade. Od 1989. do 2003. zaposlena na RTS Televizija Beograd, kao likovni urednik. Umetnički direktor Beogradskog Festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma u periodu 2003–2007 godine. Festival je nastavljajući Jugoslovenski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma dobio međunarodni karakter 2004 godine. Filmovi koje je realizovala učestvovali su na filmskim festivalima u zemlji i inostranstvu: Beograd, Zagreb, Berlin, Anesi, Bilbao, Drama, Espinjo, Čikago, Varna, Kairo, Milano, Moskva, Los Anđeles, St. Petersburg, Kerala, Beč, Barselona, Pariz, Vizbaden..., kao i na mnogim revijama i nedeljama jugoslovenskog i srpskog filma. Učestvovala u radu domaćih i međunarodnih festivala kao član žirija i organizator posebnih programa našeg filma. Od 2008 godine predsednik Udruženja filmskih umetnika Srbije. Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja. Član međunarodnih asocijacija ASIFA (Međunarodno Udruženje filmskih animatora), EAAMA (Evropska asocijacija za audio vizuelno obrazovanje), ICEF-On Line Eduka (Evropska asocijacija za permanentno obrazovanje), kao i Akdemije za filmsku nauku i umetnost AFUN-Srbija.



godinu imali samo film „Pionir i dvojka“ Vere i Ljubiše Jocića iz 1949 godine. Posle njih niko se nije usuđivao da uđe u tu tešku avanturu snimanja lutka filma.

U poslednje vreme kod nas se pojavilo nekoliko filmova u kojima je korišćen plastelin kao tehnika za lutka film. Plastelin je veoma pogodan za animaciju i daje izvanredne efekte u lutka-filmovima i u svetu je ta tendencija preovladala.

Naravno digitalno snimanje i mogućnost trenutne provere snimljenog ohrabрили su neke autore da se okušaju u toj tehnici.

### *Šta za Vas predstavlja fenomen animacije na filmu?*

Fenomen animacije na filmu za mene je čudesan. Od jedne linije vi možete da načinite živo stvorenje, koje se smeje, plače, zasmejava vas ili vam nešto poručuje. Sve ono što može da se pokrene i snimi kvadrat po kvadrat, predmet je animacije. Praktično, polje stvaralačke animacije na filmu je beskonačno.

Animirajući crteže, pokrećući objekte, lutke, njihovim povezivanjem u određene celine, vi ste u mogućnosti da prenesete svoje ideje i emocije.

### *Kako se uspostavlja ritam animacije?*

Ritam animacije zavisi od forme. Forma je uslovljena likovnim predloškom, dali je to crtež, plastelin, lutka, ili već nešto drugo. Pokretanje crteža je uslovljeno vremenom kretanja, tajmingom, što u krajnjem slučaju određuje radnju filma. Nekad je to stvar igre, invencije, kombinatorike... Ponekad dobijate nešto što niste ni očekivali, ali najčešće nalazite ono što tražite. Sve zavisi od ideje koju animator i reditelj ima u glavi. Ideja vam uslovljava animaciju. Znači, u animaciji postoji igra i sloboda, transformacija, pretvaranje jednog oblika u drugi, što je i razlikuje od drugih filmskih žanrova.

### *Koji su osnovni problemi dramaturgije animiranog filma?*

Scenarista u animiranom filmu najčešće je i glavni crtač, animator i reditelj. Dramaturgija zavisi pre svega od pristupa realizaciji filma. Većina reditelja u animiranom filmu, naprave tzv. gvozdeni knjigu snimanja i po njoj rade film, ali pošto animaciju veoma često prate eksperimanti u likovnom i vizuelnom izražavanju, tako ima i reditelja koji se ne drže određene dramaturške šeme već im je važnija vizuelna i animirana ekspresija.

Dakle dramaturški problemi su vezani pre svega za one animirane filmove koji prate određenu priču ili pak izražavaju određenu ideju. Da li će oni biti uspešni ili ne, dali će uspeti da odgonetnu tajnu svih tajni, to već spada u onu oblast koja se zove umetnost filma.

### *Kako režirate zvuk u odnosu na sliku u animiranom filmu?*

Slika uslovljava zvuk. Kao što je slika nezavisna forma, tako je zvuk slobodan animatorski izraz. Bitno je tragati za zvukom kao onomatopejom određenog pokreta. Uzajno prožimanje zvuka i slike u animiranom filmu određuju njegovu atmosferu, utiču na prenošenje određene emocije do gledalaca i zato je dobro komponovana muzika, adekvatni šumovi, njihov ritam od velikog, često presudnog uticaja na film.

Zato sam u mojim filmovima prepuštala da muziku i šumove rade umetnici u koje sam imala puno poverenje. Skoro sve moje filmove su kako bi rekli „ozvučili“ Predrag i Mladen Vranešević i njihova „Laboratorija zvuka“, a u poslednje vreme uspešno saradujem sa jednim isto tako veoma talentovanim kompozitorom Bratislavom Batom Zlatkovićem.

### *Kako ste postali reditelj animiranog filma?*

Oduvek sam želela da se bavim i likovnom i filmskom umetnošću. Sve je započelo u „Kino klubu“ u Pančevu. Tu sam uradila prve svoje igrane strukture. Kasnije sam počela da seckam svoje crteže i otkrila čaroliju animiranog filma. Između mene i kamere nije postojao treći, kao kad se radi igrani film gde zavisi od velikog broja učesnika raznih zanatskih i umetničkih profila.

Otkrivajući animaciju svojim prvim filmskim kolažima, otkrila sam jednu umetnost koja pruža nebrojane mogućnosti. To je bilo i presudno da odem u „Zastava film“, koji je u to vreme početkom sedamdesetih bila jedina producerska kuća u Beogradu koja je imala sve profesionalne uslove za realizaciju animiranih filmova, da pre svega naučim zanat, i da kasnije u „Dunav filmu“ i dobijem šansu za prvi autorski film.

### *Kako prevladujete monotoniju multiplikacije brojnih crtačkih animator-skih faza i ponavljanje gotovo istog ili sličnog?*

To i jeste zamka realizacije filmiranog filma. Vi ste samo s jedne strane slobodni, a s druge pred rešavanjem brojnih mehaničkih zadataka. Za jedan film od nekoliko minuta, ponekad vam je potrebno gotovo godinu dana rada. Dakle rad na animiranom filmu podrazumeva strpljivost. Pet minuta crtanih i animiranih formi za čas protrči preko ekrana i vi se pitate gde vam je nestalo godinu dana strpljivog rada. Zbog toga su u ovom poslu opstajali samo jako uporni i oni zaljubljeni u animaciju.

### *Vredi li ulagati dugotrajnu energiju i vreme u animirani film?*

Moram da priznam da kada god završim neki animirani film, kazem: nikad više. Za vreme stvaranja animiranog filma drugi reditelji mogu da urade desetine kratkih ili dokumentarnih filmova. Međutim, kada vreme prođe, uvek me zaintrigira neka nova ideja neka nova priča i kad počnem da radim na toma za-

boravim na sve probleme i muke, koje nosi realizacija jednog animiranog filma. Lepota koju pruža animacija je očaravajuća i reditelj animiranog filma postaje zavisnik koji ulože jako mnogo truda, energije, emocija, stvaralačke volje da bi došao do željenog rezultata.

*Šta je najvažnije u režiji animiranog filma?*

Mislim da je najvažnije da autor animiranog filma prenese gledaocu neku emociju i ideju filma. Filmska umetnost i jeste prenošenje emocija drugima.

*Koje svoje filmove smatrate najcelovitijim u estetskom smislu?*

Svoje filmove mogla bi da podelim u dve grupe. Jedni su nastali na likovnom predlošcima drugih autora, karikaturista, slikara i tu bih izdvojila film „U aleji velikana i velikih događaja“ rađenih po karikaturama koje Zuko Đumhur više od trideset godina objavljivao na naslovnoj strani nedeljne „Politike“ i koji su predstavljali svojevrsnu hronologiju istprijiskih zbivanja od posle drugog svetskog rata do sedamdesetih godina. U taj milje spada i film „Tri života ježa“ koji sam radila sa Slobodanom Novakovićem, koji je govorio o tri života humoriističkog lista „Jež“ oživljavanjem karikatura najznačajnijih ježevih karikaturista.

Zatim sam se bavila slikama poznatih svetskih slikara, pa je tako nastalo nekoliko filmova među kojima „Zvezdana noć“ i „Magrit“.

Druga grupa filmova predstavlja moje kompletno autorske filmove i u njima sam tragala za različitim formama i pokušavala da čistim jezikom animacije izrazim neke svoje zapitanosti. Tako je nastala „Hiromantija-ili kako sam se pročitala“, „Crni film“, „Ženska strana romana“, „Krug“.

*Koje naše i svetske animirane filmove posebno cenite?*

To su pre svega filmovi zagrebačke škole animiranog filma: Dušana Vukočića, Nedeljka Dragića, Bore Dovnikovića, Zlatka Grića... Od naših autora volim filmove Borislava Šajtinca, Nikole Majdaka, Rastaka Ćirića, filmove nastale u „Bikić studiju“. Od mladih zanimljivi su mi Igor Ćorić, Marija Milanović, Jelena Bešir, Aleksa Gajić.

Što se svetske scene tiče to je zaista jedno ogromno polje sa izuzetnim imenima, a ja lično volim ruske autore i staru gardu i mlade uspešne reditelje koji su zastupljeni kako na umetničkoj tako na i komercijalnoj animatorskoj sceni.

*Kako vidite budućnost filmske animacije s obzirom na digitalne tehnologije, kao i nadolazeću virtuelnu animaciju?*

Nove digitalne tehnologije donele su demokratizaciju što znači da je pristup tehnici postao dostupan svima. To je sa jedne strane dobro, jer je i potre-

ba za animacijom jako povećana, reklame, internet, izrada sajtova, dakle animacija nikad nije bila više zastupljena u elektronskim medijima.

Sa druge strane to je proizvelo ogromnu količinu raznih animiranih sadržaja, od kojih se veoma retko izdvajaju oni koji vas nečim mogu zadiviti i osvojiti. Na polju umetničkog animiranog filma i dalje je najvažnije dali ste u stanju da prenesete emociju, dali ste u stanju da jasno izazite svoju ideju. Dakle demokratizacija je dovela do kvantiteta proizvedene animacije, ali ono što je umetnička animacija ili umetnost animiranog filma i dalje pripada određenom broju nadarenih umetnika.

### *Kako zamisljate školu animiranog filma za decu i mlade?*

Kada sam počinjala da radim sa decom u „Radionici za animirani film za decu i mlade -A2“ , 1993 godine, to je bila jedina škola u Beogradu koja se bavila tim sadržajem. Tada je bilo zaista lako doći do talentovane dece, jer su umetnički sadržaji koji su se nudili deci i mladima bili ograničeni i veoma retki.

Filmovi koji su proizašli iz te radionice su prikazivani i nagrađivani na brojnim filmskim festivalima, kako domaćim tako i međunarodnim.

Danas je poplava raznih škola sa raznoraznim sadržajima, tu su još prisutni i kompjuteri, tako da je sve dobilo neki drugi smisao.

Za više od petnaest godina koliko sam radila sa decom i mladima mogu da budem zadovoljna što je veliki broj odabrao animaciju za životni poziv, što su njihovi radovi zastupljeni kako u umetničkoj animaciji, kao autori animiranih filmova, tako u komercijalnoj, tu mislim na televizije i reklamne agencije.

Svojim đacima sam obećavala da će svako od njih nešto pronaći u animiranom filmu jer:

Animirani film je multimedijaska umetnost zato što u sebi objedinjuje LIKOVNU umetnost u svim njenim oblicima: crtežu, slici, ilustraciji, karikaturi, vajarstvu (kroz plastelin i lutka-film), zatim FILMSKU umetnost kroz scenario, montažu, režiju, tonsku obradu, kao i MUZIČKU umetnost, kroz komponovanu muziku za film, aranžiranu ili odabranu od već postojeće. Tu treba dodati i KNJIZEVNOST, sa bogatom riznicom dela koja mogu poslužiti kao predložak za animirani film, specijalno napisanu priču, kao i DRAMSKU umetnost, kojom se kroz dijaloge i glasove upotpunjuje filmska celina.

## DODATAK

### TEORIJA FILMA U NASTAVI STUDIJA REŽIJE I DRAMATURGIJE

***Razgovor sa dr Dušanom Stojanovićem\*,  
profesorom Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu***

*Kakav je položaj Teorije filma u nastavi na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu?*

Ne bih mogao da se požalim na položaj koji predmet Teorija filma ima na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, ako ga posmatram sa stanovišta sadašnjih uslova u kojima ta obrazovna ustanova deluje. Predmet se sluša na pet grupa, četiri od tih pet grupa bavi se njime po dve godine s više od sto šezdeset časova. Fakultet čini sve što može da bi obezbedio filmove za ilustrovanje predavanja, imamo i sopstveni filmski arhiv s filmskim primerima, studenti pokazuju interesovanje za materiju kojom se predmet bavi. Malo je visokih škola u Evropi, pa i u svetu – uzimajući u obzir i stručne – na kojima se Teoriji filma daje toliko prostora i mogućnosti, utoliko pre što, prema vladajućem stanovištu, Fakultet dramskih umetnosti nije škola koja bi trebalo da obrazuje teorijske kadrove nego, pre svega, buduće stvaraocce. U takvom kontekstu, Teorija filma je samo pomoćni, dopunski predmet. Ipak, to što je Fakultet, koji se nekad zvao Akademija za pozorište, film, radio i televiziju, pre desetak godina po sili zakona promenio svoje ime, ima određeno značenje koje nije bez veze s položajem teorijskih i istorijskih predmeta na njemu. U uslovima „majstorske radionice“, Teorija filma zaista i ne može da pretenduje na nešto više od onoga što joj se trenutno pruža. Ali, zakonodavac je, navodno, promenom imena, želeo da donekle promeni i karakter škole: htelo se da se visoko obrazovanje na polju umetnosti i pozorišta, filma, radija i televizije podigne na ravan univerzitetskog obrazovanja, u prvom redu u smislu školovanja poseb-

---

\* STOJANOVIĆ, Dušan – srpski filmolog, profesor Fakulteta dramskih umetnosti za premet Teorija filma – rođen u Beogradu, 29. X 1927. godine. Diplomirao na beogradskom Pravnom fakultetu. Bio stručni saradnik Jugoslovenske kinoteke, referent u „Jugoslavija-filmu“, savetnik za repertoar i šef propagande u „Morava-filmu“, umetnički savetnik „Avala-filma“, predavač u Institutu za film. Doktorirao iz Teorije filma 1974. godine. Na Fakultetu dramskih umetnosti (ranije Akademija za pozorište, film, radio i televiziju) u Beogradu predaje od 1965. godine. Urednik časopisa za teoriju filma i filmologiju *Filmske sveske* i teorijske edicije *Umetnost ekrana*. Saradnik brojnih stručnih časopisa i publikacija. Objavio knjige: *Filmski reditelj* (Prosvetni servis, Ljubljana, 1966); *Velika avantura filma* (izdanje pisca, Beograd, 1969); *Sistematizacija* (Zagreb, 1974); *Film kao prevazilaženje jezika* (Univerzitet umetnosti, Beograd, 1975); *Montažni prostor u filmu* (Univerzitet umetnosti, Beograd, 1978); *Teorija filma* (NOLIT, Beograd, 1978); *Jugoslovenska teorija filma* (Institut za film, Beograd, 1981).

Naučni angažman Dušana Stojanovića, njegov doprinos filmologiji, teoriji filma, obrazovanju i vaspitanju filmskih stvaralaca i njegov publicističko-urednički rad vredan su doprinos u razvoju srpske i jugoslovenske nauke o filmu. Filmsko-teorijsko delo Dušana Stojanovića svedoči o visokim postignućima srpske i jugoslovenske filmske teorije. Umro u Beogradu 30. VI 1994.

nog teorijskog kadra. To se u praksi, međutim, nije ostvarilo. Stvari su ostale onakve kakve su i ranije bile. S te tačke gledišta, moglo bi da se kaže kako položaj Teorije filma ne odgovara stvarnim očekivanjima, pa ni mogućnostima koje postoje.

*Zašto na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu još nema dovoljno prostora za teorijsko-estetička izučavanja dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija)? Kako gledate na potrebu otvaranja Katedre za filmologiju i teatrologiju?*

Za poslednjih osamnaest godina, otkad predajem na Fakultetu dramskih umetnosti, činjeni su brojni pokušaji da se osnuje posebna grupa na kojoj bi se studirale teorija i istorija pozorišta i filma, neka vrsta grupe za to, kako Vi kažete, teatrologiju i filmologiju. Zamisli su bile različite, pokušavalo se s raznim kombinacijama. Najčešće se htelo da se uvede specijalizacija u dva smera: film bi bio jedan, a pozorište drugi smer. Ali bilo je i nastojanja da se, zbog ekonomičnosti, zadrži jedinstveni karakter teorijsko-istorijskih studija. Njihovo središte bila bi Katedra za teoriju i istoriju, koja i sada postoji, ali koja nema sopstvene studente, nego služi kao neka vrta „servisa“ drugim katedrama, organizujući nastavu teorijskih i istorijskih predmeta u okviru postojećih „umetničkih“ grupa. Na žalost, ti pokušaji nisu urodili nikakvim plodom. Svaki put se nailazilo na neprobojan zid otpora na samom Fakultetu. Ponekad je to bilo u vidu nalaženja raznih „začkoljica“ finansijske, pravne ili tehničke prirode. Ponekad, opet, sve se razbijalo o ledenu branu ćutanja, gubljenja predloga, njihovog sahranjivanja po fiokama. Ali se predlagačima uvek jasno stavljalo „do znanja“ da unošenje spekulativnih nastojanja u autonomnu oblast umetničkog stvaralaštva nije *poželjno*. Vremenom se i oštrica onih zagrejanih za takve ideje otupila, jer je postajalo sve jasnije da mnogo nade za ovakve pokušaje nema, i neće je ni biti u doglednoj budućnosti. Poslednji pokušaji su išli u pravcu kompromisnih rešenja: predlagalo se da grupa Dramaturgije, koja je po svojim osnovnim preokupacijama najbliža teorijsko-istorijskim proučavanjima, uključi u svoj nastavni program i filmologiju i teatrologiju, kao neku vrstu specijalizacije na trećoj i četvrtoj godini studija, dok bi prve dve godine bile zajedničke i za buduće teoretičare i za one koji hoće da se bave pisanjem za pozorište ili film. Ali, i to je ostalo bez rezultata. Sve što se postiglo bilo je da se za ove oblata teorijsko-istorijskih proučavanja izbori bar pravo na organizovanje poslediplomskih studija. Zato su povremeno bile raspisivane poslediplomske studije za neke filmološke i teatrološke teme. Tako je, pre pet ili šest godina, postojala i grupa poslediplomskih studija za Teoriju filma. Na prvi pogled, izgleda da su svi spremni da prihvate poslediplomske studije teorijskog karaktera. Ali, to podrazumeva da se na poslediplomske studije uglavnom upisuju studenti koji su završili „neteorijske“ grupe, dakle oni koji nisu školovani za zadatke teorijskog usmerenja, koji nisu vaspitavani da teorijski misle. Ja duboko sumnjam u takvu vrstu teorijskih studija, a iskustvo koje sam imao s kandidatima za studije Teorije filma te mi sumnje samo duboko potvrđuje. Ne

može neko koga ste četiri ili pet godina vaspitavali u sasvim drugom smeru da lako prihvati potpuno različit pristup ovim medijima. Zato Teorija filma više ne raspisuje poslediplomske studije.

### *Šta je predmet nastave Teorije filma?*

Teorija filma se, prema nastavnom programu, sastoji od dva dela. Prvi obuhvata razvoj teorijske misli o mediju od početka kinematografije pa do današnjeg dana. U njemu se proučavaju razmišljanja najznačajnijih teoretičara svrstanih u nekoliko osnovnih pravaca i škola. Pri tom se naročita pažnja obraća na teoretičare našeg vremena, podrazumevajući pod tim mislioce koji su svoje ideje stvarali i saopštavali ih od drugog svetskog rata do danas. U drugom delu predmeta izlaže se sistematizovana teorija filma kao celovit sistem. To je, naravno, sistem koji zastupam ja, kao predavač predmeta. U stvari, mogli bismo da kažemo – to je moja teorija filma. U njoj se film najpre posmatra kao jezik u širem smislu reči, kao sistem znakova koji se upravlja po pravilnostima što ih propisuju određeni kodovi. Zatim se razmatra pojava koja se naziva prevazilaženjem jezika, to jest ono stanje medija u kojem se on više ne vlada prema jezičkim normama, ma koliko široko bile shvaćene, već po pravilima koja mu nameće jedinstveni i neponovljivi sistem što ga samo delo, i ono jedino za sebe, uspostavlja. Tu je reč o filmu kao umetnosti, a umetnost se u datom kontekstu shvata kao naročiti vid komunikacije. I u jednoj i u drugoj ravni reč je o strukturalističkom pristupu zasnovanom na semiološkom metodu.

### *Koji je osnovni zadatak nastave Teorije filma?*

Mislim da Teorija filma – onakva kava se danas predaje na Fakultetu dramskih umetnosti - ima, pre svega, cilj da studente upozna s najraznovrsnijim mogućnostima razmišljanja o mediju, i da im omogući da, upoređivanjem tih različitih pogleda – koji su ponekad potpuno oprečni – donose sopstvene sudove o prirodi i funkcionisanju filma. Ovo što sam rekao jednako se odnosi kako na prvi tako i na drugi deo predmeta. I u drugom delu studentu se pruža mogućnost da sam sudi o pojedinim pitanjima, i to tako što će, pod pretpostavkom da je na osnovu mogućnosti izbora koje mu je ponudio prvi deo već stvorio neke lične osnovne ideje, potvrđene i proverene sopstvenom praksom koju mu obezbeđuju ostali stručni predmeti, te svoje opšte ideje sada u detalju postavljati pored konkretnijih saznanja koja se stiču u okviru jedinstvenog teorijskog sistema što mu ga drugi deo nudi, i ponovo biti u mogućnosti da ih proverava, koriguje i menja. Naravno da drugi deo predmeta – i s obzirom na njegov dvostruko veći obim u odnosu na prvi, a i stoga što se tu bavimo samo jednim sistemom – nudi znatno detaljniju argumentaciju sasvim određenih teza. Ali, mora da se ima na umu da se ta argumentacija uvek sagledava u sučeljavanju s ranije savladanim učenjima drugih teoretičara, i da ona u toj svetlosti uvek dobija samo relativan karakter. Pokušavam, rečju, da studentima

ne namećem gotova rešenja, već da im ponudim modele mišljenja kako bi među njima mogli najpre na globalnom, a onda i na detaljnom, planu da izgrađuju sopstvene teorijske stavove. Teorija filma ih ne uči zanatu, a još manje pokušava da ih indoktrinira nekim „neoborivim“ gledanjem na stvari. Mislim da bi takav zadatak više ležao nekim drugim stručnim predmetima. Ovde se uči mišljenju kao slobodnom sudu.

*Kakvi su nastavni planovi i programi Teorije filma na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu?*

Želim da naglasim da oni ne podrazumevaju da se sve teme, u njima navedene, zaista i predaju. Postoji nepisano pravilo u univerzitetskoj nastavi po kojem predavač ima pravo da izlaže samo pojedinačne oblasti koje se u nastavnom planu nalaze – najčešće one čijim se proučavanjem upravo u to vreme iscrpnije bavi, ili o kojima ima da saopšti nešto novo. Koristeći to pravo, svakih pet ili šest godina menjam – u potpunosti ili delimično – teme o kojima govorim na predavanjima. Predavaču vrlo teško pada da iz godine u godinu stalno ponavlja iste stvari. Mnogo šta se na taj način ukalupi, osuši, postaje monotono, i samim tim sputava entuzijazam koji nastavnik, po mome mišljenju, mora da ispolji da bi ga preneo kao inspiraciju i na slušaocima. Povremena promena tema je neophodnost ako u ovom poslu neko želi da opstane, da ostane svež i zanimljiv. Tako sam, pre nekoliko godina, predavao klasičnu teoriju filma u čitavom prvom semestru, a savremenu u drugom (govorim, naravno, o prvom delu predmeta). U drugom delu, opet, čitava godina bila je posvećena isključivo filmskoj pertinentnosti. U poslednje vreme, opet, klasična teorija se predaje samo u nekoliko časova na početku prvog semestra, taman toliko da se dobiju potrebna predznanja kako bi se razumeo nastavak, a onda se čitav ostatak godine posvećuje modernoj teoriji. Slično tome, u drugom delu sada prvi semestar posvećujem opštim semiološkim pretpostavkama filma kao jezika i njegovog prevazilaženja, a pertinentciju svrstavam u drugi semestra, odnosno četvrti, ako ga posmatrate u okviru predmeta u celini. Pri tom, s obzirom na obimnost materije, govorim samo o onim pertinentnostima koje nisu obuhvaćene drugim predmetima na Fakultetu.

Evo kakao sada izgleda nastavni program prvog dela semestra Teorija filma, koji je u stvari, ispitni program:



## *Istorija filmske misli*

### **I KLASIČNA TEORIJA FILMA**

#### **I. 1. VIZUALISTIČKA ŠKOLA**

Počeci spekulativnog pristupanja mediju. Osnivači filmske teorije: Ricciotto Canudo i „sedma umetnost“, Louis Delluc i „fotogeničnost“, Germaine Dulac: „Integralna kinegrafija“ i film kao „muzika za oči“, Leon Moussinac i ritam, Elie Faure i poezija. Inteligencija jednog mehanizma i „đavolji“ film Jeana Epsteina. Valentin, Schwob, Vuillermoz i grupa oko časopisa „L'art cinematographique“. Posledice vizuelizma: Clair, nadrealisti i teorija rane avangarde: Hans Richter. Reakcija na rana učenje: Lindsay, Gad; kročeovska tradicija u Italiji: Luciani i Gerbi, Debenedetti i Consiglio.

#### **I. 2. MONTAŽNA ŠKOLA**

Novi pogledi u Rusiji: Ljev Kulješov i Dziga Vertov; Timošenko, Šklovski. Vsevolod Pudovkin: montaža kao estetska osnova filma, „plastični materijal“ i filmski glumac. Sergej Ejzenštajn: dijalektički pristup filmu, montaža atrakcija, montažni postupak kao ideografsko pismo, intelektualni film, organsko jedinstvo, kontrapunkt zvuka i slike. Sledbenici: montaža Spottiswoodea, Erwin Panofsky, Andre Malraux; Umberto Barbaro, Luigi Chiarini; Paul Rotha.

#### **I. 3. FORMATIVNA ŠKOLA**

Psihološka i estetička teorija Huga Munsterberga. Bela Balasz: snimljeno pozorište, specifična izražajna sredstva filma, filmska kultura. Rudolf Arnheim: „sredstva razlikovanja“ i „sredstva uobličavanja“, uloga psihologije opažaja, neostvorena sinteza zvučnog filma. Nastavljači: Raymond Spottiswoode; nemačka teorija od Grolla do Irosa i Rehlingera. Ekspresionistička poetika od Eisnerove do Kracauera.

