

DOBA SLIKA I SLIKOVNICA*

petar ljubojev

Da li film, taj novovjekovni sudionik čovjekovog postojanja, otvara širom mogućice prozore saznanja života onakvog kakav jeste, umjesto onakvog kakav bi trebao da bude? Da li je to neminovni i, zato, nezaobilazni izdanak vremena koje je prvo na pragu mogućnosti (i koje svoju suštinu i iskazuje naznačenom mogućnošću), da vidi sebe onakvo kakvo zapravo jeste? Nije li to, uistinu, uslovlilo i porodilo jedinstvenu sliku svijeta kakvu filmska predstava začuđujuće vulgarno, ali i zapanjujuće autentično predstavlja?

Za početak tragalačkog napora koji kani da iznađe izvjesne odgovore, stimulativna je misao Martina Hajdegera, upravo karakteristična po mestu gdje se ovaj filosof približava Lukaču: *nije slika svijeta, uvjerava Hajdeger, od nekadašnje srednjovjekovne postala novovjekovna, već to da je svijet uopšte postao slika označava bit novog vijeka.*³

Ako filmska predstava posjeduje kvalitete koji potvrđuju adekvatan izdanak suštine novog svijeta, odnosno, ako je to u samoj suštini svijeta izrasla ludost koja svijet pokazuje u očitovanom zbiljskom totalitetu života, onda je ovaj magičnoj kutiji iz koje na platno *curi intenzivirani život*, zagarantovana savremenost prisustva i budućnost osmišljenog prepoznavanja svakodnevnice

Ipak, pretjerano ushićenje čarolijom koja bilježi i reprodukuje ljepotu pokreta, dio je prošlosti koju sadašnjost može samo racionalno da analizira, ostavljajući za rever miljea nedavno preturene prošlosti zadjenuti periferni romantični osmijeh i uzdah, namijenjen nezaboravnom, ali i naivnom, nepovoljivom početku. Praksa je neumoljivo i neprestano vadila iz naftalima pitanje koje unosi vječiti nemir i sumnju: gdje su granice filma? Da li su one tamo gdje se iza prvog paravana nazire kraj samouvjerenog manipulisanja prizvidom neslućenih otkrovenja ljudskog identiteta, ispod fasada koje krije misao o degradiranoj individui uvučenoj u vratolomiju mezaobilaznog lavirinta otuđenja, koje simbolizuje epohu kao i misao o njenom postojanju u slici što ga obilježava, ili su, pak, dostignute vrijednosti tamo gdje se iza privida nepredvidivih mogućnosti pruža ruka za nove prodore, poput bačenih rukavica u lice građevinara zidina koje sprječavaju razotkrivanje društvenog mehanizma otuđenosti što se neprestano obnavlja i izranja zastrašujućim novim žarištima i oblicima? Da li filmska predstava, ako je karakterišu nevelike moći parcijalnih slikovnica otrgnutih iz bogate zbilje, smišljeno organizuje iluziju o nepromjenljivosti datog svijeta, obezbjeđujući upravo zbog toga svoju egzistenciju i funkciju u neizdašnom društvenom miljeu? Jer, ako je ova primamljiva igračka za reprodukciju govornih slika iščupanih iz cjeline jedne zbilje, ponudila samo istrgnute defektne dijelove i deformisane oblike nakindurenog lica svakodnevnice, u mogućnosti je da negacijom sopstvene iluzije o značaju uloge koja joj je dodijeljena, ponudi kvalitativno nov trenutak spoznaje o svijetu u trgovinama sopstvene demistifikacije.

Film nije samo igračka koja pruža trenutno oduševljenje iza kojeg ostaje praznina iznevjerenih nada. Da je bio i ostao samo ono što je u početku nagovještavao — razbibriga koja mami naivno i znatiželjno gledalište, željno površnih vašarskih atrakcija, bez kriterija koji su nužni da bi se načinio upečatljiviji žig u vremenu i prostoru — ostavio bi, poslije prvih dana iznenađujuće atrakcije, dovoljno vremena da bude zaboravljen. Zbog toga, suštinski osobenu i bitno novovjekovnu karakteristiku posjeduje ova magična igračka vremena koje je postalo slikom. Čak i kada saznanje otkriva da se filmskom predstavom često skromno nude razglednice o svijetu poput vašarskih atrakcija s krivim ogledalima.

