

BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić
FILMOLOŠKI BREVIJAR

Autorska izdanja, Samizdat
rlazic@open.telekom.rs
064 18 00 139

Recenzenti
Prof. dr Radoslav Đokić
Tomislav Gavrić

Unos teksta
Tatjana Mihailović Soldat

Dizajn
Dušan Karadžić

Štampa, HADAR, Beograd, 2014.

Tiraž: 500

Distribucija
011 414 49 18
064 665 16 72
065 300 28 72

RADOSLAV LAZIĆ

FILMOLOŠKI BREVIJAR

Prilozi za nauku o filmu kao umetnosti

ČARLI ČAPLIN
INGMAR BERGMAN
ANDREJ TARKOVSKI
AKIRA KUROSAVA
ALEKSANDAR PETROVIĆ
NIKOLA STOJANOVIĆ
DINKO TUCAKOVIĆ
RANKO MUNITIĆ
TOMISLAV GAVRIĆ
STEVAN JOVIČIĆ



Beograd, 2014.

SADRŽAJ

PREDGOVOR Radoslav LAZIĆ MOJA MALA FILMOLOGIJA	7
UMESTO UVODA ČEMU UMETNOST REŽIJE	10
VELIKANI FILMSKE REŽIJE ESTETIKA ČAPLINOVE KOMIKE	19
RAZGOVORI S BERGMANOM	25
REDITELJSKA POETIKA TARKOVSKOG	26
FILOZOFIJA FILMSKE REŽIJE	31
ENCIKLOPEDIJA FILMSKIH REDITELJA	43
RETROSPEKTIVA FILMSKE KRITIKE (1961-2001)	45
ZNANJE O FILMU	49
NEPOZNATI SCENARIJI ALEKSANDRA SAŠE PETROVIĆA ..	51
MONUMENTALNO FILMOLOŠKO DELO	54
KAKO, ZAŠTO, ČEMU BITI REŽISER FILMSKA REŽIJA	55
DIJALOZI O UMETNOSTI FILMSKE REŽIJE	57
DODATAK	59
ARHEOLOGIJA I MUZEOLOGIJA FILMA	63
Umesto pogovora Prof. dr Nikola STOJANOVIĆ DOPRINOSI RADOSLAVA LAZIĆA TEORIJI SAVREMENE INTERDISCILINARNE REŽIJE	77
O AUTORU I PRIREĐIVAČU	79

PREDGOVOR

Radoslav LAZIĆ

MOJA MALA FILMOLOGIJA

Prilozi nauci o filmu kao umetnosti

Filmološki spisi nastali u vremenu s kraja XX. i početkom XXI. veka svedoče moje poglede na film kao najznačajniju umetnost moderne epohe. Filmska umetnička dela kao pokretne slike su obeležile svetsku umetnost savremenog doba, u svim zemljama širom planet. Nauka o filmu – filmologija ima reprezentativni estetički predmet prosuđivanja visokih dometa složene filmske umetnosti. Moja mala filmologija je samo zračak svetlosti na veličinu i značaj tog jedinstvenog umetničkog stvaralaštva. U filmskoj industriji retka su umetnička dela i zato je prevashodni zadatak estetike filma da upravo njima posvećuje najveću kritičko-estetičku pažnju. Zato ova desetina ogleda o filmu, nastalih na marginama mojih filmskih knjiga, predstavlja pokušaj da upravo ovim sažetim priložima i esejističkim elipsama savremenoj srpskoj filmologiji još jednom pruže estetičke argumente o neprolaznoj lepoti ostvarenih remek-dela filmske umetnosti u svetu i nas.

Moje knjige *Traktat o filmskoj režiji*, 1988; *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991; *Svet režije*, 1992; *Umetnost rediteljstva*, 2003; *Čaplin. Estetika vizuelne komike*, 2009; *Aleksandar Saša Petrović*, 2010; *1973. godina vampira. Nepoznati scenariji A,S, Petrovića*, 2011; *Režija filmske animacije*, 2012; *Režija - Work in Progress*, 2012; *Biti režiser*, 2012; *Filmski režiseri o režiji*, 2013; *Traktat o kritici*, 2013. predstavljaju nedovršeni opus moje male filmologije, knjiga posvećenih nauci o filmu.

Ovim objavljenim knjigama mogu se pridružiti i knjige koje sam priredio o velikanima filmske režije: o Tarkovskom, o Bergmanu, o Hičkoku, kojima će se uskoro pridružiti moji filmološki zbornici o Ejzenšetejnu, o Kusturici, o Vlatku Giliću...

Ova moja mala filmologija, ako joj pridodam još stotinak objavljenih tekstova u filmskoj i drugoj periodici, predstavlja samo moj mali skromni doprinos filmologiji kao nauci o umetnosti filma, u mojoj životnoj, profesionalnoj i estetičkoj posvećenosti najznačajnijoj umetnosti modernog doba: umetnosti pokretnih slika, među drugima u sistemu dramskih, predstavljajćih umetnosti, naročito umetnosti režije I rediteljstva, ma gde i ma kako, i ma na koji način se ostvarivala jedina živa umetnost - umetnost re-

diteljstva. O tome *Čemu umetnost režije* objavljujem ovde ogled, umesto uvoda, a koji sam saopštio na svetskom Kongresu društva za estetiku u Ljubljani, 1999.

Ova moja fascinacija filmom kao umetnosti pokretnih slika ima svoju zanimljivu predistoriju, koju ću ispričati sažeto u nekoliko "filmskih slika". Sve je počelo pedesetih godina u vreme moga tužnog turobnog deinstva.

U mom zavičajnom gradiću Sanskom Mostu, gde sam kao dvogodišnje dete doživio genocid moje porodice. Tada su ustaške zveri u neviđenom pokolju ubili moga oca i dva brata zajedno sa hiljadama drugih Srba i Jevreja. Ostatak moje porodice su nasilno pokatoličili i prognali u Banja Luku, na putu za Jasenovac...

U ratom opustošenom društvu ratne siročadi u ukletom Sanskom Mostu, pored osnovne škole i niže gimnazije, glavni kulturni događaji su bili slušanje radija i povremeno gledanje filmova u Domu kulture. Radio smo mogli da slušamo besplatno, ali za filmove je trebalo platiti ulaznicu. U to vreme novca nije bilo ni za hleb. Gledanje filmova bili su pusti snovi za sirote dečake. Gvozdeni cepač karata retko bi se umilostivio da nas pusti u bioskopsku salu. Na bočnim izlaznim vratima neko je izbušio rupicu, pa smo na red gledali, "vireći na veliki magični ekran". Ponekad smo gledali filmove sa poleđine ekrana, naopako, jer bilo je još nekoliko rupica iza velikog ekrana. Nije nam bilo teško ovo filmsko "virenje" na veliki ekran, jer su nas "kaubojci" očaravali. I sad se posle sedam decenija živo sećam tog "virenja na veliki ekran".

Kasnije u rovinjskom Sanatorijumu gledao sam filmove kao trinaestogodišnjak ležeći se od zglobno-koštane tuberkuloze. Gledao sam filmove ležeći na specijalno napravljenim praktikablama od daska u bolničkom bioskopu. Povremeno su davane i gostujuće pozorišne predstave Pulskog kazališta. Sećam se *Mirandoline krčmarice* Karla Goldonoja.

Nas bolesnike u gipsu su nosili i vozili u bioskop i pozorište. Naravno, za to se moralo plaćati bolničarima za njihov trud da nas odnose i donose. U to vreme sam već imao želju da i ja jednog dana, kada ozdravim, započnem da se bavim filmom ili pozorištem. Početkom šezdesetih započeo sam studije intermedijalne režije na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Pre toga, još u X beogradskoj gimnaziji, često sam odlazio beogradske bioskope, pa i u Kinoteku, a još češće u beogradska pozorišta, najčešće u Jugoslovensko dramsko pozorište i redovno u Atelje 212 u Borbinjoj zgradi, ponekad svake večeri ...

Na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, gde sam posvećeno studirao Intermedijalnu režiju, moji profesori filma bili su: Vjekoslav

Afrić, Aleksandar Saša Petrović, Vladimir Petrić, Dušan Stojanović, Predrag Delibašić i dr. Pored drugih legendarnih profesora za pozorište, radio i televiziju, nekada siroti dečak koji je prva saznanja o filmu sticao "vireći na veliki ekran kroz malu rupicu", ili ležeći "betoniran gipsom" na kosim praktikablama sada je na Univerzitetu umetnosti sa izabranim studirao film u složenom sistemu dramskih umetnosti.

Sadrižnu knjige FILMOLOŠKI BREVIJAR čine prilozima za nauku o filmu kao umetnosti posvećeni velikanima filmske režije: ČARLI ČAPLINU, INGMARU BERGMANU, ANDREJU TARKOVSKOM, AKIRA KUROSAVI, ALEKSANDAR PETROVIĆ, kao i našim rediteljima i filmolozima: NIKOLI STOJANOVIĆU, DINKU TUCAKOVIĆU, RANKU MUNITIĆU, TOMISLAVU GAVRIĆU i STEVANU JOVIĆIĆU.

Mojim filmskim učiteljima, kao i velikanima filmske režije i našim filmolozima posvećujem ovaj *Filmološki brevijar, prilozima za nauku o filmu kao umetnosti*.

UMESTO UVODA

ČEMU UMETNOST REŽIJE

Režija je središnja umetnost moderne epohe, a reditelji od Stanislavskog do Grotovskog, kreatori su rediteljskog umetničkog pozorišta, kao što su i filmski režiseri od Ejzenštajna do Tarkovskog, tvorci filmskih umetničkih dela, čije stvaralaštvo predstavlja reprezentativan predmet estetike dramskih umetnosti XX veka. Bez režije i reditelja dramska umetnost (pozorište, film, radio i televizija), opera, balet, lutkarski teatar, rečju, predstavljачke umetnosti modernog doba, ne bi ostvarile vredna umetnička, tehnička, estetska postignuća, koja su obeležila XX stoleće. Režija je Work in Progress – umetnost u nastajanju – čije sinkretičke mogućnosti šire kreativno polje predstavljачkih umetnosti.

Fenomen režije

Režija je drevna umetnost i njene početke možemo raspoznati još u vremenu sinkretičkih rituala.

Fenomen režije sadržan je u svekolikom dramskom stvaralaštvu još u samom početku “prateatra” i sinkretičke dramske igre i vremenu praistorijskih obreda.

Istorija svetskog teatra i drame može se razumeti i kao istorija režije i drame i glume u predstavljачkim umetnostima i njenoj estetici.

Istorija režije

Tek u naše moderno doba režija se osamostaljuje kao jedinstvena autonomna umetnost stvaranja estetskih dramskih celovitih dela u oblastima predstavljачkih umetnosti, u svim poznatim dramskim vrstama i žanrovima. Otkrićem filma kao umetnosti naše epohe, zatim pojavim radiofonskog stvaralaštva, televizijske produkcije, videoarta i drugih elektronskih medija, kao i još pre toga pojavom muzičkog, operskog teatra, baletskog pozorišta i koreo-drame, još u vreme commedia dell'arte, kao teatra improvizacije na zadate teme – lazzia, čudesne imaginacije lutkarskog teatra, animacije u njemu, kao najslobodnijeg magičnog oživljavanja umetničke transpozicije mrtve prirode u animirane oblike – predstava neslućenih izražajnosti – režija je kreativni pokretač i generator objedinjujuće tehničke, umetničke, estetske i filozofske energije stvaranja novih celina predstavljачkih umetnosti.

Reditelja – delo u nastajanju

Režija je Work in Progress – delo u nastajanju – umetnost živog i nezaustavljivog procesa dramskog umetničkog stvaranja. Režija kao metod i proces, organizacija i animacija prisutna je dakako i u drugim oblicima umetničkog, društvenog, privrednog, ekonomskog, političkog i naučnog stvaranja. svet režije i režija sveta imanentni su ljudskom svetu, svetu flore i faune, skriveno i tajanstveno, najpre kao svojevrsni mimezis od čemu svedoči Nikola Jevreinov (1879-1953) u svojim teatralijama. Teatar kao takav, ukazujući na sveopštu teatralnost po sebi i prirodi i društvu.

Estetika režije

Još donedavno režija nije bila predmet estetičkih analiza sve dok Andre Vensten (André Veinstein, 1916) u svojoj temeljnoj studiji *Pozorišna režija i njena estetska uslovljenost*, 1955, nije ustanovio estetiku režije ukazujući na plodnu saradnju umetnosti i nauke, između naučnika i umetnika "u zajedničkom interesu nauke i umetnosti":

"Počev od rada reditelja, režija je posebno zahvalna za sintetičko proučavanje umetničkih elemenata kojima se služi, njihova kombinovanja i raspoređivanja u organske i funkcionalno nezavisne celine, što u stvari, i jeste izvor specifičnosti dramske umetnosti; kao i za proučavanje fenomena transpozicije, adaptacije strukture iz drugih umetnosti – slikarstva, muzike, plesa, vajarstva – prilikom prelaska u dramsku oblast".

Vensten svoj stav zaključuje o strukturalnoj estetici režije, podsećajući na oštroumno zapažanje velikog švajcarskog reformatora režije Adolfa Apiju (Adolphe Appia, 1882-1928), koji je svoje estetičko načelo *Čovek je mera svih stvari* (Protagora) dosledno provodio kroz misao "da svaki ozbiljan napor u cilju reforme pozorišta nagoni se upućuje režiji, i iznenađuje kad utvrdimo da se onda načinje dramski problem u celini".

Reditelj – tvorac umetničke celine

Reditelj je tvorac umetničke celine i jedini u složenoj sinkretičkoj strukturi teatra, filma, radiofonskog dela ili televizijskoj dokumentarnog ili igranog ostvarenja posvećen upravo celini dramskog umetničkog dela. Jedan protivu svih, svi za jednoga. Reditelj je čovek orkestar u složenom umetničko-predstavjačkom činu.

Imanentna režija

Iako imanentna razvoju predstavjačkih umetnosti režija je tek u modernom dobu stasala kao autentična samostalna umetnost u sistemu dram-

ske estetike. Od nekadašnje tehničke, organizacione i animatorske discipline koju su najčešće obavljala, kroz istoriju pozorišta i scenskih uprizorenja, tehničko-inspicijentska lica, ili "glumački reditelji", pa preko "književno-intendantske režije" evolucija modernog rediteljskog duha kulminiraće tek u modernoj epohi. Prvo pominjanje režije – la mise en scène – javlja se na francuskoj sceni 1820. (Vensten, 1955). Tada reditelj – metteur en scène – postaje lice koje odgovara za izvođenje predstave.

Umetnost reditelja

Pišući za Britansku enciklopediju o umetnosti reditelja i glumca K. S. Stanislavski (1863-1938), gotovo stoleće posle ove istorijske pojave reditelja modernog doba i sam se poziva da "odgovornost za ansambl, za umetničku celinu i izrazitost predstave pada na reditelja". Začudo da Stanislavski još u svom *Sistemu* nedovoljno teorijski obrazlaže stvaralaštvo reditelja. Odričući se naučnih pretenzija on ističe da su *Sistemu* pokušava da "dugo iskustvo glumca, reditelja i pedagoga utemelji u svoju teoriju glume". Kritikujući "despotsku režiju" Majningenovaca, pa sve do pojave "rediteljskog pozorišta" njegovog vremena Stanislavski i sam priznaje da je pripadao takvim tendencijama. Međutim, "sada sam došao do uverenja da se stvaralački rad reditelja mora razvijati zajednički sa radom glumaca, ne prestižući ga i ne vezujući ga. Pomagati stvaralaštvo glumaca, kontrolisati i harmonizovati, pazeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umetničkog "jezgra" drame, isto onako kao i svi spoljni oblici predstave – to je, po mom mišljenju, zadatak savremenog reditelja".

Rediteljske poetike

Na pitanje čemu umetnost režije – XX vek je dao verodostojne odgovore u oblastima predstavljačkih umetnosti, ugrađene u rediteljska dela. Rediteljske poetike, estetska svedočanstva reditelja o režiji pouzdan su temelj razumevanja rediteljske umetnosti u našem vremenu kao dilema savremenog dramskog stvaralaštva juče, danas i sutra.

Pitanja režije

Pitanja režije su središnja pitanja stvaralaštva na sceni, filmu, televiziji ili radio-fonskom delu. Pitanje Čemu režija? je pitanje svekolikog dramskog čina i upućuje na pitanje bića dramske umetničke predstave i njene estetike.

Zaista, čemu umetnost režije?

Pitanje Čemu? Koincidirala sa temeljnim pitanjima našeg života Zašto? Ko? Kuda? Odakle? Čemu? je možda krajnje pitanje. Od njega je samo pitanje Kako? u umetnosti režije pitanje svih pitanja, kada je reč o stvaralaštvu u području estetskog.

Čemu? je blisko latinskom quo? – Kada? Dokle? Do koje mere? Do kog stepena? U kom cilju? Ili quod? – zašto, kako, šta? Čemu? postavlja pitanje smisla života i umetnosti, rečju, stvarnosti i sveta.

Čemu režija ako njen put ne vodi do umetnosti? Čemu režija ako ne ostvaruje umetnost, estetiku, filozofiju, istinu, dah i duh života?

Smisao režije

Čemu režija? – pitanje je smisla i svrhe umetnosti režije. Danas je svet prepun reditelja i režije, a tako je malo umetničkih režijskih dela. Jedan reditelj (Milan Knežević, 1998) je uzviknuo, s pravom, sve je režija, čak i život.

Kako je mogućna umetnost režije?

Od pitanja Čemu režija? važnije nam je pitanje Kako je mogućna umetnost režije? u vreme sveopšte distopije. U svetu razbijenom na paramparčad reditelj kao tvorac umetničke estetske celine pred pitanjem je kako uceloviti razbijeno ogledalo sveta kada se svet pred katastrofom sve više usitnjava, egocentrikuje. Planetarni svet naročito posle Hirošime i Černobilja sve se više uprašnja radioaktivnim prahom. Da li je mogućan duh režije koji na sceni tvori dramske umetničke predstave, glumačkim izražajnim habitusima, govorne i telesne ekspresije, osobitim duhom osetljivosti i partituroom emocija scenske radnje, kao i koordinatnim sistemom vreme – prostornih parametara? Komponujući umetnost od života i umetnost reditelj stvara nova umetnička dela u modernoj epohi, kakva ljudska civilizacija i svet nije poznavao do pojave “rediteljskog umetničkog pozorišta”, “rediteljskog autorskog filma” i drugih oblika stvaralaštva umetnosti režije. Da li je danas i sutra mogućna umetnost režije i čemu umetnička dela u svetu apokalipse?

Rediteljsko pozorište

XX stoleće obeležio je “rediteljski teatar”. Rediteljska umetnička dela na pozorišnoj sceni koja su ostvarili K. S. Stanislavski, Majningenovci (Meiningen, Georg II, 1826-1914), Ludvig Kroneg (Ludwig Chroneg, 1837-1891), Andre Antoan (André Antoine, 1858-1943), Edvard Gordon

Kreg (Edward Gordon Craig, 1872-1966), Adolf Apija, Maks Rajnhart (Max Reinhardt, 1873-1943), Žak Kopo (Jacques Copeau, 1879-1949), Ervin Piskator (Erwin Piscator, 1913-1966), Antoen Arto (Antonin Artaud, 1896-1948) snažno su utemeljila umetnost dramske režije na evropskoj i svetskoj sceni. Svi ovi reditelji su pišući svoje rasprave o režiji ili različita estetička svedočanstva od manifesta, poetika, studija i knjiga režije, do traktata o režiji, pružili vredne priloge zasnivanju teorije režije u pozorišnoj estetici i najzad u nauci o režiji u opštoj teatrologiji XX veka.

Jugoslovenska dramska režija

Na južnoslovenskim prostorima ogroman doprinos umetnosti dramske režije dali su reditelji Branko Gavella (1885-1962), Mata Milošević (1901-1997), Bojan Stupica (1910-1970) i dr Hugo Klajn (1894-1981) o kojima sam iscrpno pisao u studiji *Jugoslovenska dramska režija (1918-1991), teorija i istorija, praksa, propodeutika* (Beograd, Novi Sad, 1996).

Totalitarna režija

Stvarno, čemu režija danas je pitanje koje izlazi iz estetskog polja. Posle “velikih epohalnih ideologija” XX veka, fašizma i komunizma, posle Aušvica, Jasenovca i gulaga, teško će se režirati umetnička dela u stvarnosti koja je nadjačala svaki oblik estetskog režiranja i okrutnošću “političke, ekonomske, ideološke i svake druge represivne režije” gotovo da nije moguće stvarati organska umetnička dela danas.

Pa, ipak, čuda su se događala u veku iza nas i svetska istorija pozorišta i drame na sceni pokazuju kako je i posle Čehova mogućna drama kao antidrama u dramaturgijama Beketa i Joneska kao enciklopedija očaja i apsurdna, tačnije kao teatar apsurdna i beznada.

Svest o režiji

To što su filmski reditelji od Ejzenštajna do Tarkovskog stvorili u umetnosti filma je zadivljujuće delo i umetnost filmske režije (*Oklopnjača Potemkin, Rubljov*).

Ako je sve režija, čak i život, onda je režija važna koliko i sam život. Život režije u režija života su isprepletani u figurama stvarnosti i čovekovim putevima kroz lavirinte savremene paklene stvarnosti, u kojoj je sve manje prostora za duh umetnosti.

Svest o režiji kao osnovnoj umetničkoj energiji predstavlja najvišu ideju o rediteljskom stvaralaštvu u estetici dramskih umetnosti. Režijska dela koja nisu umetnička bespredmetna su u svetu estetike i možemo ih označiti kao režijsku produkciju u svetu zabave, propagande, marketinga,

kao tehnička režija, produkciona režija ili "režijsko umetničarenje". Takvih režijskih dela je najviše u produkciji nekadašnje berlinske "Ufa-film", moskovskog "Mos-filma" i u aktuelnoj holivudskoj produkciji, a ovih dana, s onu stranu okeana, stiže još jedna verzija *Titanika*, glasnika apokalipse.

Počašćen brojnim Oskarima, fascinira spektakularnošću, ali teško da se može govoriti o umetničkom delu, *Titanik* je kandidat najkomercijalnijeg filma kraja veka.

Umetnička režija je najviši stepen volje za moć umetničkog režijskog stvaralaštva i njene estetike.

Stvarno, čemu umetnost režije?

Upitajmo se još jednom i konačno čemu režija ako nije umetničko, estetsko, duhovno stvaralaštvo?