#### **I. 4. POSLEKLASIČNA UČENJA**

Rani nagoveštaji realističkog shvatanja medija: L'Herbier i Vigo; dokumentarizam Griersona i Rothe. Film kao figurativna umetnost: Carlo Ragghianti, Nilsen. Marksistička tradicija od Lukacsza, Brechta, Benjamina i Hausera do Aristarca. Francuska škola pre pojave savremene teorije: Cauliez. Leenhardt, Damas. Posleklasična avangarda: Vorkapić, Kyrou, Isou; naslućivanje strukturalizma u Maye Deren; ideje *underground*-a u SAD.

## II MODERNA TEPRIJA FILMA

### II. 1. PREOKRET PREMA STVARNOSTI

Pobuna protiv klasičnih shvatanja: „ontologija fotografske slike“ i „zabrana montaža“, „nečisti film“ i uticaj Zavattinijevog shvatanja neorealizma u učenju Andrea Bazina. Poslebazenovska teorija u Francuskoj: Astruc i „kamera-naliv-pero“, Martin, Laffay, Amengual; Rohmer i „politika autora“ u kritici; Mourletova „apologija nasilja“. Siegfried Kracauer i „fotografičnost“ filma. Produžetak realističke tradicije: film-istina i direktni film.

### II. 2. FENOMENOLOŠKA ŠKOLA

Gilbert Cohen – Seat i počeci filmologije. Uticaj neorealizma; Amedee Afre. Sorbona; Etienne Souriau, Rinieri i ostali. Psiholozi oko *Revue internationale de filmologie*: Michotte van der Berck, Wallin. Merleau-Ponty i Ingarden. Edgar Morin i antropološko obnavljanje fotogeničnosti. Analogos Muniera i hermeneutika Agela: fenomenologija nasuprot strukturalizmu.

### II. 3. TEORIJA KOMUNIKACIJE I SEMIOLOGIJA

Uticaj strukturalne lingvistike, američkih logičara i ruskih formalista. Prve ideje Ronalda Bartheda: estetika i psihologija filma Jeana Mytrija: o jeziku bez znakova. Semiologija u Italiji: Pier-Paolo Pasolini i Umberto Eco, Bettetini i Garroni; marksist Della Volpe. Peter Wollen i uticaj američke semiotike, Jurij Lotman i tradicija formalizma. Christian Metz: bazenovski počeci, učenje o pluri-kodovnosti i „velikoj sintagmatici“, preokret ka lakanovskoj psihoanalizi: „imaginarno označavajuće“. „Filmski šav“ Jean-Pierra Oudarta i njegove primene. Dijalektika plastičnog i obaranje „vladajućeg načina prikazivanja“ Noela Burcha. Neomarksizam Baudryja, Comolija i Bonitzera: „Cinetehnique“ ili „Cahiers du cinema“. „Screen“ u Engleskoj: Stephen Heath, Branningan.

A evo i nastavnog (ispitnog) programa drugog dela:

## **UČENJE O FILMSKOJ KOMUNIKACJI**

### **I FILMOLOGIJA I KOMUNIKACIJA**

#### **I. 1. FILMOLOŠKI PRISTUP FILMU**

Filmologija kao sintetička disciplina koja proučava odnos između kinematografskog i filmskog. Filmološki pojmovi: afilmska, profilmska, kreatorska, filmografska, ekranska, filmofonska, kinematografska, dijegetička, spektatorska i filmska činjenica. Filmologija i teorija filma. Filmologija i teorija komunikacije.

#### **I. 2. KOMUNIKACIJA UOPŠTE**

Teorija komunikacije i semiologija. „Semiologija komunikacije“ i „semiologija značenja“. Tri vida komunikacije: jednosmerna, dvosmerna i povratna. Simbolska, paradigmatička i sintagmatička svest. Dvojstva označavajuće/označeno, denotacija/konotacija, sintagma/paradigma, poruka/kod. Kanal, supstanca i materija. Struktura i forma, značenje i misao. Jezik u širem i u užem smislu reči i metajezik. Načelo diskretnosti. Artikulacije i „Sprat“. Funkcije poruke: emotivna, konativna, referencijalna, referencijalna, metalingvistička, fatička i estetska. Jezički i simbolički smisao. Jezik u odnosu na umetnost.

### **II FILM KAO KEZIK U ŠIREM SMISLU**

#### **II. 1. ZNAKOVNOST FILMA**

Postoji li filmski znak? Vizuelno i auditivno označavajuće i označeno. Denotacija i konotacija filma. Negativno označavajuće. Dvostruka artikulacija u obe ravni. Uloga forme u održavanju jedinstva denotacije i konotacije. Metonimijski karakter filmske sintagme. Metaforičnost paradigme filma.

#### **II. 2. KODOVNOST FILMA**

Kod u filmu. Odnos kodova i redundancije. Kod fotografskih i fonografskih koncepcija i kod perceptivnog prepoznavanja u filmskoj denotaciji. Kod dijegetičkih nizova, kod asocijativnih spojeva i kod anticipacije i retroakcije u filmskoj konotaciji. Pojam potkoda. Vrste potkodova u filmu. Preplitanje potkodova i kodova. Odstupanje od potkoda.

## II. 3. PEERTINETNOST U FILMU

Prelaz sa druge na prvu artikulaciju: parametri i dominante kao pertinentna svojstva. Proba komutacije. Parametri oblika: gradijenti fakture, boje i frekvencije zvuka. Dominante oblika: linearna i tonalna kompozicija slike, središte pažnje; glas, šum i muzički ton. Parametri kretanja: gradijent pokreta, fenomen *phi* i gradijent promene intenzitet zvuka. Dominante kretanje: živi pokret, kretanje predmeta i kamere i rakord pokreta; gramatička, sintaksička, harmonska, melodijska dominantna i lajtmotivsko tkanje. Parametri prostora-vremena: okvir slike, plan, ugao snimanja, rakurs, oštrina, perspektiva; frekvencija snimanja i projekcije; montažni parametri; gradijent intenziteta zvuka, frekvencija snimanja i projekcije zvuka i zvučni montažni parametri. Dominante prostora-vremena: mehanička, optička, likovna i psihološka dominantna; akustička realno-vremenska i psihološko-vremenska dominantna; montažne dominantne (rakursi planova i uglova; cena, sekvenca i pasaž); zvučni rakordi. Polifonija dominantni i njihovo preplitanje: dominantno tkivo filma.

## III FILM KAO PREVAZILAŽENJ JEZIKA

### III. 1. RITAM I UVELINJENJE

Informativnost zvuka i njegova „dovoljnost“ u strukturi filmskog teksta. Sistem teksta i prevazilaženje dvojstva sintagma/sistem: uloga.

### III. 2. FILM KAO LOGOMORFNI SIMBOL

Ucelinjenje filmske forme i njena logomorfnost. Film kao jedinstveni znak: globalni smisao i otvorenost forme. Film i ideologija. Film i „spoljni“ svet.

*Kako se praktično ostvaruje nastava Teorije filma u Vašim teorijskim izlaganjima?*

Nastava se u većem, naročito istorijskom, delu predmeta odvija u obliku predavanja *ex cathedra*. U prvom delu, kad god vreme dozvoljava, pojedine epohe se ilustruju projekcijama filmova karakterističnih za dominirajući teorijski način mišljenja u njima. U drugom delu, opet, ilustracije čine bilo celi filmovi bilo brojni odlomci veće ili manje dužine. Tu ih ima znatno više; gotovo nema časa na kojem se ovakve ilustracije ne koriste. Upotrebljavaju se, takođe, fotografije i muzika. Na odgovarajućim mestima, kontinuitet nastave se prekida da bi se povelu opširniji razgovori o materiji koja je bila na dnevnom redu. Tu se izloženi stavovi, bilo moji bilo dugih teoretičara, a i samih studenata, podvrgavaju kritičkom sudu, a iznose se i sopstveni zaključci. Naravno, tu svako, pa i predavač, ima pravo da ispravi drugoga ako misli da ovaj greši na

metodološkom planu. U ovakvim razgovorima, ipak, studenti najčešće traže dopunska objašnjenja izložene materije. U drugom delu predmeta povremeno se gledaju celi filmovi da bi se razgovaralo o njihovom globalnom značenju ili smislu. Razgovori o ovim projekcijama su najzanimljiviji od svih. Polazna pretpostavka je da je filmsko umetničko delo po svojoj prirodi višeznačna struktura. Studentima se ostavlja da donose sopstvene sudove, to jest da svako „pročita“ film onako kako njemu odgovara – pod uslovom, naravno, da svoje mišljenje obrazloži odnosom elemenata koji se zaista nalaze u strukturi dela. Oni unapred znaju da njihova obrazložena mišljenja neće biti korigovana u ime nekoga „tačnijeg“ ili „pravog“ odgovora s moje strane: sistematski izbegavam da neko mišljenje, svoje ili tuđe, nametne kao „definitivno“. Najzad, reći ću i to da na kraju svake godine studenti odgovaraju na anonimnu pismenu anketu. U njoj mogu da saopšte svoje reakcije na sadržinu predavanja, na same nastavne planove i programe, na metod izlaganja, i ostalo. Takođe se od njih očekuje da daju svoje sugestije u smislu poboljšanja nastave. Moram da naglasim da mi se ne jednom dogodilo da predloži koje na ovaj način dobijem primenim u godinama koje dolaze.

*Koji su Vaši saveti mladim filmskim stvaraocima?*

Izbegavam da dajem savete, želim jedino da pomognem studentima da o filmu samostalno misle.

*Ukažite na referencijalnu literaturu iz Teorije filma kako je Vi izlažete u nastavi.*

U prvom, istorijskom delu predmeta, studenti se ne služe integralnim tekstovima teoretičara koje proučavaju. Oni upotrebljavaju uglavnom istorijske preglede, i to one koji su prevedeni na naš jezik. Pošto sam nastojao da u okviru svojih uredničkih aktivnosti u beogradskom Institutu za film, a i drugim putevima, objavim gotovo sve istorije filmske misli koje su do danas izašle u svet, ta pomoćna literatura je već postala prilično obimna. Tu pre svega spada iscrpna knjiga Gvida Aristarka *Istorija filmskih teorija*, a zatim, kao neka vrsta kompendijuma, *Estetika filma* Anrija Ažela. Efikasnu dopunu ove odnosne literature čine zanimljiva studija Dž. Dadlija Endrua *Glavne filmske teorije*, knjiga Endrua Tjudora *Teorije filma* i moja antologija *Teorija filma*, u kojoj se nalazi opširan predgovor, odbrani tekstovi najznačajnijih autora i bibliografske beleške o njima. Nedavno je objavljena i knjiga Zbignjeva Čečot-Gavraka *O počecima filmologije*, koja plastično ilustruje važan period moderne teorije filma. U filmskim sveskama takođe sam objavio kraći istorijski pregled glavnih tokova filmske teorije Džejmsa Monaka, *Teorija filma: forma i funkcija*. Uskoro će izaći iz štampe i druga knjiga Čečot-Gavraka, iscrpan prikaz istorije filmskih teorija od 1945. godine. Ona će se, verovatno, nametnuti kao nezaobilazna pri pripremanju ispita, jer je jedina od svih navedenih knjiga napisana kao udžbe-

nik. Najzad, u procesu prevođenja je i Ebermejnov rad *Vodič kroz teoriju i kritiku filma*.

*Kako danas gledate na sopstvenu studiju Film kao prevazilaženje jezika (Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975) kao temeljnu semiološku teoriju filma u nas?*

Knjiga *Film kao prevazilaženje jezika* napisana je pre dvanaestak godina, pod neposrednim uticajem teorija Umberta Eka i Mikela Difrena, a kao reakcija na tada aktuelne pokušaje Kristijana Meza da problematizuje desosirovsku dihotomiju *langue/langage* u odnosu na film postavljanjem pitanja da li u njemu postoje ili ne postoje dvostruka artikulacija i najmanje kodifikovane značenjske jedinice. Kada sam prošle godine pripremao drugo izdanje tog rada, bio sam u dilemi da li da menjam sva ona mesta na kojima se sučeljavaju moja današnja teorijska shvatanja s onima nekadašnjim, ili da ispravljam samo one stvari koje mi, sa sadašnjeg stanovišta, izgledaju nesaglasne sa samim premisama prvog izdanja. Odlučio sam se za ovo drugo, smatrajući da je ta knjiga izraz jednog vremena i da, takvu, ne bi trebalo da je krivotvorim. To, međutim, nikako ne znači da sam napustio njene osnovne koordinate. Ja i danas mislim da je film jezik u širem smislu reči, da tom tvrđenju ni najmanje ne protivreči misao da on ima dvostruku artikulaciju naročitog topa, da postoji diskretan filmski denotativni i konotativni znak s izrazitim specifičnostima u odnosu na lingvistički model, da ne postoje takozvani ekstrakinematografski kodovi, da je posebnost denotativnog označenog u tome što ono u sebi sadrži korelatsku iluziju stvarnosti, i slično. Moju poziciju sada čini donekle drugačijom uverenje da je središnje pitanje filmoloških istraživanja postao pitanje pertinentnih svojstava, a u to pitanje *Film kao prevazilaženje jezika* nije mogao detaljnije da ulazi, već se zadovoljavao time da pobroji parametre i dominante onako kako sam ih ja tada klasifikovao. Zato i nije čudo to će novo izdanje ponuditi sasvim drugačiju taksonomiju pertinentcije u filmu. To je materija kojom se stalno bavim i u kojoj mi se neprestano otvaraju novi vidici, a da bi se oni obezbedili potrebne su i nove knjige. Ipak, moram da naglasim da ni buduća saopštenja na ovom polju neće moći da zaobiđu osnovnu orijentaciju koju je imao *Film kao prevazilaženje jezika*, a i kasniji *Montažni prostor u filmu*, a ona se izražava u uverenju da fenomenološki i strukturalistički *eidos* nisu u suprotnosti jedan s drugim, da se, naprotiv, ta dva pristupa uspešno uzajamno izmiruju, jer se na određenom stupnju „ucelinjenja“ filmske forme stvara jedinstveni znak – simbol kakav može da se doći samo u „milosti percepcije“. To je onaj stupanj na kojem film prevazilazi jezik i postaje umetničko delo. Tako moja „ontološka“ orijentacija iz šezdesetih godina, kada sam bio pod jakim Bazenovim uticajem, ne biva poreknuta, nego prevladana u pravcu drugačijeg objašnjenja „utiska stvarnosti. Prema mom sadašnjem shvatanju, on nije nikakva „magijska priroda“ medija, koji bi u sebi sadržao paradoks transcendentnosti, upravo zato što je „autentična čulna iluzija fizičke predmetnosti“, kako mi je onda izgledalo, nego psihološko svojstvo označenoga

denotacije, koja je, kao i čitav znak, rezultat izvesnih operativnih konvencija, veštački proizvod kulture, kako kaže Eko. To jeste drugi teorijski stav, ali koji je proizašao iz prvoga. U tome je nezaobilazni istorijski kontinuitet između fenomenološke inspiracije kojom je čitavu savremenu teoriju filma nadahnua Andre Bazin, i strukturalističko-semiološkog pristupa filmu kakav ja danas zastupam. Verujem da se vođenjem računa o tom kontinuitetu izbegava ćorsokak sada već tradicionalne evropske semiologije koja se zapetljala u protivrečnost između prvobitnog shvatanja denotacije u filmu kao analogna i kasnijeg potpunog odricanja od bilo kakve veze s iluzionizmom, bez kojeg nema nikakvog diskursa zasnovanog na filmskom jeziku. Velika pouka koju je evropska filmska semiologija, u narcisoidnoj zaokupljenosti samom sobom, tragično zaobišla, upravo leži u saznanju da ono što je nekad bilo o mediju izrečeno ne može prosto da se izbriše, i da se svaki novi teorijski konstrukt neizbežno zasniva na onome što su doneli prethodni, čak i kada izgleda da ih potpuno poriče.

*Kakvi su rezultati studija teorije filma za mlade režisere, dramaturge, kamermane, montažere i organizatore filma?*

Pravi odgovor na ovo pitanje mogu da daju samo moji bivši i sadašnji studenti.

A ako mi je dopušteno da kažem šta bih voleo da budu stvarni rezultati mojih predavanja iz Teorije filma, verovatno da bi se *stvar* svela na sledeće:

– da su studenti stekli svest o dostojanstvu što ga mediju kojim se bave daju napori brojnih mislilaca koji su o filmu pisali i bogatstvo ideja koje se oko filma isplelo tokom ovih nekoliko decenija njegovog postojanja;

– da su prihvatili misao o relativnosti svakog, ma kako ubedljivo obrazloženog, pokušaja da se filmski fenomen jednom „za svagda“ odredi nekom čvrstom i sveobuhvatnom definicijom, i da su se ubedili u to da se i najrazličitije teorije međusobno dopunjavaju i čine jedinstveno polje koje je neprestano u razvoju i kretanju;

– da su shvatili kako naizgled „najbeznačajniji“ tehnički detalj ima određeno mesto u celovitoj umetničkoj strukturi filma, koja ne podnosi razlikovanje svojih činilaca na „važne“ i „nevažne“, i da se kompletno delo jednako poziva na svaki svoj sloj i na svaki sastojak od kojeg je sačinjeno.

1990.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film, Beograd, 1989, 235-247.

## INTERMEDIJALNA ESTETIKA REŽIJE

### *Razgovor sa dr Vladimirom Petrićem\* , profesorom Istorije i teorije filma na Harvard Univerzitetu, SAD*

Dragi Laziću,

Hvala Vam na pismu u kojem ste mi uputili trinaest pitanja o problemu vaspitanja mladih režisera u SAD. Zaista, fascinira upornost s kojom pristupate tom problemu, što verovatno proističe iz predanosti kojom se bavite ovim pozivom.

I pored toga što su Vaša pitanja sasvim precizna, teško mi je da na njih po-naosob odgovorim, zbog toga što sam nedovoljno upoznat s konkretnim metodima nastave filmske, pozorišne, radijske, televizijske i video – režije na američkim univerzitetima i umetničkim školama i što već duže od desetak godina ne predajem režiju, nego isključivo istoriju i teoriju filma. Zbog toga, razumećete, mogu da govorim jedino o ličnom shvatanju problema obrazovanja filmskih reditelja uopšte, i to na osnovu prethodnog iskustva koje sam stekao tokom tridesetogodišnjeg bavljenja profesorskim zvanjem u ovoj oblasti i oko“ nje.

Moje školovanje u oblasti filma i pozorišta (donekle i televizije) imalo je tri faze. Prvo u beogradskoj Visokoj filmskoj školi (docnije fuzionisanoj s Pozorišnom akademijom, sadašnjim Fakultetom dramskih umetnosti u Beogradu); zatim u Moskvi (gde sam u VGIK-u, pored studiranja filmske teorije, pratio i rad grupe za filmsku režiju) i, konačno, na Njujorškom univerzitetu (NYU), gde sam doktorirao na Odeljenju za istoriju i teoriju filma. Trenutno predajem istoriju i teoriju filma na Harvard-univerzitetu.

Ma koliko paradoksalno zvučalo, moj diplomski rad (na Pozorišnoj akademiji) predstavljao je pozorišnu režiju (scenska postavka adaptacije Sremčevog romana *Pop Ćira i pop Spira*). Posle toga, režirao sam jedna igrani, jedan kratki „polu-igrani“ film (zajedno s Ljubomirom Radičevićem), zatim nekoliko pozorišnih predstava i seriju dramskih emisija na beogradskoj televiziji. Ovo ističem

---

\* PETRIĆ, Vladimir – srpski filmolog i reditelj – rođen je 11. III 1928. godine u Prnjavoru, BiH. Prva saznanja o dramskim umetnostima prihvata od reditelja Aleksandra Vereščagina u Pančevu, gde je završio gimnaziju. Diplomirao 1953. pozorišnu režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, a 1955. engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Reditelj Pozorišta filmskih glumaca pri „Avala-filmu“, urednik filmske redakcije Televizije Beograd. Režirao pozorišne predstave, filmove i televizijske drame. Pisac niza eseja iz oblasti pozorišta i knjiga o filmu (*Čarobni ekran, Šekspir u filmu, Uvođenje u film, Razvoj filmskih vrsta, Osmo sila, Film i san*). Doktorska disertacija: *Editing Principles in Theory and Practice of American and Soviet Silent Films (1920–1930)* - /*Osnovni principi teorije i prakse američkog i sovjetskog nemog filma (1920–1930)* – odbranjena na Njujorškom univerzitetu na Odeljenju za istoriju i teoriju filma (NYU). Dobitnik nagrade za režiju na Sterijinom pozorju i nagrade RTV - Beograd za naučno delo iz oblasti televizijske komunikacije. Pedagoškim radom na Dramskom fakultetu u Beogradu bavio se od 1952–1970, kao nastavnik glume, režije i istorije i estetike filma. Od 1972. redovni je profesor Harvard-univerziteta u SAD, gde je predavao istoriju i teoriju filma u Carpenter Center for the Visual Arts.



stoga što Vas naročito interesuje „intermedijalna režija“, odnosno mogućnost izučavanja osnovnih principa režije ne samo u okviru jednog medija, nego i drugih – srodnih. U širem smislu, bila bi to, kako kažete, „interdisciplinarna nauka o umetnosti“, na šta se zaista sve više obraća pažnja u savremenim visokim školama, posebno onima koje izučavaju praktične aspekte umetničkog stvaralaštva. To neminovno podrazumeva i proučavanje opšte (i posebne) teorije umetnosti, a to je, izgleda, sve više problem modernog izučavanja umetnosti na akademskom nivou. Kao što sam već naglasio, moja trenutna (po svojoj prilici, i završna) preokupacija filmskom teorijom ne dozvoljava da o ovom – kako ga Vi imenujete, „složenom“ – problemu govorim autoritativno. Ipak, činjenica što sam se svojevremeno aktivno bavio umetničko-teorijskim disciplinama koje navodite u Vašem upitniku, dozvoljava da iznesem svoj stav.

Nema sumnje da savremeni reditelj mora da prevaziđe ograničenja koja mu nameće njegova uža profesija, i njegovo neposredno školovanje. U protivnom, ma koliko bio spretna i talentovan, on neće moći da prevaziđe tehničke okvire odgovarajućeg *zanatstva*. To potvrđuje praksa savremenih televizijskih reditelja koji, najvećim delom, postaju „proizvođači“ ponekad i briljantnih TV-emisija (u tehničkom pogledu). O istinskoj umetnosti tu nema ni traga, zbog čega svi oni kojima njihov talenat i kreativni instinkt ukaže na tu činjenicu svim sredstvima nastoje da ostvare filmsko delo, ili da se subjektivno izraze u oblasti eksperimentalnog „video-žanra“. Smatram da je kriza savremenog stvaralaštva uopšte u tome što je subjektivna komponenta u umetnosti prigušena do te mere da ostvarenja gube smisao i dejstvo na umetničkom planu.

Objektivne okolnosti nagone savremene reditelje da se profesionalno što više usavrše i specijalizuju isključivo u oblasti datog medija, pošto to garantuje mogućnost zapošljavanja u pozorištu, ili u filmskoj, ili televizijskoj industriji. Ovakva paradoksalna situacija, s kojom se suočavaju mladi reditelji, zahteva kompromis koji bi omogućio, s jedne strane specijalizaciju u profesionalnom pogledu, a s druge, sticanje dovoljno znanja i iskustva iz oblasti teorije datog medija i ostalih umetnosti (tu uključujem literaturu, muziku, slikarstvo i filosofiju). Očigledno, to nije lako postići, i samo oni najuporniji i najtalentovaniji u stanju su da tu – nazvao bih je „interdisciplinarnom specijalistikom“ – savladaju. Paradoks je, međutim, mnogo dublji: što student više upoznaje posebne karakteristike drugih umetnosti i shvati složenost njihovog uzajamnog odnosa, utoliko više oseća neophodnost izučavanja specifičnosti određene umetnosti, usredsređivanja na *samo jednu* teorijsku disciplinu. Izgleda da je došlo vreme apsolutne specijalizacije u svim naučnim disciplinama, pri čemu nije presahla individualna žeđ za univerzalnim obrazovanjem. Ipak, ne verujem da će teškoće koje današnji stepen izučavanja umetnosti doseže do kraja odstraniti potrebu za „univerzalizmom“ koji je organski deo razvijene ljudske svesti. Pre dve ili tri decenije, tendencija ka takvoj specijalističkoj univerzalnosti bila je mnogo više (i, naravno, lakše) upražnjavana. Ja sam, na primer, paralelno studirao režiju i engleski jezik s književnošću (na Filozofskom fakultetu), pisao pozorišne i filmske kritike, eseje o literaturi, filosofiji, slikarstvu, fotografiji i televiziji. Zajedno s ostalim studentima Akademije, redovno sam posećivao ge-

neralne probe u pozorištima, gledao sve projekcije Kinoteke, prisustvovao većini predavanja na Kolarčevom univerzitetu, slušao koncerte, posećivao izložbe. Vrlo malo se spavalo, žeđ za saznanjem bila je neodoljiva u tom post-okupacionom periodu otvaranja perspektiva u svim umetničkim oblastima. Da li preterujem kada ovo tvrdim? Da li sam neobavešten kada mislim da danas takvo „univerzalističko“ interesovanje za umetnost više ne postoji? To primećujem i ovde u Americi, naročito u poslednje vreme. Kada sam došao u Njujork (početkom 1970), još je takav zanos postojao. Zatim, postepeno, počela je da preovlađuje potreba za specijalizovanjem u svim oblastima umetničkog izražavanja. Čak i ovde, na Harvardu, koji se smatra „najliberalnijim“ univerzitetom u Americi, studenti danas nastoje da se što više usavrše u jednoj oblasti – jer, time ime je zagarantovana „budućnost“! Ma koliko to bilo opravdano s praktičnog gledišta, smatram da se time znatno osiromašuje psiho-fizički integritet modernog intelektualca ili akademski obrazovanog umetnika, a to znači i reditelja.

Sličnu tendenciju uočio sam i na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti, gde sa, (tokom zimskog semestra 191–82), na Odeljenju za filmsku režiju (Katedra za istoriju i teoriju filma) držao kurs iz filmske analize. Moram priznati da me iznad svega razočaralo to što je većina studenata pokazala primarno interesovanje za *komercijalni*, zabavni film, a vrlo malo za film kao *umetničko* izražajno sredstvo. Otuda, verovatno, njihova spontana averzija prema mom usresređivanju na film kao *artistički medij*, film i televiziju koji su oslobođeni ma kakve zavisnosti od toga da li će „široka publika“ (koja je oduvek bila najveća smetnja za razvoj i plasman umetničkog stvaralaštva) prihvatiti izvesno delo, još manje koliko će novca ono ostvariti. Činjenica što ovi mediji zahtevaju velika finansijska sredstva za realizaciju ne sme da utiče na umetničko-estetičko vrednovanje ostvarenih dela. To naročito mora da važi za školske ustanove koje se bave umetnošću; u akademskom pristupu umetnosti, finansijske okolnosti moraju da se shvate kao „nužno zlo“ koje je neophodno prevazići i odbaciti – u teoriji i u praksi.