Sušтина ključanja, revolucionarnog vrenja, kriznih situacija i deformiteta društvene svijesti i savjesti, nemože se mimoći

u analizi odsudnih trenutaka prilagodavanja i opstanka osobenog društvenog fenomena — filma. A analitički pristup fenomenu filma mora da traži neophodne mostove ka određenijem društvenom statusu filma u trenutku žilavog koprcanja na svumu, ili plivanja po mutnom i uzburkanom moru svakodnevnice. Izostavljanje pogleda na manje lijepu suštinu raspadajućeg svijeta i nezadrživo marširanje revolucionarno nove svijesti, kojoj se opiralo iz svih oružja i na sve moguće načine na početku našeg veka, označilo bi sterilizaciju slike i zamagljenje pogleda jednodimenzionalnim estetsko-statističkim epruvetama parcijalno viđenog života ove, po mnogima, nove umjetnosti.

Periodi kroz koje je prolazio film, od prvih predstava do danas, dijelili su se na osnovu mnogih namjena i pobuda. Često je prevashodno odlučivao faktor razvoja tehnike, umjesto faktora slike koja teži novim impulsima neprestanog tragalaštva za mogućim zahvatanjem totaliteta društvenih zbivanja. I, zato, ranije načinjene podjele proklamovale su sigurnosti datumskih granica uočavanja kvalitativnih prekretnica u životu ovog društvenog fenomena.

Zar je, na primjer, izrazita kvalitativno nova faza ovog društvenog fenomena prelaz iz perioda nijeme slike u period ozvučenja? Zvuk je svakako veliki dobitak za film. Kasnije je, nesumnjivo, omogućio i nova estetska dostignuća. Ali, upotrebljen kao tehnička novina, u nepromjenljivim društvenim okolnostima označio je potrebu zgrtanja većeg kapitala. Početni čin uvođenja zvuka nije označio i jedno novo, društveno verifikovano radikalno izmjenjeno postupanje prema fenomenu. Zato, prekretnicu u egzistenciji fenomena tražimo na drugoj, pouzdanijoj strani, u kvalitetu društvenih promjena koje film prati ili im, možda, prethodi.

Za ustaljeni način periodizacija filmskih prekretnica i skretanja izgledaće bogohulno osporavanje gotovo kanonizirano porađanih prelaznih perioda i ograda, koji su se manje-više uvijek poklapali i pored postojanja neznatnih razlika u izdvajanju karakterističnih i kritičnih intervala. Takve periodizacije samo potvrđuju da se, u ime društvenog statusa filma, gotovo nepogrešivo opredjeljivalo za tehničke novine koje su uvijek bile samo jedan dio odraza određenih društvenih situacija.

Odnos prema značajnim događajima, karakterističan u životu prosječnog američkog građanina koji, od boksa do kikirikija, periode mjeri datumskim granicama upamćenih klasičnih nokauta, izbavljenja od stečaja, ili srećnog dobitka na lutriji, uvukao se i u filmsku periodizaciju i to ne samo onu zabilježenu daleko preko Okeana nego i u Evropi, pa i u našoj zemlji. A fiksirani datumi, kad je riječ o pravim društvenim prekretnicama, nisu pouzdani orijentiri. Periodi koji predstavljaju jedan društveno oformljeni kvalitativni skok, uglavnom ne otkrivaju decidue datumske presjeka na bivše i sadašnje. Savremenost se priprema na zgaristu starog, ili kroz kriznu situaciju onoga što konačno otpada. A svaka ambicioznija periodizacija ne može da ukazuje na formalne demarkacione linije. Mora se neizostavno oslanjati na pouzdane kvalitativne promjene karakterističnim načina proizvodnje i prateće kvalitativne estetske artikulacije filmskog izraza, koji egzistira iskazujući suštinu izmijenjenih relevantnih društvenih odnosa. Prema tome, za kvalitativno novi period društvene egzistencije filma neophodno je pronaći trenutak revolucionarno nove (što znači i ubrzan) zbiljske afirmacije novog odnosa i akumulacije nove svijesti u svijetu filma.