Samo ona režijska umetnička dela koja su uslovljena partitурom dramskog umetničkog dela, ili duhom vreme/prostora, ili još više umetničko-izražajnim sredstvima glumačkog umeća i najzad participacijom auditorijuma ili vizitorijuma, rečju, publike ili gledališta, kao najvišeg oblika duhovne, estetske, umetničke recepcije u traganju za katarzom umetničkog dramskog dela imaju smisla. Samo takva kreativna dela mogu da se nazovu umetničkim, estetskim i duhovnim stvaralaštvom.

Toliko je režijskih dela na sceni našeg vremena i u savremenom svetu u kome preživljavamo apokalipsu dva svetska rata i bezbroj regionalnih ratova, uz novu pošast starog i novog svetskog poretka. Uslovljava li geopolitika, ideologija, politika, umetnička režijska dela? Dakako da ih uslovljava ne samo ekonomikom i upotrebom, već štaviše mentalnom lotobotomijom ne samo pojedinca, grupa, već i čitavih naroda.

Postmoderna režija

Danas su tako retka remek-dela umetničke režije na sceni, još ređa na filmu, a o medijima i stvaralaštvu elektronskih i virtuelnih slika i audio-vizuelnim kreacijama virtualne estetike i da ne govorimo.

Već više od dve decenije na našoj sceni, kao što je to pre toga počelo u svetu "caruje" estetika postmoderne umetnosti. U svetu bez etike sve je dozvoljeno. Estetika postmoderne režije obilato i nezaustavljivo simulira umetničko stvaralaštvo u nemogućnosti da stvori organsko umetničko delo.

Strah i drhtanje

Danas, na kraju milenijuma, savremenik je više nego ikad ispunjen "strahom i drhtanjem" i pred pitanjima smisla egzistencije i života takvog kakav jeste i kakav bi mogao biti, pa opet zadovoljni, da od goreg ima i

gore. U dramatičnom svetu i dramatisovanoj stvarnosti život je nadigrao umetnost. Umetnost zaostaje, a estetika kaska za životom i umetnošću. Opštih rešenja nema. Život je postao drama, a tragedije se događaju svakodnevno oko nas i u nama. Kako je mogućna umetnost i estetika u takvom svetu? Čemu režija kao skup svih umeća, znanja i nauka u stvaranju umetničkih dramskih dela?

Remek-dela dramske režije

Pa, ipak, režijska umetnička dela koja smo doživeli kao srećni gledaoci i učesnici sedamdesetih godina sve do sredine osamdesetih, kao što su *Antigona* Living Theatre, *Postojani princ* Grotovskog, *Tri sestre* Otomara Krejčce, *Igra snova* i *Put u Damask* Ingmara Bergmana, *Na letovanju* Peter Štajna, *Mrtvi razred* Tadeuša Kantora, *Pismo za kraljicu Viktoriju* i *Ajn-štajn na plaži* Roberta Vilsona, *Malograđani* Tovstonogova, *Višnjik* Efrosa, *Hamlet* Ljubimova, *Tarelkinova smrt* Branka Pleše, *Medeja* i *Trojanke* Andreja Šerbana, *Oksimoron* Eudenija Barbe, a pre svih, režijska umetnička dela Pitera Bruka, *primus inter pares*, prvog među jednakima, *Kralj Lir*, *San letnje noći*, *Pleme Ik* i dr.

Ta i takva režijska umetnička dela su temelj nade u mogućnost i smisao estetike dramskih umetnosti u kojima režiji kao umetnosti pripada mesto koje možemo označiti kao vrh piramide dramskog stvaralaštva u našem vremenu na kome se susreću zajedno epohalni dramatičari i predstavljači dramskog, scenskog, filmskog i svekolikog glumačkog umeća. Trijumvirat dramskog autora, reditelja i glumca, određuje vrhunske domete dramske umetnosti u XX veku.

Remek-dela filmske režije

Filmska režija, kao stvaralačka disciplina, umetnost je režiranja koja se ostvaruje jezikom filma i filmske sintakse, na osnovu literarno-scenarističke partiture i knjige režije kao knjige snimanja. Filmski reditelj umetničkim, tehničkim i estetskim sredstvima artikuliše temu i ideju filmskog dela u jedinstvenu estetsku celinu. Stvaralački postupak filmskog reditelja, uz brojnu filmsku ekipu, koju sačinjavaju producenti, umetnički i tehnički saradnici, ostvaruje složeno umetničko-filmsko delo. Kroz procese filmske režije, od pripreme, preko produkcije, snimanja, rada sa direktorom fotografije, snimateljima zvuka, sa scenografom, kostimografom, kompozitorom, u središtu objekta umetnička kreativna saradnja s glumačkim ansamblom, preko tehničko-tehnološke obrade, sve do montaže i "nadsinhronizacije", i najzad, do premijere filma, filmski reditelj je autentični stvaralac i apsolutni autor filmskog umetničkog dela.

Tarkovski o filmskoj režiji

"Režija ne počinje u trenutku rediteljeve saradnje sa scenaristom, niti u radu s kompozitorom, već mnogo pre, kada se u njegovom unutarnjem svetu rodi vizija budućeg filma, bilo u vidu detaljnog redosleda epizoda, bilo kao osećanje emocionalne atmosfere ili sagledavanje fakture u kojoj će biti ostvaren film. Reditelj koji jasno vidi svoju zamisao, radeći sa grupom saradnika, ume da je dovede do konačnog i preciznog ovaploćenja, može se nazvati autorom" – posvedočiće Andrej Tarkovski, reditelj koji je obeležio epohu filmske režije u drugoj polovini XX stoleća, i za koga Ingmar Bergman kaže:

"Kada sam upoznao prva dela Tarkovskog za mene je to bilo čudo. Odjedanput sam se našao pred vratima sobe čiji mi je ključ nedostajao – sobe u koju sam uvek hteo da uđem, a u kojoj se on osećao savršeno prijatno. Bio sam ohrabren i potaknut: neko je upravo izrazio ono što sam oduvek želeo da kažem, a nisam znao kako. Tarkovski je za mene najveći, jer je pružio kinematografiji – na svoj specifičan način – novi jezik koji mu omogućava da uhvati život kao san."

Etika režije

Tako je govorio Ingmar Bergman – najveći – o najvećem – Andreju Tarkovskom. I jedan i drugi tvorci su režijskih remek-dela modernog filma. Verujem da bi i Tarkovski tako govorio o rediteljskoj poetici i estetici Ingmara Bergmana. Samo istinski i veliki stvaraoci smogli su snage da priznaju i da se raduju poštujući umetničko i estetsko delo jedna drugog. Radovati se, i istinski poštovati delo drugoga najteže je moralno i etičko postignuće u svetu umetnosti i estetike.

Antologija svetskog filma

Sto godina filmske režije u svetu predstavlja stoleće velikih ostvarenja filmske umetnosti, za koju su najzaslužniji, upravo, filmski reditelji – tvorci filmskog umetnička i estetskog dela. Ovde ću navesti ličnu *Antologiju filmskih reditelja* i njihovih dela:

Sergej Ejzenštajn, *Oklopnjača Potemkin*; Karl Drejer, *Stradanje Jovanke Orleanke*; Orson Vels, *Građanin Kejn*; Žan Vigo, *Atalanta*; Lorens Olivije, *Hamlet*; Akira Kurosava, *Rašomon*; Alfred Hičkok, *Psiho*; Vitorio De Sika, *Kradljivci bicikala*; Federiko Felini, *Amarkord*; Mikelandelo Antonioni, *Uvećanje*; Luj Bunjuel, *Viridijana*; Ingmar Bergman, *Divlje jagode*; Miloš Forman, *Let iznad kukavičijeg gnezda*; Žan Lik Godar, *Do poslednjeg daha*; Fransoa Tofo, *Žil i Džim*; Andžej Vajda, *Pepeo i dijamant*; Stenli Kjubrik, *Odiseja 2001*; Andrej Tarkovski, *Rubljev*

Film kao umetnost moderne epohe, upravo, zahvaljujući filmskim rediteljima ostvario je brojna remek-dela umetnosti filmske režije i zato navedena imena reditelja i njihovih antologijskih dela ne zatvaraju Antologiju filma XX veka, već ukazuju i na kriterijume i otvorene prostore i za druga vredna umetnička dela u Antologiji filmske režije XX stoleća, i čine praktično antologiju otvorenom knjigom.

Antologija srpskog filma

Bio bih nepravedan, kada ne bih, evropskom i svetskom kontekstu filmske umetnosti dodao i imena najznačajnijih ostvarenja srpskih filmskih reditelja, kao što su:

Aleksandar Petrović, *Tri*; Živojin Pavlović, *Kad budem mrtav i beo*; Dušan Makavejev, *WR – Misterije organizma*; Puriša Đorđević, *Jutro*; Slobodan Šijan, *Ko to tamo peva*

Njima se pridružuje i *l'enfant terrible* jugoslovenskog filma Emir Kusturica, s filmom: *Otac na službenom putu*.

Naravno, da i za druge vrednosti jugoslovenskog rediteljskog stvaralaštva u svetu filma ima još mesta. O vrhunskim ostvarenjima jugoslovenske filmske režije govoriću na drugom mestu i u drugo vreme.

Ovde izričem estetsku pohvalu samo onim delima i onim autorima bez kojih ne bi postojao srpski, niti jugoslovenski umetnički film i njegova estetika.

Paradoks o reditelju

Paradoks o reditelju u našem vremenu možemo razumeti i kao fenomen o kolektivnom dramskom stvaralaštvu u kome je sadržana paradigma o utopijskom konceptu sveta. Stvaranje uspešnih svetova i jeste suma umetničkog, tehničkog, estetskog i filozofskog iskustva. Režiju kao umetnost i možemo razumeti upravo iz paradoksa na koji ukazuje Andre Žid: "Ti ćeš naučiti da razumeš čovečanstvo kao režiju ideja na zemlji" (Dnevnik, 1894).

Filozofija režije

Režirati znači stvarati uporedne svetove u kojima je reditelj Stvaralac. Učesnici režije su ljudi, biljke, životinje, predmeti i stvari, vreme i prostor, slika i zvuk, tvari iz kojih nastaju novi umetnički svetovi i snovi. Umetnička rediteljska dela obeležila su modernu umetnost XX veka i njenu savremenu estetiku.

VELIKANI FILMSKE REŽIJE

ESTETIKA ČAPLINOVE KOMIKE

Koliko god sam malo poznao rad na filmu, znao sam ipak da ništa nije tako važno kao ličnost.

Čarli Čaplin, Moj život, 154

Čaplin je u svim svojim filmovima lice, ličnost, persona, maska, inkarnacija, ikona, protagonista, prvi glumac – svi drugi su likovi, uloge, deuteragonisti, triagonisti, poliagonisti... Čaplin je lice uvek jedan protiv svih – svi protiv jednog u tom neravnopravnom sukobljavanju.

David – Čaplin, sam – protiv svih Golijata !

David protiv Golijata

Vođen idejom da ostvari nemoguće Čaplin kao Sizif želi da pomeri nepomerljive granice filmskog kadra. On nevođenom energijom gesta, mimike, stava i pokreta čini čaplinovska čuda i uvek ide glavom, njegov siziofovski kamen kotrlja se kroz filmsku akciju. U pokušaju da se pomere ivice gvozdеноg filmskog kadra, Čaplin uvek pada, ali se ne predaje, podiže se na sve četiri strane, njega bubetaju, udaraju, gaze u filmskom prostoru i on se kao apsourni čovek, kao Sizif ponovo laća guranja kamena uz brdo iako zna da će kamen ponovo niz brdo... I tako u beskonačnost. Vrlo je teško odrediti dramaturške i kompozicione zakonomernosti tog čaplinovskog perpetuum mobile... Zato se Čaplinovi filmovi, njegove filmske burleske, groteske, cirkusijade, klovnerije, satirijade, mogu gledati s kraja ili iz sredine

ili bilo koje sekvencijalne celine. U njima je uvek dominantna komična akcija: Čaplin protiv svih – svi protiv Šarla. Zato je Čaplin Sizif filmske umetnosti. Ali, ne samo zbog agona i proagona, već pre svega široke lepeze izražajnih sredstava u kojima je glumac sam po sebi dramska partitura. Upravo to glumačko sopstvo određuje “Čaplina kao osu oko koje se okupljaju drugi likovi” – kako misli Mukažovski u pokušaju strukturalne analize fenomena glumstva, na primeru Čaplina u *Svetlostima velegrada*.

Čaplinova filmska komika

Čaplinov stvaralački opus najvećim svojim delom pripada epohi nemog filma. Upravo ta činjenica određuje estetiku Čaplinove filmske ko-

mike. Pojednostavljeno rečeno možemo je odrediti kao vizuelnu glumu. Ova plastična gluma ima svoje drevno poreklo u grčkim mitovima i rimskim atelanama, srednjevekovnoj glumi farsera, izražava elemente *comedia dell'arte*, još više liniju gestova, mimike, stavova i stilizovanih pokreta, koji se izražavaju pantomimom, klovnerijama i komičnim gegovima, lacijima, kao sistemom znakova, ali i kao izražajnim eksperijama individualnog, društvenog, ritualnog, religioznog značenja uglavnom u urbanim sredinama evropskog ili američkog modernog sveta.

Čaplin – super-marioneta

Čaplinova partitura plastičnog vizuelnog izražavanja predstavlja svojevrsni govor tela i telesnosti. Struktura gestualnosti, mimičnosti, pokreta i stavova predstavlja u Čaplinovoj dramaturgiji bez reči vrhunac neverbalnog filmskog izražavanja, a njegovu estetiku komike predstavlja kao vrhunac oslobađanja telesnosti u svojevrsnoj koreografiji supermarionetske samoanimacije. Upravo ta izražajna ekspresija na najbolji način svedoči utopijsku estetiku Edvarda Gordona Krega i njegov ideal glumca kao supermarionete. To je glumac koji svojom telesnom i duhovnom izražajnošću može da ostvari sve ono što reditelj zamisli. Takav glumac je idealni glumac. Takav glumac bio je i ostao na celuloidnoj filmskoj traci Čarli Čaplin. Svojom filmskom komikom on razmiče granice filmskog kadra i njegove ivice ostvarujući najviše domete filmske estetike u žanru filmske komedije i predstavlja neprevaziđena dela filmske umetnosti, najviše domete umetnosti filmskog genija.

Čaplinova vizuelna gluma

Čaplinovi filmovi su filmske pantomime, govor bez reči. Radnja se pokazuje kao osnovna estetska vrednost, a tipsko lice Šarla kao nosilac filmske akcije. Čaplinova mimika, gestovi, stavovi, pokreti, koreografija, temporitam, gegovi, laciji, slepstici, burleske, groteske, satirijade, klovnerije, predstavljaju sistem estetike njegove filmske komike. Savremena filmologija dala je vredne studije prevrednovanju i aksiologiji Čaplinove filmske estetike i njenih društvenih značenja u eposi razvijenog kapitalizma modernih vremena. Mislim da ono što čini njegovu filmsko delo genijalnim jeste upravo činjenica sjevremenosti i filmska umetnička slika sudbine malog čoveka u velikim društvenim procesima. Automatizacija u *Modernim vremenima* na najočigledniji način pokazuje upotrebu čoveka u mehanizovanom motorizovanom svetu. I tu se Čaplin pojavljuje kao supermarioneta u svetu u kojem moćnici povlače sudbinske konce u egzistenciji malog čoveka.

Smeh i komika u Čaplinovim fimovima otkrivaju apsurdnost biomehaničke čovekove egzistencije. Šarlo u svim svojim ulogama je nosilac komike apsurdna na filmskoj celuloidnoj traci. Zato Čaplinovi komični filmovi predstavljaju savremene tragikomedije i imaju univerzalno planetarno značenje za sva vremena. Razumevanje i osećanje Čaplinovog komičkog filmskog panoptikuma moguće je savremenom hermeneutikom, asocijativnim učitavanjem u značenja i temporitam njegovih perpetuum mobile moderne dinamike i smehotvoračke heuristike za koju je još Rable odredio suštinu: – Smej se, jer smeh je čojstven!

Hermeneutika Čaplinove komike

Svet kapitalističke eksploatacije i kastinsko društvo bogate manjine i siromašne većine samo je metafora za svet marionetskog teatra u kome moćni manjinski manipulatori povlače konce i kao u kakvoj marionetskoj predstavi manipulišu većinom. Upravo, Čaplin je simbol te manipulisane većine sveta lutaka, a njegov Šarlo metafora poniženih i uvređenih. U tom i takvom svetu sveopšte egomanije i tiranije bogataške manjine ključ je razumevanja Čaplinove estetike komike i poetike njegovog smeha kao humane katarze. Čaplin je genije smehotvorstva, a njegova vizuelna plastična gluma, dramaturgija i režija, u virtouznim interpretacijama totalnog autora komičkog filmskog umetničkog dela, primer je savršenog stvaralaštva filma apsurdna. U tom manihejskom svetu ljudi se dele na manipulisane i manipulare. Čaplin kao da je poznao Platonovu paradigmu izrečenu u *Zakonima*: “Svakoga od nas, predstavnika živih bića, treba da smatramo kao lutku božanskog porekla (...) Pomenuta duševna zbivanja u nama predstavljaju neku zbrku žica ili uzica koje nas vuku, i kao što su međusobno suprotne, vuku nas na suprotna dela; na tome se upravo zasniva razlika između vrline i nevaljalstva.“

Sistem Čaplinove komike

O sistemu Čaplinove estetike komike i poetike njegovog filma mogla bi se napisati celovita studija o njegovom svetu supermarioneta i svetu kao velikoj lutkarskoj predstavi grandginjola. Čaplin je idealan spoj glumca super-marionete, beskonačnih biomehaničkih komičkih virtouznih bravura, kojima sopstvenim režijskim postupcima ostvaruje genijalan opus komičkog filmskog umetničkog dela, njegovu estetiku komike i poetiku smehotvorstva univerzalnim znacima i svecvremenskim značenjima. Otuda nije ni čudo da je Čaplin danas planetarna komička ikona. U Kini je u samom vrhu gledanosti. Naravno, ogroman je doprinos u recepciji Čaplina

u svetu zahvaljujući malim ekranima televizije kao prenosnika njegovog komičkog filmskog opusa.

Poetski svet Čaplinove komike

Blisko mi je mišljenje filmologa Ranka Munitića da Čaplinov skitnica Šarlo predstavlja “jednu od najgenijalnijih inkarnacija ikad stvorenih na ekranu”. Poniženi i uvređeni Šarlo je istinski simbol savremenog čoveka u bezdušnom dehumanizovanom svetu današnjice. Izvesno, Šarlo je dvojniki većine ljudi danas u svetu. Munitić s pravom zapaža da Čaplin “nikad nije zanemario funkcionalnost svojih sredstava poetske ekspresije.” Njegov vizuelni govor temeljen je na nekoliko klasičnih, sasvim jednostavnih figura jezičke ravnoteže filmskog medija. Rakurs vjeran poziciji oka, pokret kamere kao škrta funkcija unutrašnje potrebe, montažni prosede na osnovi obične izmjene planova i kontraplanova, jednostavno vođenje radnje – to su okvirni principi jednog svijeta, kojega su jednostavnost i sažetost mnogi ismijavali. Čudesnu strukturu Chaplinovog kadra – u kojem sve živi, smisljeno djeluje i asocijativno angažira – također su mnogi pripisivali više vještini estradnog klauna nego sineasta, više esteticu sniljenog teatra nego organizmu kinestetske prirode. A sve to, naravno, bile su zablude, ponikle ili u želji da se genijalni umjetnik ponizi u svojoj jednostavnoj snazi, ili da se omalovažavanjem njegovih sredstava dokaže tobožnja zastarjelost ostvarenog svijeta i poetskog smisla” (*Poetski svijet Charlesa Chaplina, u Moj život*, 1966, 13-14). Naš ugledni filmolog Ranko Munitić u razgovoru o Čaplinu posvedočio mi je njegov neposredni susret s genijalnim autorom u Švajcarskoj i da je Čaplin s razmevanjem i odobravanjem prihvatao Munitićevo rasuđivanje.

Hommage za Čaplina

Godine 1986. boraveći u švajcarskom gradiću Veveju na Lemanskom jezeru, gde je Čaplin sa suprugom i mnogoljudnom porodicom proživio posljednje godine svoga bogatog i dramatičnog života, obišao sam njegovu posljednju ovozemaljsko stanište i poklonio se njegovoj seni. Na grobnoj ploči samo piše: CHARLES SPENCER CHAPLIN 1889 – 1977.

Čaplin o glumačkoj umetnosti

U *My Autobiography* (The Bodley Head, London, 1964) Čaplin beleži da mu je Vaclav Njižinski davao komplimente: - Vaša je komedija nalik na balet, vi ste u stvari plesač. Nema sumnje, Čaplin je bio izvanredan igrač, ali i daroviti muzičar, kompozitor, pevao je arije grimasama i mimikom u svojim nemim filmovima, bio je vrstan dramaturg, magični reditelj, a svoja

scenska znanja i umenja sublimisao je u svojoj vizuelnoj glumačkoj genialnosti. Čaplin je totalni glumac, glumac supermarioneta, glumac koji je mogao svaku svoju ulogu da biomehanički otplēše u čudesnoj koreografiji mizankadra, Oduševljavao se svetskim velikanima scene Nižinskim, Dja-giljevim, Anom Pavlovom, ali još više Sarom Bernar, Eleonorom Duze, za koju je rekao da je najveća glumica koju je ikad video. Šta reći za Čaplina, osim jednu jedinu reč: Genije! On je bio glumac koji je mogao sve da ostvari što zamisli na savršen, virtouzan način. Apsolutni glumac! Genijalni reditelj sopstvene glumačke partiture. Čovek koji je izmislio filmsku komiku za sva vremena...