Teorija bi trebalo da prednjači u tom pogledu; naročito na režijskim odsecima; teorija ukazuje na idealan cilj kojem istinski umetnici moraju da streme. To ne znači da ne bi trebalo izučavati finansijske, ekonomske i političke aspekte umetnosti; no, tu oblast „pokrivaju“ sociologija, politička ekonomija, masovne komunikacije, a ne estetika i teorija. Primedba da se umetnost ne može odvajati od mase, ideologije, politike, danas je, bar u stručnom svetu, neprihvatljiva. Međutim, ja sam se u Beogradu stalno sukobljavao sa studentima upravo na tom planu. Da bih izoštrio diskusiju, ja sam, u mom stilu, odlazio u ekstremnost – braneći takvo gledište. Možete zamisliti kakva se „vatra“ zapalila!

Mislim da sam baš studentima Novosadske akademije rekao da je – s estetičkog stanovišta – sasvim beznačajno da li će Mona Liza u Luvru videti stotine hiljada posetilaca ili će je prekrivati mrak u nekom podrumu (kao što još pojedine od najznačajnijih Pikasovih platna iz „plave epohe“ prikriva mrak podruma lenjingradskog Ermitraža). Na licima mladih reditelja pojavila se

konsternacija! Zar umetničko delo ne postoji jedino u srazmeri s njegovim neposrednim društvenim dejstvom? Zar se može tako „idealistički“ pristupati stvaralaštvu koje je proizvod ljudske sveti u određenoj istorijskoj sredini? Zar se stvaralac može tako „mehanički“ odvojiti od publike?

Shvativši da sam zapao u „ćorsokak“, pokušao sam da obrazložim suštinsko značenje moje tvrdnje. Svaka radikalna teorija neminovno teži ka *apsolutističkom* konceptu, koji ukazuje na daleki cilj i samu suštinu stvari. Teorija ima smisla jedino u svojim principima u okviru radikalnog mišljenja; inače, ostaje na nivou žurnalizma. U tom kontekstu, moja ideja o „Mona Lizi u podrumu“ ima metaforičko značenje: ona ukazuje na vrednosti koje postoje bez obzira kako će ih neka sredina ili socijalna grupacija prihvatiti i protumačiti. Nije to nikakav idealizam, nego odvajanje umetničkog ostvarenja od socijalnih, ekonomskih, političkih, religioznih i drugih istorijskih kategorija. Iskustvo pokazuje da su svi pokušaji da se umetnost podredi tim kategorijama bili neodrživi.

Umetnikov nagon da stvara bez osvrtnja na to kako će neka sredina (još manje politička grupacija) da reaguje i protumači njegovo delo – to je ljudska spiritualana osobina kojoj druge, pa i istorijske, komponente ne mogu da određuju okvire dejstvovanja. Na kom konceptu bila je zasnovana metafora o „Mona Lizi u podrumu“, to je bila moja „poruka“ mladim rediteljima koji su, mnogo više nego drugi stvaraoci, stavljeni u iskušenje da prave kompromise s ekonomskim, političkim i drugim istorijskim okolnostima. Očigledno, moja metafora nije imala dejstva – proizvela je suprotnu reakciju! Studenti su uzvratili: „Znači, trebalo bi da odbijemo svaku mogućnost rada na Televiziji, koja je namenjena masovnom gledalištu, valja da pravimo filmove koje će odmah ići u podrum Kinoteke?“ „Ne“, odgovorio sam, „to je krajnost koja u praksi nije ostvarljiva, pa ni preporučljiva! Ipak, nastojte da pravite *štomanje* kompromisa, pokušajte da se borite za svoju subjektivnu umetničku viziju do krajnjih granica i poslednjeg daha“. No, bilo je već kasno; izgubio sam poverenje, shvaćen sam kao „čistunac“ i „idealist“ koji nema dovoljno veze sa stvarnošću.

Tako se, eto, završilo moje „prosvetarsko“ gostovanje u Jugoslaviji, gde sam održao seriju predavanja (u Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu, Sarajevu i Ljubljani), analizirajući sekvence iz najznačajnijih ostvarenja filmske umetnosti. Što u mom nastojanju nisam uspeo, uzrok je, ne samo trenutna klima u kojoj se vaspitavaju današnji „multimedijalni“ reditelji (u celom svetu), nego isto toliko moja nesposobnost da ubedljivo iskažem ono što mislim i osećam.

Ipak, ma koliko svestan nepopularnosti moga stava, ne mogu da i dalje o tome ne govorim i pišem, bez obzira da li će suština moga koncepta biti shvaćena pravilno, ili će biti proglašena „formalističkom“, „purističkom“ i „elitističkom“. Mislim da je Ema Goldman rekla da razvijena svest ne može da zadrži za sebe ono što smatra istinom, ma koliko se pokazalo da ta istina ne odgovara „određenom“ istorijskom trenutku.

Vidim da sam zastranio u kontempliranju o problemima koje ste naznačili u Vašem upitniku, tako da, po svoj prilici, ovo pismo neće moći da posluži nameni koju ste imali kada ste sastavljali pitanja. U skladu s mojom idejom o „Mona Lizi u podrumu“, sasvim je irelevantno da li će još neko da pročita ovaj

tekst, iako je on namenjen Vama. Možda Vas ovo pismo neće ni pronaći (nisam siguran da li je adresa tačna).

Vlada Petrić  
Cambridge: July 15th, 1983,  
Harvard University

*Kao što je Vladimir Petrić predvideo, njegovo pismo (zbog netačne adrese) vratilo se u Sjedinjene države. Posle nekoliko meseci, početkom februara (kada je prolazio „kroz Beograd“, na putu u Sarajevo), on je to isto pismo predao adresantu. Tada mu je postavljeno još nekoliko pitanja, na koja ja dao ove odgovore:*

*U Vašim novim esejima insistirate na specifično „sinematičkom“ dejstvu filmskog medija, a što najviše nalazite u alternativnom filmu. Kako je moguće teorijski definisati kretanje u savremenom alternativnom filmu?*

Alternativni film radikalno odstupa od ustaljenih (tradicionalnih) načina izražavanja u svim oblastima (žanrovima) filmskog medija, na nivou sadržine i na nivou forme. On proširuje izražajne mogućnosti, jezik filma, istražujući ne samo nove mogućnosti u oblasti metodologije ovog medija, nego i nove oblike interakcije filma i drugih umetničkih sredstava. Alternativni film mora da upotrebi *alternativni* postupak na specifičan način, suprotan načinima karakterističnim za druge medije. On je antipod komercijalnom (žanrovskom) filmu koji je, najvećim delom, podređen ukusu masovnog gledališta, čije je jedino merilo *zabavnost* filma, od čega zavisi komercijalni uspeh filmskog „proizvoda“. Pa ipak, alternativni film – iako sporo i indirektno – utiče na komercijalni, naravno, u delima onih reditelja koji uspevaju da svoj sinematički senzibilitet izraze na specifično filmski način. Prvi filmovi pojedinih značajnih filmskih stvaralaca bili su " alternativni" (Ejzenštajn, Vels, Kler, Fasbinder, Luka, Skolimovski, Makavejev).

U domenu alternativnog filma, eksperimentisanje je značajnije od konačnog rezultata. Alternativan sinematički postupak podrazumeva traganje koje ukazuje na nove izražajne mogućnosti filma, traganje koje će možda tek u budućnosti da proizvede celovita umetnička dela, kome neposredan rezultat nije cilj. Alternativni film altemira i samu svest reditelja o stvaralačkom procesu. Tako, otkrivanje novog sredstva izražavanja postaje značajnije.

*Na osnovu Vašeg učestvovanja u žirijima Festivala alternativnog filma u Beogradu, izgleda da je, trenutno, Vaše interesovanje usredsređeno na eksperimentalni, avangardni film?*

Kao filmskog estetičara, mene iznad svega zanima proučavanje strukture onih filmova koji su nastali kao rezultat rediteljevog *umetničkog* potencijala, njegovog nastojanja da otkrije nove forme sinematičkog izražavanja. I to ne samo u oblasti kratkog poetskog i apstraktnog filma, nego i u oblasti narativnog žanra. Možda upravo tu, u narativnom filmu, avangardna traganja imaju najviše značaja, zato što razbijaju ustaljena klišeja koja su potpuno „zarobila“ savremeni narativni (žanrovski) film.

*Zbog čega je eksperimentalni film sveden gotovo isključivo na amatersku delatnost?*

Ima mnogo razloga zbog koji je to tako. Pre svega, činjenica da – za razliku od drugih umetnosti – proizvodnja filma zahteva ogromna finansijska ulaganja. Na televiziji, to je još više izraženo: van oficijelne televizijske organizacije – proizvodnje gotovo je nemoguće ostvariti neku emisiju; čak, ako se to i dogodi, teško da će ma koja televizijska mreža prihvatiti neko eksperimentalno delo (uključujući tu i eksperimentalni film). Jer, televizijski program zadovoljava isključivo ukus i zahteve neobrazovanog gledališta. Zbog toga se avangardni film i eksperimentalni video smatraju amaterskim delatnostima koje bi trebalo da ostanu u granicama usko stručnog interesovanja, i filmskih klubova.

*Da li, ipak, eksperimentisanja s video-tehnikom utiču na televizijski izraz ustaljenih televizijskih emisija?*

Takav uticaj se, na žalost, ostvaruje u veoma malom stepenu, i često indirektno. Naravno, pojedini talentovani televizijski reditelji unose u svoje komercijalne, zabavne televizijske emisije izvesne avangardne elemente eksperimentalne filmske i video-prakse, naročito kada određene situacije dopuštaju korišćenje takve nekonvencionalne strukture. No, to su obično kratki segmenti uključeni – manje ili više opravdano – u standardnu narativnu strukturu. Postoje, kao i uvek, izuzeci: recimo, filmovi sovjetskih reditelja Paradžanova (*Boja nara*) ili Tarkovskog (*Nostalgija*), u kojima su smisao i težnja za eksperimentisanjem izbili u prvi plan stvaralačkog procesa, bez obzira na to do koje će mere oni biti „pristupačni“ masama. U praksi, logično, ti filmovi nisu imali komercijalnog uspeha; čak su kritikovani kao „teški“, „nekomunikativni“ i „formalistički“ filmovi čiji je *raison d’etre* u pitanju. Producente, distributere i „bioskopdžije“ malo zanima da li takva vrsta filmova doprinosi širenju filmske kulture i estetičkom unapređenju filmskog ili televizijskog medija. Ali, takvi i slični filmovi se redovno prikazuju na televiziji. Mene, kao profesora istorije filma i filmske estetike, interesuju upravo *takvi* filmovi, kao i one TV-emisije (video) koje poseduju specifično *televizijsko* rešenje. Baš kao profesore litera-

ture interesuje stvaralaštvo Džojso, Kafke, Foknera, bez obzira što su dela tih autora „nepristupačna“ masama. Nemojte pogrešno da me shvatite: i najkomercijalniji film ili popularna TV-serija mogu biti predmet ozbiljnog proučavanja od strane, recimo, sociologa ili stručnjaka za masovnu kulturu i komunikacije. Ali, to je oblast koja izlazi van okvira estetike, i ja je zato isključujem iz moga razmatranja. Ja sam stručnjak za filmsku i televizijsku estetiku. Mene interesuju ta dva medija isključivo kao sredstva *umetničkog* izražavanja.

*Da li razmišljate o estetičkoj budućnosti toga medija? Da li će on dovesti do „odumiranja“ kinematografije? Da li će budući razvitak televizije omogućiti umetnicima da slobodno izraze svoje subjektivne vizije, ili će još više svesti svoj medij na sredstvo komunikacije i zabave?*

Takvo razmišljanje podstiče razvitak i usavršavanje moderne filmske, video i televizijske tehnologije. Meni se čini da će u budućnosti doći do estetičke „amalgamacije“ filma, televizije i video-izražavanja. Iz takve „amalgamacije“ proizaći će novi medij koji će posedovati najbolje izražajne mogućnosti koje pružaju sve tri tehnologije. Kao što je poznato, osnovni estetički problem televizije je umanjeni ekran i nedovoljna fotografska rezolucija TV-slike. Nedavno je, međutim, postignuto ogromno povećanje elektronskih (linearnih) impulsa (čak do 3000) na TV-ekranu, čime su optička oštrina i koloristički tonalitet TV-slike izjednačeni s najboljom kinematografskom slikom. (Na žalost, finansijske okolnosti opet sprečavaju da se tako savršena TV-slika uvede u praksu, u televizore). Istovremeno se poboljšavaju tehničke mogućnosti neposrednog projiciranja TV-slike u zamračenoj dvorani, na velikom ekranu. Nema razloga za sumnju da će u budućnosti biti sasvim moguće projicirati magnetoskopsku video-traku direktno na veliki ekran u bioskopu, uz postizanje istog optičkog efekta kao s 35 mm-filmskom trakom. Najzad, i mogućnosti montiranja video-trake već su dostigle nivo koji pruža montiranje filma na montažnom stolu. A kada se zna da snimanje na MG-traci dopušta neposredno posmatranje i korigovanje rezultata snimanja i beskonačno pravljenje kadrova (dublovi), onda je moguće nazreti kakva će estetička obzorja otvoriti tehnološka „amalgamacija“ filma i televizije.

*Da li to implicira da će nestati kino-dvorane?*

Nema razloga za takvu „bojazan“. Koncertne dvorane nisu nestale kada je došlo do masovne proizvodnje Hi-Fi ploča, magnetofonskih kaseti i aparata za njihovo reprodukovanje. Ja pretpostavljam da će u budućnosti građani odlaziti na premijere filmova i specijalne projekcije kinoteke iz istog razloga zbog kojih danas idu na muzičke priredbe i koncerte, i da će tako postupati i onda kada budu imali neku vrstu „televizijskog bioskopa“ u svojim domovima. Ponavljam da to neće više biti ova minijaturna TV-kutija koja je, u stvari, deo nameštaja u sobi i koja se percipira kao optička igračka (u Americi je zovu „Idiot

box“), bez mogućnosti da gledaocima prući perceptivnu identifikaciju s prizorom koji gledaju, a što je najznačajnija karakteristika filmskog ekrana.

*Kako će izgledati programiranje u tom „televizijskom bioskopu budućnosti“?*

Po svojoj prilici, repertoar takvog „televizijskog bioskopa“ biće „kondenzovan“ u kompjuterskom centru, tako da će svaki vlasnik „televizijskog bioskopa“ moći da gleda ma koji film, TV-program, jednostavnim pritiskanjem tastera (koda), prema slobodnom izboru i katalogu koji će zameniti današnji štampani TV-program. U Americi već nailazi poplava „kablovske televizije“ koja funkcioniše na principu pretplate: recimo, pretplatite se na *kanal* koji nudi niz programa kao što su isključivo nemi filmovi, muzičke emisije, tekuće vesti, serijske „soap-opera“ dramske emisije, rok-grupe, video-spotovi, čak onedavno i eksperimentalni „video-art“. Kada se usavrši povezivanje TV-kanala s kompjuterom i laserom (koji omogućuje veliku kondenzaciju vizuelnih informacija na malom prostoru – disku), „televizijski bioskop“ će, zaista, postati ne samo „prozor u svet“, nego i privatna kinoteka s filmovima koje trenutno poseduju (i verno čuvaju) mnoge kinoteke sveta. To je, u svakom pogledu, mnogo više nego posedovanje čak i najidealnije kolekcije filmova ili video-kaseta. Ili, upoređujući to sa slikarstvom, „televizijski bioskop“ će značiti mnogo više nego što, za današnjeg istoričara umetnosti, znače visokokvalitetne reprodukcije slika. Jer, čak i najvernija (u tehničkom smislu) reprodukcija Mona Lize nikad ne može da zameni – niti može da priušti gledaocu perceptivni doživljaj koji omogućuje Da Vinčijeva Mona Liza koja „visi“ na zidu Luvra. Jasno je da se percepcija originala i reprodukcije neke slike esencijalno razlikuje na estetičkom nivou. Suprotno tome, „televizijski bioskop“ će omogućiti gledaocima percipiranje filma ili TV-emisije, odnosno video-strukture u originalu, kao što se takva ostvarenja percipiraju neposredno u bioskopskoj dvorani ili na dobrom TV-monitoru u televizijskom studiju. Pa ipak, uz sve te i takve tehnološke privilegije, mnogo gledaoci će odlaziti i u „javni“ „televizijski bioskop“, baš kao što se ja upravo spremam da odem na projekciju Bergmanovog filma *Fani i Aleksandar* iako posedujem vrlo dobru kopiju na 16 mm, i odličan projektor. To, naravno, ne isključuje da bi mnogi radije ostali kod kuće i u intimnom krugu gledali projekciju Bergmanovog filma, kao što sam ga i ja već toliko puta gledao (zbog analize). Prema tome, i u budućnosti će postojati dve grupe gledalaca: oni koji će film i televiziju smatrati jedino zabavom i sredstvom komunikacije, i oni koji će i u novom mediju (nastalom amalgamisanjem filma, televizije i videa) tražiti umetnička ostvarenja.

*Da li će se kvantitativna proporcija između te dve grupe promeniti?*

Sumnjam. A ako se to i dogodi, biće to u veoma dalekoj budućnosti; broj ljubitelja filma, televizije, video-medija kao umetničkog izražavanja ostaće vrlo dugo veoma mali. Naravno, postoje izgledi da se ta srazmera relativno

smanji, i da se poveća broj gledalaca s razvijenim sinematičkim senzibilitetom. Cela moja nastavnička karijera je zasnovana na uverenju da je neophodno – i moguće – razviti takav senzibilitet. Estetički doživljaj koji takav senzibilitet pruža vredan je napora i borbe za takvu „veliku manjinu“.

*Gotovo dve godine niste boravili u Jugoslaviji, a to Vam dopušta perspektivu u gledanju na domaću filmsku i televizijsku proizvodnju. Šta Vas je, u tom pogledu, najviše iznenadilo?*

Iznenadilo? Više od toga – razočaralo! Stvarno sam uznemiren očiglednim zanemarivanjem estetičkog aspekta i visokog umetničkog kvaliteta većine naših filmova i TV-programa. Sve više preovlađuje shvatanje ovih medija kao isključivih sredstva za „zabavljanje mase“. Ma koliko to bilo neophodno s ekonomskog stanovišta, to je van-umetnička funkcija filma i televizije. No, pojedini naši kritičari (kao Tirnanić) nastoje uporno da „teorijski“ opravdaju takav „trend“, razvijajući „žanrovski“ koncept filma i narativnih (dramskih) TV-emisija (o video-umetničkom žanru oni uopšte ne razmišljaju), a to nije ništa drugo do prikrivanje čisto komercijalnog pristupa filmu i televiziji, njihovo shvatanje isključivo kao sredstva za zabavu i animiranje najtrivijalnijeg ukusa. To je, zaista, tužna pojava – ma koliko bila uslovljena trenutnom ekonomskom situacijom – na koju mora da reaguje umetnička svest. Ja protestujem što se kod nas filmovi i dramske emisije prave s nastojanjem da se prvenstveno zadovolji ukus „potrošača“ koji idu u bioskop i gledaju filmove jedino da bi se zabavili, a TV-emisije kao pripremu za spavanje. Spavanje, čak bez ikakvog sanjarenja.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film, Beograd, 1989, 249 – 260.



## UMETNIČKO FORMIRANJE FILMSKIH REŽISERA

### *Razgovor sa prof. Matjažom Klopčičem\* režiserom o filmskoj propedeutici na Ljubljanskoj akademiji za gledališče, radio, film in televizijo*

*Osvrnite se na propedeutiku filmske režije i na probleme ostvarivanja vaspitanja i stručnog obrazovanja mladih režisera u ljubljanskoj dramskoj Akademiji.*

Odmah moram da Vam kažem da su Vaša pitanja toliko sveobuhvatna da bih po primeru poštenih i pravilnih odgovora mogao napisati celu knjigu. Nikako ne mogu zamisliti da je pitanje propedeutike bilo gde u svetu dobro rešeno, jer je film suviše mlada umetnost, pa prema tome prva štampana dela o boljem i lošijem tek izlaze za poslednjih petnaest godina. Pošto nema ni prave kritičke analize traganja filmske režije uopšte, teško je zamisliti da bi se za ovu noviju umetnost našla metoda i sistem koji je najprikladniji ili najbolji.

Inače, mnogim tim pitanjima bavi se CILECT.

*Kako je zamišljena i kako se ostvaruje nastava filmske režije u vašoj Akademiji?*

Nastava na ljubljanskoj AGRFT vodi se i odgaja reditelje filma i televizije, teatra i radija. Raspored nastave vidi se iz plana predavanja. \*\* Filmski reditelji vežu svoje studije na praktično snimanje.

I godina: 3 vežbe na super 8, jednu nemu (7 minuta) na 16 mm.

II godina: dokumentarni film (15–20) minuta, na 16 mm.

III godina: igrani film (do 2 minuta) na 16 mm traci.

IV godina: diplomski film (do 30 minuta) na 16 ili u koprodukciji na 35 mm.

---

\* KLOPČIČ, Matjaž – slovenački režiser, scenarist i filmski pedagog – rođen u Ljubljani 14. XII 1934. Inženjer arhitekture po obrazovanju. Bavi se scenarističkim i scenografskim radom, i publicistikom delatnošću. Neke svoje scenografije je ostvario na filmu. Režirao igrane filmove. *Zgodba, ki je ni* (1966); *Na papirnati avionih* (1967) - /Srebrna arena u Puli/ i film *Sedmina* (1969) /Diploma žirija u Puli/. Za prva dva filma napisao je sam scenarija, a za *Sedminu* napisao je scenario i dijaloge po romanu B. Zupančiča. Bio je scenarist i režiser kratkometražnih filmova: *Na sončni strani ceste* (nagrada na Festivalu dokumentarnog i kratkog filma), *Zadnja šolska naloga* (1961) i *Podajem ti roko* (1963). Uz sudelovanje A. Kunaverja je, po svome scenariju, režirao kratki film *Vzpon na trisul* (1962). Kao arhitekta, Klopčič je autor brojnih filmskih plakata. Piše članke, eseje i kritike o domaćem i stranom filmu. Klopčič je profesor Filmske režije na ljubljanskoj Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo i rukovodilac Filmsko-televizijskog odeljenja. Klopčič je ostvario i igrane filmove: *Oxigen* (1970); *Cvetje v jesen* (1973); *Strah* (1975); *Vdovstvo Karioline Žašler* (1976); *Iskanja* (1979); *Ljetovanje na jugu* (1980); *Očevina* (1983); *Moj otac socijalistički kulak* (1988). Umro 15. XII 2007. u Ljubljani.

\*\* Vidi plan predavanja na Grupi za filmsko-televizijsku režiju na ljubljanskoj AGRFT u prilogu. Napomena R. L.

U istom obimu potiču i vežbe za TV-režiju (tu ima mnogo nesuglasica s TV Ljubljanom, jer još nije potpisan samoupravni sporazum).

Deo nastave za odgoj reditelja FTV vodi se zajedno sa slušateljima dramaturgije (prve dve godine), da bih se tako *povezana* nastava praktičnih *zadataka* i istorije filma ostvarivala s ljudima koji stupaju u redove dramaturga. Posebno se još dodaju studenti FTV režije nastavi glume u drugoj godini, zbog prakse s glumcima i zbog prisustva na radu pozorišnih reditelja. Uz pomoć vežbi, stvara se praktično proveravanje znanja: prva godina je *selektivna*.

Uz istoriju filma veže se i nastava teorije filma.

*Ko su bili osnivači studija filmsko-televizijske režije, i kako je tekao razvoj studija ovih umetničkih disciplina na ljubljanskoj Akademiji?*

Osnivači su bili pedagozi AGR. Nastava FTV potiče iz 1964. godine. Praktične vežbe su se menjale tokom svih tih godina s obzirom na iskustvo, poteškoće sa studentima.

Odel za FTV formirao je Jože Gale, a mestu predstojnika bili su Gale, Štiglić, sada Klopčič. Odel za FTV kompletirao se početkom sedamdesetih godina i udružio delimične zadatke sa studijem dramaturgije istovremeno.

Sam proces studija menja se mnogo puta, jer se novija sredstva (video, pedagoški kadrovi itd.) javljaju, a time i nova problematika. Studijski nacrt menja se gotovo svake dve godine i dopunjava. Uglavnom se odlučuje između broja vežbi, načina pismenih zadataka i sam problematike scenaristike i igranog filma, tj. prakse s glumcima – studentima i profesionalcima.

Scenaristika se ne predaje, već idu sva korektivna pitanja oko pisanja scenarija u ličnom kontaktu pedagoga sa studentima, gde se scenarija popravljaju i razrađuju. Scenaristika je, inače, uključena u predavanja dramaturgije, ali ne možemo vezati studente dramaturgije da sami pišu, nego samo sarađuju kao koscenaristi i dramaturzi vežbi koje studenti pripremaju.

*Osvrnite se na nastavne programe filmske režije kroz četvorogodišnje studije kako se ostvaruju na Vašoj Akademiji.*

U prvom semestru, osnovi filmske režije vode pojmovima kadriranja, ritma i montaže: prvo na motivu s deset kadrova, kasnije na samostalnoj vežbi sa živim osobama, bez reči. Obe vežbe prvog semestra rade se uz pomoć *story board-a*.

Drugi semestar vodi vežbi s osvrtom na probleme pravca, preskakanja optičke ose i pokušava da kroz vežbe – program vežbi se menja svake godine – student dobija veću praksu za završnu prvu vežbu na 16 mm. traci. Ta vežba je obično dokumentarnog žanra ili nema, sa živim glumcima-studentima. (U poslednje vreme pokušava se, zbog opštih poteškoća s glumcima, koji su potrebni studentu kasnije, u trećoj i četvrtoj godini, da se ranije, već u prvoj godini, isto tako poverava studentu pokušaj rada sa živim licima u prostoru, gde se na-

ročito proučava studentov osećaj za ritam, plastičnost i osećanje potrebne karakterizacije koja nije vezana za govor, tekst...)

Druga godina u nastavi raspravlja o pitanjima filma bez čvrste narativne linije, o problemu *farova* u filmu, karakterizacije, analize narativnih struktura i pokušava u nastavi naglasiti one smerove za koje pedagozi misle da vode u budućnost filmske režije.

Druga godina, tako, priprema dokumentarni film i u nastavi razrađuje problematiku filmske režije uopšte. Tako bi se u dve godine, kroz elemente filmske režije, upoznali uglavnom smerovi i osnove izražavanja, filmska gramatika,

Tokom druge godine *mora* se pripremati i tematika prvog igranog filma treće godine. Korekture i rad na tom filmu, zajedno s tematikom koju ti zadaci otvaraju, osnova su za predavanja i rad pedagoga u trećoj godini, dok se u četvrtoj na isti način vodi priprema diplomskog filma. Student je ujedno i obavezan da praktički asistira kod profesionalnog filma u jednoj od druge godine dalje.

Ujedno se priprema i za druge predmete i pismene zadatke, .