Jedan špekulantski potez filmskih biznismena ostvaren (oktobra) 1927. godine,⁴ danas je još uvijek događaj koji teoretičari i historičari uzimaju kao datum nastajanja novog filmskog izraza što je revolucionisao filmskim jezik i filmsku estetiku. Riječ je o atraktivnoj pojavi prvog ozvučenog, ili ozvučenog filma.⁵ Istina, zvuk je bio izraziti kompleks nijemog filma i morao je, kad-tad, postati dio cjelovitog filmskog izraza. Međutim, sam čin pojave ozvučenog filma do-

Junak romana Migela de Servantesa Saavedra, dugonogi vitez Don Kihot, poslije dugotrajnog potucanja po okolnom svijetu i iscrpljujućeg kidisanja na sablasne vjetrovnjake — obogatio je čitaoca ubjedljivo sročnim saznanjem. Ovaj borac bez straha i malodušnosti uzviknuo je da je najveća ludost vidjeti život onakav kakav jeste umjesto onakvog kakav treba na bude.¹

Don Kihot, nezaobilazna onovremenska nemirna lutilica (ime koje, kada se pomene, uvijek nosi otvoreno ili prikriveno posezanje za simbolima raznih pobuda i namjena), u krhkost biću duhovnog nemira i suptilno očitovanih damara, rasijanih po ne baš nemirnoj realnosti jednog učmalog vremena, izronio je tvrdoglavošću tragača za putevima koji vode do izlaza iz začaranog kruga oivičenih dometa nabujale rijeke, prepune naslaga otkrivenog potencijala čovjekoljublja koje napadno traži i iščekuje ventile i kapije tamnih, skučenih, ruiniranih, memljivih, ali u svijesti i realnosti isturenih zidina zamkova s tjeskobnim kulama i minijaturnim prozorčićima s kojih leti pogled, a da se, zauzvrat, ne otkrije lice čovjeka, potisnutog i zazidanog u brdu opeke i rituala. Otkrio je, taj nepovoljni i ukleto nemirni vitez, svojim naizgled jalovim jurišima, neslućene mostove za prilaz identitetu čovjekoljublja ispod kompleksne bremenitosti jednog vremena, naznačivši nadu moguće ludosti koju tek novo vrijeme može otkriti.

Ako je klasični roman otkrio nepregledno prostranstvo neistraženih ljudskih tajni, obilježivši nemoć prodiranja u njihovu bit kao osobenu oznaku vremena koje je predstavljao, na sopstvenom primjeru otkrivao je krhkost što vodi neminovnom kraju koji označava završetak epohe čije je umjetničko ovaplođenje bio. Da li je novovjekovna ludost ostala da bude provaljena i otkrivena do tada neočekivanim izdankom novovjekovne zbilje? Da li je taj put za adekvatno umjetničko obilježavanje nove epohe označio osobenu i sopstvenu liniju kojom se zbiljski odraz stvarnosti najracionalnije uvlači u strukturu djela kao autentični čin društvenog preobražaja ili haosa novuma?

Ziveći svoju ludost, ali i tragajući za otkrovenjima suštine osobenosti, da li je novo vrijeme pružilo najprivlačniji, ali, po nezadrživosti prodora u ljudsku dušu, najstravičniji hir uporne i racionalizovane trke kroz prostor probuđene samospoznaje: mehanizam ili sredstvo, alatku ili proizvod adekvatan originalnosti sopstvenog obilježavanja i ogledanja — filmsku predstavu?

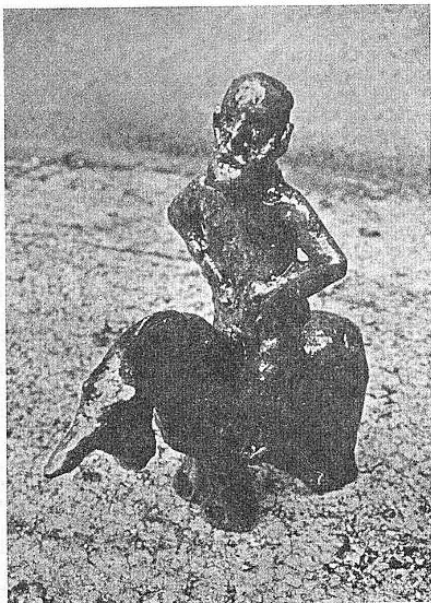
nio je jednu tržišnu atrakciju koja je usporila izražajne rezultate ostvarene gotovo do perfekcije u nijemom filmu. Nastala je stagnacija izraza u dominirajućem nijemom filmu, i, nasuprot tome, jedna trapava realizacija ozvučenih filmova koji su bacili estetiku na periferiju neinventivnih i krutih mikrofonskih zapisa. Nekoliko godina kasnije stanje se popravilo. Zvuk je prihvaćen kao nezaobilazni dio izražajnih sredstava. Od onoga što je bilo najvažije u nijemom filmu, ostalo je i dalje neminovna potpora filmskom izrazu tehnički obogaćenom novom dimenzijom — zvukom.