Čaplinova ars poetika

Čaplin u svojoj autobiografiji (objavljenoj i u Zagrebu) pod naslovom *Moj život*, 1966. beleži da "mnogi komičari, klauni, i pjevači na putu svoga uspjeha dođu do one tačke kada zažele da obogate svoj um i osjete glad za intelektualnom manom. Priznaje da je čitao Platona, Loka, Kanta i Bartonovu *Anatomiju melanholije...* Pročitao je svako slovo Plutarhovih *Života* u pet tomova. Čitao je razborito, neke knjige i po više puta. Navodio je misao kako je "gluma psihički doživljaj od kojega se širi duša." Mislio je da i mišljenje zahteva stalnu vežbu. Smatrao je da je umetnik najsretniji kada je potpuno slobodan i da stvara neortodoksno. Bio je protiv intelektualizacije u procesima režije. Jednostavnost pristupa je uvek ponajbolja. Nije podnosio efekat radi efekta. Bio je protiv umetničarenja. Kao reditelj kameru je postavljao tako da ona olakšava koreografiju glumčevog kretanja. Kamera ne sme biti nametljiva. Upravljanje vremenom i ekonomija tempa su u umetnosti najveće vrline. Čaplin navodi da su to najbolje znali Ejzenšetjn i Grifit. Brzi rezovi i pretapanja iz jedne scene u drugu znače dinamiku filmske tehnike. Čaplin zaključuje: "Moja tehnika je rezultat mog vlastitog načina mišljenja, moje vlastite logike i pristupa. (...) Moji su osećaji odviše savremeni. (...) Ma kako scena bila uzbudljiva, tehničar u glumcu mora ostati miran i opušten, kako bi mogao nadzirati uspon i pad svojih emocija. (...) Ne verujem da se gluma može naučiti. Kad su intelekt i osećaji savršeno uravnoteženi imaćemo vanrednog glumca. (...) Uostalom gluma se sastoji u tome da se pretvaramo u neku drugu ličnost."

Filmologija Čaplinijana

Zbornik tekstova koji ima savremeni naš čitalac pred sobom samo je mali brevijar o velikanu filmske umetnosti. Pardoksalno je da su Čaplinovi filmovi, zahvaljujući televizijskim prenosima i još više digitalnoj diskografiji, posebno internetu, danas deo naše svakidašnjerecepcije genijalnog Ča-

plinovog opusa, a da se knjige i literatura o Čaplinu kod nas mogu nabrojati na prste jedne ruke. Tekstovi sakupljeni u ovom zborniku predstavljaju bisere filmološke i estetičke literature o Čaplinu. Sadržinu zbornika čine izabrani tekstovi Čaplina, o Čaplinu Jan Mukaršovski, Teodor Adorno, Anri Lefer, Sergej Ejzenštejn, Bela Balaš, Andre Bazen, Žorž Sadul, Ulrih Gregor, Klovn Grok, Žan Renoar, Dušan Matić, Stanislav Vinaver, Bora Ćosić, Dragoslav Adamović, Milutin Čolić. Njegov magični filmski komički opus i za mene, koji sam sakupljao ove antologijske eseje, u proteklih pola veka na jugoslovenskom filmološkom prostoru, predstavlja riznicu znanja, tumačenja, analiza, svedočenja, malu filmologiju posvećenu estetici Čaplinove komike.

Želim ovom knjigom da s čitaocem podelim zadovoljstvo u tekstovima o velikanu filmske umetnosti Čarliju Spenser Čaplinu, od milja zvanog Šarlo. *Pusto ostrvo svuda oko nas.*

P. S.

Ako biste me pitali šta bih poneo na pusto ostrvo. Moj odgovor bi bio:

BIBLIJA, HAMLET, ČAPLINOVI FILMOVI...*

* PREDGOVOR, Radoslav Lazić, ČAPLIN. Estetika vizuelne komike, Zbornik, Centar za kulturu Niš & Autorsko izdanje, Beograd, 2009.

RAZGOVORI S BERGMANOM

*Čini mi se da u pitanja
Ono što je najvažnije!
Vitez u filmu *Sedmi pečat*,
Ingmara Bergmana, 1957.*

Iskaz viteza u Bergmanovom filmu *Sedmi pečat* svedoči o značaju pitanja kao drevne veštine *erothematike* – *umetnosti postavljanja pitanja* u traganju za verodostojnim odgovorima. Bez pravilno postavljenih pitanja nema autentičnih odgovora. Najzad, bez pitanja i bez odgovora nema razgovora. Razgovarati s Bergmanom kakvo zadovoljstvo!

Oduvek sam želeo da razgovoram s Ingmarom Bergmanom. Ta želja mi se nije ostvarila do danas. Kada bi se ukazala takva prilika, znam šta bih pitao Bergmana. Pitao bih ga *o životu, o režiji, o teatru, o filmu...* ili bih začutao sećajući se njegovih filmskih snoviđenja “među javom i međ' snom”, njegovih dramatičnih inscenacija Strindberga, Šekspira, koje sam video na našim i svetskim pozornicama.

Sreo sam brojne reditelje na Jugoslovenskom i evropskom pozorišnom i filmskom prostoru. Svaki susret sa njima značio je za mene podsticaj *u traganju za estetikom režije*, ali susret s Bergmanom, znam izvesno, da bi za mene značio susret sa estetikom jedinstvenog umetničkog sveta na filmu i u teatru, kakvih je zaista malo u svetskom dramskom stvaralaštvu u našem vremenu. Ako se za nekog može reći da je Primus inter pares – Prvi među jednakima, onda se za Bergmana može reći: Bergman je zaista *Prvi među jednakima!*

I kao što Bergman za Tarkovskog kaže da je *Najveći*, možemo i mi za njega reći da je stvarno *Najveći*, jer i Bergman je, kao i Tarkovski, stvorio novi jezik režije “koji mu je omogućio da uhvati život kao san”.

Ovo je prva knjiga o Bergmana u nas, a razgovori u njoj nastali su s različitim autorima na raznim mestima od kraja pedesetih godina do danas *o životu, o režiji, o teatru, o filmu...*

RAZGOVORI S BERGMANOM, Priredio Radoslav Lazić,
Prometej & Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad, Beograd, 1995, 7-8.

REDITELJSKA POETIKA TARKOVSKOG

U umetnosti lepota životne istine je u samoj istini – Za Tarkovskog ritam je osnova filmske režije – Film je najbliži baletu i muzici i predstavlja vreme zabeleženo na celuloidnoj vrpici.

- Što su mi jasniji principi moga rada utoliko snažnije želim da ostanem izvan poznatih filmskih teorija. Istovremeno mi je namera i da ukažem na svoje viđenje umetničkih zakonitosti, kojima se osećam dužnikom za ceo život...

Filmska režija počinje onog trenutka kad se pred očima i u svesti onoga ko želi da uradi film pojavljuju buduće slike filma... samo ako ukažuje svoje viđenje stvari, dakle ako je neka vrsta filozofa, onda je režiser i neka vrsta umetnika, a kinematografija umetnost.

Andrej Tarkovski,
Zapečaćeno vreme, 1985.

Tragajući za *ars poeticom* jednog reditelja moguće je razumeti njegovu *estetiku režije* studijom *rediteljske partiture*, umetničkih, estetskih, pa i tehničkih procesa ostvarivanja režijskog umetničkog dela. Rečju, rediteljska praksa je skrivena u samom umetničkom delu. Nesumnjiv doprinos razumevanju estetike jednog reditelja dakako predstavljaju njegovi spisi, pisana estetička svedočanstva. Rediteljske refleksije ili samorefleksije često se susreću u različitim pismenim ili usmenim iskazima, u rediteljskim beleškama, ponekad u esejima, ogledima ili čak Sistemima režije kao što je to slučaj u estetičkoj baštini Stanislavskog ili Ejzenštajna.

II.

U antologiji Tarkovskog i njegovoj “rediteljskoj kinoteci” su filmovi Dorženka, Mizogučija, Bergmana, Bunjuela i Vigoa. Pet izabranih reditelja predstavlja za Tarkovskog izvore njegove rediteljske formacije. Istinski umetnik Andrej Tarkovski samo je u svojoj poetici mogao da sintetiše iskustva petorice čija su dela obeležila epohu filma. Izbor Tarkovskog govori o njegovom ukusu i još više o njemu samom kao reditelju autorskog umetničkog filma.

III.

Za Tarkovskog prvi problem rediteljske umetnosti jeste razlikovanje istine od laži. Svoj filmski “sistem” nazvaće likovnim. Režija je doživljavanje sveta i njegova istinita artikulacija u umetničkom režijskom delu.

Istina kao lepota – lepota kao istina. Mogla bi se ova šilerovska misao uzeti kao načelo rediteljske poetike Tarkovskog.

IV.

Kao i Ejzenštajn, koji se oduševljavao tajnom japanskog ideograma i drevnim teatrom Kabuki, i Tarkovski se nadahnjuje stvaralaštvom japanskog pesničkog uma *haiku-poezijom*, tom ukrštenicom pesničkih reči i duhovnih slika. Razumevanje haiku-poezije, po Tarkovskom, je potreba da se “rastopi u njoj, da uroni u nju i da se nestane u njenoj dubini”. Haiku-poezija je kosmos koji nema ni kraja ni početka, ni vrha ni dna. Kao svet. U tri rečenice izreći poetsku suštinu sveta, njegov smisao. Za najkraće moguće vreme reći što više. Suštinu. U najmanje mogućnog prostora izreći beskraj sveta. Čudnog li zahteva umetnosti! U tome i jeste suština svakog istinskog umetničkog čina. Fotografsko fiksiranje stvarnosti se nameće Tarkovskom kao najviši kriterijum umetničkog stvaranja. Otuda za ovog reditelja *filmski lik je lik iz samog života*. Umetnost života kao umetnička fikcija. *Fiction – faction*. Umetnička fikcija kao životna umetnost. Nije ništa tako fantastično kao život, podseća Tarkovski na misao Dostojevskog. Fiksiranje stvarnosti i njena eksplozija u kompoziciji rediteljskog umetničkog dela jeste suština režije. Vreme/prostorni parametri samo su pitanja *kvantifikacije* (količine umetničkih i životnih izražajnih sredstava) kao i *kvalifikacije* (postupak u kojem se količina umetničkih sredstava nalazi u paradoksalnom odnosu prema vrednosno-kvalitetnoj umetničkoj i životnoj energiji koja se ucelovljuje u umetničkom procesu ostvarivanja totaliteta dela) jesu estetski čin u koordinatnom sistemu režije kao autonomnom stvaranju filmske predstave i njenog režijskog fiksiranja u strukturu filmskog umetničkog dela.

V.

Za razumevanje rediteljske poetike Tarkovskog treba imati u vidu i njegovu misao da “lik na filmu nije samo hladna, dokumentarna reprodukcija objekta na celuloidnoj traci. Lik na filmu gradi se na umeću da se osećanje lika prikaže kao samo zapažanje”. Lik je povezan s našom percepcijom. Sve liči životu ili je život sam na ekranu. Slika života u projekcionom aparatu fiksirana objektivom kamere mora biti *objektivna*. Slika koju svetlost materijalizuje u tamnoj dvorani bioskopa je izraz same stvarnosti. Otuda se s pravom može govoriti o filmskoj i životnoj slici kao ekvivalentnom odnosu. Važnost percepcije u prijemu slike je nemerljiva. Samo pomoću audio-vizuelnih čula u mogućnosti smo autentične percepcije u tami kino-dvorana. Otuda se pred nama, kako kaže Tarkovski, stvara mogućnost “sudeloovanja s beskrajem”. Režija filma i režija sna su procesi koje bi smo mogli označiti kao analogne. “Emocija koja misli” za Tarkovskog

je put u beskraj kojim na svodi naš um i naša emocija u stvaralačkoj recepciji režijskog umetničkog dela. Celokupnost lika je "pozajmljena" iz neposredne stvarnosti, pa je otuda reditelj odista *tvorac celine* filmskog lika, kao što je *tvorac celine filmskog režijskog dela*.

VI.

Lutanje "beskrajnim lavirintom" (Borhes) je put stvaranja reditelja. Samo idejno-estetska osnova je put razloga postojanja rediteljske poruke i Arijadnina nit izlaska iz "lavirinta režije", čitaj "lavirinta života", u kojima, misli Tarkovski, konačno "ne nalazimo izlaz". Istinski lik za njega je jedinstven i neponovljiv na ekranu, kao što je svaki čovek jedinstven i neponovljiv u svakidašnjem životu. Oko lika se koncentriše filmska ekipa, smisao i izraz. Čovek je na ekranu definicija vreme/prostornih parametara kao što je to i u samoj ljudskoj i društvenoj stvarnosti. Kretanje lika po želatinu filmske vrpce je upravo proporcionalno čovekovom hodu po zemaljskoj kori i njegovom ljudskom činu.

Umetnički lik na ekranu je sećanje na stvarnost ili sam izraz te stvarnosti. Zaključimo, za Tarkovskog i njegovu rediteljsku poetiku suština filma je u jednakosti životne i umetničke istine.

VII.

Tarkovski eksplicitno ukazuje na svoju rediteljsku metodologiju. Kada gledalac ne misli na razloge zbog kojih je reditelj koristio ovaj ili onaj postupak, onda je sklon da veruje onom životu koji zapaža umetnik. "Reditelj je čovek kome se veruje. Bez poverenja u režiju nemogućna je autentična recepcija režijskog umetničkog dela. Režiji kojoj se ne može ništa ni dodati ni oduzeti – to je režija celine umetničkog režijskog dela. Tarkovski s pravom ističe da je sam lik na ekranu pozvan da iskaže sam život, a ne "koncept" reditelja o tom životu i njegove lične meditacije o svetu. Rađanje filmskog lika je jedinstven i neponovljiv čin. Naš reditelj misli da lik ne treba da izaziva nikakve asocijacije, "već samo treba gledaoca da vraća na istinu". Ovo zalaganje Tarkovskog za istinitu radnju i jeste put ovaploćenja lika i njegove stvarnosti. Režija umetničkog izraza produbljeno se temelji na *tačno* fiksiranoj situaciji i raspoloženju. Biti ličan, atipičan, unikatan, znači jedinstven, svoj – to je *režija istine*, pojedinačnog i neponovljivog. U težnji za jedinstvenim i jeste suština *ars poetice reditelja Tarkovskog*. U njegovoj režiji odista *sve je svome mestu*.

VIII.

Rediteljsko stvaranje je put da se svet sagleda kao celina pojedinačnih likova, a suština režije i jeste da se ostvari ubedljiva jednostavnost kao što

je to život sam u svojoj neponovljivosti. *Utopija režija* se može razumeti i kao *težnja da se izrazi mnogo malim sredstvima*. Umetnik režije iskazuje istinu sveta kroz stvarne ljudske likove. Režija je težnja za istinom, a za reditelja istina je uvek predmet stvaranja filmskog umetničkog dela.

IX.

Kao u svakoj umetnosti tako i u umetnosti režije dominantno svojstvo umetničkog iskaza jeste *ritam*. Tarkovskom ritam određuje sintetičku suštinu filma. Filmski lik u njemu čini ritam, koji označava protok vremena u kadru (prostoru). Mogućno je zamisliti film kao umetničko rediteljsko delo bez glumca, bez zvuka, bez montaže, ali *bez ritma nema filma*. Film je sintetičko umetničko delo i ni jedna njegova konstitutivna odrednica ne može da postoji kao poseban smisao, već tik u sintezi, što je suštinska *priroda filmske režije*. Svi konstitutivni elementi zajedno čine *filmsko umetničko delo reditelja* – tvorca gramatike i sintakse filma kao umetnosti.

X.

Tarkovski kazuje na brojne zablude oko *montaže filma*, po kojoj je montaža dominantno formirajući element filmskog stvaranja. "Svaka umetnost, prirodno, zahteva montažu". To sastavljanje delova u celinu, usklađivanje heterogenih elemenata i jeste u suštini svakog umetničkog procesa i njegovog estetskog smisla, pa čak i oda kada je reč o tzv. "otvorenoj strukturi" umetničkog dela. Po Tarkovskom filmski lik nastaje za vreme snimaja i postoji samo unutar kadra. On se trudi da *za vreme snimanja prati tok vremena* u kadru i pokušava da ga reprodukuje. "Montaža spaja kadrove, koji su ispunjeni vremenom, ali ne i pojmove kako su to proglasile pristalice "montažnog filma". Ovde Tarkovski aludira na Ejzenštajnovno shvatanje "montažnog filma", po kome se značenje iskazuje odnosom dva u odnosu na treći kadar. Ovo svoje učenje o "montažnom filmu" Ejzenštajn je revidirao u poznijim godinama svoga stvaralaštva.

XI.

Po Tarkovskom, "svaki film je u potpunosti sadržan unutar kadra, do te mere da odgledavši samo jedan kadar" stručni gledalac može da raspozna rediteljski rukopis. Jedan i jedan i jesu jedan! Tarkovski ukazuje na logiku umetnosti u kojoj jedna kap i još jedna kap spojene u celinu predstavljaju jednu kapljicu. Deo čini celinu. Homogeni delovi čine homogenu celinu. Svi delovi filma su u organskoj koegzistenciji celine režijskog umetničkog dela.

XII.

Kao središnju misao Tarkovskog o umetnosti režije u njegovoj ars poetica rediteljskog stvaranja možemo uzeti misao da "pojava koja je jednom zabeležena na traku uvek će biti i adekvatno percipirana u svoj svojoj nepomućenoj autentičnosti". Za Tarkovskog ritam se slaže iz napona vremena unutar kadrova, pa je logična njegova misao o ritmu kao dominantnom formativnom elementu filmske kreacije. Smisao montaže je povezivanje temporalnih vrednosti u celinu ritmičkog totaliteta režijskog umetničkog dela. Montaža postoji pre snimanja, montaža postoji u vreme snimanja, kao što montaža postoji i posle snimanja filma. Sve su to prirodni postupci geneze filmskog umetničkog dela. Uloga ritma je da iskaže vidljivi "život objekta u kadru".

XIII.

Najzad, zaključimo osnovnu idejno-estetsku misao o rediteljskoj poetici Tarkovskog, upravo navodeći gledište samog autora: "U filmu reditelj ispoljava svoju ličnost kroz osećanja vremena, kroz *ritam*. Ritam daje delu određene stilske osobine. "Ritmičko kretanje je suština umetnosti, kao i organskog života.

XIV.

Ritam nije neprirodna veštačka pojava u filmskom delu, već naprotiv organski život režijskog umetničkog dela. On ne nastaje spekulacijom, već je čin organskog stvaranja umetnosti, koji je imanentan rediteljskom osećanju života. "Meni, recimo, izgleda vreme u kadru treba da teče nezavisno, i, donekle, samosvesno, onda se ideje raspoređuju u čemu bez žurbe, galame i retorike. Za mene osećanje ritmičnog u kadru, kako da kažem, ravno je osećanju istinitosti reči u literaturi. Neprecizna reč u literaturi, neprecizan ritam u filmu jednako podrivaju istinitost dela". Značenje *rediteljske poetike Tarkovskog* izneto u estetskom načelu *istina kao lepota* lako je proveriti u njegovim filmovima: *Ivanovo detinjstvo*, *Rubljev*, *Stalker*, *Nostalgija*, *Žrtvovanje*. Tajna *rediteljske poetike Tarkovskog* skrivena je u odgonetanju tajne života i sveta. Filmski opus Tarkovskog možemo razumeti kao traganje za tajnama života. Umetnost i život su jedinstveno delo tajanstvenog stvaranja. Poetika, estetika, etika – samo su vidovi života umetnika i njegovog dela. Za Tarkovskog Umetnost i Život odista su jedinstveno delo.

* Andrej Tarkovski, *Lekcije iz filmske režije*, priredio Radoslav Lazić, Prometej, Novi Sad, 1992, 9-16.

FILOZOFIJA FILMSKE REŽIJE

Cilj umetnosti je istina!

Aleksandar Petrović*

Najbolji srpski i jugoslovenski filmski reditelj u XX veku Aleksandar Saša Petrović (Pariz, 1929 - 1994) svoju "filozofiju filma" - odredio je kao - filozofiju života - i zato misli da je režija filma "beskrajna muka i zadovoljstvo stvarati filmove". Petrovićevi filmovi *Skupljači perja* (1967) i *Tri* (1965) nalaze se na prvom i drugom mestu na listi deset najboljih jugoslovenskih filmova svih vremena, u anketi kritičara. Po nekim drugim kritičarima i film *Biće skoro propast sveta* (1968) predstavlja vrhunsko umeničko filmsko delo. Za mene lično Petrovićev film *Let nad močvarom* u estetici kratke forme dokumentarca jeste remek-delo, najpoetičniji kratki dokumentarni film ikad snimljen na ovim prostorima (1975). To je poema o lepoti prirode u kojoj čin samožrtvovanja predstavlja najviši oblik harmonije u prirodi i filozofiju života koja koincidira sa filozofijom filma. Još jednom se pokazuje kako su život i režija duboko isprepleteni u delima istinske umetnosti. Ovaj renesansni stvaralac u našem vremenu ostvario je primerne ekranizacije romana *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova (1972), *Grupni portret s damom* Hajnriha Bela (1977) i *Seobe* Miloša Crnjanskog (1994) i dokazao vrhunsko majstorstvo u prevođenju književnosti u svet pokretnih slika, po sopstvenim scenarijima. Objavljene knjige scenarija za filmove *Skupljači perja* (1993) i *Benja kralj* (1998), po Babelju samo su uvod u publikovanje Petrovićeve filmske dramaturgije. Njegovi

* PETROVIĆ, Aleksandar – srpski filmski reditelj i scenarist, rođen je u Parizu 1929. godine. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1955. godine. 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* (1967), *Biće skoro propast sveta – nek propadne, nije šteta* (1969), *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 je filmsku režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu od 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 je režirao 1994. ekranizaciju romana *Seobe* Miloša Crnjanskog. U izdanju Naučne knjige, Beograd, 1988. objavljena je Petrovićeva knjiga *Novi film, crni film*, II (1965–1970). Objavio filmski scenario *Skupljači perja*, Prometej Novi Sad, 1994; *Periskopi*, kod istog izdavača, 1993. Umro je u Parizu 20. VIII 1994.

filmovi u trezorima Jugoslovenske kinoteke su među najvrednijim našim i svetskim delima filmske umetnosti i predstavljaju baštinu filmske lepote crnog sjaja u epohi totalitarizma, i pravo je čudo kako su ova autorska dela u takvom svetu i nastajala. Šezdesetih godina Petrović uporedo sa svojim rediteljskim usponom deluje kao vrstan pedagog filmske režije. Bio sam u prvoj generaciji studenata filmske režije i svedok sam Petrovićevog direktnog metoda uvođenja u stvaralaštvo filmskog reditelja. Tako je bilo sve do tragičnog Plastičnog Isusa o čemu bi valjalo napisati celovitu studiju o filmskim zabranama. Njegove knjige *Novi film* (1971) i *Novi film, crni film* (1988) upečatljiva su svedočanstva represije u svetu umetnosti, ali i više od toga, predstavljaju Petrovićeve argumente za filmsku poetiku, estetiku; autentične priloge savremenoj filmologiji.

