

Jovan Jovanović

**UVOD U
DRAMATURGIJU
(NARACIJU)
FILMA**

Odlomak iz rukopisa knjige koja će biti izdata u Sloveniji,
citiran u knjizi Nebojše Pajkića NEPROČITANI SCENARIJI

SRPSKI FILM, SRPSKI ŽANR, HOLIVUDSKI PRODUCENTI I SEMIOLOGIJA FILMA

FILMSKI SCENARIO, NAJČEŠĆE KRIZE SCENARIA, JE PREDMET DISKUSIJE OD VREMENA SAMIH POČETAKA proizvodnje filmova kod nas posle II svetskog rata. Međutim, o scenariju se diskutuje izvan i bez razmatranja koncepta filmske proizvodnje, kao i značaja producenata za nastanak i kvalitet filmskog scenarija.

Poznato je da su temelji proizvodnje srpskog filma u kontekstu jugoslovenskog filma postavljeni na lenjivističko-boljševičkim principima, koji bezuslovnu zahtevaju da koncept proizvodnje filma vode država i partijska birokratija u saradnji s dežurnim ideolozima u dnevnoj publicistici. „Nacionalna filmska preduzeća su morala Komitetu za film da podnose *na pregled i saglasnost* godišnje spiskove tema za filmove koje će snimati, scenarija za one teme koje su odobrene, detaljne knjige snimanja za odobrena scenarija, da traže saglasnost za izbor reditelja, glumaca i ekipa, za svaki film pojedinačno. Najzad, da sve što je urađeno daju na pregled cenzornim komisijama. Ceo taj rad je istovremeno preko svog agit-prop aparata (agitaciono-propagandni biro, prim. J.J.) kontrolisala i Partija“, piše Ljubomir Dimić u knjizi *Agit-prop kultura*, Rad, 1988. godina. Jedina naša filmska zvezda internacionalnog značaja Ita Rina je u pismima Titu i Đilasu, početkom pedesetih godina, nazvala takvu kinematografiju – diletantskom.

Decenijama pomenuti koncept proizvodnje filmova nije radikalnije menjan. *Kozmetičke promene* bile su pretežno verbalne prirode, pošto je tzv. samoupravni koncept kulture bio samo vešto maskiran i prerušen lenjinističko-boljševički koncept totalitarne kulture pomoću samouprave, zapravo orvelijanske *novogovorne* verbalistike. Filmski stvaraoци, odnosno Udruženje filmskih radnika, nisu bili stalni i poštovanja vredni faktori u osmišljavanju koncepta filmske proizvodnje, u čijem konceptu nastaje proizvodnja scenarija. Ukoliko su filmski radnici ponekad uspevali u svojim konceptima, pre ili kasnije, bili su proglašavani za nepodobne kadrove u srpskoj kulturi. Ciklus pod naslovom *Preispitivanje jugoslovenskog filma*, održan početkom osamdesetih godina u Domu omladine u Beogradu, pored filmskih projekcija sadržavao je i razgovore s filmskim stvaraoциma, koji su delimično objavljeni u časopisu *Filmograf*. Za većinu autora teškoće su nastale ukoliko bi se opredeljivali za žanrovski koncept filmskog scenarija. Žanrovski film je titoističkim ideolozima, njihovim dodvoricama i ketmenima *ličio* na američki film. To je značilo da je *neprijateljski* i *reakcionaran* pošto promovise vrednosti građansko-kapitalističko društvo, koje je na osnovu *naučnog socijalizma* osuđena na *neminovnu istorijsku propast*. Mentalni virus antiholivudskog tipa je na samim počecima jugoslovenskog filma filmske proizvodnje zarazio mislenost srpskog filma. Zbog toga u koncepciji filmske naracije srpski film, sem u slučaju retkih izuzetaka, bezglavo luta, od varijacija socialističkog realizma, italijanskog neorealizma tzv. *nacionalnog stila* (scenariji koji nastaju na osnovu literarnih dela naših pisaca), epigonskog modernog filma koji u društvu *filozofije palanke* pronalazi urbane teme otuđenja, kvazikritičkog *crnog talasa*, često ideološki plakatskog i narativno amaterskog, imitacija češkog novog filma u praksi praške škole.