Zvučni film se pojavio u trenutku tržišne krize filma. Ali, razlog pojave krije se u želji moćne mašinerije američkog bankovnog kapitala da se uplete u tada malu, a ipak, unosnu filmsku industriju. Kriza je pala kao ljetna kiša. Međutim, taj trenutak društvenog života u kojem je filmska proizvodnja zauzimala određeno mjesto, ništa izrazito prevratno nije pružao, pa je i unapređenje ovog društvenog proizvoda odavalo uhodani red stvari, obeležen racionalnom evolucijom u očitijoj središnjoj perioda presudnog za filmski prodor do nezamjenjive masovne kulturne potrebe.

Periodizacija koju nastojimo da promislamo u osnovi pristupa, kloni se preciznih i, zato, sadržajno neadekvatnih datumskih granica koje nikada nisu mogle da otkriju značajne novine, a pogotovo takve promjene koje se iskazuju kao neizostavno prisutne u razvoju jedne društvene djelatnosti što zahtijeva praćenje egzistirajućih relevantnih činjenica gomilanih do kvalitativnog rezultata kontinuiranog procesa sazrijevanja i potvrđivanja.

Prehistorija društvene verifikacije filmskog fenomena traje neposredno od usavršavanja prvih zapisa i njihovog projiciranja pred širokom publikom do, poslije nedvosmislenih nagovještaja, započinjanja industrijske proizvodnje u mehanizmu prihvaćene društvene distribucije filmskih djela. Vrijeme kada film počinje da se razmjenjuje kao sredstvo za razonodu ili pokuku i kada mehanizam razmjene počinje doprinositi da se film prihvati kao atrakcija koja ostvaruje stalnije prisustvo u svijesti gledalaca, predstavlja period kraja nesigurnosti jedne atrakcije i početak pouzdanijeg očitovanja razvojnog puta i društvenog prisustva filmske predstave.

Desetak godina poslije prve filmske predstave teče vrijeme rovine težnje da se filmu osigura trajnije mjesto u izbornom uvjerenju da je nesvakidašnja i draga atrakcija.



PRVI PERIOD označen je društvenim statusom. Film nudi izražajne mogućnosti koje ukazuju da nije prost zbir iskustva odslikanog pozorišta ili neke druge umjetničke discipline. Postaje zabava puka koji upravo u to vrijeme nije imao svoju karakterističnu zabavu, osim zaostale cirkuske predstave i manje sigurnih i nepredvidivih pozorišnih predstava malih i bijednih putujućih trupa. Sitni biznismeni su vidjeli mogućnost zarade i angažmana koji pruža umišljenu stepenicu većeg ugleda, a umjetnici su, u očitijoj krizi putujućeg pozorišta i cirkuskih predstava, u filmu vidjeli jedinu šansu. Upravo »preseljavanje« proizvodnje na tlo Sjedinjenih Američkih Država, pored skučenosti početnih realizatorskih koraka, otkrivalo je rasprostranjeniji proizvodni potencijal. Filmska proizvodnja u potpunosti zahvata svijet profita i nudi najjeftiniju zabavu, primitivno i melodramsko štivo za razbijanje ustaljenih briga u svakodnevnici armije onih stanovnika koji su jedino za mala sredstva mogli tražiti »velike snove«. I baš kada kriza toga svijeta (ili s tim svijetom) postaje očita, film, poput hljeba koji treba pružiti, za svijet kapitala postaje dobrodošla zakuska koju je potrebno neodložno podgrijevati. Naizgled ogromna i nepromjenljiva gromada ljudskog bitisanja nagovještava pukotinu i moguću krhkost. Raspolućenost mase koja još osjeća sopstvenu snagu i dotrajava život usahljili moći, pružala je konglomerat društvenog i individualnog haosa. Naslućeni nemir označio je, na jednoj strani, duboku dramu, prepunu malih i velikih kriznih situacija, a na drugoj strani, začikivanje mogućih potencijala čovečnosti onih koji nisu imali šta da izgube u nadmetanju, jer su, na razini na kojoj su se našli, mogli samo da dobiju presudnu istorijsku bitku. A film je, naivno i naizgled mevano, podržavao otaljavanje uvjerenja o dobroćinstvu koje treba čekati skrštenih ruku.