Novi film

Preko 150 filmskih eseja, ogleda, stručnih saopštenja i preko 50 filmskih kritičkih tekstova o savremenom svetskom i domaćem filmu, kao i nebrojeni intervjui, polemike, javna pisma i izjave, a da ne govorimo o hiljadama tekstova koji se odnose na Petrovićev filmski opus, na najbolji način svedoče o teorijskim, estetičkim i filmološkim pogledima nestora naše filmske režije i preporučuju ga kao nezaobilaznog mislioca osvedočenog filmskog umetničkog dela. Na primeru Saše Petrovića još jednom se pokazuje dijalektičko jedinstvo teorije i prakse, koji su nerazdvojni u umetnosti rediteljskog, kao uostalom svakog drugog autentičnog stvaralaštva. U posveti na marginama knjige *Novi film, 1950-1965, Interpretacija jedne borbe, Predigra, Intimistički film* (Institut za film, Beograd, 1971) Aleksandar Petrović mi je zapisao:

Sa osećanjem srdačnog prijateljstva i verom u zajednički rad, (2/5/84).

Sa osećanjem velikog poštovanja i divljenja za filmsko umetničko delo moga Profesora, tako sam ga oslovljavao u retkim i izuzetnim susretima, početkom maja 1984. godine zabeležio sam naš estetički razgovor o autorskoj filmskoj poetici režije. Koliko mi je bilo značajno ovo umetničko svedočanstvo reditelja o režiji svedoči i činjenica o svesti i značaju, kao i neponovljivosti razgovora, pa sam se bio odlučio da snimim s dva magnetofona. Slično nešto sam ostvario i na Otvorenoj katedri na novosadskoj Akademiji umetnosti kada sam snimao dokumentarni film *Čas režije - Andžej Vajda u Novom Sadu*. Ima nekih činjenica, misli i svedočanstava, koja se mogu izraziti samo u razgovoru kao neponovljivoj komunikaciji i dijalogu u traganju za estetikom režije, koji su obeležili moj naučno-istra-

živački rad objavljen u dvadesetak knjiga velikog projekta posvećenog *nauci o režiji*. Imao sam osećanje istinske podrške Profesora mojim istraživanjima i njegovoj veri u smisao i značaj ovog projekta. Činjenica da je u to vreme intenzivno pisao scenario za svoj najveći rediteljski projekat još više me uverava u stvarni Profesorov podsticaj ovom i ovakvom istraživanju.

Usmena estetika režije

Čini se da su moja sistematska višedecenijska istraživanja fenomena režija svojevrsna *usmena estetika*. Zanimljivo je da su neka kapitalna teorijska dela nastala kao usmeni metod prenošenja misli, osećanja, pogleda, poetika, pa čak i sistematskih teorija, kao što je Hegelova *Estetika*, ili *Sistem - teorija glume* Stanislavskog ili *Predavanja o poetici* Pola Valerija kao svojevrsna

usmena estetika. U pravu je Valeri kad kaže “svako delo treba najpre stvoriti”. Estetika dolazi posle. Ali, zar nije estetičko stvaralaštvo svojevrsno umetničko i naučno stvaranje. Nigde se umetnost i nauka tako blisko ne dodiruju kao u estetici - nauci o umetnosti ili umetničkoj nauci. Da nisu misli o umetnosti zapisana sfera osećajnosti na kojoj počiva svaka umetnička praksa bila bi zauvek izgubljena, jer “osećajnost zazire od praznine”. Tek kroz predavanja ili kako ja to činim kroz razgovore, mogućna su beleženja najvišeg oblika umetničkog i naučnog duha, refleksije o umetnosti, estetici, poetici, teoriji i filozofiji umetnosti. Svedočenja umetnika o umetnosti su osnova svekolikog sistema umetnosti i nauke o umetnosti. Poetika je tvorevina osećajnosti. Valeri misli *estetika beskraja*. Ovde se neizrecivo izriče kao estetsko osećanje. Pitanja otvaraju put ka odgonetanju smisla pred apsolutnim pitanjem zašto, čemu? Suština umetnosti je čulna tvorevina osećajnosti, estetike kao znanja o umetnosti, poetike kao filozofije umetnosti. Biće umetnosti moguće je razumeti iz same umetnosti, ali i njenog humanog konteksta. O tome više videti u mom izboru Pol Valeri, *Predavanja o poetici*, NNK Internacional, Beograd, 2003. u prevodu Veljka Nikitovića. Pripremajući knjigu *Traktat o filmskoj režiji*, u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice, u izdanju Instituta za film, Beograd, 1989, kao moto za prvu teoriju filmske režije u nas, zapisao sam Petrovićeve misao: *Cilj umetnosti je istina!*

Suština filmskog umetničkog dela

Pitanje svih pitanja je čemu umetnost? U našem slučaju – čemu umetnost režije? Na ovo fenomenološko pitanje reditelj Petrović odgovara refleksijom slično Valerijevom učenju o poetici, da “emocija je istovremeno

agens i oblik kroz koji se odvija saznanje poetskog umetničkog dela”. Uostalom, ove Petrovićeve refleksivne predigre, uvertire za naš razgovor o poetici filmske režije, u celini navodim njegov odgovor: “Smatram da umetnost nije ništa drugo do jedan vid saznanja. Jedan vid otkrivanja istine o životu, ljudima, svetu, prirodi... Čovek saznaje, od pamtiveka, 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 saznavanja 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 nov svet. Približili ste se osećanju “natčoveka”... 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 se, kad se nešto uskladi, kad se nešto dovede u poseban umetnički rad, u čoveku 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 s druge, imamo taj osećaj lepog. 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 poeziju asocijacije, u razne oblike iz kojih se delo sastoji. I to angažovanje emocije je zarazno. Emocija se ugradi u delo, i ako nađete 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 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 nešto drugo, nešto što je iza ovoga, i da to drugo, recimo, može i da sazna svojim filmom.

Istina kao lepota

O estetičkom principu istine kao najvišeg oblika lepote Petrović izlaže misao u kojoj se estetičko i etičko prožimaju u svakom autentičnom stvaralaštvu. Na moje pitanje: *U kom su odnosu umetnička istina i svakodnevna stvarnost?* Petrović odgovara: “Smatram da je to pitanje često uzrok mnogih nesporazuma koji se javljaju između društva i umetnosti. Umetnost

ne može da bude politikantska, ne može da ma kakvu istinu zanemari. To je kao kad bi naučnici rekli: Nemoj da pronađeš to i to, jer to može da ima kakve loše konsekvence, izazvaće nekakve šokove, recimo, u industrijskom sistemu”. To su 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? Zašto 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 uz 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.* (podvukao R. L.).

Režija

Ovde treba istaći misao Petrovića da “umetnost ne može da bude politička, ne može ma kakvu istinu da zanemari”. Distopija velikih ideoloških sistema u XX veku (fašizam, nacizam, komunizam) otvorila je prostore slobodi stvaralaštva. Ali, u vremenu najvećih represija na našim prostorima kako je bilo moguće slobodno stvarati - slobodno režirati u svetu titoizma, Miloševićevog terora? Kako u vremenu smrti ostvarivati “cilj umetnosti koja izriče istinu”? Odgovore na ova pitanja Petrović je snažno izrazio u “bunkerisanom” filmu *Majstor i Margarita*, ali i pozorišnom režijom istog dela Mihaila Bulgakova na sceni Narodnog pozorišta.

Emocionalna istina - komunikacija umetničkog dela

Poznato je da povratna sprega čini uslov svake istinske komunikativnosti, to se naročito odnosi na pozorišnu umetnost, pa i na filmsko umetničko delo, s tim da je idejno-estetska osnova uvek u ključu razloga dela, njegovog zašto, kome i čemu, i naročito u tzv. poruci koje jedno umetničko delo ostvaruje u svetu komunikacije. Uticaj umetničkog dela ostvaruje se u sferi neposrednog suočavanja s biološkom i psihološkostrukturom dela, pre svega u sferi emocija, lepog, snazi ideje dela, pa i zabavnosti toga dela. Umetnost ne sme biti dosadna. Petrović obrazlaže uslove komunikativnosti filmskog 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 psi-

hološkoj 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 zabavljачkog... i na osećaju zadovoljstva. Onaj koji prima umetnost ima uvek osećaj zadovoljstva, i, naravno, osećaj zabave. Zabavljачki 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.

Ključni odgovor odnosi se na pitanje kako definisati umetnost režije kao složeni organski proces *Work in Progress*?

Kako odrediti smisao režije i režiranja? Definišite režiju kao umetnost. Šta je za Vas, zapravo, režija?

Reditelj Petrović analitički i nadahnuto obrazlaže: “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 “nameštajku” u “sportskoj” borbi kaže da je reč o *režiji* (“Sve je to neko *izrežirao*”). Reditelj je, zaista, neko ko izgrađuje situacije, postavlja učesnike 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. Uvek kad razmišljam o režiji

imam u vidu ovo drugo 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 smisao. 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, četvrti snimi. Ja čak i “na terenu”, kad režiram, uvek režiram u kontekstu sa scenarijom, neprestano ga menjajući, prema pravom smislu. Najednom mi se otkrije mogućnost u režiranju koja zahteva i provocira menjanje sadržaja, jer će 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 snimateljska rešenja, ali ne može da *menja smisao*. Smisao jedino može da menja reditelj, koji je *dirigent, kooordinator, 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 “špicu”. 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 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. I zaista, naš velikan filmske režije je duboko u pravu kada ističe da se “režija neprestano menja”. Režija u vremenu i prostoru je jedinstvena i neponovljiva. Koliko filmova - toliko i režija! Telo i duh režije se ostvaruje u različitim oblicima, uvek u drugom

i za drugog! Režija mora biti isprepletena sa životom. Život režije je režija života kao najsloženijeg univerzalnog kosmološkog fenomena. Režirati, znači, u suštini, menjati svet.

Biti Reditelj filma - Misliti u slikama Kako ste Vi, zapravo, postali filmski reditelj?

Možda je sve počelo od vizualizacije 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 to sve “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 bi imao moć, odmah bih mogao da saznam portal pored kojeg stoji Pjer Bezuhov, ili neki drugi lik. *Vizualizacija - Sve što sam pročitao “video” sam u slikama.* – 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. *Bioskop je bio najvažnija zabava u mom dečaštvu.*

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

Intermedijalna režija

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 da je 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 Ate-ljeu 212 – *Pseće srce* Bulgakova, i scensko izvođenje *Majstora i Margari-te*, takođe Bulgakova, na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu – s insertima iz mog istoimenog filma. Jedno je, međutim, načelno gledanje na stvari, a drugo praksa. U praksi su esnafi, klanovi – i to je jedan 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 nerazu-mevanje. Gotovo neprijateljski odnos. Kritika kao da sprečava razvitak in-termedijalnost 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 zanimao, pre svega, interdisciplinarni pokušaj u režiji *Majstora i Margarite* u Narodnom pozo-rištu. Zanimala me koherentna priča u kojoj su se mešali film i pozorište, kao jedinstveni tok. To kritičari kao da nisu primetili. Iz materijalnih razlo-ga, gotovo 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 filmski materijal? Kroz ovaj praktičan primer iznosim svoje stanovište o interdisciplinarnosti režije. Nažalost, 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 re-žiram operu. Viskonti, Louzi, Bergman, s uspehom su režirali operu. Našim operskim kućama ne pada na pamet da pozovu filmske režisere na opersku scenu. Kod nas se još smatra da postoji monopol na određenu profesiju re-žisera, 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. Svoje interdisciplinarne rediteljske sposobnosti Saša Petrović je dokazao i pozo-rišnim režijama *Pseće srce* na sceni Ateljea 212 i multimedijalnom režijom dramatisacije romana, koji je uspešno ekranizovao u filmu *Majstor i Mar-garita* na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu. Obe predstave predstav-

ljaju vrhunske režije velikog filmskog Majstora, savršenstvo delova i celine naročito u ostvarivanju idejno-estetske osnove u sferi kritike totalitarizma, pa se čudim kako su uopšte i bile moguće u zlom vremenu svakovakih uzurpacija, a ponajviše umetničkih sloboda i ljudskih prava.

Režija u svakidašnjem životu

O režiji kao fenomenu koji imanentno prati naš život od kolevke pa do groba, Profesor izlaže svoju poetiku svakidašnjeg života u kome dominira spektakl kao javna predstava: “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 počelo je razvojem džeza 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 ostvarenjem principa igre u svakodnevnom životu. Tako je rođen spektakl u svakodnevnom životu. Režija spektakla u velikim urbanim sredinama, gradovima XX veka, u stvari, 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 se 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 danas 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 režiser, ne mogu da stvorim ništa osim ono što postoji, dovodenjem u vezu različitih elemenata izgrađujem novi pogled na stvari. Otkrijem nešto što nismo bili u stanju da vidimo. U svim vremenima bilo je političkih režija. Od faraona do danas. Može se reći da su veliki političari – veliki režiseri. O krvavim režijama “krvavih režisera” svedoči Aušvic, Jasenovac, Sibir sa gulazima, Goli otok. Šta su Hičko-

kovi horor filmovi i njegovi patološki likovi prema likovima Hitlera, Staljina i plejade monstruma u XX veku? “

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 muzike, pisanju literature... Samo, ipak, mi moramo da određujemo granice i sisteme režije. “

Metod filmske režije: Majstor i Margarita

Koja je rediteljska osobenost Aleksandra Petrovića?

U metode moje režije ugrađeni su neki stavovi koje sam već ovde izložio. To 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... *Grupni portret s damom* Ako mi neki od tih elemenata izmiče – onda ne mogu da budem režiser. Kada sam pripremao *Grupni portret s damom*, imao sam vrlo tvrdoglavu kostimografkinju. 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 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.

Sloboda 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 katakteristika je ta što uvek vezujem spektakl s dramaturgijom. Nadgradnja literarnog vizuelnim i vizuelnog literarnim jeste moja osnovna režijska karakteristika.

Tri

Zašto vredi razgovarati o filmu Tri kao jednom od vrhunskih ostvarenja umetničkog filma u jugoslovenskoj kinematografiji od njegovog 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.

Bez zanosa i fantazije nema umetnosti režije

Estetički razgovor sa Aleksandrom Sašom Petrovićem nazvao sam zadovoljstvo filmske režije. Pod tom sintagmom sam razumeo apsolutnu posvećenost Reditelja režiji filmskog umetničkog dela. Profesoru je to polazilo za rukom jer je bio čovek znanja o filmu, čovek beskrajne umetničke imaginacije, ali iznad svega vrhunski profesionalac, u čijem su se delu etika i estetika izjednačavali u celovito umetničko filmsko delo. Na kraju razgovora sam pitao Profesora o *profesionalnom vaspitanju i obrazovanju mladih filmskih reditelja*. Evo šta je odgovorio:

“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 studiranje režije na praktičnom 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. Zaključujući rediteljsku poetiku, estetiku, filozofiju filmske režije Aleksandra Saše Petrovića ističem njegovo visoko profesionalno majstorstvo, neviđeno u domaćem filmu, ali i njegov fanatizam da se ostvari savršenstvo filmske umetničke forme, zasnovano na filozofiji života i da režiju treba razumeti kao mukotrpan stvaralački proces, ali vrhunsko zadovoljstvo u stvaranju filmskog umetničkog dela. Na marginama njegove knjige *Novi film, crni film*, II, (1965-1970), Naučna knjiga, Beograd, 1988. napisao mi je sledeće reči:

“Prijeteljski, srdačno i sa poštovanjem za Vaš značajan stvaralački posao! (7/9/, 88). Ove reči Reditelja stvaraoca još jednom su me uverile u smisao traganja za estetikom režije i filozofijom rediteljske umetnosti.

ENCIKLOPEDIJA FILMSKIH REDITELJA

Tomislav Gavrić, *Enciklopedija filmskih reditelja, A-D/NEA, Beograd, 104. str. , ilustr. Likovno-grafička oprema, Nikola Panić*

Filmolog Tomislav Gavrić (Valjevo, 1948), autor brojnih knjiiga i studija iz oblasti teorije filma, objavljuje kapitalno višetomno (VI) delo *Enciklopedija filmskih reditelja* (1995), kao celovit i jedinstven naučno-istraživački poduhvat u nas. Mogu slobodno reći da takvih dela i takvog obima gotovo da nema u svetskoj filmologiji i da bi daleko veće i moćnije kulture bile ponosne ostvarenjem ovog publicističkog projekta.

U svetskoj filmološkoj literaturi odista su retki leksikoni, a da i ne govorim o enciklopedijama posvećenim životu i delu središnjeg autora filmskog umetničkog dela – filmskom reditelju kao tvorcu umetničke i estetske celine. Stoga je pojava Gavrićeve *Enciklopedije filmskih reditelja* podvig i događaj u stoležu postanka i razvoja filma kao umetnosti.

Jedan vek filma predstavlja sto godina bogatog i razuđenog stvaralaštva filmskog reditelja, kao istinskog i središnjeg autora filmskog umetničkog dela, pa je Gavrićeva *Enciklopedija filmskih reditelja* i duhovni spomenik filmskom reditelju u nas i u svetu. Danas, na kraju XX veka kada su nam potrebne naučne sinteze Gavrićeva *Enciklopedija filmskih reditelja* na najbolji način objedinjuje sumu znanja o filmu, životu i delima naših i svetskih filmskih reditelja.

Gavrićev pasionirani i znalački rad, ostvaren naučnom akribijom u traganju za činjenicama, bez kojih nema naučnog dela, promovise ga u jednog od najboljih savremenih srpskih filmologa.

Enciklopedija filmskih reditelja Tomislava Gavrića nezaobilazno je delo savremene filmske leksikografije i enciklopedistike u nas i u svetu. Metodom rekonstrukcije bio-filmografije autor je životopise reditelja filma obogatio ikonografijom, recentnom literaturom, na kraju, tako da portreti naših i svetskih filmskih reditelja deluju celovito. Od danas ni jedna naša biblioteka, lična, stručna, javna, univerzitetska ili nacionalna ne bi smela biti bez Gavrićeve *Enciklopedije filmskih reditelja*, kao nezamenjivog leksikografskog i enciklopedijskog priručnika. Gavrićevo značajno delo predstavlja odista sumu faktografija o filmskim rediteljima, u civilizaciji slike XX veka, kao tvorcima čudesne umetnosti i estetike filmskog umetničkog stvaralaštva. *Enciklopedija filmskih reditelja* Tomislava Gavrića je knjiga koji bio trebalo prevesti na svetske jezike.

Gavrićeva personalna enciklopedija, kapitalno delo savremene srpske filmologije, neimarski je poduhvat kakav u svetu ostvaruju instituti eksperata. Izdavaču i autoru treba poželeti da istraju u objavljivanju svih šest tomova ove jedinstvene enciklopedije, čiji je predmet celovita i sistematska bio-filmologija naših i svetskih reditelja središnjih autora filmske umetnosti.*

* *Glas univerziteta*, Novi Sad, godina V, decembar 1995, broj 32, str. 7.

RETROSPEKTIVA FILMSKE KRITIKE (1961-2001)

Ranko Munitić, 1444 kritičarska dana,

NKC, Institut za film, Niš, 2001.

Sabrani filmsko-kritičarski tekstovi Ranka Munitića (Zagreb, 1943) objavljuvani u mnogim časopisima i novinama u različitim kulturnim centrima, sada, nažalost, ex Jugoslavije, u širokom vremenskom razdoblju od davne 1961. do danas, 2001, čine njegov golemi opus filmskih kritika: *Tucanje dinosaurusu*, Split 1984; *Ogledalo od hartije*, Beograd, 1998. i knjiga koja je upravo izašla iz štampe pod neobičnim naslovom *1444 kritičarskih dana*, Niš-Beograd, 2001.

Ranko Munitić, već poodavno je respektabilan filmski kritičar. Svojom najnovijom knjigom kao da zaključuje svoj filmsko-kritičarski opus, koji angažovano, posvećeno traje punih četiri decenije.

Najnovija knjiga filmske kritike, sabrane u svojevrsnoj hrestomatiji ukazuje na njegov kritičarski metod, poetiku i estetiku.

O tome na najbolji način svedoči Munitićev uvodni tekst, u kome autor ukazuje na paradoks o filmskom kritičaru. Na pitanje Ko je filmski kritičar?, odgovara: "O filmskoj kritici i filmskom kritičaru u nas se piše veoma malo, bolje reći nimalo". Našu filmsku kritiku reprezentuju imena, koja i sam Munitić ističe: Dušan Stojanović, Vladimir Pogačić, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Žika Bogdanović i drugi.

Munitić se poziva na mišljenje profesora Dušana Stojanovića "da je kritičar čovek kao i svaki drugi... koji nadprosečno poznaje izražajna sredstva... i da javno iznosi svoje mišljenje". Munitić misli da je dužnost kritičara ne da "kritikuje", već da gledaocu "ponudi što bolji oblik ozbiljnog, valjanog razmišljanja o filmu", da postavlja valjana pitanja "kojim se to metodama razmišljanja prodire u umetničko delo", i zaključuje da Vreme, kad-tad pokaže šta vredi i traje.

Dalje, Munitić navodi mišljenje Georgi Arkadina da kritičar "od Umetnika treba samo jedno, a to je njegova *tajna: umetnička tajna, tajna njegovog dela*".

I najzad, Munitić ukazuje na uverenje i estetičara Ivana Fihta, da je "*umetnička kritika i sama umetnost*" i da je pravih "*umetničkih kritičara malo koliko i pravih umetnika*". (Podvukao R. L.)

Složićemo se s Munitićem da je i filmska kritika analitička, metaforička, estetička suština kritičarskog poziva u sistemu opšte i posebne kritike, njene istorije, teorije i ukupne filozofije.

Šta je predmet filmske kritike? Prirodno, samo umetničko filmsko delo, ali i društveni, politički, ideološko moralni, psihološki i estetski, rečju, filozofski kontekst značenja. Dakle ukupna umetnička i estetska stvarnost filmskog dela i stvarnosti. Kritika ne mora uvek "biti u pravu", ali mora "uvek biti istinita". Munitić misli da "ima onoliko filmova koliko i autora – onoliko kritičarskih istina koliko ima i kritika". Otuda, poseban značaj pripada filmskoj kritici u sistemu nauke o dramskim umetnostima, posebno nauke o filmu – filmologiji.

Kako pisati filmsku kritiku? Munitić lakonski odgovara parafrizirajući misao Vuka Karadžića: "Govori kao što misliš a piši kao što govoriš!"