Sve u svemu, reč je o *socijalističkom esteticizmu* (sintagma Svete Lukića), zapravo o sporazumu o nenapadanju i konformističkoj saradnji između trenutno pogodnih filmskih kadrova i trenutno moćnih ideologa i birokrata. Iako se čitavo vreme govori o *krizi scenarija*, ne postoji nijedno teorijsko delo koje bi ozbiljno analiziralo praksu i ustanovilo razloge zbog kojih je srpski film gotovo fatalistički osuđen na *krize* scenarija. Istovremeno, tragikomični, titoistički pisci hagiografskih istorija srpskog filma uopšte ne primećuju krizu scenarija. Filmski kritičar Dragoslav Zira Adamović, u tekstu pod nazivom *Kinematografija bez scenarija* iz 1977. (*Scenarija pisana i levom i desnom rukom* – izbor iz izlaganja na simpozijumima filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji, 2000.) zaključuje: „To je potpuni poraz naše kinematografije koja ni za trideset godina nije uspela da obezbedi sebi nasušni scenarističko-dramaturški kadar koji bi joj omogućio da na tom planu ispliva iz dilentatizma koji je guši”. Zanimljivu primedbu o naraciji u jugoslovenskom filmu dao je američki reditelj Sem Pekinpo: „Vi snimate filmove po tekstovima na kojima upravo treba da se radi”.

Prve posleratne generacije filmsih radnika kod nas bile su narativno lobotomisane u izrazito antiholivudskom duhu. Preko boljševičkih tekstova, u kojima srećemo tvrdnje da je Holivud kapitalistička *fabrika snova* (Ilija Erenburg), američki filmski producenti *niski špekulanti* (Vladimir Iljič Lenjin) i *tvorci duševnog otrova* (Sergej Mihajlovič Ejzenštajn), čiji filmovi uzbuđuju *zoološke emocije ljudi* (Maksim Gorki), naši filmski radnici, pripadnici tzv. *poštene inteligencije* trebalo je da postanu *inženjeri ljudskih duša* (Josif Visarionovič Džugašvili – Staljin) koji će stvoriti *novog čovjeka* (Josip Broz Tito). Filmski radnici su ignorisali normalni bioskopski repertoar u kome su postojali američki filmovi. Tito je morao da dopusti prikazivanje američkih filmova pošto je to bio jedan od ključnih uslova da dobije neophodnu transfuziju američkih dolara za vegetiranje jugoslovenske privrede temeljene na *političkim fabrikama*. Zanimljiv je podatak da tokom šezdesetih godina projekcije američkih filmova u bioskopu Jugoslovenske kinoteke filmski radnici i filmski kritičari ignorišu, uključuju i profesore Fakulteta dramskih umetnosti (ondašnja Akademija za pozorište, film, radio i televiziju).

Neophodno je podsetiti da u Sjedinjenim Američkim Državama nikada nije postojalo Ministarstvo za kulturu. Za razliku od Evrope, nekadašnje Jugoslavije i Srbije, gde se smatra da Ministarstva kulture treba da usmeravaju tokove kulture, *američki način mišljenja* (American Mind) prosuđuje da je kultura polje kreativnosti čije proizvode, preko tržišnog mehanizma, vrednuje publika. Proizvodi kulture moraju da budu artikulisani u duhu vremena i da poseduju komunikacione potencijale i vrednosti. Masovnu kulturu, kao dominantni i planetarni oblik kulture dvadesetog veka, a najverovatnije i još nekoliko vekova u budućnosti, stvorio je američki koncept kulture i praksa lišena elitističkih, misaonih zombizama. Birokratske i akademske sredine, ne samo kod nas, već i u Evropi, zbog svojih kulturalnih i perceptivnih inhibicija, nikada mentalno nisu bile sposobne da razumeju masovnu kulturu u čijem kontekstu nastaje bioskopski film. Elitistički estetizantni aveti prošlosti su dogmatski infantilno fiksirani na kult umetnosti s velikim U, na romantičarski lunatički koncept nadahnutog umetnika (praktično *naduvanog*) i na manufakturni, tehničko-tehnološki zastareo, način izrade filmskih dela. Industrijski način proizvodnje filmova za te muzejske primere ljudske vrste postaje tajna za sva vremena.