Postoji još jedna karakteristika ovog perioda koja je bila presudna za uzlet filma. Klasične umjetnosti bile su uzdrmane pokretima koji su ukazivali na neminovnost razaranja ustaljenog. Negacija ustaljenog prihvaćena je kao najznačajniji čin angažovanja. Kriza moralnih opredjeljenja i, na drugoj strani, značenje novog svijeta i novih mogućnosti epohe, označili su košmar koji je utisnuto nezadrživ pečat na klasične umjetnosti. Pustoš, moralne katarze i bjekstva u omeđene svijetove koji se nepovratno ruše, pružali su šansu za brojne pokrete usmjerene ka sukobu s ustaljanim. Vakuum koji je nastao bio je izrazit i neizbježan.

U takvoj situaciji živi jedna poluumjetnost, još nedonošće novog svijeta tehničkog progressa; koprcu se u sopstvenim nedaćama i prvljavim pelenama. Pronalazi male ventile mašte, nadanja i komične valove prepotencije i naglašenog kompleksa manje vrijednosti. Ali, u vremenu koje znači predahe, ili možda smušeni upitnik za najintenzivniji pojedinačni i grupni otpor tapkanju u mjestu razorenog klasičnog poretka stvari u umjetnosti, izgleda kao da se film bezobrazno uputio na glavna vrata velikog svjetskog balu na kojem će zaigrati originalnu, prostu i nenakindurenu balastom prošlog, primamljivu igru.

Film u tom periodu nije u situaciji da vapajućim zovom traži zaustavljanje na onom mjestu gdje su klasične umjetnosti dosegle svoj vrhunac, ostavljene na zacementiranom Olimpu s kojega se do tada vjerovalo da se nikada i nikuda ne može pasti i propasti, a posebno ne u dubinu jednog novog društvenog poretka stvari koji ruši ustaljeno i u umjetnosti, kao što ruši u stvarnosti iluziju o nepromjenljivom i vječnom.

Trapav i tupav, nošen entuzijazmom često neobrazovanih zanatlija i potencijalnih umjetnika, film je krcio put ushićenjem koje je stvaralo šansu za relaksirajuću znatiželju i primamljivu konstrukciju o životu u ruzičastom. No, upravo takav, odjeven dronjima i slobodan od kompleksa klasičke koja pritisaka um budućih stvaralaca, zakucuo je na vrata umjetnosti u trenutku kada je kla-

sična umjetnost doživljavala nezapamćeni haos i neminovno iščekivani trenutak novog. Nestao na periferiji uhodanog poretka stvari, nije se trudio da se oslobodi periferije mentaliteta onih koji su ga prihvatili i omogućili mu život uvjereni da nudi fascinantniji prozor u svijet, ili korak ka ispunjenju skrivenih snova o naivno sročenoj idealizovanoj slici života.

Film je nudio i nešto drugo. Bio je mogućost za eksperimentatore raznih vrsta i dometa. Za sve sineaste — od mađioničara koji su i novom medijumu vidjeli ispunjene davno željenih, a neprestano osporavanih vrijednosti sopstvenih umišljeno genijalnih zabavljачkih skečeva, od umjetnika koji su u novom medijumu vidjeli ispunjen razaranju ustaljenih i, do juče, nezamjenljivih okvira klasičnih umjetnosti — ovaj medij pružao je šansu izricanja nezadrživog prizora *spoljašnjeg svijeta*.

Zbog toga nije začudujuće da se već prije prvog svjetskog rata na film dolazi uglavnom iz dvije grupe zanimanja. Jednu čine vašarski zabavljaci, klovnovi, mađioničari, uveseljivači po malim kabareima. Druga grupa »regutovana« je od umjetnika, posebno slikara, pozorišnih reditelja, kritičara i pjesnika.

PRVI MEĐUPERIOD predstavlja vrijeme velikog ratnog sukoba. Jer, prvi svetski rat nije prekinuo produkciju. Djelimično se produkcija usmjerava za potrebe ratne propagande, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji. To je period kada brojni stvaraoči iz Velike Britanije odlaze preko Okeana. No, val entuzijazma je zaustavljen, ali zauzvrat, film ukazuje na moguću namjensku funkciju koja nije mala.