*Iznesite svoje ideje o problemu razmene ljudi i ideja, umetničkih pedagoga i studenata u prostorima jugoslovenskih dramskih akademija i fakulteta, i posebno se osvrnite na značaj susreta naših filmskih škola kao i međunarodne susrete u okviru CILECT-a.*

Razmene pedagoga bile bi svakako dobrodošle, jer se svaki od umetnika formira na svoj sopstveni način, i sigurno ne deli svoje ocene i mišljenja s drugima. Međutim, problematika škola pokazuje se u prvom redu u mogućnostima koji se nude studentima, naročito u pogledu vežbi s glumcima, što je najveći problem i u svetu.\* Moja praksa pokazuje da su uticaji na mlade studente raznovrsni, tako je kod nas i u svetu. Ipak, praksa pokazuje da su bolji filmovi studenata tamo gde su pedagozi sami filmski autori, koji dobro poznaju praksu. Ovo moje mišljenje vezujem za projekcije filmova CILECT-a (Karlove Vari 1981, Minhenu 1981, 1982). Mislim da se škole razlikuju po mogućnostima za praktične vežbe i po povezivanju s profesionalnim produkcijama, gde mi redovno pokušavamo da uvrstimo i diplomske filmove studenata.

„Susreti“ su možda korisni, svakako da je „susret“ svake godine preveliki finansijski teret za fakultet. Mnogo važnija je saradnja na evropskim filmskim susretima u Minhenu, gde nastupamo dve godine. Razmene profesora zavisne su od inicijativa školskih rukovodstava i od predmeta predavanja, koje bi razmenom dobili studenti. Kod nas postoji „slobodna katedra“ koja omogućava honorisanje i izuzetno i predavanje stranih pedagoga koji povremeno gostuju.

---

\* Samo pitanje pisanja scenarija druga je velika poteškoća studija i propedeutike. CILECT je tome posvetio Kongres u Edinburgu, 1980. Napomena: M. K.

### *Koji su osnovni kriterijumi za prijem studenata filmske režije u ljubljanskoj Akademiji?*

Kriterijumi se dosta menjaju, sam prijemni ispit je pre dvosmisleno iskustvo. Više se vrednuje načelo selekcije posle zaključene prve godine, kad studenti pod vođstvom pedagoga imaju mogućnost da se oprobaju i da dokažu svoj razvoj u svim vežbama: u montaži, za kamerom i u režiji. Prijemni ispit: ocenjuje se mogućnost formulisanja misli, opšte obrazovanje, poznavanje filma i ocena – pismena – projektovanog filma. Isprobava se osećaj kandidata za kompoziciju, fantaziju, improvizaciju i eventualno kratak film super 8, koji *nije obavezna*. Sličan film je zajedno sa scenarijem i knjigom snimanja, a koji *suobavezni*, jedna od glavnih kriterijuma prijema. Naravno, bilo bi idealno kad bismo mogli da ponudimo mogućnost za snimanje, uz komisiju, i pregled odmah snimljene vežbe... Bojim se da to prevazilazi finansijske mogućnosti našeg fakulteta.

Poželjno bi bilo da postoji završen prvi stepen kakvog drugog fakulteta, ali to ne tražimo kao obavezan dokument pri upisu.

### *Osvrnite se na diplomske filmove studenata filmske režije i njihove umetničke mogućnosti.*

Diplomski filmovi su rezultat opšte zrelosti studenta i ambijenta u kojem je odrastao. Uz našu krajnje lošu i neprofesionalnu kritiku, pitanje razvoja vezano je za druge faktore, a ne samo za pedagoge.

Diplomski filmovi pokazuju veliku artistsku spretnost, i istovremeno *slabu* izražajnu vrednost. Ponavljaju se isti motivi, gde je motiv evazije dominantan. Smatram da je to karakteristično za posebne simptome našeg sistema i opštih javnih komunikacija u kojima omladina odrasta. Čini mi se, takođe, da su mladi diplomati retko svesni poteškoća koje ih čekaju. Znaju da mnogo šta urade, ali to verovatno danas više nije teškoća koja stoji pred filmskim rediteljima. Problem boljeg ili slabijeg filma *nije* više vezan za poznavanje zanata, bar ne kod nas. Premda naša kinematografija – po zaslugi nezrelih kritičara – klizi u „komercijalu“, anonimnu proizvodnju žanrovskih filmova. S obzirom na repertoar koji nam daju kinematografi, teško je studentima govoriti o ambicijama filmske umetnosti kad gledaju samo osrednje, slabe komercijalne „limunade“... Imamo izuzetno slab repertoar! Šta onda očekujemo da zavole mladi stvaraoci?

### *Šta je osnovni estetski predmet filmske režije, a šta je osnovni umetnički zadatak filmskog režisera?*

Pitanje za leksikon!

*Definišite odnose filmske režije prema drugim medijalnim režijama (teatar, radio, televizija).*

Filmska režija zahteva više opšteg obrazovanja nego neke druge umetnosti i više psihofizičkih odlika. Dobra savremena filmska režija uzima u obzir sve druge medije i klasifikuje ih u svojim izražajnim sredstvima. Razmišlja se, verovatno, drugačije nego pre nekoliko godina: filmska režija je suštinski vezana za kompoziciju scenarija, ova za ideju, a ova za problem, viziju života, a ne za problem ideologije, koja bi svakako trebalo da je što skrivenija i gotovo neprimetna.

*Kakav je odnos teorije i prakse na studijama filmske režije u vašoj Akademiji?*

Praksa se pokazuje kao karakteristična crta ocenjivanja kroz sve godine. Iako je, po svojoj prilici, dozrevanje stvaraoca vezano za mnoge druge odlike, posebno kad jednom napusti Akademiju. Praktične odlike ne garantuju dobrog filmskog stvaraoca, mogu samo da odlikuju dobrog filmskog zanatliju. Verovatno, dozrevanje i razvrstavanje talenta nije moguće ako se izražajni problemi ne rešavaju na višem nivou, uz uvažavanje teorijskog poznavanja razrešavanja problema, koje donose izražajne vrednosti.

Teorijska predavanja bar delimično upoznaju studenta s razvojem filma, pozorišta, dramaturgije, takođe i s problemima socio-istorijskih karakteristika boljih dela. *Nedostaju predavanja iz istorije muzike, umetnosti i literature uopšte...*

*Kako i na koji način se ostvaruje studijska saradnja studenata filmske režije sa studentima drugih umetničkih disciplina?*

U okviru slobodnih termina. Saradnja se vrši, pre svega, sa studentima dramaturgije.

*Kakvi su aspekti rada studenata režije i glume u toku studija?*

U prvoj i trećoj godini uz praktične vežbe, a od druge godine imaju većinu predavanja zajedno.

*Kako se ostvaruje nastava tehničkih i pomoćnih predmeta, i posebno teorije i estetike filma?*

Četiri godine su svakako malo, i znače samo početnu fazu svestranog studija filmske režije. Čovek uči čitavog života. Film je u prvom redu ogledalo životne, realne, date situacije, s posebnim naglaskom na socio-kulturno-istorijskim odlikama. Uvek bi trebalo naći neko *srednje* merilo.

*Postoje li specijalističke ili post-diplomske studije filmske režije?*

Zasad samo na dramaturgiji imamo postdiplomski studij.

*Osvrnite se na stručnu literaturu za studente filmske i televizijske režije. Koja dela i knjige bi trebalo prevoditi kao referencijalnu literaturu u razumevanju filmske i televizijske, i uopšte rediteljske umetnosti i režije različitih vrsta i žanrova?*

Poznati su opšti udžbenici i *monografije* reditelja. Pored toga, upozoravamo studente na sve bolje knjige koje izlaze, ili su već izašle. Od revija posebno *Positif, Sight and Sound, Film Quarterly, Film Comment* i *Filmkritik*. Analiza filma ima vrlo malo i gotovo nimalo, analiza koje bi postavljale *filmski kritički instrumentarij*. Zato studente često upućujemo na stare IDHEC kritike s kraja pedesetih godina. Knjiga koje govore o filmskoj režiji ima malo. I te su vrlo *nekompletne*. Montažne postupke uvek svode samo na sliku, retko na zvuk, i uz to ne nude pravi pregled kroz razvoj filmske režije uopšte – naročito u odnosu na sazvučje ton – slika. Stari Kulešov, Plaževski, Reisz kompletiraju se novijim knjigama „razumevanja filma“, o tome „kako čitati film“, i slično. Sve te publikacije sigurno poznajete: teško je navoditi imena, jer nije nužno da pedagog ima pravo. Monografije koje su sastavljene samo od *intervjua sigurno su najdragocenije*, samo – *ima malo dobrih*.

*Da li nameravate da napišete knjigu o problemima studija, vaspitanja i obrazovanja filmskih reditelja kao sistematsku propodeutiku filmske režije?*

Prekratko sam na Akademiji da bih se usudio na tako nešto. Pored toga sam se suviše bavio pisanjem za film da bi u tom kritičkom neredu u kome svi radimo mogao da pišem slične autoritativne knjige koje zahtevaju mnogo vremena samo za sistematiku zadatka. Takva knjiga nikad neće biti napisana kao *jedna*. Uvek valja *porediti* više knjiga. Ta knjiga bi morala pre svega da uči *kako* gledati, kako *uvažavati* razvojne odlike režije, kako klasifikovati ovo i ono, a potom braniti lična stanovišta autora. Takve knjige ne poznaju ni druge umetnosti, bar ne dobre.

Predlažem da se pišu knjige o pojedinim područjima i problematici, na primer, u filmskoj režiji. Problem zvuka, starta muzike, problem reza u montaži, scenarija, kompozicije. Dalje, prešao bih u domen muzičke kompozicije, kompozicije iz likovnog sveta i problem kulture, civilizacije i socio-istorijskih problema.

A to su veliki zadaci!

Kako da mi napredujemo kad je ceo svet u zbrci, što se tiče filma, potvrđuje se sve više onaj film koji bogati narodi lansiraju na osnovu onoga što su sociolozi nazvali „false event“, ili lažni odgađaj...

Odgov studenata filma morao bi barem postići to da se mladim ljudima približi poseban način mišljenja, koji karakteriše značajna dostignuća filmske umetnosti, posebno režije.

Tu bi se morali uklopiti u staru „Gestalt“ – teoriju, gde je poseban naglasak dat na razumevanje filma, na tumačenje – interpretaciju, preko koje brzo dolazimo do saznanja da je pitanje kreacije vezano za *inovaciju*. Prema tome, valja znati otprilike šta bi „inovacija“ značila, a tu je postupak eklektičkih upoređenja presudan, da bi do inovacije uopšte moglo doći.

*Šta mislite o pokretanju interdisciplinarne publikacije posvećene teoriji i praksi režije (drama, opera, film, radio, televizija, balet, dečji teatar, lutkarska režija, crtani i animirani film)?*

Takva revija mogla bi biti i korisna, pokazuje se da je u našoj mladoj, nesređenoj sredini još premalo onih koji bi, na osnovu pametnog pisanja, postigli neko posebno vredno mesto u društvu. Zato je premalo ljudi koji pišu, bar od takvog pisanja ništa sebi ne obećavaju...

Bojim se da bi bilo teško održavati stalnu publikaciju takve revije. I u svetu revije vrlo neredovno izlaze, osim možda tri...

*Koji su Vaši saveti mladim filmskim stvaraocima?*

Improvizacija je tolika da smo delimično zavisni i od kinematografa, a oni prikazuju ono što donosi novac. Samostalnost i ponos, doprinos delu nacionalne kulture, najčešće ostaje samo na rečima. Sve ostalo je mučno „zamlaćivanje“ s nizom predrasuda, problema.

Mladima mogu da poželim mnogo dobre volje i poštenja, što manje oportunitizma i što više talenta i srećnih okolnosti, kako bi mogli da realizuju svoje projekte.

Televizija je zatvoren bunker, gde se uglavnom brane stanovišta i imena stalno zaposlenih. Nema nikakve prave selekcije, jer nema ni prave kritike. Postoji, dakle, problem povezivanja ovakvih i onakvih interesa i ponekih pojedinih svetlih tačaka.

Zbrka i improvizacija, kao i svuda u *malim civilizacijama* kuda *filmska kultura sve više prodire kao deo evazijskih tehnika, mladog čoveka lome, zavode i zaglupljuju*. Takav je odjek publike i ukus distributera kod nas. Kad računamo na nekakvu „poetičnu pravdu“, koja će nagrađivati kvalitet i stremljenja, to je čista glupost, jer spada u Srednji vek i u religijom „potkovana“ vremenska razdoblja. Stvarnost je surova, puna smicalica pojedinca i vlasti. U tome svako mora sam sebe da nađe i pliva.

Radije bih poručio nešto lepše, ali ne vidim razloga za to. Svi smo mi predstavnici malih civilizacija, siromašnih, i u poslednje vreme sve više balkanizovanih. Pitanje je, da li se kakva posebno dragocena misao, koja se javi u filmskoj umetnosti, uopšte zapazi, još više: da li se nagradi? Sve su to posledice malenkosti koja je, zapravo, samo rezultat mizernog stepena civilizacije, koja se u poslednje vreme još smanjuje.

## Prilog:

### NASTAVNI PLAN Grupe za FILMSKU I TELEVIZIJSKU REŽIJU Akademija za gledališče, radio, film in televizijo – Ljubljana

AGRFT			
ODELEK ZA FILMSKO IN TELEVIZIJSKO REŽIJO			
PREDMET	SEMESTAR		
	Zimski	Letnji	Ukupno časova
<b>I godina</b>			
Osnovi filmske režije (predavanja i vežbe)	6	6	180
Kamera za režisere (predavanja i vežbe)	4	4	120
Montaža i seminar	3	3	90
Osnove dramaturgije	2	2	60
Seminar iz dramaturgije	2	2	60
Istorija filma	2	2	60
Seminar istorije filma	2	2	60
Osnove TV programske teorije i vežbe	2	2	60
Tv režija	2	2	60
Istorija drame	2	2	60
Slovenački jezik	1	1	30
Vežbe iz slovenačkog jezika	1	1	30
Osnove filosofije	2	-	30
Osnove političke ekonomije	-	2	30
Osnove ONO i društvene samozaštite	2	2	960
Telesni odgoj	2	2	60
<b>II godina</b>			
Osnovi pozorišne režije za režisere i dramaturge	2	2	60
Osnovi filmske režije	4	4	120
Vežbe iz osnova filmske režije	3	3	90
Kamera za režisere	2	2	60
Osnovi dramaturgije	2	2	60
Seminar iz dramaturgije	2	2	60
Istorija filma	2	2	60
Seminar istorije filma	2	2	60
Montaža i seminar	4	4	120
Priprema scenarija	2	2	60
Dramaturške vežbe	2	2	60
TV režija i programska teorija	2	-	30
Osnovi TV- programske teorije	2	-	30
Istorija drame	2	2	60
Slovenački jezik	1	1	30
Vežbe iz slovenačkog jezika	1	1	30
Osnove sociologije i politikologije	2	2	60
Osnove ONO i društvene samozaštite	2	2	60
Telesni odgoj	2	2	60



<b>III godina</b>			
Filmska režija I	2	2	60
Seminar za filmsku režiju	2	2	60
TV režija i teorija programa	4	4	120
Kamera za režisere III	2	2	60
Vežbe iz kamere za režisere	2	2	60
Gluma pred kamerom	3	3	90
Scenaristika	4	-	60
Izabrana poglavlja iz dramaturgije	2	2	60
Istorija filma	2	2	60
Seminar iz istorije filma	2	2	60
Dramaturške vežbe	2	2	602
Seminar iz dramaturgije	2	2	60
Izabrana poglavlja iz istorije drame	2	2	60
Slovenački jezik	1	1	30
Vežbe iz slovenačkog jezika	1	1	30
Psihologija I	2	2	60
<b>IV godina</b>			
Filmska režija II	6	4	180
Seminar za filmsku režiju II	2	2	60
TV režija IV	2	-	30
Seminar za TV režiju IV	2	-	30
Izabrana poglavlja iz dramaturgije	2	2	60
Seminar iz dramaturgije	2	2	60
Istorija filma	2	2	60
Istorija filma	2	2	60
Seminar iz istorije filma	2	2	60
Izabrana poglavlja iz istorije drame	2	2	60
Slovenački jezik	1	1	30
Vežbe iz slovenačkog jezika	1	1	30
Psihologija II	2	2	60
Scenaristika	4	4	120
Filmski i TV kostim	3	3	90
<i>(predavanja i vežbe)</i>			

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, Institut za film, Beograd, 1989, 221 – 232.

## KONCEPT U FILMSKOJ REŽIJI

*Razgovor sa prof. dr Milanom Damnjanovićem \*,  
filozofom i estetičarom*

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Film kao umetnost otkrio sam za sebe kasno: to je individualno različito, može se završiti i ne-uspostavljanjem nikakvog odnosa prema filmu kao umetnosti, u tome nema ničeg neobičnog. Focht mi je jednom rekao da ne zna šta će s pozorištem, od svih umetnosti pozorište mu je najnepristupačnije. Moje početno iskustvo s filmom zavisilo je i od filmova koji su se našli pred mojim očima, što važi i za svakog drugog, i tu je ta mogućnost da čovek ima nesreću, da mu se prikaže ono što ga odvraća od umetnosti, kao što su takvi doživljaji mogući i u svemu drugom što se nama događa, svemoguća nesreća.

Na sreću, odnos prema filmu kao umetnosti se u meni menjao, kao promena unutrašnjeg stava, upravljenosti, nastrojenja tako da sam određenog trenutka tek došao do pravog interesovanja kao do nekog novog vida, mada je to već bilo kasno. Šta je kasno? Važno je da čovek prekorači „estetsku granicu“, da film doživi kao umetnost, i tu verovatno vreme ne igra nikakvu ulogu, tako da je važno da se to dogodi, a ne rano ili kasno, pre ili posle. Tek, u času kada sam ja dospao do filma, mnogi mladi ljudi su već napamet govorili bezbroj naslova filmskih dela i njihovih autora, uočavali odnose i žanrove, navodili tehničke podatke, ukratko, već su živeli u jednom svetu umetnosti koji sam ja tek otkrio, tako da sam najpre morao da naknadim štetu, da bih zatim u tome svetu ravnopravno bitisao, pre nego što se odlučim da o filmu progovorim. U tu svrhu, radi naknade i radi kazne, providenje me je poslalo na pulski Festival, jednom, pa još jednom, ali pouka ipak nije prevelika, dok je kazna bila adekvatna i za svaku pohvalu: umalo opet nisam obnevideo, pa sam mogao očekivati da ću biti poslat u Veneciju ili Kan radi naknađivanja one prethodne naknade. Izgubio sam ukus za naš film, ali ne i za film itd.

---

\* DAMNJANOVIĆ, Milan – srpski filozof i estetičar – rođen u Smederevskoj Palanci 20. VII 1924. Diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a doktorsku tezu *C. Fiedler an Schidweg* (Konrad Fidler na raskršću) odbranio na Univerzitetu u Beču, kod Kajnce (Kainz) i Gabrijela (Gabriel). Izvesno vreme saradivao je u Institutu društvenih nauka u Beogradu, a zatim je profesor filozofije na Filozofskom fakultetu u Sarajevu i konačno redovni profesor estetike na beogradskom Univerzitetu umetnosti. Objavio je osim teze (Wien, 1957) knjige: *Problem eksperimenta u estetici*, 1965; *Strujanja u savremenoj estetici*, 1966, 1984; *Estetika i razočaranje*, 1972; *Ed. Fenomenologija*, 1975; *Sušтина i povest*, 1976; *Istorija kulture*, 1977; *Poreklo umetnosti kao filozofski problem*, 1985; *Ed. Stvaralaštvo i ljudski svet*, 1983, *Racionalnost protiv racionalizma*, 1984; *Fenomen: film*, 1987; *Stvaralaštvo i estetika*, 1988; *Ophođenje sa mnogostrukošću*, 1990. Damnjanović slovi kao jedan od najboljih poznavalaca fenomenologije u nas, svestran estetičar i vrstan univerzitetski pedagog. Umro u Beogradu, 27. VII 1994.

*Kako razumeti režiju kao umetničko delo pojedinca i film kao kolektivnu umetnost?*

Za moj način interesovanja morao sam ići od jedne dobre prilike do druge, na sreću, ali i na literaturu. Tako je film i za mene postao umetnost, stekao sam potrebu i naviku da tražim film, šta više, s vremenom, izgradio sam neki svoj koncept filma. Taj moj koncept filma kao umetnosti nalazi se u osnovi mog shvatanja položaja filmskog reditelja, odnosno smisla njegove umetnosti, pored umetnosti glumca, scenariste, snimatelja, kompozitora, montažera, kostimografa i drugih učesnika kolektivne umetnosti, koja se zove film.

*Šta podrazumevate pod pojmom koncepta u filmskoj režiji?*

Šta je to koncept, ako je reč o umetnosti, i, posebno, o filmu? Polazim od toga da je umetnost danas kao moderna mogućna još samo kao konceptualna, što važi i za film kao modernu umetnost. Za razliku od svih drugih umetnosti film očigledno nije nastao organski, iz estetskih i umetničkih potreba kojih smo tek naknadno postali svesni, već od početka refleksivno, iz stalnog ispitivanja svojih izražajnih mogućnosti, iz širenja svog medijuma, iz tehničkog napredovanja, ali ne najzad iz povećavanja teorijskog interesovanja; utoliko je film zaista moderna umetnost. Drugačije rečeno, film od početka brani smisao svog postojanja kao umetnosti, bavi se mogućnostima medijuma, elementarnim strukturama filmskog dela (formalnom analizom), reflektuje svoju istoriju na način konstitutivan za samo delo. Svaki veliki reditelj ima svoju estetiku filma, svoj koncept, što ne dovodi u pitanje zadatke filozofske estetike u odnosu na film: treba uočiti to račvanje u jednom istom procesu, razdvajanje jednog, razlučivanje neposrednosti i distancije u umetničkom Gestalt-u filmskog dela: naivni umetnik postoji samo u fantaziji građanske publike.

Film je poetski ili pak istorijski, eksperimentalan ili realistički i dr. samo po konceptu reditelja, po njegovoj odluci za montažnim stolom. Oznaka „konceptualna umetnost“ (*L'art conceptuelle*) potiče, kao što je poznato, od pesnika Apolinaire-a sa početka našeg stoleća; ona u likovnom pogledu povezuje izvornu modernu umetnost, avangardne pokrete, kao i postavangardu, sve do današnjih pojava tzv. postmoderne. „Koncept“ u teoriji umetnosti nije isto što i tradicionalno „conceptus“ i „conceptio“, a ovaj se razlikuje od pojma (od logičke ideje), i to već u klasičnoj starini, u retoričkoj tradiciji koja se razlikuje od teorijske (racionalne, intelektualne). U novo doba, u renesansi i baroku G. B. Vico i B. Racion razlikuju *concepttood concept* kao što razlikuju logiku nauke od logike fantazije, pojam kao proizvod pojmovnog mišljenja od koncepta kao proizvoda stvaralačkog duha (*ingenium*). Najzad, za razumevanje prirode one teorije umetnosti koja nas ovde jedino zanima dobro je podsetiti se da nije reč o modernoj naučnoj teoriji, već pre o izvornom helenskom značenju *theoria* što govorio o čulnosti, opažajnosti, svečanoj povorci, i, takođe, o renesansnoj *scienza i filosofia* ravnosnačnoj sa samom umetnošću; po Leonardu, slikarstvo

kao filozofija, a ne filozofija slikarstva, slično M. Merleau-Ponty u nama savremenom mišljenju. Treba se setiti fenomenološke teorije filma Merleau-Pontyja, ali i njegove teze da je moderni roman filozofski roman, kao što je sva moderna umetnost reflektivna umetnost.

*Koncept* je dakle duhovna delatnost u stvaralačkom „umetničkom procesu“ (art process) i imanentni proizvod te delatnosti ideja, umetnička ideja što su prvobitnom značenju uvek ima čulni aspekt, kao implicitna estetika umetnika kao reditelja filma. Otuda se on nikako ne može zamenjivati s pojmom, sa intelektualnim saznanjem, sa racionalnom metodom u nauci ili pak u filozofskom mišljenju. Ejzenštajn, Bergman ili Kurosava, pored drugih velikih reditelja, su primer različitih filmskih koncepata u navedenom značenju te reči, ali se to značenje ne može odvojiti od prirode smog medijuma.

*Kakav je estetski smisao filmske režije kao umetnosti?*

Konceptualno shvatanje filma kao umetnosti, implicitna estetika reditelja ne dovodi u pitanje zadatke filozofske estetike u ovom pogledu. To u ovom času ubedljivom snagom pokazuje Stanley Cavell u svojoj teoriji filmskog medijuma, koju on izričito naziva „ontologijom filma“ i izdaleka se poziva na Heideggera. Cavell otkriva nove probleme ne samo u egzistencijalnoj analizi posmatrača filma kao umetnosti, već još više u razmatranju odnosa filmskog dela prema stvarnosti, gde se u stvari ne radi ni o kakvoj reprodukciji date stvarnosti, već o performansu. Formalna analiza se tu neočekivano saglašava sa tematskom stranom i izražajnim mogućnostima medijuma filma.

Otuda potiče i moj pokušaj tumačenja drugog jezika filma kao umetnosti, ali još više nacrt hetero-ontološke teorije filma.

*Navedite najznačajnije naše filmove i njihove reditelje?*

Antologija našeg filma i reditelja: A: Petrović: *Skupljači perja*, D. Makavejev: *Nevinost bez zaštite*, E. Kusturica: *Otac na službenom putu*, R. Grlić: *Čaruga*, Ž. Pavlović: *Let mrtve ptice*, S. Šijan: *Ko to tamo peva*, S. Karanović: *Petrijin venac*, M. Radivojević: *Bez*, B. Drašković: *Život je lep*, B. Čengić: *Gluvi barut...*

*Kakav je estetski položaj režije filma i reditelja kao njegovog prevashodnog stvaraoca u opštoj teoriji filma kao umetnosti?*

U anglosaksonskoj literaturi postoje povremene pojave borbe protiv i odbacivanje interpretacije koja drži do značenja, jer *anything can mean anything* ili drugačije *all means nothing*, koja se bori protiv svake interpretacije (kao Susanne Sonntag u književnosti) i takva borba ne može nikada biti ispravno shvaćena kao borba protiv filozofske interpretacije. Noel Carroll je tako nastupio protiv svake pretenzije teorije filma kao protiv „mistifikacije filma“ (*Mystifying Movies*, 1988), dok je na formalno sličan način David Bordwell poricao moguć-

nost filmske kritike (u knjizi: *Making Meaning. Interference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*, 1990). Međutim, ni jedno ni drugo ne pogađa filozofsku interpretaciju filma, filma kao filozofije, implicitnu estetiku filma, filma kao umetnosti, kao filozofije. Niko ne može osporiti legitimnost filozofske interpretacije filma s gledišta teorije medija, kao što je to preduzeo upravo američki autor Stanley Cavell.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, GIP Kultura, Beograd, 1991, str. 112–114.

## ANTOLOGIJA FILMSKE REŽIJE

### *Razgovor sa filmskim kritičarom i režiserom Rankom Munitićem\**

*Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?*

Predstavlja razrešenje, unutar medijskih odnosno gradivnih specifičnosti filma, problema strukture kojeg Arnheim izlaže u „Art and Visual Perception“: Značaj umetničkog dela leži u sklopu usmerenih sila koje se uravnotežuju, sređuju i sjedinjuju.

*Navedite desetinu domaćih filmova i njihove autore koji su u Antologiji Ranka Munitića?*

*WR Misterije organizma Makavejeva, Kaja, ubit ću te Mimice, Zaseda Pavlovića, Tri Petrovića, Delije Popovića, Jutro Đorđevića, Otac na službenom putu Kusturice, Variola vera Markovića, Samo jednom se ljubi Grlića, Ritam zločina Tadića.* (Redosled proizvoljan).