Koncept i kvalitet izrade žanrovskih, bioskopskih priča ne može se prosuđivati i vrednovati muzejsko-nekrofilmnim kategorijama visoke umetnosti i sterilnog modernističkog elitizma, već savremenim pojmovima filozofije, poetike i estetike masovne kulture. O svemu tome među brojnim istraživačima fenomena masovne kulture piše i francuski sociolog i filmolog Edgar Moren, u knjizi *Duh vremena*.

O filmskom scenariju kod nas se manje-više razmišlja gimnazijskom intelektualnom nivou pomoću zdravorazumskih, ko bajagi estetskih, kategorija tzv. teorije odraza (nastaloj na osnovama lenjinističke gnoseologije, teorije saznanja), kojom su cepljene generacije filmskih radnika na kvazifilmskim školama kod nas i na inostranim *šnel-kursevima*. Po bukvalističkoj teoriji odraza, umetničko delo, pa i filmsko delo, je *subjektivan odraz objektivne stvarnosti*. O filmskom scenariju se misli izvan kategorijalnog aparata semiologije, prve sistematske filmske teorije koja je uspela da objasni enigmu filmske fikcije, ekranske stvarnosti, a samim tim i prirodu filmskog scenarija i filmske priče. Lišen semiološke svesti i američkog koncepta žanrovskog scenarija, srpski film, sem u izuzecima koji potvrđuju pravilo, decenijama varira modele neorealističke poetike kombinovane s estetičkim manirizmom raznih boja.

Pojava mlade generacije filmskih stvaralaca i kritičara koji usvajaju žanrovski pristup filmskog scenarija predstavlja pravo civilizacijsko čudo i izazov za budućnost srpskog filma, pa i srpske kulture.

Žanrovsku strukturu filmske priče nije izmislio filmski medij, već je on preuzeo viševekovnu realističko-mimetičku tradiciju evropske naracije zasnovane na načelima Aristotelove *Poetike*. Holivudska dramaturgija je samo moderna varijanta tradicionalne evropske narativne prakse i teorije. Uostalom, između dva svetska rata evropski film (Velika Britanija, Nemačka, Francuska, Italija, Čehoslovačka, Mađarska) producirao je žanrovske filmove na industrijski način. Filmske zvezde su bile dominantni faktor filmske produkcije. Filmske žanrove u klasičnom Holivudu u vreme *studio sistema* u velikoj meri su definisali producenti i reditelji rođeni i edukovani u Evropi. Mnogi evropski emigranti, američki reditelji žanrovskih filmova započeli su svoje karijere u Evropi. Savremeni američki film, tzv. *Novi Holivud* i *Novi – novi Holivud*, svoju dominaciju pokazuje i na evropskim filmskim festivalima. U narativnom pogledu njihove filmske priče su pretežno postmodernistička reciklaža (prerada) narativnih modela žanrovskog filma klasičnog Holivuda, posebno filma noara i takozvanog B filma.

Klasičnu filmsku priču, čija sižejna organizacija ima žanrovsku strukturu, oblikovali su i kodifikovali veliki američki filmski producenti tokom tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog veka. Producenti su bili ljudi s vizijama filmske naracije. Oni su kreativno kontrolisali nastanak filma od početne ideje do konačne verzije. Pisci scenarija i reditelji su kreativno dograđivali prvobitni producerski koncept naracije. Poslednju reč u oceni narativnih kvaliteta filmske priče imao je producent.

Filmske zvezde raznih arhetipskih modela su neophodni deo filmskog teksta, kako se semiološki naziva filmska fikcija. Žanr je, zapravo, struktura arhetipskih situacija kojima narativni kredibilitet daje prisustvo filmskih zvezda. Filmske zvezde su, prema svom arhetipskom sastavu, bile ugovorima vezane za pojedina filmska studija. Svaki veliki holivudski studio imao je prepoznatljiv žanrovski profil i, prema njemu, izbor filmskih zvezda. Andre Malro, francuski književnik, teoretičar umetnosti i filmski reditelj, u knjizi *Nacrt za psihologiju filma* (još 1939. godine, uz prošireno izdanje 1947.) ističe da filmska zvezda nije samo glumac koji igra u filmu, već ličnost koja „simbolizuje, otelotvoruje,