Munitić dalje obrazlaže svoj kritičarski metod u deset teza, kako je moguće pisati filmsku kritiku po sopstvenom uverenju i ličnom iskustvu:

1. Pisati samostalno,
2. Pisati induktivno o delu i strukturi,
3. Pisati sistematično,
4. Pisati trezveno,
5. Pisati na vreme,
6. Pisati temeljno, "do daske" – ono najbolje što si mogao da uradiš,
7. Pisati smerno, s pravom na grešku,
8. Pisati precizno, s argumentom,
9. Pisati s uvažavanjem, da filmski kritičar nije dorastao svakom zadatku,
10. Pisati sa svešću da nema, niti može biti konačnog odgonetanja filma.

Zaključujući svoje teze o filmskoj kritici i funkciji filmskog kritičara Munitić apostrofira misao "dok pišeš treba smrtno ozbiljno shvatiti tri stvari: o čemu pišeš, kako pišeš i za koga pišeš".

Zašto ili čemu filmska kritika? Na ovo krajnje pitanje Munitić filozofski odgovara: "Naš posao je uvek ponovno kretanje od početka. I tako ceo život. "Parafrazirajući Kamijevog Sizifa, "posao kritičara je valjanje kamena uz planinu", jer "svako zrno ovog kamena, svaki blistavi blesak ove planine pune noći, sami za sebe sačinjavamo svet. Sizifa treba sebi da predstavimo srećnim!" Dakle predmet umetničke kritike, estetske analize filma, Munitiću se pokazuje kao najviši smisao upoznavanja bića filmskog umetničkog dela i posvećeni zadatak filmskog umetničkog kritičara.

Knjigu *1444 kritičarskih dana* Ranko Munitić je pisao punih 40 godina, dakle četiri decenije. Munitićeva knjiga je podeljena u četiri celine:

Šezdesete: Vreme nade. Bilo je to doba prodora opšte-evropskog "novog talasa", vreme rađanja *beogradske škole dokumentarnog filma* i tri-

jumfa zagrebačke škole crtanog filma. U ovom ciklusu Munitić objavljuje svoje rane radove, intervju s prvakom zagrebačkog glumišta Emilom Kutijarom, u kome ga maturant klasične gimnazije oslovljava s Druže Kutijaro, u traganju za poetikom glumačke umetnosti. Tekst je objavljen u književnom časopisu mladih, "Polet", Zagreb 1961. Dalje, Munitić piše o Boštjanu Hladniku, pa o nedostatku humora i satire u savremenom domaćem filmu i zaključuje s mišlju Georga von Rezzorija, da je, "humor kad se neko uprkos svemu smeje"! Sledi tekst o Hičkoku iz 1964. koji bi mogao da predstavlja nacrt za sistematsku monografsku studiju o tvorcu filmskog trilera. Zanimljiva je Munitićeva kritičarsko-estetička metodologija i naučna aparatura mladog filmskog kritičara. U svojoj kritičarsko-estetičkoj suštini ova studija, posle skoro 40 godina predstavlja izuzetno vredan filmološki tekst kome se teško šta može dodati ili oduzeti.

U *Kadrovima smrti* ("Mladost", Beograd 1965.) mladi Munitić postaviće zanimljivu tezu da smrt nesumnjivo predstavlja jedan od temelja motiva savremenih filmskih razmišljanja; njena prisutnost daje pečat velikom broju filmova i autora, pa ćemo njene kategorije izražene na ovaj ili onaj način otkriti kao stalne lajt motive u delima Antonionija, Felinija, Bergmana, Drejera, Hičkoka, Bunjuela i drugih. Iznenadjuća je zrelost mladog filmskog kritičara.

U drugom ciklusu *Sedamdesete: Vreme opsene* – Munitić kao jedan od najboljih poznavalaca u nas, pa i u svetu filmske animacije, piše znalačku i sistematsku studiju op jednom od najznačajnijih autora filmske animacije Valeriju Borovčiku, s tezom o paradoksu da je "Čaplin postao ogroman uspevajući da bude krajnje mali."

Ovu studiju iz 1971. prati iscrpna filmografija jednog od "genija" filmske animacije. U ovom ciklusu je i hrabar tekst autora od filmskoj cenzuri, objavljen s "napomenom" u sarajevskom časopisu "Sineast", 19, 1972.

Kako pisati istoriju filma? (1975) važan je izvor za metodologiju istorije filma kao umetnosti: ne himne i panegirike, već treba pisati i analizovati suštinu umetničke, estetske i etičke vrednosti filmskog dela.

Treća decenija – *Osamdesete: vreme sutona*: kratku uvertiru za ovu deceniju Munitić definiše kao "Ko je hteo video je – ko nije hteo nije ni video!" Stvari su krenule nizbrdo. Počelo je bronzano doba – teško i dugo kao večnost. Njegov poetički tekst *Konjic sa devet nogu* pisan kao predgovor za Zbornik povodom 10 godina Škole filmske animacije u Čakovcu iz 1985. predstavlja Munitićev manifest filmske animacije i pohvalu dečijoj mašti, koja je sadržana u svakom genijalnom umetničkom delu. "Konjic sa devet nogu je pravi konjic: pravi konj je ukočeni konj sa četiri noge". Poe-

tika dosledna *Bele grive* i *Crvenog balona* Pjera Lamorisa ili *Malog princa* Antoana Sent Egziperija.

Tezu o geniju filmske animacije Kanađaninu Normanu Mc Larenu (1987.) predstavlja Munitićevu prolegomenu za buduću studiju o filmskoj animaciji i njenoj estetici. U ovoj deceniji autor manje piše o filmskom umetničkom delu, a više o crnoj "filmskoj" stvarnosti o čemu svedoči uzbudljiv tekst pod naslovom *Poslednji kontejneraš* iz 1990.

Četvrta decenija – *Devedesete: Vreme rata* – Kraj tragičnog dvadesetog veka, kraj humanizma, pravo "olovno doba". Svoje gorke kolumne Munitić sada posvećuje ne "crnom filmu" već "crnoj relanosti". Ovo je doba kiča, populizma, nacizma, fašizma, nacional-socijalizma; vreme mafija, doba ratova, vreme smrti, sankcija i NATO-bombardovanja čitavog jednog naroda predmet su "crne poetike" u savremenoj filmografiji balkanskog užasa. Autentična svetlost pojavila se 5. oktobra 2000. godine – što za autora, i sve nas, znači "vreme nove nade". Autor je napisao izvanrednu analitičku studiju o ljubimcu filmskog paradoksa, o reditelju Vladimiru Pogačiću. Ovde je "uprkos svemu" najbolji tekst z 14444 *kritičarskih dana* Ranka Munitića.

Knjigu zaključuje beleška o autoru Ranku Munitiću, čoveku koji je obišao planetu i svih pet kontinenata, tragajući za estetikom filmske umetnosti. *14444 kritičarskih dana* Ranka Munitića je knjiga koja podseća na paradoks 20. veka: koliko filmskog mraka da bi jedan čovek video *Svetlost* na velikom ekranu.

ZNANJE O FILMU

Filmska enciklopedija, I, A-K, Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", glavni urednik: dr Ante Peterlić, Zagreb, 1986.

Pojava prvog toma *Filmske enciklopedije* i skoro objavljivanje drugog toma, predstavlja prvorazredan kulturni čin, ne samo u našoj enciklopedistici, već i događaj u svetu literature o filmu, kakvih je malo i u razvijenijim i bogatijim kulturnim prostorima. Posao koji je već obavljen i objavljen u prvom tomu (A-K), sadrži oko 3. 000 članaka u stotinu hiljada redaka, sa preko 100 ilustracija; impresionira mnoštvom iscrpnih informacija o filmu kao umetnosti i uopšte kinematografskoj proizvodnji u nas i u svetu. Autori brojnih tekstova, njih stotinak, predvođeni uglednim zagrebačkim filmologom dr Antom Peterličem, obezbedili su čitaocu ogromnu sumu sistematskih znanja o filmu. Objavljivanje ove filmološke publikacije je pokazalo da, zaista, imamo vredan tim stručnjaka koji su u stanju da ostvari tako zahtevne kapitalne publikacije kakva je *Enciklopedija filma*. Ideju i realizaciju ovog poduhvata potpomogli su svojim radom istaknuti filmski kritičari, filmolozi i teoretičari filma sa celog jugoslovenskog filmskog prostora. Pa, ipak, najveći deo angažmana pripao je zagrebačkom filmološkom krugu predvođenom entuzijastom dr Peterlića, kome su zdušno pomagali Hrvoje Turković, Ranko Munitić, Tomislav Kurelec, Nenad Polimac, Rudolf Sremec, kao i beogradski teoretičari filma dr Dušan Stojanović, Vlada Petrić, Tomislav Gavrić i brojni drugi saradnici. Ovako impozantno delo, kao što je već prvi tom *Filmske enciklopedije*, moglo je nastati i biti objavljeno ne samo sabiranjem sistematskog znanja o filmu i njegovom metodološkom klasifikacijom, već pre svega oduševljenjem i entuzijazmom za predmet obrade brojnih informacija i njihovim vrednovanjem. Istaknuto mesto u ovoj enciklopediji imaju biografski članci o vrhunskim stvaralocima filmske umetnosti u svetu i u nas.

Mnoštvom informacija *Filmska enciklopedija* predstavlja banku podataka o umetnosti našeg vremena koja ostvaruje najmasovniju recepciju. S pravom je naš vek nazvan epohom filma, a sam film sedmom umetnošću. Otuda izdavanje *Filmske enciklopedije* predstavlja u nas prirodnu pojavu, koja će zadovoljavati potrebe ne samo stručnog čitaoca, nego će ova značajna publikacija biti izvor znanja za sve one koji će želeći da prošire svoj horizont u civilizaciju slike, koja tako snažno obeležava naše doba.

Filmska enciklopedija je značajan prilog proučavanju filma u nas, i samom činjenicom da je to retka i jedinstvena publikacija u našem kulturnom prostoru, čije će se praktične i teorijske upotrebne vrednosti tek pokazati, u sve razuđenijem razvoju filmologije i filmske misli na jugoslovenskom filmskom prostoru, uprkos posledicama društvene, ekonomske i političke krize, kao i zaostajanju filma kao umetnosti i kulture u celini. Pa, ipak, film je medij koji gledaoci danas susreću u svakidašnjem životu u bioskopskim dvoranama, i još više, zahvaljujući mediju televizije, film je postao svakodnevna navika bojnog, milionskog auditorijuma.

Filmska enciklopedija nije samo kompendij znanja o filmu, ona je još više od toga, jer će njenim objavljivanjem, i prirodno, estetičkom primenom, jugoslovenska nauka o filmu moći obogatiti sopstvenu metodologiju. Obilje podataka o filmskom stvaralaštvu, filmskim stilovima i žanrovima, pravcima klasičnog, modernog i savremenog filma, od neme kinematografije, preko zvučnog filma i do njegovih hipermodernih trodimenzionalnih tehničkih postignuća, pa sve do laserskog i hologramskog filma, tehnika i tehnologija filmskog proizvodnog procesa, istorija i estetika filmskog umetničkog dela, literatura o filmu, filmska publicistika i informatika, filmski instituti, muzeji i arhivi, festivali i smotre, filmske škole i filmsko obrazovanje i vaspitanje, rečju, *kultura filma kao umetnosti i medija* predmet su ove jedinstvene knjige. Malo je reći *Enciklopedija filma* predstavlja kapitalan izdavački poduhvat. Uz sve nedostatke ili protivrečnosti, kao i brojne nedorečenosti, treba reći, ovakva knjiga nam je, odista, dobro došla.*

* *Misao*, Novi Sad, 11 (360)/XIII, 7. IV 1988, str. 21.

NEPOZNATI SCENARIJI ALEKSANDRA SAŠE PETROVIĆA

Iz dramaturškog repozitorijuma Aleksandra Saše Petrovića, (1929 – 1994) - velikana filmske režije, srpskog i jugoslovenskog modernog filma, sada i ovdje, objavljuju se scenariji “Emanuela II”, koje autor na filmskoj špici nije potpisao, zatim nedovršeni scenario za film o tajkunima „Baron Vampir“ i sinopsis za dokumentarni film „Džon F. Kenedi“ - pod zajedničkim nalovom: 1973, GODINA VAMPIRA

Priređujući filmološki zbornik *ALEKSANAR SAŠA PETROVIĆ*, u biblioteci Velikani filmske režije, (Autorska izdanja, Beograd, 2010.) uz svesrdnu pomoć i saradnju gospođe Branke Petrović, supruge reditelja, bio sam ne malo iznenađen bogatstvom repozitorijuma filmološke baštine našeg značajnog filmskih stvaraoca XX veka.

U Petrovićevoj filmskoj baštini, pored knjiga snimanja, teorijskih i esejističkih radova, nalaze se poznati i nepoznati scenariji, sinopsisi i nacrti za njegove autorske dokumentarne i igrane originalne i adaptirane filmske i televizijske projekte.

Opšte je poznato da bez vrednog scenarija, kao partiture nema i ne može biti dobrog filmskog umetničkog dela. U slučaju našeg reditelja Petrovića to je više nego očigledno. On je i vrstan scenarista, dramaturg gotovo celokupnog svog filmskog opusa. Njegov scenarističko-dramaturški stvaralački doprinos sopsvenom autorskom filmu, kao i savremenoj filmskoj dramaturgiji, nije dovoljno istražen i filmološki prevrednovan.

Uveren sam da će Petrovićeova scenaristika biti inspirativan izazov budućim filmolozima, posebno mladima. Oni koji tek ulaze u plodne prostore nauke o filmu, imaće vredan predmet filmoloških istraživanja. Imaće i mogućnost da se poduhvate sistematizacije i filmsko-dramaturške analize Petrovićevog scenarističkog opusa i da o tome objave doktorske disertacije.

Petrović kao reditelj je dobio već vredne naučne studije o njegovim umetničkim i estetskim doprinosima našem modernom filmu u evropskom i svetskom kontekstu u drugoj polovini XX veka. O tome svedoči nedavno odbranjena disertacija dr Vlastimira Sudara na Edinburškom univerzitetu u Velikoj Britaniji, na temu rediteljskog angažmana Aleksandra Saše Petrovića u socio-političkoj realnosti Istočne Evrope.

Još od *Leta nad močvarom* iz 1957. jednog od najlepših naših kratkih dokumentarnih filmova Petrović započinje svoj plodni doprinos savremenoj srpskoj scenaristici. Slede *Putevi, 1956; Rat ratu, 1960; Dvoje, 1961; Dani, 1963; Zapisnik, 1964; Sabori, 1965; Tri*, (koscenarista Antonije Isa-

ković), 1965; *Skupljači perja*, 1967; *Biće skoro propast sveta*, 1968; *Majstor i Margarita* po Bulgakovu, uz saradnju Amadea i Barbare Pagani, 1972; *Grupni portret s damom* po romanu Hajnriha Bela u saradnji s Jirgenom Kolbe, 1977; *Banović Strahinja*, zajedno s Vatroslavom Mimicom, koji je i reditelj ovog filma pod naslovom *Soko*, 1981; *Seobe* po Crnjanskom u saradnji sa Žak Donio Valkrozom, 1994.

U 1973, GODINI VAMPIRA, u vreme klimaksa Titove perfidne diktature i ideološkog terora, na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u vreme svakojakih pošasti i ljudskih gadosti, Aleksandar Saša Petrović, profesor i osnivač Katedere za filmsku režiju, izbačen je sa Fakulteta, za navodnu umešanost u realizaciju kontroverznog diplomskog filma *Plastični Isus Lazara Stojanovića*, njegovog studenta filmske režije.

Reditelj Petrović kao filmski apatrid s porodicom i bolesnim sinom Draganom provodi celu deceniju na relaciji Budimpešta Pariz, s povremenim dolascima u žalosnu Jugu, gde ga pogranična policija više puta šikani- ra. O svemu tome čitalac će se uveriti iz autentičnog i dokumentovanog *Predgovora* Branke Petrović. Nažalost, i sramotu, u progonu našeg filmskog korifeja sudelovali su i neki „profesori“ na Fakultetu dramskih umetnosti.

Slična sudbina se dogodila i našem drugom velikanu filmske režije i savremene književnosti Živojinu Žiki Pavloviću. On je nešto bolje prošao. Umesto izbacivanja sa Fakulteta dramskih umetnosti, iz nastave profesora filmske režije, postavljen je za „magacionera – evidentičara“, na istom fakultetu.

O tempora, o mores !

Iz tih „gladnih i tužnih godina“ od nečeg se moralo i živeti. Velikan evropske filmske umetnosti Aleksandar Saša Petrović prihvata da napiše scenario, po porudžbini, *Emanuela II*, 1973. Potpisuje se kao *Anonim*. A mogao je da ga časno potpiše punim imenom i prezimenom, jer napisao visokoprofesionalni scenario, s izvanrednim poznavanjem žanra erotskog filma, ali i sa umećem autentičnog filmskog autora. Ovaj Petrovićev scenario se dobro „čita“ kao što se to i „gleda“ filmski erotikon. S velikim scenarističkim iskustvom on piše scenario za film *Emanuela II* kao sofisticirani žanrovski film, s erotskom tematikom i decentnim prosedeom o „nezajajljivoj“ lepotici i izbiračici Emanueli, koja je u filmskoj ekranizaciji imala veliki uspeh, kao i u prvoj verziji, a potom i kao *Crna Emanuela*.

1973, GODINA VAMPIRA, nepoznati scenariji Aleksandra Saše Petrovića, pored *Emanuele II*, sadrži nedovršeni scenario *Baron Vampir* o savremenim tajkunima – kakva anticipacija vremena današnjeg na ovim prostorima, kao i sinopsis projekta za dokumentarni film *Džon F. Kenedi*.

Knjigu ucelovljuju *Predgovor* Branke Petrović, kao potresno autentično dokumentarno svedočanstvo o „sudenju“ našem velikom filmskom reditelju i scenaristi prof. Aleksandru Saši Petroviću, na njegovom matičnom Fakultetu dramskih umetnosti i njegovom progonstvu iz zemlje, koju je toliko zadužio, u Evropi i svetu, svojim vrednim filmskim umetničkim delima.

Verujem da će knjiga *1973, GODINA VAMPIRA* – nepoznati scenariji - Aleksandra Saše Petrovića pobuditi dužnu pažnju naših filmskih stručnjaka i, još više od toga, najšireg kruga ljubitelja filma i poštovalaca filmskog dela velikana moderne srpske filmske režije i filmsko-televizijske scenarijstike, u drugoj polovini XX veka.*

Beograd, 1. maj 2011.

* *1973. godina vampira, nepoznati scenariji A. S. Petrovića*, Priredio Radoslav Lazić, Autorska izdanja, Beograd, 2011.

MONUMENTALNO FILMOLOŠKO DELO

Monografija prof. dr Nikole Stojanovića posvećena Akira Kurosavi (1910-1998)

Monografija prof. dr Nikole Stojanovića posvećena Akira Kurosavi (1910-1998), “jednom od najvećih humanista, moralista, stilista svetskog filma” (Srđan Stojanović, *Leksikon*, 1997) predstavlja monumentalno filmološko delo, izvesno, jednu od najznačajnijih naučnih studija u savremenoj srpskoj nauci o filmu, respektabilnu u evropskoj filmologiji i dostojnu poštovanja u svetu filmske umetnosti.

Ugledni filmski reditelj Nikola Stojanović (1942), autor vrednog opusa dokumentarnih i igranih filmova, dugogodišnji urednik poznatog sarajevskog filmskog časopisa “Sineast”, čijih je stotinak brojeva uredio i objavio, predstavlja nezaobilazan resurs znanja o savremenom filmu u nas i u svetu. Poslednjih tragičnih godina XX veka kao apartid u sopstvenoj zemlji posvetio se pedagoškom radu u oblasti i istorije i teorije filma na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, i pisanju o filmu.

Životno delo Nikole Stojanovića predstavlja njegova sistemska studija o korifeju modernog japanskog filma Akira Kurosavi. Najpre odbranjena kao doktorska disertacija na fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i sada se objavljuje kao jedinstvena i autentična filmološka monografija, kojoj je posvetio više od deceniju naučno-istraživačkog rada u najtežim godinama našeg života.

Sadržinu ovog vrednog naučnog dela čine dve zaokružene i temeljno istražene oblasti Kurosavinog filmskog umetničkog dela. U prvom delu svoje estetičke studije Stojanović temeljno i diskurzivno analizuje filmsku poetiku Akira Kurosave, a u drugom delu izlaže sistematično strukturu Kurosavinog bogatog filmskog opusa, estetički i filmološki analizirajući film po film.

Primenjujući dosledno i argumentovano metodologiju dr Nikole Stojanovića interdisciplinarnog i komparativnog izlaganja Stojanović svoju studiju temelji na bogatoj naučno-istraživačkoj aparaturi savremene filmologije. Ako je tačna misao “prema svecu i tropar” onda se može zaključiti da je Stojanovićeva monografija primerena genijalnom opusu Akira Kurosave. Rečju, ovo delo je sabrano znanje o Kurosavi.*

* Recenzija monografije o Kurosavi, Radoslav LAZIĆ

KAKO, ZAŠTO, ČEMU BITI REŽISER

FILMSKA REŽIJA

Najznačajniji reformator sistema glume i režije, utemeljivač moderne dramske estetike K. S. Stanislavski je govorio da se "režija ne može naučiti, ali može se učiti. Pravila za umetnost, kao za život: kako živeti, ne postoje. Pravila postanka i načina kako, zašto i čemu BITI REŽISER ili bilo koji umetnik nas na vode na temeljna pitanja smisla i bića umetnosti režije. Otuda mogu zaključiti da pravila KAKO BITI REŽISER ne postoje, iako se o tome pišu naučne studije, magistarske i doktorske disertacije.

U praksi dramskih umetnosti postoji propedeutika dramaturgije, režije, glume, pa, ipak, ne postoji estetički umetnički trebnik KAKO, ZAŠTO I ČEMU BITI REŽISER. Postoji istorija, teorija, estetika, pa i filozofija dramskih umetnosti, ali ne postoje "logaritamske tablice" KAKO BITI REŽISER.

Upravo knjiga koju posvećeni čitalac čita svedoči da su najbolji učitelji dramske režije i najbolji stvaraoci scenskih umetničkih dela koji su obeležili estetiku modernih pokretnih slika. Najbolji učitelji i njihova dela najbolji su primeri. Pa, ipak, čini mi se, da se režija najbolje uči sopstvenim *Delom u nastajanju – Work in progress* i autorskim pravom na uspeh, ali na grešku. Režija, čudnog li paradoksa o reditelju, nema sopstvena sredstva izražavanja. Ali, ima dramu ili scenario kao dramsku partituru, prostor i vreme režije i glumca kao aktanta, nosioca dramske radnje. Zato je režija svojevrsni proces *Zajedničkog dela umetnosti – Gesamtkunstwerk*. Reditelj je tvorac celine scenskog ili filmskog umetničkog dela.