*Navedite desetinu svetskih filmova i njihove autore koji su u Antologiji Ranka Munitića?*

---

\* MUNITIĆ, Ranko – jugoslovenski filmolog – rođen u Zagrebu 3. IV 1943. Od 1962 objavljuje filmske kritike, eseje i studije. Autor je brojnih problemskih serija za programe Radio-Zagreba i Radio-Beograda o animaciji, dokumentarnom filmu, stripu, naučnoj fantastici, itd. Niz godina saraduje u TV-emisijama posećenim filmu: „Ekran na ekranu“, „Film danas“, „3, 2, 1“ i dr. Samostalno ili u zajednici napisao više scenarija za animirane filmove: „Mala sirena“, „Rampa“, „Vrijeme vampira“, „Pauk“, „Povratak Starog Mačka“, „Gladni kralj“, „Tupko“ i dr. Stalni je dopisnik biltena Međunarodnog udruženja animatora (ASIFA) i njegov predsednik Komisije za izdavačku delatnost. Od 1978. godine sudeluje u organizaciji Svetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu. Česti je član žirija i selekcionih komisija međunarodnih festivala: Mamaja, 1968; Linc, 1977, 1979; Krakov, 1977, 1978, 1979; Anesi, 1981; Varna, 1981. Radovi su mu objavljeni u domaćim i stranim publikacijama: „20 godina jugoslovenskog filma“, Beograd, 1965; „Il film d'animazione in Europa“, Abano Terme, 1970; „Art in Movement“, London, 1970; „Design in Yugoslavia“, Ljubljana, 1970; „Cinema 70“, Bukurešt, 1971; „Prvi sajam naučne fantastike“, Zagreb, 1972; „Documentarie et dessin anime yougoslave“, Pariz, 1975; „Incontro con il cinema jugoslavo“, Napulj, 1975; „Rat, revolucija, ekran“, Zagreb, 1975; „Jugoslovenski hudožestveni, dokumentalni i muljtiplikacioni film“, Moskva, 1977; „Animationsfilm sozialistischer Lander“, Berlin, 1978; „Film, kritika, publicistika“, Beograd, 1979; „La semiotica nei Paesi slavi“, Milano, 1979; „Knjiga o filmu“, Zagreb, 1979; „Film“, Ljubljana, 1980; „Zagreb 25“, Milano, 1981. godine. Munitićeve knjige o filmu i stripu predstavljaju impozantnu bibliografiju: „Jean Vigo“, Ljubljana, 1970; „Fantastika na ekranu“, I-II, Beograd, 1971–73; „O animaciji“, Beograd, 1973; „Strip – deveta umetnost“, Beograd, 1975; „O dokumentarnom filmu“, Beograd-Zagreb, 1975; „Dežela animiranih čudev“, Ljubljana, 1976; „Te slatke filmske laži“, Beograd, 1977; „Filmske zvrsti in žanri“, Ljubljana, 1977; „Zagrebački krug crtanog filma I-III“, Zagreb, 1978; „Kinematografska animacija u Jugoslaviji“, Beograd, 1979; „Jugoslovenski filmski slučaj“, Split, 1980; „Dokumentarni film – da ili ne?“, Beograd, 1982; „Uvod u estetiku kinematografske animacije“, Beograd-Zagreb, 1982; „Tucanje dinosaurus“, 1984; „Pavle Vujisić“, Niš, 1985; „Alisa na putu kroz podzemlje i svemir“, Gornji Milanovac, 1986; „Olivera Marković“, Niš, 1988; „Janez Vrhovec“, Niš, 1989; „Rade Msrković“, Niš, 1990; „Čudovišta koja smo voleli“, I-II, 1990; „Kvadrati svetog vremena“, 1990; „Crna i bela utopija“ i „Tvorenje mitova“ (u pripremi). Ranko Munitić slovi kao jedan od naših najboljih poznavalaca estetike kinematografske animacije i savremenog filma u nas i u svetu. Njegov estetički i popularizatorski angažman u širenju prostora filmske kulture delo je ličnosti izuzetne i razuđene filmske erudicije i znanja o filmu. Umro u Beogradu, 20. II 2009.

*City Lights, Mr Verdoux i Limelight* Chaplina, *La passion de Jeanne D'Arc, Vampyr i Ordet* Dreyera, *Sičinin ni samrai* Kurosava, *2001: a Space Odyssey* Kubricka, *Au hasarda, Balthasar* Bressona, *The Wild Bunch* Peckinpaha, *Citizen Kane* Wellesa, *Voyage a travers l'impossible* Meliesa. (Redosled proizvo-ljan).

*Šta je režija kao umetnost?*

Stvaralačko razrešenje, unutar konkretnih projekata, globalnog problema strukture po Arnheimu.

*Može li se govoriti o drami, režiji i glumi u svakidašnjem životu?*

Može, ali su te „vrednosti“ prema umetničkoj režiji, glumi ili drami u istom odnosu u kome „prirodna kretanja“ ili „prirodna struktura“ stoje prema „umetničkoj kreaciji“ ili „umetničkoj strukturi“. Za mene lično, to nema stvaralačkog značaja, premda je kao fenomen (na drugim planovima istraživanja) veoma zanimljivo.

*Zašto je reditelj tvorac filmskog umetničkog dela?*

Zato jer sam upravlja onim „sklopom usmerenih sila“ koje čine suštinu filmske strukture.

*Šta je estetski predmet filmske režije?*

Nisam siguran da razumem pitanje. Eventualni odgovor je isti kao kod pitanja br.

*Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?*

Da što bolje i individualnije sklopi one „usmerene sile“ što čine suštinu filmske (i uopšte umetničke) strukture.

*U kakvom su odnosu režija filma prema drugim oblicima režiranja (drama, opera, radio, televizija, lutkarski teatar, itd.)?*

U istom u kome je, recimo, pisanje romana prema pisanju pesme ili drame, u kome je slikanje na platnu prema crtanju stripova, u kome je komponovanje opere prema komponovanju simfonije. Reč je, po meni, o istoj vrsti zbivanja unutar različitog gradovnog odnosno medijskog materijala, što onda i rezultate čini međusobno različitim.

*Kako bi ste odredili svoj filmološki rad i njegov kritičko-estetički, publicističko-popularizatorski doprinos filmskoj umetnosti u nas?*

Mislim da sam u knjizi *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (1982) dao izvestan doprinos tom teorijskom području, veoma slabo razvijenom i u svetu i kod nas. U odgovorima na teorijska pitanja ograničio sam se na telegrafski formulisane teze, jer se šira, iscrpna razmatranja tog problema, onako kako ih ja vidim nalazi u mojim knjigama: „O dokumentarnom filmu“ (1975) i „Dokumentarni film – da ili ne?“ (1982).

*Kao specijalista za estetiku filmske animacije šta mislite koje su ličnosti i dela u nas i u svetu dale najveći doprinos razvoju umetnosti filmske animacije? Navedite svoj izbor.*

A) Vladimir Kristl i „Šagrenska koža“; Vatroslav Mimica i „Inspetor se vratio kući“, „Kod fotografa“, „Mala kronika“; Dušan Vukotić i „Koncert za mašinsku pušku“, „Surogat“; Borivoj Dovniković i „Znatiželja“; Zlatko Bourek i „Bećarac“; Nedeljko Dragić i „Idu dani“, „Dnevnik“, „Slike iz sjećanja“; Zdenko Gašparović i „Satiemania“. (Redosled proizvoljan).

B) Emile Rexnard i „Theatre optique“; J. S. Blackot i „Humoruous Phases of Funny Faces“; W. Mc Cay i „Little Nemo“, „The Sinking of Lusitania“ i „The Flying House“; braća Fleischer i serije „Betty Boop“ i „Popeye the Sailor“; W. Disney i „Steamboat Willie“; A. Alexeieff i „Une nuit sur le mon chauve“; Tex Avery i ceo njegov opus; W. Borowczyk i „Le theatre de M. et Mme Kabal“ i „Les jeux des anges“; N. McLaren i ceo njegov opus; W. Vinton i „Closed Mondays“; onda animacijski dometi u igranim strukturama: - „King Kong“ Schoedsacka i Coopera, "2001" Kubricka, „Star Wars“ Lucasa i „E. T.“ Spielberga.

*Uporedo s estetikom kinematografske animacije i igranog filma posebnu pažnju ste posvećivali izučavanju dokumentarnog filma. Navedite ličnosti i dela koja su po Vašem mišljenju dala najveći doprinos razvoju jugoslovenskog dokumentarnog filma i njegovom evropskom prestižu? Koje su ličnosti odredile najveće domete našeg dokumentarnog filma?*

Dokumentarnim filmom, za razliku od ostalih teoretičara, bavio sam se u „negativnom“ smislu, dokazujući da je besmislena deoba na „igranu“ i „dokumentarnu“ strukturu. U tom smislu, izdvajanje – za ovu priliku – najznačajnijih jugoslovenskih dokumentaraca i dokumentarista, treba obaviti isključivo kao želju da se udovolji uslovnostima ankete.

Škanata i „Ratniče, voljno“, „Uljez“ i „Prvi padež-čovjek“; Gilić i „Ljubav“, „Dan više“; Sremec i „Ljudi na točkovima“; Nikolić i „Prozor“; Golik i „Od 3 do 22“; Gluščević i „Ljudi s Neretve“; Žilnik i „Crni film“; Makavejev i „Parada“; Franček Rudolf i „Ritam dela“; Karpo Godina i „Zdravi ljudi za razonodu“; Ilić i „Malj“. (Redosled proizvoljan).

1990.



# UMESTO POGOVORA

Vesko KADIĆ\*

## IZMEĐU PRAKTIČNE TEORIJE I TEORIJSKE PRAKSE

### *Razgovor sa prof. dr Radoslavom Lazićem, rediteljem, estetičarom dramskih umetnosti*

Između davne, 1967. godine i pojave publikacije *Sedam reditelja — sedam razgovora* (Institut za film, Beograd), u 1989. godine, kada se pojavila knjiga *Traktat o filmskoj režiji* (isti izdavač) Radoslava Lazića, jugoslovenskim sineastima bila je uskraćena mogućnost da se upoznaju sa razmišljanjima filmskih stvaralaca — reditelja i teoretičara — u bilo kojoj literarnoj formi. Novina ovog zadnjeg izdavačkog poduhvata u tome je što Lazićeva knjiga donosi razmišljanja samo domaćih filmskih stvaralaca, za razliku od prvopomenute „zbirke“ u kojoj su objavljeni razgovori isključivo sa stranim filmskim rediteljima.

Šta u osnovu karakteriše Lazićevu knjigu *Traktat o filmskoj režiji*? Jedan i jedini stav: da svako anketiranje — kako to lucidno primjećuje pisac, slikar, filmski i pozorišni reditelj Mića Popović — koje počinje kao naučno–istraživački rad, završava kao novi vid stvaralaštva, što znači: imaginacije i slobodnog saznavanja života bez pravila i ograničenja. Ka tom cilju teže i odgovori svih filmskih režisera u već pomenutoj Lazićevoj knjizi.

Još riječ–dvije o strukturi knjige *Traktat o filmskoj režiji*, s podnaslovom *U traganju za estetikom režije — od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*.

Sadržinu knjige čine dva dijela: *Traktat o filmskoj režiji* i *Propedeutika filmske režije*. Koliko se god prvi dio knjige bazirao na vlastitim razmišljanjima filmskih reditelja (način rada), toliko drugi dio „robuje“ naučnom pristupu filmskoj misli (znanstveno–pedagoški metod izlaganja). I baš u sučeljavanju odgovora, i jednih i drugih, Lazićeva *Antologija jugoslovenske filmske misli* ima značaj publikacije korisne i u teorijskom i u praktičnom pogledu i smislu. Za prvu, da bi dopunila oglede o filmu kao nikad dovršenoj teoriji, i za drugu, da bi vlastitu

---

\* KADIĆ, Vesko – filmski i tv-reditelj i montažer. Rođen u Ostrovcu, 15. VIII 1945. Završio studije likovne pedagogije na Pedagoškoj akademiji u Sarajevu i filmsku montažu na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu 1979. godine. Kao ugledan i strastan kino-amater, režirao je više od 20 kratkometražnih i srednjemetražnih filmova, u kojima ispoljava istraživački duh, osećanje za likovni izraz i smisao za montažne inovacije – kako piše o ovom svestranom filmofilu u „Filmskoj enciklopediji“. Zapaženi su mu sledeći filmovi: *Razmišljanja*, 1966; *Novogradnja 8*, 1967; *Odnos*, 1967; *Kučka*, 1969; *Paraliza*, 1970; *Epruveta*, 1971; *Obilježen*, 1972 i dr. Kao montažer montirao je brojne kratkometražne filmove, a kao reditelj Televizije Sarajevo, režirao je brojne tv-emisije, edukativnog i kulturnog karaktera. Kao kritičar, Kadić godinama piše o filmu i svoje radove objavljuje na stranicama sarajevskog filmskog časopisa „Sineast“, čiji je jedan od urednika. Autor je knjige Iza Čarli Čaplina, 2013 (u rukopisu).

praksu obogatila nepoznatim primerima stvaralačkih filmskih rešenja.

U svakom slučaju, knjiga *Traktat o filmskoj režiji* Radoslava Lazića nadasve se i gotovo sama od sebe preporučuje ljubiteljima sedme umetnosti kao „lektira“ čiji je smisao sadržan u daleko dubljim slojevima od onih, dijaloški svakodnevnih.

## I

*Prvo pitanje nek, ujedno, bude i konstatacija: Vaša pitanja postavljena sarajevskom reditelju Nikolu Stojanoviću i njegovi odgovori doimali su se kao dijalog dvojice stvaralaca koji se podjednako bave i teorijom i praksom. Pitanja koja ste postavili reditelju i uredniku „Sineasta“ u dovoljnoj meri su inspirativna da se i sa Vama stupi u dijalog sa sličnih pozicija. Kada ste prvi put načinili razgovor s filmskim rediteljem?*

Sećam se, krajem 50-tih, u mome rodnom Sanskom Mostu, tada već kao učenik X beogradske gimnazije, o režiji sam prvi put „ozbiljnije“ razgovarao sa mojim Sanjaninom, rediteljem Pjerom Majhrovskim. Taj razgovor nisam približio, ali se seća njegovog stava o mojim namerama da studiram režiju. Govorio je tada da je režija složena delatnost, da je to veoma teška profesija, itd. Od svega, pamtim njegov ironičan odnos prema toj mojoj nameri.

Autentične razgovore o režiji imao sam na prijemnom ispitu, na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Mene su tada pitali šta mislim o režiji, naravno o konkretnim rediteljskim stavovima, npr. kako bih režirao *Hamleta*, zašto je Hamlet nagnut nad ponorom itd., a pre svega šta je režija i zašto želim da studiram režiju, čemu režija i koji je njen umetnički i društveni smisao...

Uskoro, na intermedijalnim studijama režije, početkom 60-ih, u klasi prof. Vjekoslava Afrića, ja sam bio taj koji je počeo „zapitkivati“ o režiji. Moji profesori, Aleksandar Petrović, Vladimir Petrić, Dušan Stojanović, Milan Damjanović i dr. bili su inspirativni i dostojanstveni mentori u traganju za estetikom režije. Studirao sam uporedno pozorišnu, filmsku, radio i televizijsku režiju, savladavajući osnovne umetničke, tehničke, etičke i estetske elemente medijske prirode pojedinih režijskih disciplina. Takvi mentori, kao što su bili dr Hugo Klajn, Josip Kulundžić, dr Miloš Đurić, Jovan Putnik, Mata Milošević i dr., odista su bili primeri umetnika i naučnika koji su bili za pamćenje. Žalim što već tokom studija nisam vodio sistematske pismene razgovore s mojim mentorima, ali sam s nekima od njih to ostvario naknadno, onda kada sam već imao izgrađenu metodologiju estetičkog anketnog istraživanja fenomena režije i njene estetike.

Pa, ipak, reći ću Vam da pamtim prvi estetički razgovor s jednim rediteljem. Bio je to Dušan Makavejev na snimanju njegovog filma *Čovek nije tica*. Bilo je to u Boru, u poznu jesen 1964, a razgovor je objavljen u „Timočkim novinama“ u Zaječaru. Taj razgovor je bio posvećen temi Makavejevlevog filma i, naravno, još je bio daleko od sistematskog anketnog istraživanja.

Temeljna anketna istraživanja započeo sam krajem 70-tih godina na stranicama uglednog časopisa za pozorišnu umetnost „Scena“, uz značajnu podršku dr Petra Marjanovića, što je rezultiralo *Anketom Scene o fenomenu režije*, koju sam vodio više od šest godina s uglednim jugoslovenskim dramskim rediteljima, od dr Huga Klajna pa sve do Dejana Mijača. Ova istraživanja sam nastavio sve do danas i rezultati toga su objavljeni u dve knjige: *Traktat o režiji* (Cekade, Zagreb, 1987) i *Rasprava o dramskoj režiji* (Prometej, Novi Sad, 1991), a treća *Postmoderna režija* je pripremljena za štampu.

Uporedo sa teatrološkim istraživanjima fenomena režije, odlučio sam se i za filmološko ali i šire, interdisciplinarno, estetičko istraživanje multimedijalne režije (radiofonska, televizijska, operaska režija, režija u lutkarskom i dečjem teatru itd.). Naravno, najveći prostor istraživačkog projekta, pored dramske režije, pripada filmskoj režiji.

Zahvaljujući dobroj saradnji sa filmskim časopisima, kao što su „Sineast“, „Filmska kultura“ i „Ju film danas“ i stručnoj podršci njihovih urednika, Nikole Stojanovića, Mire Boglić i Severina M. Franića, a u okviru naučno-istraživačkog projekta *Estetika filmske režije*, koji sam vodio uporedno s nastavno-naučnom delatnošću na novosadskoj Akademiji umetnosti. Uz pomoć Fonda za nauku Vojvodine, već je objavljena pomenuta knjiga *Traktat o filmskoj režiji* i, evo, sada se nudi čitaocu drugi krug filmoloških istraživanja fenomena filmske režije u knjizi *Rasprava o filmskoj režiji*.

Ako sam svestan početka istraživanja, kraj mu teško mogu sagledati. Fenomen režije u svojoj interdisciplinarnosti, kao i multimedijalnosti, nudi se praktično kao neomeđeno polje istraživanja. Primenjujući sinhronu metodologiju istraživanja, i tamo gde je to moguće dijahroni metod istraživanja, polje režije u svim svojim istraživačkim ponudama, dakako, predstavlja bogato područje filmologije, teatrologije, ali i estetike medija, ko i muzikologije i drugih naučnih disciplina, koje imaju kao predmet umetnost i njene svetove.

Kako je predmet mojih estetičkih istraživanja režija u svim vidovima svoje emanacije i umetničkog stvaralačkog ispoljavanja, nadam se da će moji skromni doprinosi rezultirati, uskoro, desetinom tematskih knjiga posvećenih *režiji jugoslavica u našem vremenu*.

*Da li ste razmišljali da će razgovor s Nikolom Stojanovićem, kao i drugi Vaši razgovori s režiserima, činiti sadržinu knjige koja će dobiti naziv Traktat o filmskoj režiji?*

Dakako, svaki razgovor koji sam vodio s rediteljima, svesno sam kvalifikovao u određenu tematsku, estetičku i idejnu celinu. Sva moja brojna anketna istraživanja režije zasnovana su na čvrstoj metodologiji pojedinačnih, posebnih i opštih pitanja. Ipak, u svemu težim središnjem pitanju suštine režije kao umetnosti. Esencija režije bi se i mogla razumeti; postavljanje pitanja, a pitanje možemo uzeti kao postavljanje problema u umetnosti, koja reditelj, kao tvorac celine, treba da rešava u procesima režije.

*Da li je neko uticao na stil Vaših dijaloga sa filmskim stvaraocima?*

Već je davno rečeno da je — Čovek stil. Prema tome, svaki je čovek stil za sebe. Do sada sam vodio estetičke razgovore sa preko stotinu reditelja različitih medijskih i umetničkih usmerenja, od toga su, bar polovina, filmski reditelji. I kao što na ovom svetu ne postoje dva lica koja bi bila u potpunosti ista, tako ni rediteljski razgovori nisu isti, a ono što ih čini bliskim jesu zajednički ciljevi, da osvetle filmsko, dramsko ili medijsko umetničko delo. U traganju za estetikom režije dakako da sam i sam trpeo određene uticaje, i to ne samo jedan jedini, već različite i raznovrsne.

Najpre, *Internacionalna anketa o režiji* Andre Venstena, poznatog francuskog estetičara i moga pariskog mentora, objavljena u Aneksu njegove kapitalne studije *Pozorišna režija i njena estetska uloga*, koju sam kao urednik i pisac Predgovora objavio na beogradskom Univerzitetu umetnosti (1983), a čije četvrto izdanje izlazi kod „Flammarion—a“ u Parizu ovih dana.

Što se tiče filmske režije, od značaja su rediteljski razgovori objavljeni na stranicama pariskih „Cahiers du Cinéma“ (Filmskih svezaka).

Od svih razgovora s rediteljima filma, smatram da je najbolji onaj koji je ostvario Fransoa Trifo s Hičkokom. Ne manje vredni su razgovori s Bergmanom, Bunjuelom, među kojima je i jedan autentičan razgovor Aleksandra Petrovića s Bunjuelom, objavljen svojevremeno u „Politici“. Rediteljskim razgovorima pridružujem i knjigu *Dva razgovora s Živojinom Pavlovićem*, koji su ostvarili Nebojša Pajkić, Nenad Polimac i Slobodan Šijan, u izdanju Studentskog kulturnog centra (SKC). Naravno, ovim se Bibliografija rediteljskih razgovora ne završava.

Moram priznati da se od svih pomenutih izvora, najveći uticaj na formiranje metodologije, predmeta i ciljeva anketnog istraživanja fenomena režije, morao sam sâm smišljati; jer, put do drugog čoveka, a pogotovo do drugog reditelja, jeste njegovo delo i njegova sopstvena misao o tom delu, kao i u umetnosti koja je uvek bila i koja ostaje predmet mojih istraživanja — o režiji.

Prema tome, svako je svoj stil, po onom što čini i kako radi, šta misli i kako se izražava. *L'homme est style! Le style est l'homme!*

*Mnogim svojim sagovornicima postavljate pitanje: postoji li režija kao fenomen u svakidašnjem životu?*

Nema sumnje da su *pitanja* anticipacija *odgovora*. Postavljajući ovo pitanje stvaraocima, želeo sam samo još jednom da potvrdim ono što mi je bilo očito od samog početka sopstvenog pogleda u svet; režija oduvek postoji — režija je svuda oko nas — sve je režija!

Većina mojih sagovornika nedvosmisleno potvrđuje takav stav. Naravno, treba razlikovati pojam režije u širem i u užem značenju toga fenomena. Režija u dramskim umetnostima je konstitutivni proces, koji omogućuje egzistenciju umetničkom dramskom delu. Režija u širem smislu pojavljuje se u svim umetnostima kao stvaralačka organizacija smisla umetničkih dela, a u najširem zna-

čenju, režiju bismo mogli razumeti kao univerzalan proces u čovekovom svetu, gde se civilizacija i temelji na uređenju sveta, na redu i poretku istorijskih režija, vidljivih i nevidljivih Reditelja, individualnih, kolektivnih ili opštih režija kroz vascelu praistoriju i istoriju Čovekovog bivstva na ovoj Planeti. Još na zastavi Šekspirovog „Globe Theater“—a napisano je: *Totus mundus agit histrionem*. Savremena antropologija, a naročito antropologija pozorišta, nas upozorava da smo svi mi učesnici društvenih drama, više od toga: svi mi igramo određene društvene igre, a u manjoj meri režiramo ili nas „režiraju“. U zavisnosti od društvenog poretka, što će reći od stepena slobode pojedinca i naroda, rečju — od demokratije ili, nasuprot, autarhije ideologija komunizma, fašizma, nacionalizma... danas su u našem svetu „režiju“ preuzeli u ruke političari koji vode svet u katastrofizam. Nemoć privrede, nauke i umetnosti i svekolikog stvaralaštva da se suprotstavi nasilju, teorijski je mogućna, ali u svakidašnjem životu sve je manje prostor za ispoljavanje humanizma, bar mi se tako čini. Pitam se: otkud toliko mržnje, smrti i genocidnosti na ovim i u ovim fantastičnim predelima, gde su ljudske i nacionalne razlike neuporedivo manje od sličnosti južnoslovenskih karakterologija i narodnih entiteta? Da li će doći dan kada će sličnosti i bliskosti ovog sveta biti kriterijum zajedničke egzistencije, tolerancije, mudrosti — rečju, kulture zajedničkog evropskog življenja. Kako oprostiti, kao zaboraviti?!

*Šta je, po Vama, umetnički predmet i zadatak, a šta suština stvaralaštva filmskog režisera?*

O filmskoj režiji kada govorim, onda mislim na onu režiju čija su ostvarenja umetnička dela ali se, kao takva, emaniraju u pokušaju autora da ih ostvare.

Predmet filmske režije je svekolika stvarnost, unutarinja i spoljna, vidljiva i nevidljiva, prošla, sadašnja i buduća, rečju: reditelj filma stvara sopstvenu metastvarnost na žitkoj emulziji filmske vrpce, pa se upravo ta i takva stvarnost artikuliše audio–vizuelnim jezikom i može se uzeti kao estetička pararealnost ili umetničko i estetsko postignuće reditelja u filmskom delu, koje ima svoje zakone i pravila, pa čak i kad ih ruši ili ih se odriče, uvek je novo i neponovljivo, ličeći jedino liku samog autora. Bergman je govorio: uvek snimam jedan te isti film, i svaki moj film je moj poslednji film. Bergman je mislio da su svi filmovi deo jednog filma svih filmova, a poslednji film je, zapravo, i nemoguće režirati, jer kad bi ga i režirao, on bi predstavljao samo još jedan film svih filmova... film ljudskog sveta.

Zadatak je reditelja filma da vreme/prostorne parametre filmske umetničke kompozicije dovede u harmoničnu celinu na partituri filmske dramaturgije neprestanim režijskim zahtevima da se koncept dela ostvaruje u svim vidovima složenog umetničkog, tehničkog, organizacionog, estetskog i etičkog procesa u kolektivnom stvaralaštvu. Otuda imate paradoksalnu pojavu da je, recimo, Orson Vels gotovo čitav svoj život skupljao novac za nesnimljene filmove, ili ih je snimao u sekvencama, nikad ih ne dovršivši. Smisao režije filma i njegova esencija kao umetničkog dela i jeste da, uprkos svim protivrečnosti-

ma, stvori takva celovita dela koja će izražavati pogleda autora na svet i ljude takvim sredstvima, koja će nas uzbuđivati i uveriti u to da (kao) na velikom ekranu gledamo svoj sopstveni život — „među javom i međ snom“.