kolektivni instinkt publike.” Drugim rečima, objašnjeno jezikom Jungove teorije arhetipske psihologije, filmska zvezda omogućuje filmskoj publici da tokom filmske projekcije, putem projektivne identifikacije s junakom koga otelotvoruje filmska zvezda, izživi arhetipske psihičke potencijale svoje ličnosti. Malo ističe i bitnu razliku među pozorišnim glumcima i filmskim glumcima: „Velika pozorišna glumica je žena sposobna da ovaploti veliki broj različitih uloga, dok je filmska zvezda žena koja je sposobna da pobudi nastanak brojnih scenarija, a koji teže istom cilju, artikulaciji mitskih (arhetipskih, prim. J.J.) junaka“. Potrebno je podsetiti da su veliki američki producenti razmišljali uz pomoć brojnih timova stručnjaka različitih profila, uključujući i poznavaoce psihoanalize. Dejvid O. Selznik je zahtevao da stručnjaci za psihoanalizu superviziraju Hičkokove knjige snimanja i *story bordove* (nacrtane knjige snimanja). Tzv. glamur koji je studiozno oblikovao ličnost filmske zvezde je, semiološki rečeno, osnova psihoanalitičkog koda pomoću koga publika može da ostvari projektivnu identifikaciju s filmskim junakom. Upravo zato su filmska scenarija pisana za filmske zvezde. Filmske zvezde su školovane za tehniku filmske glume (glume za kameru), o čijoj prirodi piše i sovjetski reditelj i teoretičar Ljev Kulješov, u knjizi *Umetnost filma* (1929. godina).

Producenti klasičnog Holivuda nisu ugrožavali i/ili ograničavali kreativne potencijale pisaca scenarija i reditelje. Producenti su samo usmeravali i oblikovali *storytelling* (pripovedanje filmske priče) pojedinog reditelja u skladu s njegovim ličnim talentom. Tako je Hičkoka, kao autorsku ličnost, praktično oblikovao Dejvid O. Selznik, jedan od ključnih producenata u artikulaciji filmske naracije. Na pitanje šta bi bilo sa njegovom karijerom da nije došao u Holivud, Hičkok je iskreno odgovorio: „Ostao bih samo talentovani evropski amater!“

Stereotipne elitističke fraze da je Holivud, zbog navodnog samo komercijalnog duha, odbacio navodne *velikane* filmske umetnosti, poput Štrohajma, Ejzenštejna ili Velsa, pokazuju samo pseudoelitističko i snobovsko neznanje elementarnih činjenica filmske naracije. Pomenuti *umetnici* jednostavno nisu posedovali talenat za *storytelling*. Orson Vels je u svom prvom filmu, *Gradjanin Kejn*, imao neograničenu autorsku slobodu. I šta je pokazao u tom, a i u kasnijim filmovima? – tek da je slab *storyteller*. Pre nego što su producenti konstatovali tu činjenicu, nju je evidentirala filmska publika.

Semiologija filma je prva naučno zasnovana filmska teorija. Kristijan Mec, jedan od utemeljivača semiologije filma kao sistematske filmske teorije, primećuje da se prethodne filmske teorije mogu svrstati u neku vrstu praistorije filmske misli. Razmišljati o filmskom scenariju bez posedovanja semiološkog znanja, znači razmišljati u kategorijama praistorije filmske teorije. Semiologija filma je definisala ključne pojmove *filmskog jezika* i *filmskih izražajnih sredstava*, koji su pre nastanka semiologije filma upotrebljavani krajnje zdravorazumski i voluntaristički. Takozvani filmski jezik i takozvana izražajna filmska sredstva su, po semiološkoj definiciji, zapravo, repertoari filmskih kodova pomoću kojih se konstituiše sistem znakova na filmskom ekranu, narativni diskurs filmske priče koji postoji u filmskoj stvarnosti sačinjenoj od filmskog prostora i filmskog vremena. Filmska stvarnost, odnosno filmska fikcija, je *svet znakova* koji, zbog specifične prirode referenta u filmskom znaku, stvara i omogućava totalnu iluziju života u percepciji i razmišljanju gledalaca.