O *Reditelju kao tvorcu celine* svedoči dramska ispovest, savremenika Stanislavskog, iz nemačkog Teatra grofa Majningena, prvog modernog reditelja u istoriji evropske scene, Maksa GRUBE-a, koji u svojoj iskustvenoj *Rediteljskoj elegiji*, svedoči:

Glumce pozdravljaju oduševljeno, / dok reditelj mirno ide kući, / srećan u čistoj umetničkoj savesti, / i ostaje uvek skroman. / Jer, što je bolja režija, / što se ona manje opaža. / A on, "tvorac celine", / ne vidi se nikad s lovorovim vencem / i čeka samo ukočena pogleda još na sutrašnju kritiku. / O, slušaće, imaš li sina, / savetuj ga onda za vremena: / čitaj mu često – to ti je očinska dužnost / ovu pesmu opomene! / Pusti ga neka radi ono što mu je volja, / reditelj samo nikad da ne bude. / To je mudrosti poslednji glas – / prestravljen stade moj pegaz... .

Na pitanje KAKO, ZAŠTO I ČEMU BITI REŽISER svedoče najpoznatiji stvaraoci umetnosti i estetike filma: SERGEJ EJZENŠTEJN, ANDŽEJ VAJDA, ELIJA KAZAN, SERGEJ GRASIMOV, ŽOS ROŽE, ANDREJ TARKOVSKI, ALEKSANDAR PETROVIĆ.

Danas u nas i u svetu postoje mnoge umetničke škole, akademije, fakulteti, univerziteti u kojima se manje ili više uspešno studira praksa i teorija, umetnost i nauka, estetika, istorija, tehnika, etika umetnosti režije u svim vidovima sistema dramskih umetnosti (drama, opera, film, rtv, lutkarstvo).

U svim vidovima ostvarivanja propedeutike režije bino je univerzalno načelo: nije znanje znanje znati (umetnost, nauka), već je znanje znanje dati.

Vaspitanje za umetnost režije podjednako zavisi od vaspitača, ali još više od vaspitanika. Mislim da je umetničko samovaspitanje najviši oblik estetskog praksisa. Pa, ipak, univerziteti nemaju dvojnike!*

* PREDGOVOR, Radoslav Lazić, *Biti režiser*, Autorsko izdanje, Beograd, 2013.

DIJALOZI O UMETNOSTI FILMSKE REŽIJE

Filmski režiseri o režiji

Svetski, evropski, poljski, češki, mađarski, jugoslovenski, srpski, hrvatski i slovenački režiseri:

DUŠAN VUKOTIĆ, JEŽI MENCEL, ANDŽEJ VAJDA, MIKLOŠ JANČO, IŠTVAN SABO, KŠIŠTOF ZANUSI, ALEKSANDAR SAŠA PETROVIĆ, ŽIVOJIN ŽIKA PAVLOVIĆ, DUŠAN MAKAVEJEV, BOŠTJAN HLADNIK, VATROSLAV MIMICA, PURIŠA ĐORĐEVIĆ, VLAKO GILIĆ, NIKOLA STOJANOVIĆ, ŽELIMIR ŽILNIK, EMIR KUSTURICA, GORAN PASKALJEVIĆ, RAJKO GRLIĆ, GORAN MARKOVIĆ, LAZAR STOJANOVIĆ, RANKO MUNIĆ – čine sadržinu ove knjige, svojim umetničkim, estetičkim, poetičkim svedočanstvima o umetnosti filmske režije.

U višedecenijskim erotematičkim, estetičkim, filmološkim dijalozima, vođenim krajem XX i početkom XXI veka, moji izabrani režiseri, najpoznatiji kao umetnici da svedoče o umetnosti filmske režije, iznose svoje poglede, misli i poetike o estetskom predmetu filmske režije i o umetničkim zadacima, o procesima filmske režije, o filmskom scenariju i filmskoj dramaturgiji, o režiserkoj ars poetici, o prirodi filmske režije, o stvaralačkoj saradnji režisera i filmskog glumca, o kadriranju i saradnji s kamermanom, o komponovanju filmskog vreme/prostora, o problemima filmske montaže, o stvaranju celovitog filmskog umetničkog dela, o antologijski ostvarenjima filmske režije...

Gotovo da nema problema, tema i ideja koje problematizuje stvaralaštvo filmskog režisera, a da nisu pokrenuti u mojim dijalozima sa reprezentativnim imenima filmske umetnosti, koje sam susretao u raznim prilikama, a sa nekima ostvarivao profesionalnu umetničku i naučnu saradnju.

O Andžej Vajdi sam snimio dokumentarni film *Čas režije*, svojevrsni „čas anatomije filmske režije“ u produkciji Televizije, Novi Sad, 1978. S jugoslovenskim režiserima objavio sam *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, s pre-

vashodnom tematikom pitanja o fenomenu filmske režije i njenoj stvaralačkoj disciplini.

Sada i ovde objavljujem 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 zajedničko delo umetnosti, svojevrsni *Gesamtkunstwerk*. Njeno polje stvaralaštva podrazumeva umetnička i tehnička znanja, ali poznavanje filmske estetike, poetike i naročito zastupanje etike i morala, koji su našem vremenu najugroženiji i vode u puteve pakla.

Pa, ipak, verujem čak kada se filmska režija ostvaruje kroz žanrovske forme kao puka tehnika, da je estetika i poetika konstitutivni gradijens ovog najsložnijeg stvaralaštva sveta pokretnih slika. Zato verujem da će moji dijalozi s filmskim režiserima o filmskoj biti estetičko nadahnuće.

Knjiga *Režiseri o filmskoj režiji, dijalozi o filmskoj režiji*, je prilog srpskoj savremenoj filmologiji i propedeutici filmske režije, uz zahvalnost režiserima, koji su nadahnuto ispovedali svoje ars poetike o umetnosti filmske režije.*

Beograd, 29. IX 2013.

* PREDGOVOR, Radoslav Lazić, *Režiseri o filmskoj režiji, dijalozi o filmskoj režiji*, Autorsko izdanje. Samizdat, Beograd, 2013.

DODATAK

AVANTURA DUHA I POSTOJANJA

Dijalog sa Dinkom Tucakovićem, rediteljem, filmskim kritičarem i direktorom Muzeja Jugoslovenske kinoteke u Beogradu

- Ovog trenutka delim istu nedoumicu kao i većina savremenih kritičara pred eklekticismom kraja veka, ali imam uporište u nagomilanom (gledalačkom i kritičarskom) iskustvu i u ljubavi i Veri u film.

– Film je jedina vrsta religije koju poznajem i čini mi se da ta Vera jača godinama

Dinko Tucaković

Koji su momenti u Vašem životu i radu odlučili da se opredelite za posao reditelja?

Još u preadolescentskom dobu bio sam na neki način opredeljen prema svetu pokretnih slika, koji mi je pružio onu dodatnu energiju za pokretanje mašte, koju nisam dobijao kroz ostale umetnosti. U adolescent-skom periodu sam počeo pasionirano da gledam filmove, a okolnost da sam srednju školu završio u Sarajevu u kojem je postojala sala Kinoteke i formiran i kultivisan filmski časopis "Sineast" dodatno je uticalo na moju odluku. Začudno su na mene delovale posete snimanjima filmova *Gvozdeni krst* Pekinpoa, *Privatni poroci* *vrline javne* Janča i *Amazonke* Terensa Janga, jer tada još nisam znao da glamur tih snimanja je isto tako daleko od realnosti naše kinematografije, kao slike na platnu od života. Ipak pred konačnu odluku imao sam dilemu da li da se opredelim prema studiju antropologije (imao sam obezbeđenu stipendiju u inostranstvu), filozofije (koju sam preventivno upisao) ili filma. U to vreme istim žarom me zanimala teorija filma (bio sam veliki poštovalac rada Dr Dušana Stojanovića i Hrvoja Turkovića), istorija filma i filmska praksa. Nikada se nisam bavio amaterskim filmom, fotografijom u periodu pubertetskih preuveličavanja, ali nikada ostrašćeno. Najpre sam sa dokumentima otišao u Prag, ali konačno je prevagnula odluka da pokušam u Beogradu na Fakultetu dramskih umetnosti. Prijemni ispit sam položio u prvom pokušaju (mislim da bi u suprotnom slučaju odustao), i u njegovoj trećoj fazi, po prvi put sam držao filmsku kameru (2 x 8 mm) u svojim rukama i snimio film. Ne mogu da opišem dozu užasa kada sam saznao da ću morati i da sam montiram snimljeni materijal na montažnom stolu (liti). Mislim da u trenutku kada mi je

uspelo da polepim parčiće trake, da sam doživio inicijaciju u reditelja. Ustvari, potpuno sam siguran da je upravo tako.

Kako je proteklo Vaše profesionalno formiranje na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti? Osvrnite se na svoje pedagoge, nastavne planove studija i TV-režije?

Očigledno je bilo da je preseljenje Akademije iz Knez Mihajlove u pu-staru Novog Beograda kao i slučaj filma *Plastični Isus* formiralo okolnosti u trenutku kada sam ja došao na Fakultet dramskih umetnosti. Promenio se i sistem vođenja generacija, praćenje klasa tokom celokupnog školovanja zamenio je sistem predavanja po godinama, dakle više fakultativna, možda i previše za školu umetničkog profila. Meni su redom predavali profesori i afirmisani domaći režiseri, Vladan Baca Slijepčević, koji je umeo da pre-nesu nešto od svoje pomalo neusmerene energije, naročito u fazi montira-nja naših filmskih etida, vodio je prvu godinu; na drugoj se Zdravko Velimirović ponajviše bavio dugim razgovorima povodom naših scenarija, na trećoj godini Radomir Baja Šaranović i Goran Marković pokušavali su da nam prenesu neka pragmatična saznanja konkretno o radu sa glumcima i konačno na četvrtoj godini došla je fina ironija i smirenje sa profesorom Milom Đukanovićem koji je bio mentor mog diplomskog rada (igranog filma *Šest dana juna*). Normalno koristio sam izuzetnu priliku da izmenju-jem razmišljanja i promišljanja filma sa dr Dušanom Stojanovićem, i svojim omiljenim autorom, Živojinom Pavlovićem, koji je tada bio referent za učila na FDU. Sklon sam tvrđenju velikog američkog pisaca Semjuela Leghorna Klemensa da škola može loše da utiče na nečije obrazovanje. I Frensis Ford Kopola prilikom posete našem fakultetu rekao je da sve o filmu može da se nauči za dva ili tri meseca, inače je neki problem u vama. Marka Fererija je deprimirao izgled zgrade fakulteta i mesto na kome se na-lazi. Ja sam svu svoju energiju bacio na posete bioskopima, Muzeju jugo-slovenske kinoteke, čitanju filmskih knjiga a imao sam i tu srećnu okolnost da sam od druge godine studija radio igrane i dokumentarne emisije na TV Beograd. U vreme praznika i školskih raspusta putovao sam Evropom i gledao filmove.

Kako je došlo do Vašeg opredeljenja za filmsku kritiku? Objasnite svoj metod filmskog kritičara.

Filmskom kritikom bavio sam se još u gimnazijskim danima, a do kon-kretnog (polu)profesionalnog zaokreta došlo je nakon ponude Nebojše Paj-kića da pišem u magazinu "Džuboks" u kojem je već bila formirana generacija mladih kritičara sa kojima sam delio globalni pogled na filmski svet. Zahvaljujući količini ustupljenog prostora, imao sam priliku za stilsko

brušenje, naročito zahvaljujući feedbacku čitanja objavljenih tekstova. Uskoro sam počeo da pišem i za ostale domaće filmske časopise odnosno za sva izdanja koja su imala filmske rubrike, kao i teoretske tekstove za časopise iz kulture. Sarađivao sam i na realizaciji više značajnih filmskih knjiga. Samo u toku prve godine bavljenja pisanjem o filmu (1981) imao sam preko stotinu objavljenih jedinica. Praksa čini svoje.

Moje formiranje desilo se u trenutku kada su na ovim prostorima bile dominantne jezičke teorije, a sa semiotikom sam se upoznao i preko teorije književnosti i antropologije. Ubedljivost metoda nad impresionizmom, našla je plodno tlo u mojoj racionalnosti. Ali je taj pristup obeležio samo moje početke, jer prateći recentna dešavanja u svetskoj filmskoj teoriji i kritici, brzo su me zahvatili talasi postmoderne, koja je nekako tek nakon gotovo jedne dekade, znači sada, zaživela kod nas. Ovog trenutka delim istu nedoumicu, kao i većina savremenih kritičara pred eklekticismom kraja veka, ali imam uporište u nagomilanom (gledalačkom i kritičarskom) iskustvu i u ljubavi i Veri u film. Kao agnostika, za mene je film jedina vrsta religije koju poznajem. I čini mi se da ta Vera jača godinama. Potpuno novo iskustvo za mene predstavlja pisanje kritike za dnevnu štampu, jer brzina reagovanja, onemogućava uvek racionalizaciju i provocira onirizam.

Šta je estetski predmet filmske i TV-režije?

Film, kao i svaka druga umetnost, uvek ima kao predmet bavljenja sledeće momente: svet ili život, umetnost kao takvu i celokupnost njene istorije, globalno ontološko osmišljavanje, posebnost medija i autora u njegovoj celokupnosti i limitima. Sve se to odnosi na film, televiziju, video ili haiku poeziju.

Umetnost je avantura, avantura duha i postojanja. Ako avantura ima zadatke, onda prestaje da biva avanturom. Predrasuda da je film ponajmanje umetnost, zbog obaveza prema krupnom kapitalu koji je u njega uložen, nadam se da je nakon jednog stoleća prevaziđena. Originalni autori pomeraju granice medija umetnosti i naših života.

Šta je idejno-estetska osnova vašeg prvog igranog filma Šest dana juna?

Šest dana juna, odnosno njegov scenario bio je diplomski rad Nebojše Pajkića a bavio se meni poznatim miljeom. U trenutku kada sam ja došao u kombinaciju za njegovu realizaciju za njega su već bili zainteresovani ili u fazi realizacije (bližoj ili daljoj) sledeći autori: Zoran Tadić, Slobodan Šijan, Emir Kusturica i sam Nebojša Pajkić. Ono što sam ja prepoznao u samoj inicijalnoj verziji bila je bliskost nostalgičnom viđenju mladalačkog

doba, i onoj vrsti filma koja mi je bila bliska, koja je fuzionisala viđenje sveta sa specifičnim filmofilmskim iskustvom; konkretno imao sam u vidu dva filma, *Poslednju bioskopsku predstavu* Bogdanoviča i *Američke grafite* Lukasa, koji su u isto vreme generacijski i civilizacijski spektogrami, kao i elaborirani filmski eseji. Asketizam produkcionih uslova prizivao je sećanje na Bresona a globalno filmsko opredeljenje, diktiralo je da se upustim u riskantnu varijantu kombinovanja američkog industrijskog filma (kod nas iz nepoznatih razloga nazvanog “žanrovskim” i “B” filmom) i neorealizma, koji je bio logičan po liniji priče i parametrima globalnog dizajna.*

* Jedinstvo, Kultura, ponedjeljak, 7. decembar 1992. , str. 8.

ARHEOLOGIJA I MUZEOLOGIJA FILMA

*Dijalog s istoričarem filma Stevanom Jovičićem**

Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?

Film je za mene "najvažnija umetnost od svih umetnost i", jer film je moj posao i moj hobi, a sva znanja kojima raspolazem, koja pokušavam da stičem više od pola veka, mogu slobodno da kažem, podređena su poslu kojim se bavim, a to je baš ovim redom zaštita, vrednovanje i korišćenje filma.

Mnogo puta sam se pitao šta za mene predstavlja filmska umetnost? Pokušavao sam od prvih svesnih saznanja da nađem sopstvenu definiciju, polazeći od toga da film nije samo zabava, već način umetničkog izražavanja, način umetničkog oblikovanja stvarnosti i sredstvo za registrovanje zbivanja u našem vremenu; nisam uspevao da nađem pravi odgovor.

Međutim, pored mnogih definicija šta je filmska umetnost, šta je kinematografija, a koje prihvatam jer svaka definiše vrlo precizno jedinstvo i različitosti koje su uključene u "sedmu umetnost", moram priznati da me već nekoliko godina proganja definicija Pavla V. Vujića koju je izrekao u prvoj rečenici svog teksta u "Srpskim novinama" 5(17). Juna 1896. godine, da je film: "Čitav mikrokozam na pozornici koja nije veća od jednoga kvadratnog metra, a kojoj je dubina, talno matematski uzev, ravna nuli. "Pored ove definicije volim da citiram i druge koje je dao ovaj učeni i inteligentni

* JOVIČIĆ, Stevan – srpski istoričar filma – rođen 12. V 1936, u Banjanima kod Uba. Diplomirao na Grupi za organizaciju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Od 1959. objavljuje tekstove iz oblasti istorije srpskog filma: *Zlatni krst*, prva hronologija jugoslovenskog filma pre Drugog svetskog rata, Vojvodani, pioniri naše kinematografije; *Filmski snimatelji jugoslovenskog filma*, *Film – umetnost naše revolucije* i dr. Autor je prvih monografija o jugoslovenskim pionirima filma: *Ernest Bošnjak*, *Milton Manaki*, *Josip Novak*, *Veterani srpskog filma* i dr. Priređivač je knjige *Nušić – prvi srpski scenarista* i knjige *Pre 100 godina – o pojavi kinematografa iz 1896*. Konsultant je više dokumentarnih televizijskih serija. Prvi postavlja u nas teorijske osnove za vrednovanje filmske građe kao istorijskog dokumenta: *Film kao istorijski dokument*, 1967; *Film kao istorijski izvor*, 1975; što populariše i u TV serijama 3-2-1 *kreni!*, *Ekran na ekranu* i *Kao danas na "BK televiziji"*. Pokretač je i jedan od autora rekonstrukcije starih srpskih filmova, svojevrsne "arheologije filma": *Golgota Srbije*, *Krunisanje kralja Petra I 1904*, *Beograd, prestonica Kraljevine Jugoslavije*, *Sa verom u Boga* i dr. Svojim radom u Jugoslovenskoj kinoteuci u Beogradu, gde rukovodi od 1978. Filmskim arhivom, doprinosi razvoju i ugledu ove nacionalne ustanove, doprinosi i afirmiše razvoj ove jedinstvene institucije, afirmišući razvoj filmske arhivstike, kao pomoćne istorijske nauke od posebnog evropskog i svetskog značaja. Jovičićev doprinos razvoju i afirmaciji filmske arhivstike, kao svojevrsne filmske muzeologije i njegov doprinos utemeljenju "filmske arheologije" u nas svrstavaju ga u najbolje srpske i jugoslovenske istoričare filma. Svoju hronologiju o pronalazaštvu pokretnih slika *Od kamere obskure do video-filma* Stevan Jovičić je objavio u izdanju "Centar filma", Beograd i "Prizma", Kragujevac, 1998. godine kao jedinstven leksikon razvoja filmske tehnike i biografije njihovih pronalazača i konstruktora.

Beograđanin, čak toliko, da sam zbog njega ponovo inicirao "Minijaturnu biblioteku" i u nultom broju njegov tekst štampao na srpskom, francuskom i engleskom jeziku u izdanju svoje ustanove Jugoslovenske kinoteke.

Pa ipak, kad se pitam šta je za mene filmska umetnost, onda je najčešće u sebi definišem kao materijalizovanu misao. Znae, misao jednostavno dozvoljava čoveku da ode u prošlost, ili budućnost, da bude u sadašnjosti. Isto tako je i sa filmom, zahvaljujući mome poslu i pogodnosti koji mi on daje, pošto radim u filmskom arhivu, mnogo puta sam sa velikim umetničkim delima ili dragim sebi filmovima, svesno odlazio u prošlost, u razne krajeve sveta, među razne narode, boravio na raznim mestima u sadašnjosti i pravio izlete u budućnost, pokušavajući da nađem rešenja nekog problema ili da se zabavim.

Danas o filmskoj umetnosti ili kako sve češće volim preciznije da kažem, o umetnosti "pokretnih slika", mislim kao o najdemokratskijoj od svih umetnosti i koja je veoma zadužila čovečanstvo. Volim da o filmu, odnosno "pokretnim slikama", mislim kao o izražajnom sredstvu koje je omogućilo ljudima da najekskluzivnija znanja, vrhunska umetnička dela i njihova izvođenja učini dostupnim putem televizije, video kasete, kompakt diskova i drugih naučnih čuda, čijih smo otkrića skoro svakodnevno svedoci, svakom čoveku na zemljinoj kugli. Dostupno je sada učitelju u planinskoj zabiti da se upozna sa predavanjima najpoznatijih umova našeg vremena, lekaru gdegod da boravi da može analizovati najkomplikovanije operacije, muzičaru da sluša izvođenje vrhunskih interpretatora. To je sve moguće zahvaljujući postojanju filma ili preciznije reći, postojanju "pokretnih slika".

Moram dati objašnjenje zašto volim da upotrebim za film naziv "pokretne slike". Poslužiću se analogijom. Knjiga može biti napisana bilo kojim pismom, na bilo kom materijalu, na glinenim i kamenim pločama, papirusu, pergamenti, na hartiji i uvek je to knjiga. Isto tako i umetnička dela ili dokumentarne zapise koje nazivamo filmom i filmskom umetnošću, nastajala su na transparentnoj hartiji, zapaljivoj celuloidnoj traci, pa na nezapaljivoj, onda je film bio bez govora (uvek je bio zvučni, imao je obavezno muzičku pratnju i komentar naratora) i crno-beli, postao je "govoreći" i u boji. Menjali su mu se formati, od veličine "jednog metra", do džinovskih ekrana, od standardnog formata, do sinemaskopa, do trodimenzionalne slike i različitih širina trake, ali uvek je to bio film, to su "pokretne slike" i na celuloidnoj vrpici i na magnetskoj, a znam i za plastične, i sada je već na disku i verovatno u budućnosti dobiće i druge oblike i načine registrovanja. Bitno je samo ono što film, odnosno "pokretne slike" čini umetnošću. To nije osnova na kojoj se nalazi, ni način kako je snimljen, već

kreativnost umetnika u transponovanju svog viđenja sveta isključivo ga čini umetničkim delom.