*S obzirom da ste najvećim delom svoga umetničkog rada bili vezani uz dramsku režiju — kako vidite mesto režije među drugim oblicima umetničkog stvaranja?*

Iskustvo me uči da nema režijskog umeća bez poznavanja tehnike i estetike, umetnosti čitanja i razumevanja, umetnosti tumačenja i značenja, umetnosti rada s ljudima i idejama, umetnosti ophođenja s drugima i sa samim sobom — rečju, reditelj i režija, u ma kom i ma kakvom obliku ispoljavanja da se jave, podrazumevaju *znanja o režiji*. Režija i jeste rad s ljudima i idejama, mašinama i senkama, slikom i zvukom, sobom i drugima. Krajnji cilj svakog umetničkog čina i jeste put do drugoga, sami sobom i drugima.

Odnosi među multimedijским oblicima režiranja jesu u funkciji prirode tih medija, ali i zajedničke ideje koje se, upravo, samo tim medijem može izraziti. Sličnosti i razlike su kao među ljudima, kulturama, svetovima. Sve je jedno, a ipak sve je u nečemu drugačije. *Differentia specifica* je suština svake medijske režije.

*Može li se govoriti o režiji kao fenomenu i postupku u drugim umetnostima?*

Naravno! Priroda režije i jeste u procesima koji omogućavaju oblikovanje. Slikar, slikajući, režira boje, crteže, kompozicije, tonove, valere, strukture, atmosferu, ritam boja... Kompozitor, komponujući, režira tonove u tonske lestvice, muzičke fraze, stvara melodiju i ritam i sve je to satkano u jedinstvenu kompoziciju. Slično čine i drugi umetnici u svojim umetničkim vrstama.

Jedini među njima je Reditelj, kao umetnik, koji, režirajući, nema jedinstveno sredstvo svoje režije. Režirajući, reditelj uzima celokupnu stvarnost, podrazumevajući i estetsku stvarnost, kao i dela drugih umetnosti; npr. u pozorištu, Reditelj uzima dramu kao predmet svoga stvaranja, ali bez Glumca, Vremena, Prostora, Slike, Zvuka, Gledaoca nemogućna je umetnička scenska predstava. Slično čini i Reditelj na filmu, čak šta više, on pri tom upotrebljava filmske mašine za registraciju pokretnih slika i njegovo prikazivanje, usložnjavajući put do svoje predstave na velikom ekranu, pa bih rekao, da Reditelj u teatru, na filmu, u operi, na radiju ili televiziji, u lutkarskom teatru, kao i drugom medijima, ostvaruje dvostruku ili višestruku umetničku stvarnost, sazdanu od života, stvarnosti, ali i od drugih umetničkih dela.

Idealni Reditelj je umetnik svih umetnosti. Da li postoje takvi?

*Kako bi ste definisali Vašu poetiku režije?*

Mislim da pravo na poetiku pripada značajnim stvaraocima. Pa, ipak, ne bih se odrekao sopstvenog pogleda na svet, na poetički pogleda na režiju. Režijom se bavim dvostruko ili, tačnije, trostruko: *kao reditelj* na sceni, radiju ili televiziji, na filmu, u lutkarskom i dečjem teatru; pa, ipak, najviše u domenu dramske režije, gde poetika reditelja treba da koincidira s dramskom poetikom autora dramskog dela — zatim kao *dramski pedagog* pokušavam da istorijska i estetička iskustva režije prenesem na svoje mlade kolege, studente režije na novosadskoj Akademiji, ili, uopšte, na mlade stvaraoce, bilo gde da ih susrećem, bitno je da su opredeljeni za režiju svojim darom i svojim moralom. Za mene, vrednost režije i njena estetika predstavlja središnji izazov, kome se posvećujem s odgovornošću i osećanjem da nam je potrebno *znanje o režiji*, mada sam apsolutno ubeđen da su iskustva drugih u životu i, naravno, u umetnosti, neprenosiva, i da je samo sopstveni ožiljak beleg u tome kako ćemo se kretati kroz tajanstvene puteve savremenog sveta. Pronalaženje sopstvenih puteva do drugoga i jeste najveća tajna umetnosti i života, bolje reći: umeća života, u čemu vidim umetničku, estetsku, filozofsku, etičku vrednost režije kao fenomena i kao umetnosti. I najzad, treći vid mojih opredeljenja za režiju podrazumeva sintezu i prvog i drugog, plemenito prožimanje teorije i prakse, ili, kako Vi kažete, teorijske prakse ili praktične teorije — u svakom slučaju, *traganje za estetikom režije* kao interdisciplinarnе, opšte teorije režijske umetnosti. Trostruki teret za krhko telo izbodeno akupunkturnim iglama i ožiljcima lične istorije, pa, ipak, fascinacija režijom i njenih fenomena, duh podstiče na traganje za suštinom i znanjem o režiji kao nezamenljivi, opsesivni zadatak kome vredi posvetiti više od jedne skromne ljudske egzistencije. Previše smo nepravedni prema sebi i drugima, da ne bismo bili spremni na razumevanje — kako i na koji način režija postoji kao umetnost, koji su estetski procesi doveli do ostvarivanja remek-dela u našem vremenu...

*Šta je za Vas najvažnije u režiji dramskog dela?*

U složenoj strukturi dramskog dela, za mene je najvažnije kako otelotvoriti, uprizoriti, „uglazbiti“, likovno i plastično predstaviti ono što je dato kao literarnost, koja se po zakonima svakog scenskog čina mora pretvoriti u radnju, sukob — i sve to ucelovljeno u jedinstveno, konceptijski skladno delo, dati kao sopstvenu predstavu, ostvarenu u saglasju s drugima i za druge. Drugi „najvažniji“ zadatak svakog reditelja jeste podela uloga. Bez autentične podele uloga nema, niti može biti velike predstave. Bez autentičnog glumca nema, niti može biti velike dramske predstave, a bez autentičnog dramskog dela nema ni velike glume, niti velike režije. Samo trijada autentične dramaturgije, režije i glume je uslov umetničke dramske predstave.

*Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?*

Kao i prvi puta, kada je snimljen umetnički film, zadatak filmskog reditelja je bio i ostao da fiksira pokretne slike, koje je sam režirao, i tako, zaustavljajući

vreme i prikazujući filmski prostor u kome se odvija radnja aktanata i ličnosti u sukobu, kroz zadatu priču, prikaže celovit život u svoj meta–realnoj i para–realnoj tvorevini, kao što je filmsko umetničko delo. Za režiju nije dovoljna presna stvarnost, već je reditelj, kao tvorac pokretnih slika, upravo ona ličnost koja organizuje smisao i daje značenje svojim živim slikama, jednom za svagda, neponovljivo i zauvek se eksponirajući na žitku emulziju i montažnim metodom ostvarenu upravo u novu, filmsku, estetsku stvarnost, čija verodostojnost mora biti zasnovana na istini i upečatljivosti, koje su *conditio sine qua non* svakog umetničkog čina, pa i filmskog umetničkog dela.

*Da li je mogućna opšta teorija režije kao komparativna interdisciplinarna nauka o rediteljskoj umetnosti?*

Mesto za opštu nauku o režiji kao interdisciplinarnoj teoriji rediteljske umetnosti treba tražiti u sistemu već postojećih nauka, kao što su teatrologija, filmologija, istorija i teorija predstavljačkih umetnosti, u estetici radija i televizije, pa i drugih medija. Rečju, režiju kao složenu umetničku disciplinu moguće je izučavati samo interdisciplinarno, multidisciplinarno, komparativno, u okviru već postojećih naučnih sistema i metodologije nauka o umetnosti.

Dakle, opšta nauka o režiji, kao i posebno izučavanje fenomena režije kao umetnosti, s obzirom na medijsku i umetničku podelu, ne samo da je moguće nego je i neophodno. Pozitivna naučna postignuća u okviru istorije i teorije, estetike i filosofije predstavljačkih umetnosti rečito svedoče o tome. Pri tom, svedočanstva samih umetnika o umetnosti, u našem slučaju svedočenja reditelja o režiji, su od neprocenjive važnosti, ali ih, ponekad, treba uzimati s rezervom, s obzirom na pristrasnost i objektivnost samih umetnika. Dakle, teorija režije je dobrodošla i neophodna.

*I, opet, pitanje, najčešće postavljano drugima: da li anketno istraživanje fenomena režije otvara neke zajedničke metode za jedan univerzalni filmski jezik?*

Cilj estetičkog anketnog istraživanja fenomena režije nije da konstituiše filmski jezik, već da sakupi, analizuje, prezentira i vrednuje znanja, metode, poetike, sisteme pojedinih reditelja u okviru nauke o filmu. Prirodno, filmski jezik se ostvaruje u filmskom umetničkom delu, uvek i iznova šireći svoje granice i dajući argumente novim oblicima izražavanja. neslućene mogućnosti audio–vizuelnog jezika svakim danom sve šire i šire nas uveravaju u beskonačne mogućnosti umetničkog izražavanja, a o tome posebno svedoči područje video–arta, ako i audio–arta, čiji nas audio–vizuelni kontrapunkti sve više uveravaju u neslućene mogućnosti novih oblika izražavanja i novih estetskih prostora.

Dakle, cilj estetike i nije nikad bio da konstituiše, već da referiše sopstveni teorijski diskurs, u našem slučaju *estetiku režije*.



*Šta je idejno–estetska osnova anketnog istraživanja metoda? Šta čini suštinu Vaših pitanja?*

Anketa traga za idejno–estetskom osnovom kao poetikom, metodom, sistemom svakog reditelja posebno, i ukazuje na sličnost i razlike među njima. Suština estetskih pitanja u svojim istraživanjima ne lišava, već traga i istražuje misao reditelja o režiji, misao umetnika o sopstvenoj umetnosti.

Ni jednim pitanjem nisam nikada predupređivao odgovore. Anketni sistem i metoda za koju se zalažem su otvorena opšta pitanja, sa posebnim i konkretnim varijacijama. Primećujem da reditelji radije govore o sopstvenim delima i režijskim ostvarenjima, nego o samoj režiji, kao takvoj.

Sušтина svih pitanja o režiji, kako ih mislim, jeste — kako stići do stava, određenja, mišljenja, logike ili, ako hoćete, filosofije režije i njene smislene definicije.

*Kako biste definisali vlastiti estetski diskurs pisanja (pitanja) o filmskoj režiji?*

Pored opštih pitanja: *cur* (zašto), *quo modo* (kako), *quis* (ko), *quando* (kada), *ubi* (gde) — trudim se da pratim procese režije od ideje (sinopsisa) do gotovog, celovitog filmskog umetničkog dela. Rečju, dramaturgija filma, režija filma, filmska gluma, filmska kamera, zvuk i svetlost, prostor i vreme, montaža slike i zvuka njihov audio–vizuelno kontrapunkt su nezaobilazna pitanja diskursa anketnog istraživanja, kako ga praktikujem i mislim. I ne samo to: recepcija režije, njena kritička i estetička valorizacija, njen istorijski, društveni, psihološki, etički, i, ako hoćete, filosofski smisao, predmet su mojih estetičkih istraživanja, otvorene ankete o fenomenu režije. Nije u prazno, naše doba nazvano, epohom filmske umetnosti.

Dobijeni odgovori uvek postavljaju nova pitanja i to je dijalektički smisao ovako zamišljenih otvorenih estetičkih istraživanja.

Pitanja i odgovori su od iste supstancije. Istraživanje režije i njene estetike poduzimao sam uvek kao reditelj i sve što sam činio u tom području uvek sam činio radi režije i znanja o režiji.

Navešću stav Pola Valerija iz njegovih *Svezaka, O opravdanim pitanjima i odgovorima*, za koji mi se čini da na najbolji način određuje ono što činim istražujući *estetiku režije*:

„Nijedno traganje, ozbiljno i produbljeno, koje se brine da pažljivo izdvoji probleme i da ne pomeša vrste, to jest da razlikuje ono što je *mentalno*, što je *verbalno*, što je *opažanje*, što je *nago* ili *uzbuđenje*, što je *delanje* — i da posmatra od čega može biti *načinjen* jedan odgovor važeći za dato pitanje — i, uostalom, da li pitanje ima *neki smisao* — to jeste da li, „zašto“, koliko itd. oblikuje jedan završen sklop sa svojom sadržinom — ne može se završiti jednim zaključkom „mističkim“ — ili „metafizičkim“.

Dakle, kloneći se svake mistifikacije i mitizacije, ali i ograničavajući se na estetička pitanja, manje sam sklon metafizičkim meditacijama, mada se svako

pitanje završava na horizontima metafizike. Inače, svet filma, možda kao ni jedan drugi, osim političkog života, nije imun na različite kultove, cehove i druge oblike društvene supstancije.

*Ako postoji poetika filmske režije, postoji li u vašem rukopisu pisana poetika režije?*

Izvesno je da su rediteljske poetike nastale na temelju ličnog umetničkog iskustva i da svaki stvaralac ima kakav-takav sistem sopstvenog stvaralaštva.

Istražujući *estetiku režije* anketnim metodom, držim se drevne antičke *erotematike* — veštine zgodnog postavljanja pitanja. Čini mi se, da nisam reditelj po obrazovanju i vaspitanju, rečju: po ubeđenju i htenju, ne bih bio u stanju da postavljam rediteljska pitanja o režiji.

Svoja istraživanja režijske umetnosti i njene estetike uvek sam nastojao da približim književnom obliku i da im dam formu estetičkog diskursa poetičkih dijaloga o režiji.

*I da završimo ovaj pasus s pitanjem: postoji li razlika u odgovorima anketiranih, kad je u pitanju usmeni razgovor ili pismeno postavljeno pitanje?*

Filmski ljudi radije govore nego li što pišu, za razliku od pozorišnih ljudi, koji su više skloni pisanju nego li usmenom odgovaranju. Bitna razlika je formalne prirode, često se više i lepše stvari mogu reći pisanom rečju nego li usmenom komunikacijom, mada ni tu nema pravila. Pa, ipak, kao što kaže Džon Hjuston, režija je samo produžetak književnosti. I u pismenim i u usmenim iskazima *reditelja o režiji*, trudim se da sačuvam njihovu autentičnu misao, kao osobito estetičko svedočanstvo, ne menjajući ni za notu njihov smisao i iskaz, stav i gledište. Osim toga, poštivajući izvor originala, sledim njihovu sintaksu, strukturu, rečju — stil i način izražavanja, uz sav respekt za sagovornika, bez obzira na razliku u mišljenju i ophođenju.

Bitno je, da *bez postavljanja pitanja*, bez obzora na kvalitet odgovora, a od vrednih umetnika uvek su vredni i odgovori, *ne mogu da zamislim život umetnosti*, dodao bih i nauke, pa i života samog — kao što to reče Ingmar Bergman.

Zaključimo, da je samo na ovaj način, dakle istrajnim istraživanjem, moguće ostvariti pisani diskurs i ono što je u sferi ličnog estetskog iskustva. Bez ankete, nema svedočanstva umetnika o umetnosti u formi dijaloškog diskursa.

## II

*Vratimo se sada Vašim razgovorima sa filmskim režiserima, kao drugom dijelu ovog razgovora. U Uvodu knjige Traktat o filmskoj režiji — „Reditelj — tvorac filmskog umetničkog dela“ — dotičete se Sergeja Ejzenštajna i njegovog dijalektičkog pristupa filmskoj umjetnosti. Međutim, sljedeći odlomak istog Uvoda počinjete naslovom — „Režija kao montažni postupak“. Šta je sa*

*dijelom režije u kome učestvuje snimatelj? Kako biste protumačili njegovu saradnju s filmskim režiserom?*

Dobro ste primetili da u Uvodu ne izlažem poglede na toliko važnu kreativnu i tehničku saradnju između direktora fotografije i snimatelja, s jedne strane. Nema reditelja na filmu čije oko nije u okularu ili motiv–zuheru, ili objektivu kamere. Kao što ne može biti autentičnog filmskog snimatelja, čiji dar i opservacija zbivanja pred kamerom i njihovo kadriranje, nije rediteljska vizija. Film nastaje kadar po kadar, sekvencu po sekvencu, scena po scena, sve do mukotrпно ostvarenog materijala brojnih dublova, koji su delo zajedničkog tandema reditelja i kamermana. To zajedničko zapisivanje svetlosti, taj dvostruki rukopis, svedoči o činjenici da je svaki filmski reditelj potencijalni kamerman, a svaki kamerman, dakle direktor fotografije odnosno snimatelj, potencijalni reditelj. Od zbivanja u kadru, ali još više od kadriranja, a najviše od pokreta ili mirovanja kamere, zavisi kinestetičnost filma, što je njegoва suštinska priroda i dvostruko delo reditelja i kamermana, *par excellence*.

U Uvodu ne govorim o filmskoj dramaturgiji eksplicitno, kao ni o umetnosti filmske glume, radu reditelja s glumcem, kao možda najbitnijem aspektu filmskog stvaralaštva, kome u našoj režijskoj praksi još uvek nismo dovoljno obraćali pažnju, pa u tome u teorijskoj filmskoj literaturi još uvek čekamo temeljna istraživanja.

*Knjiga Traktat o filmskoj režiji započinje razgovorom s Aleksandrom Petrovićem, a završava se sa Emirom Kusturicom. Postoji li neka, u ovom slučaju, paralela između ove dvojice filmskih stvaralaca?*

Obojica su pesnici filmske režije; prvi, ostvarenim opusom, čija je umetnička vrednost i estetski doprinos filmskoj režiji u samom vrhu naše filmske umetnosti, a drugi je, opet, sa samo tri filmska umetnička dela, na putu stvaranja novih rediteljskih postignuća, čiji će rezultati, na osnovu svega što smo imali prilike da vidimo, biti naša filmska baština na kraju ovog stoleća. I jedan i drugi su značajno doprineli afirmaciji jugoslovenskog filma više od svih ostalih naših vrsnih filmskih stvaralaca.

Petrović i Kusturica su, dakle, ličnosti koje zaslužuju, svaki ponaosob, posebnu umetničku monografiju i naučnu disertaciju...

*I Petrović, kao i Kusturica, u prvi plan filmske režije stavlja „emotivni naboj“. Kako tumačite te njihove stvaralačke porive?*

Filmska umetnost, kao i svaka umetnost, ili, bolje reći, svaka umetnička praksa, hrani se „emotivnim nabojima“. Visoki rafinman i osećanje filmske dinamike, senzibilni ritam, neviđen u našem filmu sve do Petrovićevog *Tri*, ili

njegova raspevana vizuelnost u filmu *Skupljači perja*, ili poetska baladičnost i gorka ironija u filmu *Biće skoro propast sveta*, samo su neke odrednice „visokog emotivnog naboja“, koga u Kusturičinom slučaju opet karakteriše pre svega mladalačka osetljivost kao izraz našeg mentaliteta u dodiru bosanskog derta i nežne opojnosti bosanskog sevdaha i naše višekonzionalne karakterologije i multinacionalnih spletova. Niko kao Kusturica u našem savremenom filmu, sa samo dva–tri dela, a iznad svega *Ocem na službenom putu*, neviđenim prizorima ljudske patnje u komunističkom razdoblju ideološke epohe „real–socijalizma“, nije tako snažno izrazio naš istorijski i naš ljudski usud.

Uostalom, zar „emotivni naboj“ i nije pretpostavka svekolikom umetničkom stvaralaštvu. I Petrović i Kusturica su primeri reditelja koji su, radeći s „emocijama koje misle“, pokazali žive slike patnje i ljudsku dramu na velikom ekranu.

*Da li ste razgovor s Žoržem Skriginom uvrstili u knjigu samo iz razloga što je on bio snimatelj prvog našeg dugometražnog igranog filma Slavica, ili je suština u nečem drugom?*

Skargin je višestruka umetnička ličnost: baletski igrač, koreograf, umetnički fotograf s internacionalnom reputacijom, filmski snimatelj i reditelj dokumentarnih i igranih filmova — impresivna biografija, bez obzira na njegovu pripadnost državnoj, oficijelnoj kinematografiji. Umetnički i estetski, i najzad istorijski razlozi svakako su me ponukali na to da razgovaram sa Žoržem Skriginom.

*Režija u svakodnevnom životu jeste jedno do najčešće postavljanih pitanja u knjizi Traktat o filmskoj režiji. Čemu pridavanje važnosti jednom takvom pitanju? Zar film ne nastoji da se izdigne iznad stvarnosti?*

Kao što su se sve drame dogodile ili se događaju ili će se dogoditi u presnoj stvarnosti svakidašnjeg života, tako se i sve režije, kao i sve naše uloge, događaju upravo u središtu našeg svakidašnjeg života. Traganje za primerima i jeste razlog većitog ponavljanja ovog uzbudljivog pitanja.

Film koji se izdiže nad stvarnošću dalek je senzibilitetu savremenog gledaoca. Bez obzira o kom žanru se radilo, čak to može biti i SF–film, ukoliko u njemu ne razaznajemo zakone i odnose među ljudima i društvima našeg svakidašnjeg iskustva, takav će nam film biti dalek, nećemo moći da ga razumemo, a još manje prihvatimo kao umetničko delo, bez obzira na njegovu savršenu formu.

Svekolika umetnost se hrani plodovima našeg svakidašnjeg života, a savremena režija to čini na najneposredniji način, čak i onda, kao u dokumentarnom filmu, kada ga registruje kao presne činjenice stvarnosti. Treba li u tom smislu uopšte i ponavljati tezu o tome da su najbolji filmovi upravo oni koji nam izgledaju kao da su iz same stvarnosti zahvaćeni i preneseni na platno.

Kada je reč o igranom filmu, najbolji su oni prizori koji izgledaju kao da su dokumentarni; kao što je slučaj u najboljim dokumentarnim filmovima, najbolji su oni prizori koji nam se čine kao da su „igrani“. Granica dokumentarnog i igranog je primerena najboljim delima, koja ruše rampu između svakidašnjeg života na velikom ekranu i samih živih, pokretnih slika.

*Vladimiru Pogačiću ste postavili pitanje: „Šta mislite o anketnom istraživanju fenomena režije i njene estetike?“ Odgovorite na isto pitanje, iako smo se već dotakli te teme?*

Anketa je pozitivna naučna metoda, čiji je osnovni instrument *upitnik* — kvestioner. Cilj svake ankete je sakupljanje informacija, mišljenja, stavova, iskustava, pogleda, u našem slučaju: koncentrisanja refleksija reditelja o režiji, njihovih poetika, metoda i sistema kroz estetičke iskaze o režiji i njenoj estetici.

Ovako zamišljena anketa dugoročno se ostvaruje, u mom slučaju traje više od decenije. Njena metodologija se pomera prema klasičnom razgovoru, a ponekad je to klasični intervju. Navešću mišljenje Edgara Morena o tipologiji intervjuja. On razlikuje novinski, prigodan, često anegdotaan intervju, za razliku od naučnog intervjuja. Mislim da ovo što anketiram pripada polju naučnog, estetičkog istraživanja i skroman je doprinos nauci o pozorištu, filmu, medijima, rečju: istoriji i teoriji dramskih umetnosti.

Dodajem: bez istorije nema teorije, a bez teorije nema vredne i autentične umetničke prakse. Može se reći i obrnuto: bez vrednih umetničkih dela teško je zamisliti verodostojnu teoriju umetnosti, u našem slučaju: teoriju i istoriju režije kao umetnosti.

Moren, dakle, razlikuje: *ritualni intervju* — beleži događaje, ceremonije, zvanične susrete; takvi intervjuji upotpunjuju ceremonije; *anegdotaan intervju* — ova vrsta intervjuja je puko ćaskanje; *intervju dijalog* — to je traženje zajedničkog jezika sa sagovornikom na zadatu temu (upitani kao i pitač sarađuju u cilju otkrivanja istine o postavljenom problemu); i, najzad, *intervju–ispovest* — u kome pitač kao ličnost nestaje pred upitanim, koji govori iz dubine vlastitog životnog i umetničkog iskustva i saznanja, iskreno, originalno, autentično i neponovljivo.

Kao istraživač, sklon sam intervjuu–dijalogu, a još više intervjuu–ispovesti svojih vrednih i reprezentativnih sagovornika, svesno se samoponištavajući u cilju beleženja autentičnih estetičkih svedočanstava, s čijim često kontradiktornim i protivrečnim, stavovima nisam uvek mogao biti saglasan.

Cilj naučnog istraživača je beleženje istine, a njegov naučni zadatak je objektivnost, istrajnost i verodostojnost.

*Fadil Hadžić navodi da o autorskoj kritičnosti postoje ovdje, kod nas, velike pometnje... Ovdje nisu krivci samo autori nego, više, kritičari, koji zbog „sirovosti svojih kriterija“ takve naturalističke produkte dižu u zvijezde, kako vi opravdavate tu Hadžićevu „parolu“ i njenu produktivnost?*

Slažem se s Hadžićem da u nas postoje velike pometnje, počev od kulinar-ske, cehovske i klanovske kritike i koterija, pa sve do, donedavno, državnih filmskih kritičara, oslonjenih isključivo na ideološku moć političkog režima u toku vladajućeg 50-godišnjeg jednoulja. Plašim se da će u vremenu najveće jugoslovenske krize, koja danas hara, uskoro biti mogući estetički vrednosni sudovi, i uopšte pojava umetničkih dela, naročito u sferi filmskog umetničkog stvaralaštva.

Što se tiče njegove aluzije na „crni talas“, njegovo je pravo da tako misli; ali, što se tiče moga mišljenja, moram, na žalost, *post hoc*, reći da naš „crni talas“ nije čitav život bar tri generacije, i čiji će se recidivi još dugo osećati u ovim našim malim balkanskim, jugoslovenskim državicama. Zaista, žalim što je to tako kako je bilo, i što će tako kako je bilo, biti i dalje. Srećom, prošlo je vreme zabrana umetničkih dela. Međutim, kao što i sami vidite, na Balkanu „muze ćute, jer topovi gruvaju!“

*Hadžić — za razliku od nekih, koji kažu da je film, u stvari, prevashodno produkt režije — tvrdi da je „dušu svakog filma, ipak, stvorio scenarist“. Slažete li se s njegovim mišljenjem, a ako ste protiv, zašto?*

Filmsko umetničko delo je složena umetnost. Za njegovo stvaranje potrebni su mnogobrojni preduslovi. O značaju filmske dramaturgije i filmskog scenarija svedoči i Puriša Đorđević, kada kaže da sve počinje od scenarija.

Nema sumnje da je scenario bitan za umetničko stvaralaštvo filma, ali nije jedini. Bez reditelja i režije, bez glumca i glume, bez snimatelja i kamere, bez montaže i montažera, bez kompozitora i muzike, teško je načiniti vredno filmsko umetničko delo.

To što Hadžić daje prioritet filmskom scenariju, to iz njega govori dramski autor, ali je činjenica da je više od pola u pravu.

*Kod Hadžića je najčešće spominjana reč prirodno. Evo jednog provokativnog pitanja: da li Vi njegovo stvaralaštvo smatrate umjetnošću?*

Svestrana ličnost Fadila Hadžića, njegov renesansni duh, umetnička i profesionalna angažovanost su izuzetna pojava kod nas. Pa, ipak, mislim da izuzetna produkcija ovog dramskog pisca, pisca scenarija i filmskog reditelja, slikara i kulturnog animatora u nas bez presedana, ukazuje na delo koje bi se moglo svrstati u područje primenjene angažovane umetničke produkcije. Vreme će najbolje pokazati koja su njegova dela umetnički i estetski relevantna.

Moj susret, u dva estetička intervjua, s Fadihom Hadžićem pokazuju da je u pitanju izuzetna ličnost, prijazna i predusretljiva, kakvih je, ne odveć, na ovim našim arogantnim i grubim prostorima.