Italijanski semiolog Umberto Eco, u knjizi *Kultura, informacija, komunikacija* (1968) ističe da semiologija (semiotika) proučava sve kulturne fenomene kao sisteme znakova na osnovu polazišta da su takođe i u životu svi kulturni fenomeni sistemi znakova, odnosno komunikacijski fenomeni. U kontekstu semiološkog posmatranja i definicije kulture, film se više ne može razumevati kao *čudesna reprodukcija stvarnosti* već ako svet znakova koji se artikuliše mnoštvom kodova, ističe Eko.

Elementarna semiološka analiza žanrovskih filmova pokazuje da u svakom žanru nalazimo specifičan repertoar kodova izgrađen pomoći karakterističnih *lanaca označitelja* u filmskim sintagmama. Žanrovski filmovi klasičnog Holivuda poseduju najbogatije i najmaštovitije repertoare kodova u istoriji filmske naracije. Zbog toga je komunikacijski potencijal takvih žanrovskih filmova univerzalan i večan. To nisu bili efemerni filmovi, o čemu su proizvoljno nagvaždali akademski *Getenbergovi kreteni* (sintagma poznatog kanadskog teoretičara medija, Maršala Mekluhana, za ljude koji ne poseduju elementarnu medijsku kulturu), već istinska remek-dela zanimljiva za publike mnogih generacija i različitih kultura. U estetici postoji aksiom da vreme prosuđuje koja umetnička dela, pa i filmska, dobijaju status genijalnih dela.

Zagovornici današnjih takozvanih autorskih filmova prenebregavaju i/ili ne znaju istorijat nastanka sintagme autorski film. Tu sintagmu su prvi lansirali francuski filmski kritičari pedesetih godina dvadesetog veka, istinski oduševljeni holivudskom narativnom praksom, koja je kodifikovana od strane velikih holivudskih producenata. Začudo, ta je činjenica o producentskom udelu u nastanku filma izmakla francuskim kritičarima iz vida. Zbog toga već tokom šezdesetih godina, a naročito kasnije, evropski film, lišen prisustva producenata s narativnim vizijama, postaje sve više solipsističko buncanje, zanimljivo samo za kvazipubliku u getima filmskih festivala, pseudoelitu i snobove. Treba podsetiti da u svetu vlada prava patologija filmskih festivala, svakog dana – pet filmskih festivala. Filmska birokratija na taj način opravdava razlog svog postojanja. Zanimljivo je da su slučajni žiriji, koji ocenjuju navodne umetničke kvalitete prikazanih filmova, lobističke provenijencije i načina razmišljanja. U njima ne sede istaknuti predstavnici filmske teorije. Ta praksa, ukoliko je uporedimo s praksom vrednovanja u drugim umetničkim disciplinama, liči na pravi nadrealistički kalambur. Vrednosni sistem slučajnih žirija ne omogućuje uspostavljanje kontinuiteta aksioloških kriterijuma, čime je onemogućeno stvaranje bilo kakve vizije filmske naracije.

Ozbiljni teoretičari kulture i filma su zabrinuti što evropski film teško može da proizvede ne samo filmove za strana tržišta nego i za domaću publiku. Francuski teatrolog i teoretičar kulture, Žan – Mari Domenak, u knjizi *Evropa: kulturni izazov* (1991) smatra da u proizvodima evropskog filma i televizije postoji alarmantna kriza naracije. Evropljani jednostavno nisu sposobni da konstituišu *priče za narod koji je postao publika*. Domenak, istovremeno, hvali vrhunska dela američkog filma, upoređujući ih s grčkom tragedijom i klasičnim evropskim komedijama.

Zagovornici antinaracije u takozvanom *art-filmu* uporno prenebregavaju činjenicu da među savremenim teorijama postoji *teorija žanra*, kao i naratologija, strukturalističko objašnjenje vođenja priče. Upravo naratologija daje estetsko pokriće žanrovskim modelima filmskih priča. Teorija žanra, između ostalog, dokazuje da filmski žanr nije statičan narativni model koji se može komercijalno zloupotrebljavati. Upravo žanrovski film zahteva najviše narativne kreativnosti, pošto žanr zahteva neprekidno obnavljanje svojih sižejnih struktura. Strukture žanrovskih filmskih priča korespondiraju s *duhom*

vremena i horizontom očekivanja ciljnih publika, kao i novih generacija nadolazeće publike. Publika, u skladu s kodovima ukusa i senzibiliteta, bira one žanrovske filmove koji aktuelizuju duhovnu situaciju vremena. Žanrovi se ne mogu nametnuti filmskoj publici. Pogledajmo razvoj nekoliko tipičnih američkih žanrova: kriminalističkog filma, istorijskog spektakla, vesterna, mjuzikla i muzičkih komedija.