Za mene, znači, film predstavlja umetničko delo u kome se stvaralac izražava koristeći se oblikovanjem svoje ideje pomoću “pokretnih slika” i izražajnih sredstava svojstvenih filmskoj umetnosti, planom, rakursom i montažom.

Kako je protekao Vaš profesionalni filmski razvoj?

Filmska umetnost me okupirala od prvih svesnih saznanja sveta oko mene, oduvek me film privlačio istom snagom kao i knjiga. Prva razmišljanja o filmu kao umetnosti pojavila su se posle jedne projekcije nemih komedija koje je organizovala tek osnovana Jugoslovenska kinoteka u dvorani Kolarčevog univerziteta, na to me nije potakao Čaplin, već Buster Kiton. Tada, mislim da je to bio januar 1950. godine, on je postao i ostao moj najomiljeniji filmski junak, koji mi i danas simboliše sve ono što čovek ima najvrednije u sebi, a to je sposobnost da stvari i prirodu podredi svojim potrebama, a Kiton to čini u svakom svom filmu.

Svoja interesovanja za umetnost već u višim razredima gimnazije uglavnom vezujem za film, čak i maturalni rad radim na temu filma, što izaziva zgražanje konzervativne nastavnice da budućem akademskom građaninu uzor budu komedijaši kao Kiton i Čaplin.

Filmom se oduševljavam 1954. godine zahvaljujući pre svega najmonumentalnijoj predstavi filmske umetnosti koja je ikada organizovana u našoj zemlji, a to je Izložba Francuske kinoteke, koja je napravljena u povodu pola veka filmske umetnosti i skoro u celini preneti u Muzej jugoslovenske kinoteke. Ta izložba sa programom filmova ostavila je neizbrisiv trag kod svih sineasta, tada su prikazana sva značajna ostvarenja sedme umetnosti, od Limijera i Melijesa, umetničkog filma (film d'art), impresionista, nadrealista, crnog realizma, do poslednjih ostvarenja Klera, Renoara, Bekera... Tada se vezujem za filmsku umetnost i tada i sada privlači me pre svega njen razvoj.

Moja interesovanja su uvek bila okrenuta traganjima za uzrocima i posledicama istorijskih i drugih zbivanja, tako da se već kao maturant opredeljujem i to za istoriju filma, a ubrzo se tom poslu sasvim posvećujem. Počinjem od 1958. godine da radim kao stručni saradnik Jugoslovenske kinoteke. Na tom poslu traganja za prošlim vremenima, ne samo onim koje je registrovala filmska kamera, već i analiziranjem perioda u kojima se filmska umetnosti bogati izražajnim sredstvima i pojavama velikih stvaralaca, ostajem do danas.

Ne mene su prvo izvršili uticaj veliki ruski reditelji, i to ovim redom: Dovženko, Vertov, Ermler, Ejzenštajn, Barnet... zbog toga mnogo godina rada posvećujem ruskom i sovjetskom filmu, a to me dovodi i da se zainteresujem i za istoriju jugoslovenskog filma. Za to su najviše "odgovorni" moji susreti i intervjui sa Sergejem Tagacom, Aleksandrom Gerasimovim, izuzetnim snimateljima našeg pionirskog filmskog perioda, kao i sa glumicom i balerinom, takođe Ruskinjom, Olgom Solovjevom. Isto tako veliki uticaj na mene ostavili su francuski nadrealisti, pre svega filmovi *Međučin* Rene Klera, *Andaluzijski pas* i *Zlatno doba* Bunjuela, ali i *Školjka i sveštenik* Žermen Dilak, a nešto kasnije i filmovi Žana Koktoa. Snažan uticaj na mene izvršili su i italijanski neorealisti. Prvo sam bio isprovociran tim filmovima zbog toga što me vratari nisu puštali u dvoranu da vidim film *Čistaći cipela*, koji je bio zabranjen za maloletnike, a potom sam se oduševio remek delom Lukina Viskontija *Zemlja drhti*.

Mogao bih navoditi mnogo filmova i ličnosti koje su na mene ostavile snažan utisak i doprineli da se zainteresujem za posao koji radim, ali pomeću samo Karla Junghausa koji je stvorio jedno od najkompletnijih dela nemog filma *Život je takav* i izgubio se u svojim vizijama i traganjima. Pamtim ga uglavnom po filmu koji nije uspeo da završi... *A Život teče dalje* sa Ita Rinom, koji je sniman u našoj zemlji i na srpskom jeziku.

Od samog početka rada u Jugoslovenskoj kinoteci opredeljujem se za istoriju domaćeg filma i skoro sav svoj radni vek posvećujem tom istraživanju. Bilo je zadovoljstvo susretati se i upoznati umne i divne ljude iz naše filmske prošlosti, kakvi su bili Ernest Bošnjak, Josip Novak, Andra Glišić, Dragiša Stojadinović, Milton Manaki, Slavko Jovanović, Oktavijan Miletić, Mika Popović, nezaboravan Franja Ledić... i ne smem više da ih nabram da nekoga ne bih izostavio. Sa svima sam bio prijatelj, a nekima od njih, koliko sam mogao, i pomogao da starost i kraj života dočekaju koliko toliko zadovoljni. To je možda i najveća satisfakcija koju osećam za sav, ne mali, rad koji sam uložio u istraživanje prošlosti srpskog i jugoslovenskog filma. To zadovoljstvo da sam neke ljude izvukao iz zaborava, da sam nekima omogućio da dobiju zasluženu penziju, prevazilazi ono osećanje javnog priznanja za otkrića i rekonstruisanja zaboravljenih filmova. Moj radni vek pritiče u neprekidnom traganju za osvetljavanjem naše filmske prošlosti. Nedavno, skoro na kraju svog kreativnog rada u Jugoslovenskoj kinoteci osetio sam izuzetno zadovoljstvo otkrićem, nama, filmskim radnicima nedovoljno poznatog teoretičara i pisca izuzetne istorije filma, zaboravljenog filmskog kritičara Dragana Aćimovića, život i rad na profesionalnom i ličnom planu protiče u traganju i objašnjavanju nastanka i razvoja našeg filma. Volim da istaknem otkriće da je prvi igrani film sni-

mljen u Beogradu 1890. godine po Nušićevoj jednočinki *Hadži-Loja*, a što za sada samo ja pominjem i nekoliko mojih prijatelja i zadovoljan sam kad od nekog studenta saznam da je tu moju knjigu pročitao. Trenutno sam okupiran traganjem za snimateljem Žarkom Đorđevićem, koji je svoj život tragično završio negde u okolini Valjeva krajem dvadesetih godina i pisanjem jedne vrste monografije o Dragiši Stojadinoviću, šefu Kinematografske sekcije na Solunskom frontu.

Navedite svoju antologiju svetskih i naših filmova i njihove reditelje. Obrazložite svoj izbor.

To je jedan od najtežih odgovora za mene. Jednom prilikom na to pitanje odgovorio sam da je isto toliko teško kao i kad pitate koje se dete najviše voli, da li ono najpametnije, ili najlepše, ili najbolje? Takav isti problem imam i ja sa filmovima. Znači, do pre nekoliko godina, do pojave videa, ja sam verovatno bio jedan od retkih i povlašćenih ljudi koji je mogao su svojoj sredini da kaže sa dečaćkom ponositošću, "niko nije gledao toliko filmova kao ja". To je bilo i tačno. Gledao sam sve filmove koji su se prikazivali na repertoaru bioskopa i svakodnevno gledao filmove na radnom mestu. Primera radi početkom šezdesetih godina gledao sam i preko 1500 filmova godišnje. U ono vreme neverovatna cifra, a sada mladić uz pomoć video klubova i daljinskog upravljača, to ostvaruje za samo par meseci. U mnoštvu filmova koje sam gledao u gradskim dvoranama ili sam u sali Filmskog arhiva Jugoslovenske kinoteke, kad bi me na prepad pitali koje bih filmove poneo sa sobom kad bi pretilo uništenje i koje bi jedino mogao da gledam do kraja života, znate šta bih uzео? Prvo, *Arsenal* Dovženka, *Ljubav u troje* Barneta, Ingmarove sinove Šestrama, *San* Puriše Đorđevića, *Zemlja drhti* Viskontija, *Decu* raja Karnea, pa *Dvadeseti vek* Betrolučija... i onda bih se zbulio između Vertova i Bergmana, De Sike i Klera, Ejzenštajna i Grifita, Kitona i Čaplina, i tako u nedogled, dok se verovatno ne bih opredelio za samo nekoliko srpskih filmova od *Krunisanja kralja Petra* do tragičnih slika iz poslednjih ratova o stradanju dece.

Lakše, ali isto toliko je teško da se uopšteno opredelim za pojedine periode u razvoju filma ili pojedine stvaraoce i kinematografije i da definišem svoj izbor najznačajnijih ostvarenja u filmskoj umetnosti. Znači, ja nisam kritičar, ja sam istoričar i u svakom periodu i kod svakog autora ja imam svoje filmove. Pa ipak, najviše volim poetske filmove koje su pravili Dovženko, Kler, Puriša, takođe volim snažne socijalne preseke društva koje nalazim u filmovima Viskontija, Bertolučija, volim Bergama iz svih perioda, nikada ne mogu da se opredelim da li mi je draži *Miran čovek* ili

Čovek koji je ubio Liberti Valansa. Kad god gledam filmove Renoara, Bekera, Vajlera uživam u njihovom bogatstvu filmskog izražavanja, beskrajno mi je zabavan Vajlder, koliko je čarolija kod Saše Petrovića i Kusturice, šarma kod Makavejeva, snage kod Pavlovića, maštovitog transponovanja literature kod Velimirovića, raznolikosti kod Paskaljevića, uzbudljivih otkrića kod mladih reditelja... i opet u nedogled. Tako je sa istoričarima. Antologija mojih najdražih filmova i reditelja kao da nema kraja, jer to je jedina oblast u kojoj svoja traganja ne umem unapred da ograničim, jer volim igrani film, onaj najviših vrednosti sa bogatstvom filmskog izražavanja, sa novim rešenjima i tematskih i kreativnim, ali one filmove sa šarmom, kao što je za mene *Miran čovek*. Posebno sam vezan za dokumentarni film od Flaertija, Grirsona do Škanate, ili kratkog metra od Ilića, Gilića, Lalovića, Golubovića, predivnih animacija od Vukotića, Mimice, Ranitovića, Šajtinca, Jovanovića, Majdaka... strance ne smem ni da pominjem. Molim Vas, sa ovim odgovorima učinio sam više grehova nego u svom celom radu, na brzinu, u razgovoru zaboravio sam mnoge svoje drage autore, čak i prijatelje, nisam pomenuo Petra Ljubojeva i *Crne bašte* i moram da stanem da ne bih nabrajao i povećavao broj onih koji sumi dragi i kao autori i kao ljudi i čije filmove volim.

Dugo godina ste rukovodilac Filmskog arhiva Jugoslovenske kinoteke. Koji su osnovni problemi filmske arhivistike, sistematizacije, katalogizacije, čuvanja i prezentovanja nacionalnog i svetskog blaga u Jugoslovenskoj kinoteci?

Filmskom arhivistikom se bavim punih 40 godina, rukovodim jednom od najvećih filmskih zbirki u svetu već 20 godina i od pravog dana rada sukobljavam se sa problemima i pitanjima koja ste postavili i ona ostaju nerešena i nedefinisana i pored mnogo truda i rada čitavih generacija filmskih arhivista. Prvi problem koji se javio kad su osnovane kinoteke i Međunarodna federacija filmskih arhiva (FIAF), da li institucije treba da čuvaju filmove ili da ih prikazuju; Britanci su bili za soluciju da se filmovi prikupljaju, obrađuju i konzerviraju i da se sa njih samo mogu izrađivati kopije koje bi se prikazivale. Francuzi, sa Anrijem Langloom koji je osnivač filmske arhivistike i kinoteke, smatrali su da je osnovni zadatak da se filmovi prikazuju, da bi sadašnje generacije videle šta je sve snimljeno i po cenu da dođe do oštećenja kopija. Taj sukob je izglađen donekle posle Drugog svetskog rata, ali on i dalje postoji među filmskim arhivistima; lično pripadam onima koji smatraju da se filmovi pre svega moraju čuvati da bi kad ima mogućnosti bili kopirani i postali dostupni gledaocima. Ako

se čuvaju uvek postoji mogućnost da se vide, ako ne sada onda kasnije; ako se unište, tu nema pomoći, a mnogi su uništeni.

Jedan od najvažnijih problema za filmske arhive je danas pitanje autorskih prava, jer skoro svi filmovi sada imaju svoje vlasnike, zaštićena su sva autorska prava, što nije bio slučaj skoro do sredine šezdesetih godina. Filmovi su slobodno mogli u dvoranama kinoteka da se koriste ako su italijanske proizvodnje posle 7 godina, a nešto više ako su francuski, jedino duže su štice američki. Međutim, postojao je veliki broj filmova koji nije imao vlasnika i bio je slobodan za eksploataciju. Kinoteke su imale ljude koji su se samo bavili traganjem za filmovima koji su izgubili vlasnike. Zahvaljujući tome što Kiton nije zaštitio prava na svoje filmove postao je izuzetno popularan kod sineasta širom sveta jer su njegovi filmovi bez problema mogli da prikazuju u kinotekama.

Osnovni problem svih filmskih arhiva, sem dve ili tri manje zbirke, svakako je prostor za smeštaj filmova. Film je i organska materija i zahteva posebne uslove za trajno čuvanje jer se celuloidna osnova lagano razlaže od samo trenutka proizvodnje. Što je temperatura u principu niža odnosno odgovarajuća, i stabilnija, vek filma je duži; što je vlažnost bolja to je opasnost od plesni manja, a to je najopasnije bolest filma. Poseban problem je razlaganje boja, tako da su danas ostale boje samo kod filmova koji su snimljeni u Tehnikoloru. Njihov negativ se sastoji od tri separatne trake, svaka sa jednom talasnom dužinom osnovne boje i zato je već pola veka uvek blistav kolor u filmu *Prohujalo sa vihorom*, a nestalu su prelepe boje jednog divnog filma kakve je bio *Četrdesetprvi* reditelja Čuhraja. Rešenja se traže u pravovremenom kopiranju, što je skupo ali dolaze i nova otkrića i verovatno će taj problem biti rešen u sledećoj generaciji arhivista. Filozofija zaštite filmske građe koju su postavile moje kolege je da je svaka generacija dužna da u svojim mogućnostima zaštiti film, a sledeća će naći načina da to usavrši i da narednoj generaciji preda na čuvanje dela velikih umetničkih i dokumentarnih vrednosti.

Jugoslovenska kinoteka, odnosno oni koji su radili i mi koji sada radimo, uložili smo mnogo snage i znanja da ubedimo vlasti u kulturi da se film uvrsti u kulturna dobra, da dobije isti status kao slika, knjiga, arhivska građa, istorijska zdanja. Sada film štiti država, ne baš tako striktno kao knjige ili arhive, ali ipak dovoljno da se sačuva, jer to je jedini dokument o našem vremenu koji ne svedoči, već registruje trenutak kada je nastao.

Katalogizacija filmova se sprovodi na način koji je sličan bibliotekarskom, ali zahteva samo niz dodatnih znanja da bi se identifikovao materijal koji nema oznaka porekla. Dobro razrađena pravila kojima smo i mi dali značajan doprinos sada se pojavom kompjutera bitno menjaju i nadam se

da će nova generacija arhivista to savladati kao što je prethodna i moja uspela da stvori klasičnu katalogizaciju filmova. Jugoslovenska kinoteka ima jednu od najbolje katalogizovanih zbirki, a takođe je i najefikasniji dokumentarni arhiv filmova u svetu. To se potvrđuje skoro svakodneвно jer kad je nešto hitno potrebno, na primer BBC-ju, onda je mnogo brže doleteti i to uzeti kod nas nego tražiti u velikim i boljim dokumentacijama u Britaniji. Oni ne čine to što smo jeftiniji, jer nismo, već što smo efikasniji.

Čuvanje i prezentacija filmova su u stalnom sukobu. Mi koji filmove čuvamo smo za restriktivno korišćenje i ulaganje u fondove, a oni koji se bave prikazivanjem smatraju uspehom ako se jedno delo ili jedan autor češće nalazi na repertoaru. To je od samog početka filmske arhivistike problem. On će možda biti prevaziđen kad se pojednostavi presnimavanje filmova na kompakt diskove, ali problem trajnog čuvanja filmova ostaće i dalje.

Jugoslovenska kinoteka svoj svetski imidž izgradila je prezentacijom raritetnih nacionalnih ostvarenja (*Krunisanje kralja Petra* i filmovi Manakija) i upoznavanjem sineasta teoretičara i čije teorije i danas opstaju. Potom je prednost u prikupljanju data stranim remek delima i njihovom prikazivanju. Dvorana Jugoslovenske kinoteke u Kosovskoj ulici lagano se pretvarala u galeriju koja je prikazivala najznačajnija filmska ostvarenja nastala od Limijera do današnjeg vremena. Pokušaji da ravnopravan tretman dobiju i domaći filmovi, nažalost, pretrpeo je fujasko, često u dvorani nije bilo ni jednog gledaoca. Trenutno se razrađuje sistem koji će kroz određene manifestacije učiniti domaći film privlačnim za mlade generacije. Takvi pokušaji širom zemlje, kao i prikazivanja na televiziji daju za sada dobre rezultate.

Sudelovali ste u nekoliko rekonstrukcija starih srpskih filmova istorijske vrednosti. Šta znači arheologija filma i koje su njegove metode?

Da, još šezdesetih godina postavio sam pitanje kompletiranja i rekonstruisanja oštećenih značajnih filmova domaće proizvodnje. To sam počeo da radim po ugledu na Francuze koji su pokušavali još od pedesetih godina da rekonstruišu Gansovog *Napoleona*. Pokušao sam da od dve kopije filma *Beograd* napravim jednu, ali autor Nikola Popović je radom bio nezadovoljan. Potom kada sam prilikom obrade odbačenih ostataka otkrio negativ filma *Beograd* sa svojim prijateljima profesorima Babcem i Majdakom i tonskim snimateljom Svetislavom Ristićem, koji su takođe želeli da zaštite naše prve filmove, uradili smo novu kopiju filma *Beograd*. Nažalost, taj film nikada nismo prikazali, jer kad god je bila neka godišnjica grada predsednici nisu želeli da ga prikažu, nekad zbog Staljina što se vidi, a posled-

njih godina zbog Tita, pretpostavljam. U toj našoj ekipi koja radi za svoju dušu smatrajući da je to naša obaveza prema umetnosti kojom se bavimo, stalni članovi su profesor dr Marko Babac, kao montažer i reditelj, Svetislav Ristić bavi se tonom, a najviše filmova sa nama uradio je sada već pokojni kompozitor Baronijan Varteks, ali uspešno je muziku za filmove koje rekonstruišemo birala gospođa Svetlana Đurić i drugi. Moj zadatak za većinu filmova se svodio na istraživanje i kompletiranje materijal za rekonstruisanje da bi film bio isti onakav kako ga je autor zamislio.

Najteži poduhvat je bio rekonstruisanje najznačajnijeg predratnog igranog filma *Sa verom u boga*, iako je autor bio živ i sa nama saradivao. Pravi poduhvat je bila rekonstrukcija *Proslave 550. godišnjice Kosovske bitke*. Uživali smo u radu na filmu *Rudareva sreća*. Skoro ceo svoj radni vek posvetio sam kompletiranju i istraživanju *Krunisanja kralja Petra I u Beogradu 1904. godine* i zamislite, kad sam sve uradio iz materijala koje sam godinama otkrivao u Jugoslovenskoj kinoteci, dobili smo kompletnu verziju filma koja se trenutno rekonstruiše u Italiji. Najviše sam od svih rekonstrukcija vezan za film *Golgota Srbije*, koji sam vratio u prvobitan oblik, pošto ga je cenzura zabranila. A autori su morali da odstrane skoro polovinu filma. Moram da napomenem da se na izvestan način od samog početka rada na istoriji domaćeg filma bavim tim poslom jer do nas su samo došli ostaci snimljenih filmova, a moj zadatak od 1960. godine je bio da pokušam da kompletiram materijale koji pripadaju jednom filmu. Uradio sam dosta, ali i pored svih napora ostalo je mnogo neoblikovanih celina koje se odnose na našu jadransku obalu. Taj posao na kompletiranju i identifikovanju ostataka predratnih filmova možda je i najznačajniji deo posla kojim sam se bavio u Jugoslovenskoj kinoteci.

Na pitanje šta je "arheologija filma", odgovor je traganje za komadićima trake, njihovim kompletiranjem i pokušajem da se rekonstruiše neki filmski dokumenta ili film. Veliko je zadovoljstvo otkriti neku ličnost ili sastaviti celinu priče. Zadovoljstvo koje se ne može iskazati bilo je otkriće Meštrovića sa majkom. Moja najveća želja je da u filmu o krunisanju kralja Petra I otkrijem u mnoštvu sveta Bakonju fra Brnu koga je Simo Matavulj doveo da prisustvuje krunisanju. Ili da identifikujem imponantnog parti-zanskog oficira Crnogorca koji je pozdravlja sa majkom na kućnom pragu.

Koji su savremeni principi muzeologije filma kod nas?

Nažalost, Jugoslovenska kinoteka ne poseduje ni jedan savremen uređaj za zaštitu filma. Nema čak ni mašinu za pranje trake, a da se ne govori o uređajima koji bi omogućavali zaštitu oštećene emulzije. Nemamo ni ne tako skupe aparate za pregled i vakumiranje negativa. A

moram istaći da smo među prvima u svetu postavili savremene principe obrade i zaštite filmova, nažalost, sada ne raspoložemo ni sa jednim ispravnim ni montažnim stolom ni profesionalnim projektorom, kao ni savremenim uređajima za snimanje televizijskih programa. Znete mi smo krajem osamdesetih godina inicirali zaštitu televizijske građe i uz pomoć Ministarstva kulture verifikovali, na predlog Arhiva Srbije, listu kategorija materijala i u jednom vremenu uspešno zaštitili značajne umetničke i dokumentarne filmove.

Napisali ste značajnu studiju Nušić prvi srpski filmski scenarista. Do kakvih ste naučno-istraživačkih rezultata došli u svojoj studiji o Nušiću i filmu?