DRUGI PERIOD nastaje u godinama poslije velikog svjetskog razaranja. Za razliku od prvog, ovaj period ima jednu uobičajenu liniju uspona, stagnacije i pada svjetskog filma. Ali činjenica da je prvi period prekinut u vrijeme izrazitog napona i nesumnjivog prodora filma u svakodnevnicu bremenite društvenosti, dovoljna je potpora za obezbijeđenu egzistenciju.

Ovaj period karakteriše, prije svega, izraziti uspon filma u zmljama gde je ranije našao određene društvene korjene. A radanjanje jedne nove kinematografske realnosti očituje se u procesu narastanja revolucionarno vitalne sovjetske kinematografije. Prisustvo ovog kvalitativnog novog i nezaobilaznog rezultata neminovno se odražava i na razvoj filma u građanskom društvu.

Ali i upliv vladajuće društvene svijesti postaje očit. Uznemirenost u građanskom svijetu iskazuje se i grčevitim stvaranjem materijalnih osnova filmske industrije. Prije svega, ova industrija efektno potvrđuje valjanost uloženog, a, potom, ništa manje značajno, uvjerava u neophodnost temeljnijeg upliva kapitala radi apsorbovanja otkrivenih potencijala sugestivnog društvenog efekta koji se postiže u širokom gledalištu, prvenstveno onom koje traži »jeftinu zabavu« i još jeftiniju uspavanku. U tim koordinatama skučenih prostora izranja samosvijest o umišljenim velikim estetskim uzletima. No, uporedo s umišljenim »velikim uzletima« teku i određeni vrijednosni rezultati.

Ipak, prodornoj i nemilosrdnoj poletnoj revolucionarno-propagandnoj kinematografiji nove realnosti, posle prve socijalističke revolucije, suprostavljaju se druge kinematografije takođe kvalitetom postignutog osobenog rezultata, ostvarenog u neophodno široko zahvaćenoj proizvodnji ustaljenog i konvencionalnog.

Opšta ekonomska kriza zahvata i kinematografiju. U vrijeme naglog uspona filma, praćenog brojnim vrijednim dostignućima, nailazi neizbježna kriza publike i proizvodnje. Tada dolazi do efektnog ubrivanja novog seruma injekcijom nazvanom — zvuk.

Evropski film nije izgubio trku s filmskom industrijom preko Okeana. Nasuprot izrazito avangardnom sovjetskom filmu, stoji kinematografije nordijskih zemalja, Francuske i Njemačke. Karakteristični njemački ekspresionizam, nastao na zgarištima moralnog bespuća društvene svijesti i savjesti, iako je ilustrirao bijeg iz svakodnevnice, postao je prisutan u svakodnevnom životu jednog svijeta. Naslućivanje nove kataklizme, ili bar novog velikog iskušenja nacije, biva sve očitije u filmovima Vineca, Murnaua i Langa.

Iako je tek kasnije usvojio skupi sistem zvučnog filma⁶, u znatno produženom mlijetom periodu, sovjetski film pruža nesmanjene potencijale rastuće svijesti stvaralaca zahvaćenih početnom inspirativnom i stimulatativnom revolucionarnom praksom.

Prvi znaci krize dolaze kao neminovna posljedica mijenjanja društvene klime. Godine velikih čistki, ali i grčevitog nastojanja da se u mutljagu bremenite stvarnosti traže odgovori za razloge bezumne vladavine sumnjivenja, insinucija i podmetanja, karakterišu gubljenje koraka u stvaralačkoj aktivnosti koja je samo u početku nagovještavala uspon ka nedokučivo uzvišenom Olimpu. Filmovi poput Ajzenštajnovog *Aleksandra Nevskog*, nastali u komplikovanom i za ljudsku jedinku ugrožavajućem i degradirajućem društvenom stanju, ilustruju ubrzanu završnicu i nastajanje jedne nove struje u filmskoj proizvodnji koja će se pretvoriti u diktat neinventivnog, sumnjivog, šablonskog i ispraznog bavljenja filmskom proizvodnjom.