*Pogačić tvrdi da su mu filmovi već bili „montirani“ na samom snimanju. Hadžić naglašava da u montaži ništa posebno ne rješava. Koji su režiseri, po*

*Vama, naravno riječ je o onima iz knjige Traktat o filmskoj režiji, bili najdoslednije pristalice filma kao montaže, izbjegavajući onu čuvenu sintagmu „gvozdene knjige snimanja“?*

Dušan Makavejev montažno misli i montažno režira svoje filmove kao niko u našem savremenom filmu. Mada je svaki rediteljski postupak u osnovi građen na montažnom principu, jer upravo na montažnoj strukturi filmsko umetničko delo organizuje svoj smisao. Hladnik montažno misli, a Petrovićev *Tri* je paradigma filmske montaže i našem modernom filmu. Tragom Makavejeva ili slično njemu, naročito u *Ranim radovima*, i Želimir Žilnik se na svojevrsan način montažno izražava u režiji filmskog dela.

U manjoj ili većoj meri, svaki autorski pristup filmu kao umetnosti podrazumeva montažno mišljenje i osećanje, montažni ritam i njegova kinestetička svojstva do kojih je stalo svakom istinskom autoru kao njegovom stvaraocu.

*U Hadžićevom radu je primetljivo izuzeće improvizacije tokom snimanja. Kako bi gledate na taj rediteljski „strah“ da se ne „odluta“ od jedino moguće dramaturške priče?*

Nema tog koncepta, niti te ideje, koja, tokom samog ostvarivanja, ne bi pretrpela određene varijacije. Improvizacija je put ostvarivanja kreacije i bez traganja nema kreativnog izraza.

Umetnost i nastaje u grču traganja. Improvizacija stvaranju omogućava put nalaženja najboljih mogućih rešenja.

Mislim da stvaralaštvu najveća opasnost pretila ako je lišeno racionalnog metoda i temeljne pripreme. U tom slučaju, improvizacija vodi u anarhiju i kaos, a to je izvestan put da se režija pokaže kao „umetničarenje“, diletantizam ili estetski voluntarizam.

*Definišite pojam žanra, koji Branko Bauer metodološki smatra fenomenom koji se rado bavi?*

Poznato je, *žanr* je pitanje *roda ili vrste*, koje karakterišu samo njima svojstvene osobine. Slično je, kao u književnosti, pozorištu, muzici itd. i sa prirodom *filmskog žanra*. Ovde bih skrenuo pažnju na izvanredan zbornik eseja o filmskom žanru *Moć imaginacije*, koji je objavio Tomislav Gavrić u beogradskom „Radu“ 1989. godine.

Mislim da je Branko Bauer u nas ostvario opus filmova posvećenih deci kao primeren dokaz doslednosti i autentičnosti u granicama izabranog filmskog žanra. Njegovi filmovi *Ne okreći se, sine* i *Salaš u malom ritu* na najbolji način svedoče o vrednostima filmskog žanra dečijeg filma ili, bolje reći, filma za djecu, koji rado gledaju i odrasli.

*Razgovor sa Mićom Popovićem kao da nagoveštava početak jedne druge, nove rediteljske poetike. Šta se u rediteljskom pogledu sa Bauerom (ako to*

*nije samo slučajan poredak?) završava, a šta započinje sa Popovićem?*

To je čista koincidencija, osim ako se Bauer ne uzme kao paradigma vrhunске profesionalne režije, a delo slikara i reditelja Miće Popovića kao paradigma izrazito autorske filmske režije. Koreni njihovih poetika su u njihovim filmskim ostvarenjima.

*Da li se slažete sa Popovićevom definicijom da „svako anketiranje koje počinje kao naučno–istraživački projekat, završava kao novi vid stvaralaštva, što znači imaginacije i slobodnog izražavanja života bez pravila i ograničenja? Ili je svrha ankete nešto drugo?*

Zaista je akademik Mića Popović u pravu kada ovaj naučno–istraživački projekat označava kao svojevrsno stvaralaštvo. Oduvek sam se trudio da moja istraživanja fenomena režije budu doprinos, ne samo nauci u umetnosti već i svojevrsna estetička literatura. Već objavljenih desetinu knjiga iz oblasti estetike režije smatram svojevrsnom književnom baštinom. Razgovori s umetnicima imaju za mene, odista, onu draž i vrednost koje je Ekerman pronalazio u svojim razgovorima s Geteom. Ponekad mi se čini da kao Vuk Karadžić, koji je tako strasno skupljao narodne umotvorine, i sam idem njegovim tragom, sakupljači „umotvorine o režiji“. Što vreme bude više odmicalo, sva ova rediteljska kontemplacija o režiji biće od veće vrednosti za pisanje istorije i teorije filmske režije u nas, toga sam potpuno svestan.

*Navodite da je Vatroslav Mimica ostvario markantan opus autorskog filma. Da li je riječ o svim njegovim djelima ili samo o nekolicini? Zar sa filmom Kaja, ubit ću te Mimica ne završava autorski pristup filmu kao umjetnosti?*

Visoko vrednovanje autorskog statusa Vatroslava Mimice navedeno je, ne u smislu kvantifikacije već u značenju kvaliteta. Pri tom sam mislio i na njegovo stvaralaštvo u domenu crtanog filma. Mislim da ste u pravu kada kažete da Mimica stavlja tačku na autorsku režiju filmom koji pominjete, ali to ni najmanje ne umanjuje njegov status vrhunskog autora.

*I Mimica govori o „emocionalnoj napetosti“ kao bitnoj komponenti onoga iza kamere. Kako biste Vi definisali emocionalni naboj filmskog režisera, iako ste već donekle dali odgovor na ovo pitanje, kada su u pitanju bili Petrović i Kusturica?*

U pravu ste, visoki emocionalni naboj filmskog reditelja se emanira kako kod gotovo svakog kadra i njegove postavke, tako i registracije. Sinhronizacija ljudi i mašina, vremena i prostora su zadaci koje jedini usaglašava i rešava On, Reditelj filma, kao Demijurg stvaranja sveta. Reditelj izriče Početak, Radnju i Kraj. I tako u svakom kadru. Zar je to moguće bez „gvođenih nerava“ u toj povišenoj stvarnosti mnoštva ljudi i oruđa kojima upravlja Reditelj.



Mislim da ste u pravu što apostrofirate „emocionalni naboj“ i da bi u psihologiji režije trebalo ispitati taj poriv, koji je neminovan u tako hazardnoj profesiji kao što je filmska režija, gde je vreme novac, a novac zaista predstavlja vreme, kao nigde u svetu stvaralaštva. Poznato je da bez ekonomike — na filmu — nema estetike.

*Smatrate li da je razgovor s Mimicom jedan od najelokventnijih izliva stvaralačkog naboja filmskog reditelja dat u knjizi Traktat o filmskoj režiji?*

Razgovor s Mimicom bio je peripatetički izliv vrsnog stvaraoca, ostvaren u srdačnoj, ispovednoj i nadasve iskrenoj i toploj atmosferi. Posle specijalnog leta avionom Beograd–Zagreb–Beograd, u višečasovnoj dijaloškoj seansi. Razgovor, koji ću pamtit i po lepom prijemu i autentičnoj ispovesti vrsnog reditelja o režiji. Radujem se da ste zapazili osobitost Mimičinog iskaza i atmosferu razgovora.

Za razliku od Mimice, reditelj Ante Babaja, koji je bio pristao na razgovor u poslepodnevnim satima i autor čiji film *Breza* smatram antologijskim ostvarenjem jugoslovenske kinematografije i koji je profesor zagrebačke Akademije za dramsku umjetnost, gde predaje filmsku režiju — zatvorio mi je vrata ispred nosa, a da ni reč nismo prozborili o filmskoj režiji. O čaši vode i da ne govorim. Kao i filmovi, i ljudi se međusobno veoma razlikuju. Žalim što je u mom *Traktatu o filmskoj režiji* ostalo prazno poglavlje posvećeno autoru *Breze*, ne mojom krivicom.

Istraživački život nije baš ni tako ružičast, a knjige se teško pišu, a još teže objavljuju, pogotovo knjige o umetnosti. Pa, ipak, *epour si mouve, Esthetica. Ethica* — zar o moralu još možemo govoriti...

*Osećate li koliziju u odgovorima Bauera i Mimice?*

Umetnici su često kontradiktorni u odnosu prema samome sebi, a nekmo-li jedni prema drugima. Suprotnosti su komplementarne!

*Iz razgovora s Boštjanom Hladnikom saznajemo da on nikada pre snimanja ne praktikuje probe s glumcima. Da li Vam je poznato još neko rediteljsko ime, čiji je odnos prema glumcu identičan?*

Mislim da je nemoguće režirati film pre probe svetla, probe zvuka, probe kamere, i najzad, i pre svega, probe s glumcima. Reditelj je čovek koji se sa svima i o svemu dogovara. Hladnik, kao reditelj ogromnog iskustva, možda je malo ishitreno izneo na videlo takvu činjenicu. Mislim da on „proba“ s glumcem, ako nikako drugačije, a ono bar dogovorom, a dogovor kuću gradi.

Najzad, proba nije potrebna samo reditelju s glumcem, već i još više glumcu s glumcem, kameri s glumcem, i obrnuto. Zvuk, svetlo, kostim, prostor,

rekvizita, maska i šta sve još ne, mora imati svoju probu na putu do svoje realizacije. Ko proba — ne greši!

*Šta podrazumevate pod pojmom „ludizam“ u režiji?*

Režija nije samo stvaralačka disciplina ozbiljnih i strogih umetničkih namera, već podrazumeva i prostor za kreativnu „igru“, pa se otuda može govoriti i o „ludičkim“ aspektima kreativne režije. *Homo ludens* je čovek koji se igra, a do filma se često stiže igrom.

*Dušan Makavejev tvrdi da je za njega režija „rad sa materijalom“. S obzirom da je njegov režijski prosede mozaičke strukture, kako ocenjujete njegov režijski metod?*

Makavejev je na tragu Ejzenštajnovе „montaže atrakcija“ i njenih asocijativnih značenja. Makova montažna režija još nas jednom podseća, da je svekolika stvarnost, kao što je to i njegov film, montažne strukture, čija značenja upravo označavaju izabrani znaci u rediteljskoj organizaciji kinestetičkog smisla. Psiholog po struci, a reditelj i po struci i po vokaciji, Makavejev je sigurno najradikalnija rediteljska ličnost koju imamo u jugoslovenskom, pa, izvesno, i u evropskom filmu. Sličan Maku, po metodu, ali na drugi, možda daleko poetičniji način, jeste Sergej Paradžanov, genijalni reditelj i pesnik filma.

Upotreba citata u kreativnoj funkciji „filma u filmu“, Makavejeva stavlja u red postmodernih istraživača filmskog umetničkog dela, a psihoanaliza i film toka svesti, erotika i politika u tome doprinose.

Na jednom mestu u knjizi kaže: „U mašti, vizuelnu senzaciju lovim žustro i mahnito u mrežu filmskog izraza“. Da li lucidnost njegove misli može da ga odredi kao stvaraoca, kako i Vi sami naznačujete, koji „piše svoje filmove, a režira svoju literaturu“? I drugo pitanje: Gde se osjeća njegova umjetnička prevaga — na filmu ili u književnosti?

Kada je reč o Živojinu Pavloviću, onda je njegovo dvostruko stvaralaštvo najbolji dokaz da su književnost i režija lice i naličje stvaralačkog Demijurga, a književnik i reditelj u njegovoj ličnosti ambiguitet stvaralačkog subjekta, jedinstvenog u nas.

Više o temi *književnost i režija* pogledajte u tematskom zborniku koji sam priredio u časopisu „Gradina“, 9/10, 1985. godine, a koji je u Nišu u to doba uređivao književnik Saša Hadži Tančić.

*I razgovor s Pavlovićem (očito je riječ o pismeno postavljenim pitanjima) spada u najuspešnije dijaloge sa domaćim filmskim režiserima. Ako se slažete, recite zbog čega?*

Jamčim Vam da je razgovor s Pavlovićem nastao u spontanom viščasovnom susretu, koji je, prirodno, posle, kada je napisan tekst, Pavlović minimalnim intervencijama redigovao. Razgovor je uspeo, ne samo zato što je diskurs

o struci, režiji i njenoj estetici, već što je vođen u književnom stilu, biranim rečima, preciznim odgovorima i njegovim značenjima. Bio sam počašćen kada je Pavlović svoju knjigu *Jezgro napetosti* (BIGZ, 1990.) otpočeo našim razgovorom, objavljenim pod naslovom „Od književnosti do režije“. A samo koju godinu ranije, urednik književnog časopisa u Novom Sadu, u tematskom broju posvećenom Intermedijalnoj režiji, odbio je da objavi ovaj vredni tekst, s obrazloženjem da je Pavlović na zvaničnoj, „crnoj listi“, autora koji se ne mogu objavljivati na stranicama časopisa koji on uređuje. *O, tempora mutantur!*

*Iz razgovora s Purišom Đorđevićem vidljivo je da je on dekretom (a nije jedini posle rata!), postavljen za filmskog režisera, kako što je indikativna i ova Purketova rečenica: „Zato što mi se nisu svideli naši filmovi o ratu, zato sam prvenstveno uzimao filmske teme iz NOB–a“. Smatrate li da za Đorđevića bavljenje profesijom filmskog režisera samo nužnost, ili nešto drugo? Ili je u njegovim odgovorima, kao i u njegovim filmovima, prisutna doza ironije?*

Tačno ste primetili Đorđevićevu samoironiju. Autor filmova izuzetne poetičnosti i toplog humora, raspevane kinestetičnosti, kao što su *Devojka*, *San* i *Jutro*, po dekretu je postavljen za filmskog reditelja. Iz Đorđevićevog primera, jednog od naših najboljih filmskih autora, vidi se da je u vreme „komunizma“ bilo i dobrih „dekreta“, a kamo sreće da ih je bilo i više takvih.

*Zbog čega ste u knjizi pod naslovom Traktat o filmskoj režiji uvrstili razgovor s Đorđevićem, ako on decidno kaže: „O filmovima koje sam snimio nemam nikakvo mišljenje“. Je li to bilo tendenciozno?*

Razgovor sam u knjigu uvrstio jer o režiji govori jedan od naših najboljih posleratnih filmskih reditelja, a sam razgovor, *per definitionem*, slika je autora, onoga o čemu se razgovora i onoga s kime se razgovara. Malo žuči starog majstora presulo se iz čaše razgovora, i to ne bi trebalo da umanja značaj našeg razgovora.

Đorđević je i scenarista *par excellence*, i njegov stav da film počinje od scenarija treba uzeti najozbiljnije, kako i zaslužuje.

*Ako ste u malu „antologiju“ filmske režije, kako bih od milja nazvao Vašu knjigu, uvrstili jednog sjajnog reditelja animiranih filmova, kakav je naš Oskarovac Dušan Vukotić, zbog čega istoj nedostaje i razgovor sa nekim od najuspešnijih jugoslovenskih dokumentarista? Može li se govoriti o estetici režije dokumentarnog filma?*

Dobro ste primetili da režija dokumentarnog filma i njena estetika nedostaju u *Traktatu o filmskoj režiji*. Knjiga *Rasprava o filmskoj režiji* delimično će ispraviti taj nedostatak.

*Zašto ste sa Želimirom Žilnikom razgovarali samo o njegovom radu koji je vezan za seriju tv–filmova? Zar njega ne karakteriše, možda, najznačajniji opus, dokumentarni film? Zar nisu vidljivi elementi dokumentarnog u njegovim tv–filmovima?*

Ne samo u njegovim televizijskim serijama i dokumentarističkim tv–dramama, već i u njegovim igranim filmovima, a naročito u *Ranim radovima*, presudan je prosede Žilnikovog crnog ironizma registrovanog u presnoj stvarnosnoj magmi, ali osmišljen dobrim iskustvima francuskog novog talasa i montažom atrakcije, kao i izravnim nadahnućem Makovom filmskom poetikom. Pa, ipak, Žilnikov rediteljski rukopis deluje samosvojno, autentično, satkan od filmskih performansi i *happening–a*. Njegovi dokumentarni filmovi *Nezaposleni ljudi*, *Lipanjska gibanja*, *Crni film*, *Pioniri maleni...*, *Žurnal o omladini na selu*, *Ustanak u Jasku* — tema su našeg drugog estetičkog razgovora o dokumentarnom filmu i njegovoj režiji koji se objavljuje u *Raspravi o filmskoj režiji*.

*Uz ime svakog reditelja vezan je i naslov, koji karakteriše razgovor s njim. Primjer: „Petrović — zadovoljstvo“, „Skrigin — ritam“ itd. Možete li prokomentarisati — možda će to biti Vaš najduži odgovor — pojmove iz naslova kao bitne odlike stvaralaštva svakog od, u knjizi, spomenutih reditelja?*

U pravu ste da sam u naslovu tragao za tematskim značenjem svakog estetičkog razgovora. Iskazi reditelja o režiji i njihov poetski smisao nadahnuto su određivali naslov svakog teksta samom činjenicom da je pojam tako istaknut izvira iz razgovora, ali i stilskog i žanrovskog prosedea svakog od mojih biranih saradnika. „Zadovoljstvo filmskom režijom“ smišljen je kao naslov za Petrovića u onom smislu u kome Roland Bart govori o zadovoljstvu u tekstu. Skrigin je čovek foto–objektiva i čovek–kamera, a još više čovek koji je igrao — u razgovoru nametnula mi se sintagma o „režiji filmskog ritma“, više primerena našem razgovoru nego li njegovom filmskom stvaralaštvu. Zanimljivo je da je Vladimir Pogačić, čovek filmske muzeologije, istorije i teorije filma, kao jedan od naših prvih profesionalnih reditelja, u razgovoru isticao značaj praktičnog stvaralačkog rada reditelja, pa otud u naslovu: „Praksa filmske režije“, kao odrednica toga estetičkog razgovora. Fadil Hadžić je svojim satiričkim dramskim opusom, kao i dobrom polovinom svojih filmova posvećenih životu real–socijalizma, uvek pokazivao meru angažmana — otud naslov ovog razgovora „Angažman filmske režije“. Kao što sam već govorio, Branko Bauer je primeren reditelj žanrovskog filma posvećenog deci i jedan od onih stvaralaca oko koga se nije podizala burna rasprava i mitomanija tzv. „žanrovaca“, iako je on u našem filmu, možda pre drugih i više od njih, sticajem okolnosti odista bio „Reditelj žanrovskog filma“. Govoreći sa akademikom Mićom Popovićem o filmskoj režiji osećao sam da je on prevashodno slikar velikog formata, a njegov status filmskog autora da je nešto što se posrećilo u njegovom dvostrukom životu, mada se kao reditelj, s lepim uspehom, ogledao i u pozorišnoj

režiji Vitrakovog *Viktor ili deca na vlasti*, a osim svega toga, Popović je vrstan esejist iz sfera likovne estetike — otud „Režija filmske slike“. „Režija filmskog reza“ — naslov je teksta nadahnutog razgovora s Vatroslavom Mimicom — što je proizašlo iz njegovog shvatanja značenja reza u montažnom i režijskom postupku, mada bi Mimičinom razgovoru pristajao i naslov „Autorski status filmske režije“. Razgovor s jednim od najvećih filmofila i rediteljem najekskluzivnijeg ekspresionističkog filma u nas, s Boštjanom Hladnikom, narečen je kao „Imaginativnost filmske režije“, zato što Hladnik, kako sam svedoči, sve što crpe iz režije filma, čini svojom ogromnom imaginacijom. Na žalost, najekstravagantniji naš režiser danas, u svojim zrelim godinama režira žanrovske filmove erotske sadržine. Najradikalniji među filmskim rediteljima u nas svakako je Dušan Makavejev. Njega karakteriše, ne samo naš dugo priželjkivani razgovor o filmskoj režiji — sećam se, Maka sam „jurio“ po Parizu, da mi se „ispovedi“ — i najzad, posle nekoliko godina, to mi je uspelo na beogradskoj Maloj Puli, u večitoj trci ovog odista slobodnog čoveka i stvaraoca. Razgovor s Makavejevom naslovio sam kao i treba: „Sloboda filmske režije“. Prema svecu i tropar — kako je imao običaj da kaže moj prof. Vjekoslav Afrić. „Istinitost filmske režije“ — u prvoj verziji objavljivanja, razgovor s Živojinom Pavlovićem, označen je sa „Od književnosti do režije“. Tu nema šta, ni da se doda ni da se oduzme. Najkritičkijem reditelju naše crne real–socijalističke stvarnosti i ideološkog razdoblja totalitarnog jednoulja, kao što je to i njegovo delo, jedino što je pristajao je naslov: „Istina filmske režije“. Ko istinu gudi — guda lom ga po prstima biju! Gotovo nadređujući scenario filmskoj režiji, Puriša Đorđević pripao je naslov: „Dramaturgija filmske režije — sve počinje od scenarija, ponavlja Đorđević svoje *vjeruju..* I njegov slučaj svedoči da je režija samo nastavak književnosti. „Animacija filmske režije“ je pripadajući naslov razgovoru s našim prvim Oskarovcem, sjajnim umetnikom i čovekom, rediteljem animiranog i igranog filma, arhitektom i pedagogom, s Dušanom Vukotićem. Možda najadekvatniji naslov estetskoj sadržini razgovora. „Režija televizijskog filma“ naslov je razgovora iz onog perioda kada je Želimir Žilnik, zabranjivan i onemogućavan da režira film na filmu, u nas prvi inaugurisao žanr dokumentarne tv–drame; strasni filmofil, filmski urednik i izdavač, filmolog i filmski kritičar, a iznad svega čovek autorske vokacije, svestrani Nikola Stojanović i njegov razgovor narečen je sa „Autorstvo filmske režije“. Razgovoru, neposredno ostvarenom posle dobijanja Zlatne palme u Kanu, s Emirom Kusturicom, istinskim pesnikom filmske režije, dao sam naslov „Poetika filmske režije“, u kojoj ovaj osobiti autor—reditelj izriče sopstvenu poetiku vizije filma i režije.

Dramaturgija naslova razgovora sa filmskim stvaraocima imala je za cilj da istakne osobenosti svakog od naših reprezentenata, ali i više od toga, da na neki način pripremi sistematizaciju i klasifikuje osobenosti svakog od mojih sagovornika u traganju za estetikom režije.

Rečju, naslovi su izvirali iz samih razgovora i njihove idejno–estetske sadržine, ali i iz koncepta rediteljskih filmskih dela i njihovog umetničkog, društvenog i estetskog smisla.

Zaista ste u pravu kada tvrdite da naslovi izražavaju po nešto od stvaralaštva ali i iz koncepta rediteljskih filmskih dela i njihovog umetničkog, društvenog i estetskog smisla.

Zaista ste u pravu kada tvrdite da naslovi izražavaju po nešto od stvaralaštva svakog od apostrofiranih reditelja, ali, mislim, još više, i njihovu misao o filmskom umetničkom delu, misao o režiji.

*Da li smatrate da se samo određenim režiserima, poznavanjem njihovog celokupnog opusa do u detalj, može napraviti uspješan razgovor? Ili, do uspešnog dijaloga može dovesti i sam pojam slučaja?*

Za uspeh estetičkog razgovora potrebno je utvrditi njegov predmet, znači temu o čemu se govori, kao i njegovu svrhu, naučno–istraživački cilj, kao ideju kojoj teži ispitivač.

Uspeh estetičkog razgovora zavisi od onoga koji se pita, kao i od onoga koji pita. Moje iskustvo mi govori da se ispitivač u svoje ispitivanje može uneti bez ostatka, ako to ne učine i ispitani, vrednost razgovora bez istinitosti i iskrenosti, uz sav respekt za umetnost i delo, ostaće nedorečen, polovičan, ili, ako hoćete, anegdotalan.

Za poznavanje celokupnog opusa jednog reditelja, potrebno je preduzeti monografske razgovore, kakvi su ostvareni u razgovorima Trifoa s Hičkokom, ili kakve je, npr., ostvario Predrag Matvejević s Krležom, Bregin s Borhesom, ili vratimo se izvornom postignuću, Ekerman s Geteom...

*Koji je od odabranih ispitanika, po Vama, bio najzahvalniji sagovornik?*

Plejada stvaralaca filmske režije i njeni reprezentivi samo su deo knjige *Traktat o filmskoj režiji* s jugoslovenskog filmskog prostora, koji i dalje ostaje predmet mojih estetičkih ispitivanja fenomena filmske režije.

Što se tiče mojih uglednih sagovornika, obuhvaćenih prvim tomom, a slobodno mogu reći da je to slučaj i u drugom tomu projekta *Estetika filmske režije*, sa svima koji su pristali na estetičku ispovest, bilo kroz neposredan razgovor ili anketne odgovore, svaki od njih, po nečemu, bio je „najzahvalniji“; u protivnom, ne bi bilo tekstova o njima u mojim knjigama.

Zato, poštovani kolega Kadiću, koristim ovaj naš analitički i razuđeni razgovor, u koji ste uneli brojna pitanja temeljnog iščitavanja objavljenih rezultata, u prvom tomu mojih estetičkih razgovora, da još jednom sada i ovde, zahvalim svojim sagovornicima.

*I da završimo, prije nego što pređemo na treći dio pitanja „O propedeutici filmske režije“, konstatacijom Vatroslava Mimice: „Medicini sam zahvalan za osjećanje discipline montažnog reza“. U Zagrebu postoji jedan stvaralac pokretnih slika, koji je, igrom slučaja, završio medicinu. Riječ je o Mihovilu Pansiniju, bivšem kino–amateru. Pitanje glasi: Da li ste ikada razmišljali da*

*napravite razgovore, koji bi eventualno mogli činiti isti tako zanimljivu knjigu, sa istaknutim jugoslavenskim kino–amaterima?*

U mojoj *Bibliografiji* već postoje male ankete sa dramskim amaterima, a pisao sam i o alternativnom filmu. Držim do mišljenja Vlade Petrića o budućnosti alternativnog audio–vizuelnog izražavanja. Moj prof. Hugo Klajn je uvek isticao da je „amater“. Breht misli da umetnici–amateri treba da stvore svoju autentičnu umetnost, a ne da oponašaju profesionalne stvaraoce. Treba reći da smo svi mi ipak počinjali kao amateri, jer *amo–amore*, latinski, doslovno znači — ljubim, ljubiti.

Proučavajući života umetnika, sklon sam da poverujem da su najlepše stranice njihovog života posvećene amaterskom stvaralaštvu. Pogledajte još jednom *Moj život u umetnosti* K. S. Stanislavskog.

Nedavno sam pripremio drugo izdanje veoma korisnog priručnika *Reditelj u amaterskom pozorištu* dr Huga Klajna, pod naslovom *Režija u amaterskom teatru*, koji će, svakako, po analitičkom pristupu idejno–estetskoj osnovi režije, biti od koristi i filmskim amaterima.

Što se tiče mojih estetičkih istraživanja, rado bih jednu kraću anketu posvetio upravo filmskim amaterima, alternativcima i eksperimentalnim rediteljima, kakav je npr. Ladislav Galeta.