Pripremajući materijale i tekstove za izložbu "Vek filma", ponovo sam iščitavao sve što je pisano o domaćem filmu. Otkrio sam da nije dovoljno istražena 1908. godina i vreme Aneksione krize u kojoj je Nušić imao značajnu ulogu. Isprovociran čestim konstatacijama mladih istoričara da smo mi stariji svojim istraživanjima onemogućili ih da tragaju za filmskom prošlošću, ja sam uz podršku svojih prijatelja iz Doma kulture u Smederevu pripremio knjigu o Nušiću i filmu. Postavio sam tezu da istraživanja nikada nisu završena, da uvek ima prostora za novo sagledavanje pojava. Knjiga postavlja nekoliko pitanja i otvara prostor za dalja istraživanja. Da li je Nušićev *Hadži-Loja* nastao po ugledu na film *Ubistvo vojvode od Giza*, jer Nušić ga je sigurno gledao u Parizu pošto je bio tamo u vreme njegovog prikazivanja? Ko je Ivan Čarnojević i šta se dogodilo sa njegovom "mašinom za snimanje" – filmskom kamerom i filmovima? Da li je Čila Ilija pričajući o Karađorđu mislio na Hadži-Loju, jer Milorad Petrović je protagonist u oba filma i oba su snimljena na Terazijama? Takođe ova knjiga i opominje da se mora pažljivo svaki podatak obraditi, jer smo svi znali da je na kraju knjige bilo napisano da je celu predstavu snimio bioskop Ben-Akiba, a svi smo mislili da se to odnosilo na fotografsko snimanje, a ne na film, jer u to vreme su prikazivani filmovi ozvučavani sa fonografom i gramofonom? Da, to je knjiga koja je trebala da zainteresuje mlade istraživače i da daju odgovore na postavljena pitanja.

Vaš leksikon, hronologija pronalazaštva pokretnih slika Od kamere obskure do video filma predstavlja nezaobilazan pojmovnik filmske tehnike i tehnologije, kao istorijskog razvoja filmske tehnike, ljud i pojava. Šta je idejna i estetska sadržina Vašeg leksikona i koju ste metodologiju primenili u pisanju ove studije?

U pravu ste, to je leksikon sa kojim sam imao nameru da objasnim i pokažem kako izgledaju određeni uređaji koji su prethodili filmu i ista-

knem određene pojave i ljude koji su doprineli stvaranju pokretnih slika, filma i filmske umetnosti. Ne bih to mogao nazvati idejnom i estetskom sadržinom, već opredeljenjem da ravnopravno istaknem sve pronalazača bez obzira na nacionalnost i da je klica estetskog bila u svakom pokušaju i pronalasku od altamirskih crteža, Leonardove skice kamere opskure, Veza iz Bajea, do prvih crteža faza kretanja ili u predstavama iluzionista i prvih "filmadžija". Takođe da je i svaki pronalazak bio otkriće koje se na izvestan način valorizovalo u zabavi i visokom zanatstvu, često prelazeći u umetnost. U metodologiji izlaganja čuvao sam se da u tehnička i tehnološka otkrića ne umešam estetiku filma. Posebno što sam pokušao da primenim u pisanju knjige bio je način izlaganja. Prvo da o ličnosti, pojavi ili uređaju dam najsazetije podatke, a onda u drugoj vrsti teksta, da to proširim zanimljivim podacima, da bi zainteresovao čitaoca da nešto više sazna o nastanku pokretnih slika, takođe pomenuo sam osnovne pronalazače koji su doveli do otkrića filma, fotografije i televizije. Mislim da je to jedna od vrednosti knjige što se na jednom mestu nalaze manje poznata otkrića koja naravno znaju samo oni koji se bave isključivo svojom oblašću. Primera radi retko koji istoričar filma je znao da je Dženkins postao jedan od najznačajnijih pronalazača u domenu televizije, kao i obrtano.

Posebno sam hteo da kroz hronologiju istaknem da su sva otkrića postojala pre njihove primene, a da su ih magnati stavljali u upotrebu kad god se film našao u finansijskoj krizi i to traje od pre Edisona i Limijera do današnjih dana. Interesantno je da su kreativni autori lako prihvatili tehničke inovacije i oplemenjivali sa njima i filmsku umetnost, obogaćujući je novim izražajnim sredstvima.

Šta karakteriše Vaš entuzijastički ukupan rad i brojne knjige iz istorije filma?

Karakteristika mog dugogodišnjeg rada je da sva otkrića učinim dostupnim svima. Nikada ništa nisam skrivao, a to se vidi iz brojnih knjiga mnogih autora koji mi se zahvaljuju za saradnju i pomoć. Nedavno sam saznao da dva mlada istoričara misle da im nisam pomogao koliko je trebalo i veruje osetio sam se povređenim.

Napisao sam nekoliko interesantnih tekstova. Posebno cenim svoj rad *Film kao istorijski izvor* i žalim što nikada nije u celini preveden na engleski jezik. To je oblast kojom sam među prvima počeo da se bavim, prve tekstove napisao još početkom šezdesetih godina i ta pitanja i danas su u žiži mojih interesovanja. Zadovoljan sam što sam se dosetio da obnovim *Minijaturnu biblioteku* i što tekst Pavla Vujića počinju da citiraju teoretičari filma u svetu. Žalim što knjižica nije upućena u svetske biblioteke i kino-

teke jer namera sa minijaturnom bibliotekom je da kratke tekstove o filmu, ali i drugim značajnim pojavama koje imaju svetski značaj, a odnose se na našu zemlju, učinim dostupnim i drugim kulturama, pošto svaka knjižica pored srpskog ćiriliceog teksta trebalo bi da ima engleski i ako je moguće i prevode na druge jezike. Trenutno imam spremno tekstove o *Krunisanju kralja Petra I 1904*, kao jednom od najznačajnijih dokumentarnih filmova u prvoj deceniji filmske umetnosti. Voleo bih da pored knjige koju završavam o velikom evropskom glumcu srpskog porekla, Svetislavu Ivanu Petroviću, koga smo zaboravili i mi i Mađari, objavim i kratku monografiju i filmografiju u *Minijaturnoj biblioteci*. Imam mnogo ideja, ali nema izdavača. Od knjiga koje sam napisao malo je izašlo. Nadam se da će se uskoro pojaviti serija pojaviti serija mojih razgovora sa pionirima filma, a obezbedio sam izgleda izdavača za monografiju o šefu Kinematografske sekcije Dragiši Stojadinoviću. Međutim, tekstove koje sam objavljivao poslednjih skoro 40 godina, a koje sam sačuvao, volim da ukoričim i ostavim da stoje. Sada se pripremam da nagovorim svoju suprugu i jednu rođaku da mi upišu tekstove u kompjuter i da izdajemo kuvarske recepte i moja razmišljanja o filmu.

U kakvom su odnosu režija i filmska tehnika kroz istoriju filma?

Za razliku od mnogih teoretičara i istoričara ja odnos režije i tehnike sagledavam na poseban način, smatrajući da je kreativnost reditelja i nova tehnička rešenja predstavljaju jedinstvo koje omogućava obogaćivanje filmskog izraza, kao i da spoj talenta i tehnike, odnos, istinski talentovanom autoru tehnika, omogućava prodor u nove teme i da mnogi kreativni postupci autora nisu mogli biti ostvareni bez određenog tehničkog pronalaska. Samo najtalentovanijima nije smetala upotreba tona, a zvuk je obogatio filmsku umetnost. Otkriće boja dalo je novu estetsku vrednost filmu. To ističem jer smo bili skoro svedoci vremena kada se smatralo da govor uništava filmsku umetnost i sećamo se mnogih napisa uvaženih teoretičara i kritičara koji su smatrali da boja uništava lepotu filma, a danas, nema nikog ko bi to osporavao. Zaključujem, kreativnost reditelja dobija snažan impuls sa novim tehničkim otkrićima u oblasti filma, a najznačajnija dela su to i potvrdila.

Kako vidite budućnost renesanse Jugoslovenske kinoteke kao "Vavilonske kule" svetskog i nacionalnog filma?

Budućnost Jugoslovenske kinoteke kao i drugih nacionalnih kulturnih ustanova zavisi od sadašnjosti, od spremnosti onih koji upravljaju kulturom da stimulišu najkreativnije kadrove u oblasti zaštite da se posvete u ovim

teškim vremenima čuvanju poverenih im najvećih nacionalnih vrednosti. Mislim da bi izuzetno brzo morali da izvučemo pouku u vezi sa izdavanjem fototipskog izdanja *Miroslavljevog jevanđelja* i donesemo trajna rešenja za zaštitu i nekontrolisano ili neprimereno korišćenje najznačajnijih vrednosti srpske kulture, ali i drakonske kazne za one koji nisu sproveli zaštitu na vreme i kako to Zakon o kulturnim dobrima predviđa.

Da bi sačuvalo ono što predstavlja naš nacionalni identitet u svim oblastima kulture mora se ulagati u stvaranje novog profila stručnjaka, a upravljanje kulturnim dobrima poveriti najodgovornijim, najboljim i najsavešnijim u svakoj oblasti. Zato je potrebno stvoriti mehanizme za neprekidnu kontrolu rada u oblasti zaštite da bi se izbegli propusti koji mogu naneti fizičku ili moralnu štetu kulturnom dobru.

Jugoslovenska kinoteka je u specifičnoj situaciji. Ona je od samog početka bila dobro osmišljena, a to su učinili profesor Milenko Karanović sa svojim saradnicima, od nje je svetski značajnu filmsku instituciju stvorio reditelj Vladimir Pogačić sa svojim saradnicima a filmska arhivistika je afirmisana kao pomoćna istorijska nauka. Žika Bogdanović sa mladim entuzijastima obnovio je programsku politiku i uveo instituciju u nove tehnologije, Radoslav Zelenović uspeo je da u vremenima sankcija sačuva ustanovu od raspada. Sada ta velika zbirka, dobro ste rekli, "Vavilonska kula", koja ima skoro sva značajna filmska dela snimljena u svetu, izuzetnu kolekciju tzv. malih kinematografija, jednu od najboljih zbirki dokumenata, kolekciju nacionalne proizvodnje kojoj je sačuvana srž, a to su izvorni materijali (negativi) skoro celokupne srpske proizvodnje i što se ne sme zanemariti stvorenu tradiciju čuvanja i zaštite filmskog fonda sa entuzijastima koji rade na zaštiti i obradi filmskog fonda. Volim da kažem, to govorim i pišem godinama, da ni jedna kulturna institucija u našoj zemlji nema takav svetski značaj kao Jugoslovenska kinoteka u oblasti kojom se bavi, ali ni da jedna institucija nije u tako teškom položaju kao Kinoteka, čak daleko težem nego Istorijski muzej Srbije koji nema ni svoju zgradu.

Potrebno je urgentno rešiti prostor za smeštaj filmova, obnoviti tehniku za zaštitu filmova, stvoriti bazu za razvoj savremene tehnike, osposobiti tehničke i stručne kadrove novog profila sa znanjima jezika, sa interesovanjem za trajno čuvanje postojećeg fonda i traženja načina da se on prenese u nove tehnologije. Takvi kadrovi postoje, moraju im se samo stvoriti uslovi za usavršavanje da bi od Jugoslovenske kinoteke ponovo stvorili nezaoobilaznu neformalnu školu sineasta i instituciju koja je spremna da sačuva celokupnu filmsku i prateću filmsku građu koja je prikupljena, a koju su joj poverile na čuvanje prethodne generacije. Za novu generaciju to je izazov jer dobijaju građu koja je svakom godinom sve starija i traži sve

više sredstva za očuvanje i znanja da bi se našla najekonomičnija rešenja da sve bude trajno sačuvano i dostupno generacijama koje dolaze.

Na "BK Televiziji" priređujete svakodnevno značajnu emisiju Kao danas, odnosno Na današnji dan. Kako i na koji način ostvarujete ovaj autorski vremeplov?

Podsetio bih Vas da se već mnogo godina bavim popularizovanjem filmskog dokumenta. Mislim da sam to dosta uspešno ostvarivao u emisijama *Ekran na ekranu* i *3-2-1 kreni!*, u nizu emisija posvećenih istorijskim događajima, kao i na posebnim filmskim predstavama koje smo organizovali sedamdesetih godina u Domu Sindikata. Zahtev da napravim emisiju *Kao danas* koja bi išla svakodnevno, prvo me je uplašio. Jovan Ristić, tada glavni urednik "BK" nije prihvatio moje razloge da je to nemoguće uraditi samo sa materijalom iz Kinoteke. Počeo sam da radim. Stvorio sam kostur koji se sastoji od istorijskih događaja, zabave, umetničkih ostvarenja, značajnih ličnosti i sve to mora da bude na filmu. Bilo je izuzetno teško pronaći datume koji bi se uklopili u raspoloživi materijal. Enciklopedijsko znanje koje sam sticao zbog identifikacije filmskog materijala dobro mi je došlo, uz upornost da nađem pravu meru u prezentaciji zbivanja. Mislim da je pravi pogodak ta kratka forma, jer moj cilj nije da nešto objašnjavam, da nekoga podučavam, već samo želim da ljude podsetim na događaje, pojave, ličnosti koje su im poznate, da aktiviram njihova sećanja i znanja. Mislim da sam sa svojim saradnicima Božom Jovanovićem, koji mi presnimava filmove na kasete, sa realizatorom Reljom Obrenovićem sa kojim sam radio do skoro i sada sa Natašom Dokučević, uspeo da emisiju održim interesantnom. Emisiju *Kao danas* ističu ljudi u svojim publikacijama koje se bave estetikom i sociologijom televizijskog programa. Jedna emisija je inspirisala Nadu Doroški da napiše knjigu o sebi. U više mahova najpoznatiji televizijski kritičari isticali su vrednost ove emisije, ali je važno da ona traje i da ćemo uskoro proslaviti 1500. emisiju. Morate priznati da to nije malo, ako sve moram skoro sam da smislim i pronađem. Nadam se da će se prihvatiti i predlog da se napravi jedna vrsta "vremeplova" po temama, a postoji zainteresovanost inostranih televizija da sličnu emisiju radim i za njih. Međutim, posebno mi je zadovoljstvo, da se Vama estetama sa prefinjenim osećajem za lepo, dopadaju i ovi moji mali dokumentarni medaljoni i da emisija svakodnevno pokazuje sa kolikim raznolikim bogatstvom u svojim fondovima raspolaže Jugoslovenska kinoteka, ustanova svetskog značaja, koju su stvorili generacije entuzijasta koji su se identifikovali sa ustanovom u kojoj su radili. Verujte, skoro za svaki prilog, kad uzimam film u ruke, da ga odaberem, ja ga na neki način posvećujem kolegama, koji su radili na prikupljanju i zaštiti filmskog fonda Jugoslovenske kinoteke.

Umesto pogovora

Prof. dr Nikola STOJANOVIĆ

DOPRINOSI RADOSLAVA LAZIĆA TEORIJI SAVREMENE INTERDISCILINARNE REŽIJE

Odgovor na Anketu dr Rite Fleis

Već u Vašem pitanju sažeta je zapanjujuća količina podataka koja kolegu Lazića kandiduje za Ginisa. Radi se o unikatnoj pojavi, čoveku-instituciji. Naime, iako se dugo znamo i dobro poznajemo, za mene, čak imajući u vidu da sam se takođe bavio sličnim poduhvatima (uređujući pre svega stotinak brojeva časopisa „Sineast“ u 25 godina), ostaje neodgonetljiva tajna kako kolega Lazić izlazi na kraj sa tolikim naporima, duhovnim pre svega, ali i fizičkim i materijalnim. Divim mu se iz više razloga. Navešću neke od njih.

1. Zbog načina na koji uspeva da animira toliki broj vrsnih umetnika širom one naše nekadašnje velike Juge, ali i širom ove naše raskošne planete i natera ih da prionu na olovku i papir (ili, svejedno, na pisaču mašinu, odnosno kompjuter), da pokrenu sive male ćelije u pravcu teorijskih uopštavanja, pa sve to još da spakuju i upute poštom na njegove ruke. Zašto se ovome čudim i divim? Pa zato što pouzdano znam da je većina ljudi koji se bave stvaralačkom praksom imuna na izazove teorije i estetike (čast izuzecima). Često oni i ne kriju da iza toga leži njihova intelektualna inertnost ili, pak, kao bolji izgovor, zamor od prakse, koji definišu najčešće floskulom: „Sve sam rekao svojim delom!“. Da čarolija bude veća, Lazić ne vrši nikakav oblik grubog pritiska ili ucenjivanja, jer za to nema ni sredstava a ni volje. Odgonetka je u tri Lazićeva „oružja“. To su: beskrajna ljubaznost, beskrajna strpljivost i beskrajna upornost. Potpuno atipično za ovdašnji mentalitet, Lazić neguje nadstvarnu uljudnost u pristupu pojedincima, kolegama, stvaraočima. Ali, znajući da taj lični šarm nije dovoljan da pokrene „lenje bube“, sa istom smernom ljubaznošću on koristi preostala dva sredstva: upornost i strpljivost. Kada je i meni, u svoje vreme, poslao upitnik sa dvadesetak pitanja o autorstvu filmske režije, zavapio sam: „Aman, kolega, svaki odgovor zahteva bar nedelju dana razmišljanja!“. Ohrabrio me je na svoj sofisticirani način i naterao da izoštrim svoja razmišljanja o smislu režije, što će mi, indirektno, pomoći nešto kasnije u elaborisanju mog doktorskog rada. A sam intervju, osim u njegovoj knjizi „Traktat o filmskoj režiji“ (Institut za film, Beograd, 1989), preštampan je više puta u raznim publikacijama i časopisima.

2. Sledeći stepen Lazićeve unikatnosti jeste u epskoj dimenziji njegovog pregnuća, odnosno u sveobuhvatnosti poduhvata. Time ovaj zadobija šekspirovske dimenzije. U jednoj prigodnoj metafori uporedio sam ga sa Jasonom i argonautima. Poput njih, Lazić nas ukrcava na brod koji plovi ka željenom cilju. Za razliku od njih, otkriva nam da se kolhidsko zlatno runo nalazi u spoznajni duhovne komponente poduhvata koji nazivamo kreativnom režijom. Na taj način Lazićeva hermeneutika zadobija monumentalne obrise osobene *argonautike*, sa svim iskušenjima i trajnim vrednostima koje sobom nosi. Svu svoju bogatu erudiciju, koja je očigledna i nesporna, stavio je smerno u funkciju sistema dubinskog istraživanja empirije, *metoda i krajnjeg smisla rediteljskog čina, i to u najširem dijapazonu: od klasičnog do eksperimentalnog teatra, od pozorišta lutaka do muzičkog pozorišta i opere, od filma do elektronskih medija i televizije.*

3. *Sondiranje metodičkih postupaka i sublimiranje empirije kroz ispodnu strukturu njegovih eksplorativnih intervjua sa značajnim rediteljima ima višestruko značenje i vrednost. Elementarni kvalitet manifestuje se u njihovoj autentičnosti, jer su u pitanju verifikovani dokumenti o svedočenju samih stvaralaca. Iznad toga, dolazi nadgradnja koja osnovne vrednosti duguje Lazićevoj neodoljivoj veštini da pitanja postavi u hipnotički meandrirajućem „mizanscenu“, koji ne dozvoljava opuštanje ili izbegavanje odgovora. U dva maha Lazić ostvaruje značajnu sintezu svojih istraživačko-analitičkih poduhvata. Najpre u dvotomnom „Rečniku dramske režije“ (1996), u kome su – izvanrednom dramaturgijom preplitanja pojedinih stavova i mišljenja – sistematski obrađene sve krucijalne komponente pozorišne režije. Zatim u knjizi „Umetnost rediteljstva“ (2003), gde nam u nekoj vrsti postmodernog organizovanja materijala, poput Pavićevog „Hazarskog rečnika“, nudi mogućnost unakrsnog iščitavanja teksta. U naslovu knjige on uvodi pojam rediteljstva, koji je u našem jeziku retko korišćen i zato se može tretirati kao neologizam. Pojam asocira, na jednoj strani, na roditeljstvo, što je u sprezi sa generičkim smislom režije kao jedinstvenog i neponovljivog stvaralačkog čina, a na drugoj strani na graditeljstvo, što je povezano sa tektonskim, odnosno prostorno-vremenskim principima „izgradnje“ scenskog dela posredstvom režije. Iako otvoren prema novim medijskim formama (hologram, laser, stroboskop), autor ostaje privržen antropocentričnoj etici, koja počiva na „živom čoveku, podrazumevajući da ovoga možemo potražiti i u njegovom dvojniku, u lutki ili animiranom filmu“. Sve u svemu, Lazić je obavio džinovski posao pionira koji utemeljuje teorijske osnove režije kao jedinstvene dramske umetnosti koja se različito oteľovľuje u različitim medijima.**

Beograd, 19. X 2010.

O AUTORU I PRIREĐIVAČU

Radovi i knjige Radoslava Lazića (1939.) 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 theatralia*, 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 operne 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; *Mareničev scenografski teatar*, 2008; *Traktat o scenografiji i kostimografiji*, 2009; *Biti glumac*, 2009; *Sara Bernar, Umetnost teatra*, 2009; *Caplin, Estetika vizuelne komike*, 2009; *Aleksandar Saša Petrović*, 2010; *Pozorišno slikarstvo*, 2010; *Lutkarski Theatrum Mundi*, 2010; *Savremena dramska režija*, 2011; *Bunraku, Japanski klasični teatar*, 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; *Filmski režiseri o režiji*, 2013; *Traktat o kritici*, 2013; *Pozorišne anegdote*, 2014; *K.S.Stanislavski, Pozorišna etika*, 2014; *Estetika erotskog teatra*, 2014; *Divljenje Boginji Taliji*, 2014; *Filmološki brevijar*, 2014.

* Anketni upitnik dr Rita FLEIS, prilog doktorskoj disertaciji *Doprinos Radoslava Lazića teoriji dramskih umetnosti u oblasti režije*, odbranjene na FDU, Beograd, 2012.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.3
791.634
791.634-051

ЛАЗИЋ, Радослав, 1939-
Filmološki brevijar : prilozi za nauku o filmu
kao umetnosti : Čarli Čaplin, Ingmar Bergman,
Andrej Tarkovski ... / Radoslav Lazić. - Beograd :
R. Lazić, 2014 (Beograd : Hadar). - 79 str. ;
21 cm. - (Biblioteka dramskih umetnosti)

Tiraž 500. - Str. 77-78: Doprinosi Radoslava Lazića
teoriji savremene interdiscilinarne režije / Nikola
Stojanović. - Napomene i bibliografske reference
uz tekst.

ISBN 978-86-84283-49-0

a) Филмска уметност b) Филмска режија
c) Филмски режисери
COBISS.SR-ID 211984396