Tridesete godine predstavljaju značajan hod američkog filma. Društvena situacija moralno rovita izrazito kriznim periodom koji favorizuje tržišni nemoral i brzu zaradu, favorizuje film kao dovoljno licemjerno atrakciju. Ugladna kritika sopstvene prakse u društvu pretvara se u zabavu koja godi. Tako žanr kriminalističkog filma dobiva posebno mjesto. Gledaoci hoće da vide smak gangsterskih »bogatstva«, ali i nemoć policije, podkupljive, plačljive i neefikasne u bučnom obračunu klanova koji vladaju snagom mašinki i pištolja. Kao melem na rane širi se i neizostavna romantična saga o Divljem Zapadu. Treću skupinu popularnog filma predstavljaju melodrame o životu posrnutih heroína. One se potučaju živući svakodnevnice u malim gostionicama u kojima se opijaju kriminalci dobre duše, ali izgubljeni u svijetu koji je obilježen opštom ekonomskom i moralnom krizom. Uvjeravanje da *sreća uvek na kraju kuca na vrata*, u vrijeme koje donosi konvencionalni hollywoodski *happy end*, postalo je osnovna briga afilmskih aranžera stvarnosti. To postaje najznačajniji razlog za proizvodnju umirujućeg napitka ostvarenog u obliku filmskih slikovnica. *Happy end* je sinonim za razložnost ulaganja sredstava i za akciju radi ostvarenja društvenog zadatka. A društveni zadatak je nalagao poruke što govore o srećnim danima koji zamjenjuju tugu i čemer u razumljivo nepromjenjivoj društvenoj situaciji.

Krizna društvena situacija u Evropi održavala se na izrazitu krizu filma. Ekonomska kriza označila je stalno preispitivanje tržišta i usmjeravanje ukusa. Estetika filma ovog perioda pruža duboke korjene u milje vremena koje se predstavlja dirigovanim tržišnim proizvodnjom brojnih filmova. Sadržaj i oblici filmova ovog karakterističnog perioda označili su plivanje po nemirnom moru što je otkrivalo krhke psihologije preplašenih plivača koji ne mogu da miruju, ili, nasuprot njima, izdajali su snažne razmahute i kočoperne veslače koji su stalno nadomak obale, ali se

vrte ukруг, zahvaćeni virovima mutljaga samo prividno mirnog.

DRUGI MEĐUPERIOD nastaje u doba ratnog sukoba (drugi svjetski rat) kada se u kinematografijama onih zemalja u kojima se nije osjetila blizina ratnih poprišta proizvodnja preorijentisala za službu ratnoj propagandi, ili za običnu rasonodu vojnika.

Završetak drugog svetskog rata označio je dva moguća pravca u kinematografijama mnogih zemalja. Kinematografije koje su ranije ostvarile značajne rezultate, po prestanku angažovanja za »vojne potrebe«, prihvatile su razloge za manje rizičan povratak *starim dobrim vremenima* koja su po kvalitetu proizvodva bila iznad prenapregnutog djelanja u vrijeme rata.

TREĆI PERIOD nastaje po završetku drugog svetskog rata. Riječ je o nesumnjivoj afirmaciji kvalitativno novog i osobe-nog stvaralaštva u pojedinim kinematografijama.

Italijanski neorealizam pruža najpouzdanije razloge za takvu tvrdnju. Nastao kao najadekvatniji interpretator i izraz nataložene otpora protiv moralnog kraha upečatljivo obilježenog nacionalnog bića, postao je bunt protiv rezignacije i apatije. Označio je u početku bojažljivo, a zatim, sve snažnije traganje za pravim izvorima ljudskog dostojanstva i ljepote jednostavne i primitivne solidarnosti izglednije radničke periferije. Neorealizam na filmu, oslonjen na književnost, pružio je novu sliku stvarnosti, afirmišući poeziju i ljepotu banalnih i poetizovanih detalja društvene nemastine i bogatstvo karaktera i fizionomija siromaha i proletera, uvek izdašnih u ljudskom saosjećanju i bratstvu.

Estetika koju je zasnovao neorealizam morala se odraziti na film koji se stvarao i van granice ove kinematografije. Ali, u jednom dijelu Evrope, po razorenim domovima i tugom natopljenim ljudskim dušama, prisustvo nedavno minulog ratnog vohora označilo je put ka filmovima *crnog realizma*, znatno izmijenjenog od onoga što je karakterisao francuski realizam koji je pred rat pružao dragocjenu osobenost slikom mnoštva izgubljenih ličnosti s periferije sveta u agoniji.