*Knjiga Traktat o filmskoj režiji ima dodatak koji se odnosi na Propedeutiku filmske režije. Čini se da je najzanimljiviji dio naslova „Intermedijalna estetika režije“ — razgovor s režiserom, dr Vladimirom Petrićem, profesorom Istorije i teorije filma na Harvard univerzitetu, SAD, kao bitno novi pogled na školovanje filmskog režisera. Razgovarajući s Vladom Petrićem, Vi ste nastojali da čitaocu uputite na Petrićevo insistiranje o „specifično sinematičkom dejstvu filmskog medija“. Ovaj uvod je povod za pitanje: Kako Vi vaspitavate današnje „multimedijalne“ reditelje? Šta je osnovni zadatak predmeta Istorija i estetika filmske režije, koji predajete na Akademiji umetnosti u Novom Sadu? I, da li je to zaista jedina naša akademska ustanova u kojoj je predmet režije obrađen multimedijalno?*

Prof. Petrić poprilično pesimistički vidi budućnost filma. Po njemu, u SAD se priprema, a taj trend će se proširiti i po svetu, alternativno audio–vizuelno stvaralaštvo. Za razliku od Petrića, uprkos pojave novih medija, mislim da će film u budućnosti biti i ostati jedinstven fenomen umetničkog stvaranja, iako će audio–vizuelnu poeziju „svi pisati“.

Što se tiče predmeta Istorija i estetika filmske režije, on je zamišljen i ostvaruje se u Akademiji umetnosti kao Propedeutička teorija režije (pozorišta, filma, radija i televizije). Predmet se izlaže tri godine studentima režije kroz teorijsku nastavu, seminarske radove, kao i praktične teatrološke, filmološke ili medijske radove. Cilj predmeta je savlađivanje „Znanja o režiji“. U prvoj godini, na osnovu Klajnovе teorije, ostvaruje se svojevrсно savlađivanje idejno–estetske osnove režije (pripremni rad, analiza režijskog predmeta, rad

s glumcem i rad na kompoziciji predstave), sve s ciljem ovladavanja teorijskim aspektima osnovnih pojmova režije: dramaturgija, režija, gluma, prostor, vreme, sukob, radnja, likovi, psihologija, atmosfera, znaci i značenja — rečju, svet o režijskom konceptu. Druga godina je posvećena Istoriji jugoslovenske dramske i filmske režije — ličnostima i pojavama koje su obeležile umetnost našeg vremena. Treća godina posvećena je svetskim rediteljima i režiji, velikim rediteljima—reformatorima i njihovim rediteljskim sistemima. Sve se to ostvaruje u neposrednoj nastavi, u kojoj, pored najboljih primera iz svetske režije i jugoslovenskih rediteljskih postignuća, uz najveći respekt analizujemo i primere studentskih radova, dajući im teatrološki filmski dignitet, rečju: estetičko—analitički tretman „ranih umetničkih radova“. Svake godine i sa svakom generacijom budućih reditelja, ostvarujem „Anketu o režiji“ i podstičem ih da pišu o režiji i objavljuju svoje radove. *Dum docent, discunt*. Dok predajem, i sam učim!

Što se tiče multimedijalnog metoda studija režije, takav se odista ostvaruje na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Osnovni problem je u činjenici da ova mlada škola nije tehnički i tehnološki još uvek opremljena tako da studentima pruži mogućnost praktičnog rada u proizvodnji studijskih filmova i audio—video radova. Pa, pak, uz pomoć TV Novi Sad, Srpskog narodnog pozorišta, Újvidéki Színház—a (Novosadskog pozorišta), Pozorišta mladih, Radio Novog Sada — studenti režije uspevaju da ostvare primerne studijske radove, a pozorišne režije naših studenata, u izvođenju Akademskog pozorišta „Promena“, s uspehom su izvođene i nagrađivane, kako na MESS—u tako i na BITEF—u i drugim festivalima.

Ono što je interesantno kao prošireni vid studiranja intermedijalne i multimedijalne režije jeste *Otvorena katedra režije* na kojoj su predavači najznačajniji reditelji iz sveta: Piter Bruk, Andžej Vajda, Tovstonogov, Efros, Mikloš Jančo, Ištvan Sabo i dr.

Uspeh studija režije ne zavisi samo od vaspitača, već, čini mi se, neuporedivo više od samih vaspitanika. Činjenica da se režija ne može naučiti, ali kako kaže Stanislavski: režija se ne može učiti!

Mladi reditelji, izašli sa Akademije umetnosti, već su zapažena umetnička imena u Novom Sadu, Beogradu, Sarajevu i po čitavom prostoru Vojvodine, a i šire. U tome vidim smisao škole i njenu nezamenljivu ulogu.

Odista je štetno što Akademija umetnosti ne prima svake godine studente režije, već to čini svake druge. Potreba za profesionalnim umetničkim rediteljima je iz dana u dan sve veća u oblasti pozorišta, filma, radija i televizije. Na vojvođanskim pozorišnim prostorima gotovo da i nema profesionalnih reditelja u stalnom angažmanu. Posebno su izražene potrebe za režijom u multikulturalnim sredinama.

Obimnost nastavnih planova i programa čine studije multimedijalne režije prenapregnutim i samom činjenicom da, pored osnovnih umetničkih studija i praktičnih radova, studenti su najzauzetiji ljudi na Akademiji. I pored toga, te-



orijska i istorijska nastava postavlja pred njih solidna teorijska saznanja o režiji i dramskim umetnostima.

*Da li ste neko ime naše filmske režije izostavili u svojoj knjizi Traktat filmskoj režiji, i koja su to imena? Nadam se da niste zaboravili Klopčiča, Tadića, Grlića, Gapa, Nikolića, i još mnoga druga?*

Sva vredna imena ne mogu stati u jednu knjigu. Imena koja pominjete već godinama pokušavam da animiram za svoja istraživanja, a neka ćete sresti na stranicama knjige *Rasprava o filmskoj režiji* — drugom tomu *Estetike filmske režije*.

*I na kraju, jedno konvencionalno pitanje: šta trenutno pripremate za izdavanje, i može li se nešto više reći o sadržaju koji nije ili jeste u štampi?*

Književno—izdavačka agencija „Prometej“ iz Novog Sada objavljuje moju *Raspravu o dramskoj režiji*. To je knjiga posvećena beogradskoj pozorišnoj rediteljskoj školi, mada su u njoj i razgovori s predstavnicima svih jugoslovenskih pozorišnih sredina. Pripremio sam u saradnji s UNIMA — Međunarodnom asocijacijom lutkara — *Traktat o lutkarskoj režiji*, a beogradska „Altera“ objavljuje *Svet režije* — Međunarodnu anketu o savremenoj režiji u svetu (drama, opera, balet, film, radio, televizija, lutkarstvo), kao i *Antologiju NO—drame*. Sterijino pozorje objaviće moju doktorsku disertaciju *Jugoslovenska dramska režija*.

Nadam se, da ću u dogledno vreme objaviti *dekalog o režiji* — *Yugoslavica* (drama, opera, balet, film, radio, televizija, lutkarstvo).

Ako godinama istražujete, onda rezultati tih istraživanja moraju se, u jednom trenutku, sustići u knjigama koje će, nadam, se, kako vreme bude proćicalo, biti od sve veće koristi, za analitičke i sintetičke studije projekta *U traganju za estetikom režije*.

*Vivat arte regia — Vivat esthetica regiae!*

Sarajevo—Beograd, 1991.

Radoslav Lazić, *Rasprava o filmskoj režiji*, Ju film danas, Kultura, 1991, str. 118—137.

## SUMMARY

RADOSLAV LAZIĆ

### DIALOGUES ON THE ART OF FILM DIRECTING

#### *Film directors on film directing*

In this book *Directors on Film Directing, Dialogues on Film Directing* of my filmological researches, **DUŠAN VUKOTIĆ, JIRŽI MENCEL, ANDŽEJ VAJDA, MIKLOŠ JANČO, IŠTVAN SABO, KŠIŠTOF ZANUSI, ALEKSANDAR PETROVIĆ, SOFIJA SOJA JOVANOVIĆ, ŽORŽ SKRIGIN, FADIL HADŽIĆ, VLADIMIR POGAČIĆ, ŽIVOJIN PAVLOVIĆ, DUŠAN MAKAVEJEV, BOŠTJAN HLADNIK, VATROSLAV MIMICA, BRANKO BAUER, PURIŠA ĐORĐEVIĆ, MIĆA POPOVIĆ, ŽIKA MITROVIĆ, JOŽE BABIČ, VLADIMIR TADEJ, VLATKO GILIĆ, PREDRAG GOLUBOVIĆ, NIKOLA STOJANOVIĆ, KARPO AĆIMOVIĆ GODINA, ŽELIMIR ŽILNIK, EMIR KUSTURICA, GORAN PASKALJEVIĆ, RAJKO GRLIĆ, ĐORĐE KADIJEVIĆ, GORAN MARKOVIĆ, LAZAR STOJANOVIĆ, VLADIMIR BLAŽEVSKI, ŽARKO DRAGOJEVIĆ, NONO DRAGOVIĆ, NEDELJKO DRAGIĆ, BORIVOJ DOVNIKOVIĆ, NIKOLA MAJDAK, BORISLAV ŠAJTINAC, RASTKO ĆIRIĆ, VERA VLAJIĆ.**

**ANNEXE: DUŠAN STOJANOVIĆ, VLADIMIR PETRIĆ, MATJAŽ KLOPČIČ, MILAN DAMNJANOVIĆ, RANKO MUNITIĆ, VESKO KADIĆ** the worldwide, Yugoslav, Serbian, Croatian and Slovenian directors present their artistical, aesthetical and poetical testimonies on the art of film directing.

In erotematal, aesthetical, filmological dialogues, which were hold during several decades at the end of 20th century and at the beginning of 21st century, my elected directors, the most authoritative as artists to testify about the art of the film directing, present on the art of the film directing, their views, thoughts and poetics on the aesthtetical object of the film directing and of the artitstical tasks, of the processes of film directing, of film scre-enplay and film dramaturgy, of director's ars poetica, of the nature of the film directing, of the creative cooperation of the film director and film actor, of framing and the cooperation with the cameraman, of the composing of the film chronotopos, of the problems of the film-editing, on creating of the unified film artefact, of the antological creations of film directing...

There is almost no problem, topic and idea which problematize the director's crativity, which are not posed in my dialogues with representative names of film art, which I used to meet in differrent situations and with some of them I had professional artistic and scientific cooperation.

I directed a documentary film *Leson on Film*, a sort of a lason on anatomy of film directing in production of Televizija, Novi Sad in 1978. I edited *Treatise on Film Directing*, in research of the aesthetics of directing, from Aleksandar

Petrović to Emir Kusturica with Yugoslav directors, in edition of Beogradski institut za film, 1989, a book, which is a filmological rarity nowadays and which copies can not be found even in the best old book stores.

In the book *The Discussion on Film Directing*, Ju film danas, Kultura, Beograd, 1991, I edited 20 dialogues with directors and other filmmakers on film directing. With four winners of Oscar (Vajda, Mencil, Jancsó, Szabó), I edited dialogues on film directing in the book *Svet Režije*, Prometej, Novi Sad, 1992. In periodicals, I edited numerous dialogues with film directors on the main topic of the film direction phenomenon and on the creative discipline.

Here and now, I edit elected discourses with film directors on film directing. I believe that these dialogues will be oncentive, especially to young directors, dramaturgs, artists, critics, publicists, filmologist to confess their ars poetics.

The art of film directing is a collective art work, a sort of Gesamtkunstwerk. Its field of creativity means artistic and technical knowledge, and film aesthetical knowledge, too, poetics and, especially, representing of ethics and morale, which are the most threatened in our times and lead in the ways to hell.

But in spite of that, I believe, even when the film directing is created in the genres' forms as a pure technics, that aesthetics and poetics is a constituent gradient of this the most complex creativity in the world of moving pictures. That is why I believe that my dialogues with film directors of film directing will be an aesthetical enthusiasm.

The book *Directors on Film Directing, Dialogues on Film Directing* is a contribution to the contemporary Serbian filmology and the propedeutics of film directing, with thanks to directors which confessed their ars poetics on the art of film directing enthusiastically.

\* \* \*

UMESTO UVODA (INSTEAD OF THE PREFACE), I edit here the prefaces of my books *Traktat o filmskoj režiji*, U traganju za estetikom filmske režije, od Aleksandra Saše Petrovica do Emira Kusturice, 1989 (*Treatise on Film Directing, In Search of the Aesthetics of Film Directing*, from Aleksandar Saša Petrovic to Emir Kusturica, 1989); *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991 (*Discussion on Film Directing*, 1991); *Režija filmska animacije*, 2012 (*Directing of the Film Animation*, 2012); which represent my filmological views on the phenomenon, aesthetics, poetics, technics, history and theory of the art of film directing. Considering that the film technology and technics changed in the last three decades, from the classical recording on the film celluloid till contemporary audio-visual registering with digital cameras, I think that my researches of film directing aesthetics do not lose their actuality. In the contrary, the knowledge remains that director is the undisputed creator of the artefact of film.

In DODATAK (ADDITION) I edit the filmological testimonies on propedeutics, aesthetics, criticism, theory and history of film directing. The renowned

prof. dr DUŠAN STOJANOVIC, prof. dr VLADIMIR PETRIC, prof. MATJAŽ KLOP-CIC, director, prof. dr MILAN DAMNJANOVIC, philosopher and aesthetician, as well as the filmologist RANKO MUNITIC, one of the best Yugoslav film critics, the author of the monumental filmological opus, worthy of an filmological institution, represent their rich methodological experience in introducing into the basic problems on the art of film directing and art of film generally.

UMESTO POGOVORA (INSTEAD THE AFTERWORD) I edit here a studious dialogue Between the Practical Theory and Theoretical Praxis, which is held by a brilliant filmologist VESKO KADIC for the SINEAST in Sarajevo, which I edited in my Discussion on Film Directing, 1991, before the Yugoslav tragedy, the civil war, which destroyed so many human lives, spiritual, civilizational values, art, science and culture of Yugoslavia, of the country that does not exist anymore. The written remains!

Belgrade, 29th of September, 2013.

Translated by dr Rita Fleis

## O AUTORU

LAZIĆ, Radoslav - srpski reditelj, estetičar i dramski pedagog - rođen je u Sanskom Mostu 13. 9. 1939. Gimnaziju i potom studije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju završio u Beogradu, gde je diplomirao režiju u klasi prof. Vjekoslava Afrića, 1964. godine. Uporedo je studirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Postdiplomske studije iz oblasti teatrologije apsolvirao je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Specijalističke studije završio na Université, Paris VII, Diplome d'études approfondies (1981.) i Diplôme doctorat de 3<sup>e</sup> cycle (1984.) iz oblasti Études techniques et estétiques du Théâtre. Doktorsku disertaciju *Jugoslovenska dramska režija, 1918. - 1991., Teorija i istorija, praksa, propedeutika* odbranio na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu 1993. Kao pozorišni reditelj režirao oko 50 dramskih predstava na scenama Beograda, Zagreba, Novog Sada, Subotice, Niša, Banja Luke, Varaždina, Kumanova, Leskovca, Zrenjanina, Sombora, Vršca, Pančeva. Režirao prvo izvođenje Sterije na sceni Državnog teatra Tirgu-Mureš u Rumuniji. Kao pristalica multimedijalne orijentacije, režirao je na televiziji, radiju i filmu, te za scenu lutkarskog teatra.

Od 1976. godine bavi se pedagoškim radom na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, najpre kao umetnički saradnik za predmet režija, a od 1984. godine kao predavač za predmet *Istorija i estetika režije* u svim medijima, naime, u pozorištu, na filmu, radiju i televiziji). Od 1977. godine stalni je saradnik, a potom i urednik časopisa za pozorišnu umetnost «Scena», kao i urednik rubrike RTV-estetika u časopisu RTV-teorija i praksa. Saradnik je mnogih časopisa u zemlji i inostranstvu, gde objavljuje rezultate svojih estetičkih istraživanja u oblasti pozorišne, filmske, radijske, televizijske, operске i lutkarske režije, njene istorije i estetike, među kojima ističem da je saradnik Leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“, Zagreb, Hrvatska, ENCIKLOPEDIJA KRLEŽIANA, KAZALIŠNI LEKSIKON (u pripremi), kao i drugih enciklopedija u zemlji i svetu. Značajan je Lazićevog doprinos i saradnja u enciklopedijskoj publikaciji POZORIŠNE BIBLIOTEKE I MUZEJI U SVETU, Urednik Andre Vensten, UNSECO, Paris, 1985, kao i desetinu odrednica o srpskom lutkarstvu objavio u SVETSKOJ ENCIKLOPEDIJI LUTKARSKE UMETNOSTI (ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE, Ed. L'Entretemps, UNIMA, Paris 2010. EMAM, Engl. Ed. WEPA i špansko izdanje u fazi objavljivanja).

Lazićevi radovi prevedeni su na više evropskih jezika. Autor, priređivač ili antolog je sledećih knjiga: *Estetika modernog teatra (koautor sa Dušanom Rnjakom) 1976; Kultura režije, 1984; Dramska režija, 1985; Traktat o režiji, 1987; Pariska theatrialia, 1988; Traktat o filmskoj režiji, 1988; Fenomen režija, 1989; Rasprava o filmskoj režiji, 1991; Traktat o lutkarskoj režiji, 1991; Svet režije, 1992; Hermeneutika režije, 1993; Rečnik dramske režije, 1996; Jugoslovenska dramska režija, 1996; Estetika TV režije, 1997; Teatrološki brevijar, 1998; Estetsko doživljavanje teatra, 1999; Estetika operске režije I, II, 2000; Nušićev teatar komike, 2002; Estetika lutkarstva, 2002, Umetnost rediteljstva, 2003; Filozofija pozorišta, 2004; Svetsko lutkarstvo, 2004, O glumi i režiji. Razgovori s Plešom, 2005; Knjiga režije. Bojanov „Dundo“, 2005; Japanski klasični teatar. 12 Nô drama, 2006; Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog, 2007; Nušićev teatar za decu, 2007; Kultura lutkarstva, 2007; Umetnost lutkarstva, 2007, Propedeutika lutkarstva, 2007; Magija lutkarstva, 2007; Daske koje život znače, 2007; Estetika radiofonske režije, 2008; Teatar – život dvočasovni, 2008; Traktat o glumi, 2008; Marenićev scenografski teatar, 2008; Traktat o scenografiji i kostimografiji, 2009; Biti glumac, 2009; Sara Bernar, Umetnost teatra, 2009; Čaplin, Estetika vizuelne komike, 2009; Aleksandar Saša Petrović, 2010; Pozorišno slikarstvo, 2010; Lutkarski Theatrum Mundi, 2010; Savremena dramska režija, 2011; 1973. godina vampira, nepoznati scenariji A. S. Petrovića, 2011; Režija filmske animacije, 2012; Veselo pozorje, Kalamandarija', 2012; Režija - Work in Progress - Delo u nastajanju, 2012; Biti režiser,*

2012 ; *Biti reditelj, 2012: Lutkari o lutkarstvu. 2013; ; Traktat o drami 2013; Traktat o kritici, 2013; Režiseri o filmskoj režiji, 2013.*

Radoslav Lazić je autor oko 50 zbornika i tematskih brojeva časopisa posvećenih umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije, u kojima je naglasak na režiji, na istraživanju fenomena režije, estetskih procesa rediteljske umetnosti u sinhronim traganjima za estetikom režije, njene teorije, istorije i propedeutike. Dobitnik je nagrade Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (1964) za svoj umetnički rad, naime, režiju, a za režiju predstave *Tri sestre* A. P. Čehova, subotičkog Narodnog pozorišta na XX susretu vojvođanskih pozorišta Pohvalu (1970). Dobitnik je Povelje za saradnju i doprinos u ostvarivanju istraživačkih projekata Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka Srbije i Povelje filmskog časopisa *Sineast*, 1988.

Radoslav Lazić je držao predavanja na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani Sarajevu, Osijeku, Banja Luci, Cetinju, Novom Sadu, Teheranu, Rotenburgu, iz oblasti istorije i estetike režije. Član je stručnih žirija, udruženja književnika, dramskih umetnika, i međunarodnih asocijacija SIBMAS, FIRT, AICET, počasn član UNIMA i ASSITEJ.

U novosadskom Prometeju, uređivao Biblioteku dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija, video), koju sada uređuje kao Autorska izdanja u Beogradu, gde objavljuje temeljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U njegovim Autorskim izdanjima objavljuju se dela iz sopstvene teatrološke, filmološke i estetičke istraživačke laboratorije. Autor posebnu pažnju posvećuje antologijama, hrestomatijama i zbornicima kao sintezama u panorami savremenih i klasičnih dela iz estetike, istorije i teorije dramskih umetnosti.

Osnovu naučno-istraživačkog rada Radoslava Lazića predstavlja *Jugoslovenska dramska režija / (1918–1991) / Teorija i istorija, praksa, propedeutika*, zajedno sa *Rečnikom dramske režije, imenikom osnovnih pojmova dramske režije*. Ostali delovi njegovog istraživanja se organski nadovezuju na njih i predstavljaju otvorenu celinu istraživanja po načelu *Work in Progress*, dela u nastajanju.

Dobitnik internacionalne nagrade za životno delo „Mali princ“ za izuzetan doprinos razvoju kulture i scenske umetnosti za decu na XII Međunarodnom festivalu pozorišta za decu, Subotica, 2004. Dobitnik nagrade „Boško Zečević“, Pozorišta mladih Novi Sad, na 40. susretu srpskih profesionalnih lutkarskih pozorišta, Niš, za sveukupni doprinos razvoju lutkarstva u Srbiji, 2008. i dobitnik Međunarodne nagrade za doprinos razvoju dramskog odgoja, Mostar, 2009; dobitnik priznanja za desetogodišnji doprinos razvoju Lut-festa, Istočno Sarajevo, 2009. Izabran za dobitnika Povelje za životno delo „Zlatna anima“ Međunarodnog festivala lutkarstva „Lut-fest“, Ist. Sarajevo, 2012. Član je Akademije filmske umetnosti i nauke, Srbija.

Lazićev kritičko-teorijski i esejistički rad karakterišu fundamentalna istraživanja u oblastima teatrologije, filmologije i nauke o medijima i njihove evaluacije na prostorima Srbije, Jugoslavije, Evrope i sveta. Plodove svog kritičko-istraživačko-publicističkog rada objavio je u preko 50 autorskih knjiga, sa tematikom iz estetike, teorije i istorije dramskih umetnosti., posebno u oblasti režije pozorište, film, radio, televizija, mediji i isto toliko načnih zbornika, kao i preko 1000 bibliografskih jedinica u stručnoj periodici.

Učesnik je brojnih nacionalnih i međunarodnih sipozijuma i načnih skupova posvećenih dramskim umetnosti. Član je brojnih stručnih žirija u zemlji i inostranstvu.

Kao dramski pedagog, pored matične Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, sarađivao je s Fakultetom dramskih umetnosti i s Univerzitetom umetnosti u Beogradu, Akademijama umjetnosti u Osijeku i Banja Luci, kao i s Fakultetom dramskih umjetnosti na Cetinju.

U Sterijinom pozorju ostvario plodnu uredničku saradnju u časopisu „Scena“, dugu dve decenije, dajući doprinos umetničkom i naučnom razvoju našeg najznačajnijeg nacionalnog pozorišnog festivala i savremenoj teatrologiji.

Kao redovan profesor Univerziteta za predmet *Režija i Istorija i estetika režije (pozorište, film, rtv, lutkarstvo)* sudelovao u akademskom stručnom obrazovanju preko 50 diplomiranih reditelja.

Vodio magistarske i doktorandske studije na Akademiji umetnosti, Novi Sad, Univerzitetu umetnosti i Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gde je sudelovao, kao mentor ili član stručnih komisija, u odbranama tridesetak magistarskih i doktorskih disertacija iz oblasti istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti.

Piše teorijske studije iz oblasti teatrologije, filmologije i nauke o medijima, kao književnu i estetičku kritiku i esejistiku.

Celokupan njegov multimedijalni rediteljski angažman predstavlja uspešan opus preko 50 režija klasičnih i savremenih dramskih dela, domaćih i svetskih autora, na scenama Srbije i južnoslovenskog pozorišnog prostora.

Kao reditelj režirao za RTV Beograd i Novi Sad desetak tv-serija i stotinak tv-filmova i emisija pretžno dokumentarnog i naučno-obrazovnog karaktera. Za Radio Beograd i Novi Sad režirao preko 50 radiofonskih ostvarenja.

Svojim naučnim istraživanjima dao vredan doprinos savremenoj estetici, istoriji i teorije multidisciplinarnoj režiji (pozorište, film, rtv, opera, balet, lutkarstvo) i savremenoj estetici predstavljačkih umetnosti. Prema svedočenju najvećih naših i svetskih autoriteta među kojima su čuveni poljski akademik prof. dr Henryk Jurkowski: „Radoslav Lazić je čovek koga providenje šalje srpskom pozorištu. Njegova teatrološka refleksija pretvara iskustvo evropskog pozorišta u koherentnu sintezu teorije pozorišne umetnosti. Njegovi radovi mogu predstavljati polaznu tačku za formiranje talenata budućih velikih umetnika srpskog pozorišta. Oni su, istovremeno neobično dragocen doprinos baštini svetske teatrologije „ - (*Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*), Subotica, 2006.

Život i delo Radoslava Lazića predstavlja jedinstvenu ličnost istrajno posvećenu, više od 50 godina, teoriji i praksi, vaspitanju i obrazovanju u dramskim umetnostima, u gotovo svim pojavnim oblicima i žanrovima, posebno u oblasti estetike interdisciplinarnе režije, kao umetnosti moderne epohe. Član je Akademije filmske umetnosti i nauke, Srbija.

LIT. DOPRINOS RADOSLAVA LAZIĆA TEORIJI DRAMSKIH UMETNOSTI U OBLASTI ESTETIKE REŽIJE, Doktorska disertacija Rite Fleis, FDU, oktobar, 2012; SVETSKA ENCIKLOPEDIJA LUTKARSKE UMETNOSTI (ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE, Ed. L'Entretiens, UNIMA, Paris 2010. EMAM, Engl. Ed. WEPA i špansko izdanje); FILMSKA ENCIKLOPEDIJA, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, Urednik Prof. dr Ante Peterlić; Tomislav Gavrić, ENCIKLOPEDIJA FILMSKIH REDITELJA, TOM 3, NEA, Beograd, 2005; KO JE KO U SRBIJI, Bibliofon, Beograd, 1996. Tomislav Gavrić, LEKSKON SRPSKIH SINEASTA (U štampi)

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

791. 633(082)

791. 633-051(047. 53)

REŽISERI o filmskoj režiji : dijalozi s  
filmskim režiserima / Dušan Vukotić... [et  
al. ] ; [priredio i uvod napisao] Radoslav  
Lazić. - Beograd : R. Lazić, 2013 (Beograd:  
KIZ Altera). - 384 str. ; 24 cm. - (Biblioteka  
dramskih umetnosti)

Tiraž 500. - O autoru: str. 381-383. -  
Napomene i bibliografske reference uz tekst.  
- Summary.

ISBN 978-86-84283-43-8

1. Вукотић, Душан [интервјуисана особа]  
а) Филмски режисери - 20в - Интервјуи б)  
Филмска режија - Зборници  
COBISS. SR-ID 201739788