Žanr kriminalističkog filma je vitalan, sposoban da neprekidno inovira svoj elementarni žanrovski model. Istorijski spektakl tek u poslednje vreme doživljava svoju renesansu, pošto je dugo bio neaktuelan, vestern i mjuzikl su praktično izumrli u žanrovskom smislu.

Aktuelnost filmskog žanra temelji se na sociološko-psihološkoj činjenici da svaki žanr definiše *duhovnu situaciju vremena*. Filmske zvezde kodifikuju oblike ponašanja, mišljenja i osećanja koje su aktuelne u svakodnevnom iskustvu.

Pošto je filmski žanr, zapravo, komunikacijski model, ukoliko u njemu postoji preterana konvencionalizacija sižejnih struktura bez neophodnih i neprekidnih inovacija, žanrovski model postaje stereotipan, prepoznatljiv i čak odbojan za publiku. Takvu sudbinu je, na primer, svojevremeno doživeo špageti vestern.

U svetlu semiološke filmske teorije, Holivud nikada nije bio *fabrika snova*, sintagma Ilje Erenburga (staljinističko-boljševičkog pseudoliterate, propagandiste i agenta sovjetske tajne policije, NKVD-a), koju kod nas majmunsko-papagajski decenijama ponavljaju filmski i medijski neobrazovani akademski pseudointelektualci, dogmatski levičari, elitisti i snobovi svih boja. Holivud je fabrika filmskih tekstova, odnosno filmskih priča s najbogatijim repertoarom kodova. Tako bogat repertoar filmske fikcije moguće je kreirati samo u uslovima industrijske organizacije filmske proizvodnje, koju usmeravaju producenti sposobni da razumeju duh vremena i horizonte očekivanja ciljnih publika. Srpski film je bio i ostao samo beznadežna manufaktura. Moguća izmena poetike srpskog filma, odnosno razumevanje kompleksnosti prorode filmske naracije, zahteva pre svega promene u načinu mišljenja ljudi koji odlučuju o filmu. Kao što znamo, misaone promene u ljudskim glavama je teško izvršiti, najčešće čak i nemoguće. Za dobrobit budućih filmskih generacija u Srbiji neophodan je oštar kadrovski rez u srpskoj kinematografiji i kulturi. Sinonim za takav civilizacijski poduhvat je lustracija. Nažalost, do danas je takav poduhvat, filmski rečeno, bio *nemoguća misija*.

Zbog toga su sva retorička naglabanja o filmskom scenariju izvan konteksta realnog životnog iskustva, prakse i fikcije filma.

(Odlomak iz knjige *Uvod u filmsku naraciju*, koju mi je gospodin Jovan Jovanović za ovu priliku ekskluzivno ustupio, iako ona još nije izašla iz štampe; nije, kao ni ovi redovi, postala hrana gutenbergovskog kineskog sindroma. Ali, jedno drugo delo, *Uvod u filmsko mišljenje*, je knjiga koju je Jovan Jovanović već objavio u dva maha, hiljadu devedesete i dve hiljade sedme, oba puta na slovenačkom.

Jovan Jovanović, već dvadeset osam godina, u egzilu, predaje u Sloveniji, dok naše studente vežbaju pitomci Varšavskog paka. On, predajući sve najbitnije predmete u nastavi, pod pokroviteljstvom slovenačkog Ministarstva kulture, organizuje seminare koji udaraju u centralne tačke filmske fenomenologije kojoj Joca Jovanović pristupa s radikalnim semiološkim gardom: *Uspom i pad evropskog filma*, *Mitologija američkog filma*, *Slovenački film u potrazi za identitetom*, *Estetika B-filma*, *Poetika noara*.

To su samo neki od seminara na kojima su se mladi Slovenci učili ideji filma, dok naši studenti slušaju bajke o Crnom Petru i praškim Pepeljagama.