Novi rat koji je započeo daleko od Evrope, označio je karakteristiku većeg bro-

ja američkih filmova: dominirale su pjevno-humorne melodrame. Tada western, najkompletniji filmski žanr ove kinematografije, dobija nove, daleko snažnije i spektakularnije doprinose.

Rat u Aziji i povećano prisustvo ovog dijela Zemlje u svakodnevnim intrigirajućim vijestima, ne može mimoći izrazito interesovanja za jednu do tada nepoznatu kinematografiju — japanski film. To je bila šansa za ovu veliku proizvodnju da se osmjeli i pređe granice potreba unutar zemlje. Japanski film iznenađuje novim mogućnostima istraživanja i afirmacijom ljudske jedinke, otkrivene u nabujalim determinantama određenog društvenog miljea koji nudi univerzalne zaključke.

Japanski film je pružio vrijedan doprinos stvarnom osmišljavanju ovog kvalitativnog novog perioda. Izdvojio se karakterističnim i izrazitim vrijednostima i osobenostima. Pružio je i više od toga. Nagovijesto je novi mogući period koji će se neminovno javiti na početku šeste decenije.

Poljski film krajem pete decenije predstavlja fenomen neizostavan za uspon svjetske kinematografije ovog perioda. Nastao kao reakcija na gibanje u *socijalističkom lageru* sredinom pete decenije, iskazao je još nezaliječene moralne dileme nacije koja je oslobodilačko pobjedonosni završetak rata prihvatila kao odahnuće i zacjeljivanje rana užasnog genocida na ovoj teritoriji. Ali otkrio je i upečatljivi čin bezumne tragedije mladih Varšavljana na samom kraju rata. Ovim karakterističnim obilježjima može se tumačiti stalni prizvuk tragedije u sadržajima običnih životnih tokova videnim u filmovima poljskih sineasta. Gotovo uvijek označio se kao organski dio cjeline istovjetan kraj filmskih djela: pogibija junaka na dubrištu, ili u kanalu gradskog vodovoda, izrovanog poput razorenih arterija organizma. Iako stvaraoi uvijek nisu bili svjesni razloga za ovaj odnos prema završnoj poruci, izražavali su dubinu šoka koji je dugo pritiskao čitavo nacionalno biće. Tako se rodila takozvana *poljska crna serija* kao najvrijedniji izdanak filma u socijalističkim zemljama toga perioda. Postojanje ovakvog začuđujuće originalnog vala omogućeno je pokušajem brzog sasijecanja korjena ždanovizma u jednom dijelu intelektualnog svijeta ove zemlje.

AGONIJA FILMA na kraju pete decenije trajala je nekoliko godina. U borbi s televizijom (iako je u početku pete decenije film pokazivao vitalnost i tehničku superiornost kojom se šepurio proizvođači novotarije kasnije lako zaboravljene zbog neracionalnosti procesa proizvodnje opterećene skupoćom i glomaznošću transporta) počeo je da posustaje, jer je izgubio utakmicu u dva osnovna pravca. Film je nudio perfekciju oživljenog pokreta, ali je bio i hendikepiran mogućnošću koja televiziji osigurava intimnost prikaza u porodičnom krugu gde je obezbeđena češća prisutnost pogleda preko puta stola onog gledaoca koji se teže odlučuje na posebno pripremljen odlazak u bioskopsku dvoranu. I još nešto: društveni zadatak filma kao propagandnog sredstva pogodnog za kompleksne društvene uplive, televizijski medij je daleko suptilnije ispunjavao.

Poslije duge agonije filma, u najrazvijenijoj industriji Sjedinjenih Američkih Država, napokon, društveni zadatak ovog medija je modifikovan. I pored ogromne ekspanzije, televizija nije mogla da zamijeni u ideološkom nadmetanju primamljiv eksportni bilans i ulogu koju je ostvarivao film. Tako je film, kada je postao prvenstveno izvozno dobro, ponovo našao svoju društvenu funkciju. No, to je bilo kasnije.

Pomenimo još i da je u ovom periodu, moćan po kvantitetu, sovjetski film imao određenu usku namjenu kao najprisutnija vaspitna, propaganda i kulturna atrakcija.

ČEVRTI PERIOD traje nešto više od decenije i ispunjava čitavu šestu deceniju. Prije svega, novi polet pružio je preporo-



