

Danica Aćimović
Andrija Dimitrijević

INTERVJU SA PLAŽEVSKIM

Ježi Plaževski, poljski teoretičar i istoričar filma svetskog značaja. Roden 1924. godine u Varšavi. Objavio je tri knjige iz oblasti filma *Jezik filma*, *Istorija filma uopšte*, *Istorija francuskog filma* koje su prevedene na mnoge jezike. Intervju je obavljen 8. novembra 2000. godine, tačno u podne, za vreme VII Festivala studentskog filma Etiuda 2000, u Krakovu i trajao je 35 minuta.

Da li biste menjali koncepciju knjige Jezik filma, i ako biste, u čemu?

Izgleda da je u poslednjih dvadeset godina nauka o filmu i filmska umetnost uopšte napredovala. Ali, čini mi se da je taj napredak mali; to znači, imamo silom novu tehniku, kao što je npr. digitalizacija, ali ona ipak nije obogatila filmski jezik. Postojanje velikih holivudskih hitova tipa *Titanik*-a postignutim efektima ne obogaćuje paletu sredstava ekspresije filma, osim što olakšava postizanje određenih efekata, momenata, koje je ranije bilo teško ili preskupo realizovati, ili su zbog svoje veličine bili nedostižni; ali, sve u svemu, to ne menja mnogo suštinu, naročito kada je reč o narativnosti.

Naravno, možemo razlikovati film, kakav se pravio tridesetih godina, od onog koji je usledio sa francuskim *nouvelle age*, ali posle toga nema većih razlika. U Poljskoj je, takođe, izašlo drugo izdanje moje knjige *Jezik filma*. U njoj se nalaze koncepcije, sistemi postmodernizma i strukturalizma, ali one ničim ne narušavaju strukturu knjige, već je – na izvestan način – obogaćuju.

Šta mislite da bi danas trebalo uraditi, promeniti u teoriji filma?

Danas se teorija nalazi pred ključnim problemom. Naime, situacija sa elektronskim sredstvima je bila takva da, šta god da se prikazivalo na traci moralo se odigrati pred objektivom kamere. Nije važno da li su to bile stvari koje nisu zavisile od vrste filma – dokumentarnog, animiranog ili kratkometražnog – sve je moralo da bude prisutno.

Danas je, na primer, moguće napraviti novi film sa Čarlijem Čaplinom iako on odavno nije živ, jer postoje načini za stvaranje virtuelne stvarnosti. I u toj stvarnosti imamo novu situaciju u kojoj se kriju dve zamke. Prvo, traka gubi

svoju prvobitnu naivnost, nevinost, jer nekada ju je i policija koristila kao dokazni materijal, dok audio traku nije, jer se suviše lako mogla lažirati, dok se fotografija ipak zloupotrebljavala. Za vreme studentskih demonstracija policija je snimala studente i kasnije je to bio dokazni materijal.

Danas, to što je na traci može biti istina, ali može biti, svakako, i virtuelna istina, izmišljena ili iskonstruisana u loše svrhe. To je jedna zamka, a druga se zasniva na tome kakve su to nove mogućnosti koje često većini ambicioznih stvaralaca zaklanjaju glavnu ideju filma. Izgleda da svi znamo stil velikih spektakala, plastičnih i veoma bogatih, iz kojih, u stvari, ništa ne proizilazi. Još jednom će se pokazati da su se Marsovci iskricali na Zemlju, ili da je iznenadni požar u soliteru izazvao smrt mnogo ljudi, ali će sve to biti kopija, i teorija će morati veoma pažljivo da deli uspešnu realnu ideju od onog što je slučajnost ili moda. Dodao bih još samo nešto, prenoseći se na drugi nivo. Interesuje me, takode, u okviru teorije filma – i to ne u formalnom, već u tematskom smislu – nasilje i agresija. To su, naravno, izuzetno važne stvari. Nažalost, one su u vezi sa našim, XX vekom, koji se završava i bio je svedok stvarima koje se nisu mogle čak ni zamisliti. Dakle, s jedne strane postoji poznata, negativna reakcija bioskopskog gledaoca kome je dosta sveg tog nasilja, pucnjave, ubistava i koji smatra da prikazivanje toga može da predstavlja primer nekome ko možda i neće nikog da ubije, ali kad vidi toliko ubistava na filmu smatra to putokazom. Pravi primer za to je bio jedan od poslednjih festivala u Kanu gde je bilo mnogo filmova baš o agresiji. Sećam se dosta zanimljivog žirija, u čijem su sastavu bili Katrin Denev i Klint Istvud i koji je sebi postavio za cilj eliminaciju svih filmova o agresiji, kao znak protesta da takvi filmovi ne bi trebalo da postoje, da ih nećemo gledati. Dakle, po mom mišljenju to nije ispravno, jer je agresija jedan od ključnih problema našeg veka i zabranjivati njeno prikazivanje na pomalo cenzorski način kao i narediti filmskim stvaraocima da prave filmove o svemu osim o agresiji, je u stvari stanovište cenzora koje ne volimo, jer želimo da propovedamo slobodu; ali, s druge strane – to bi onemogućavalo, što se na svu sreću nije desilo, stvaraocima zabrinutim za stanje našeg društva da se iskažu po pitanju tog izuzetno važnog, fundamentalnog, ključnog problema. Izgleda da teorija filma, kao i antropologija filma nisu do sada stvorile dovoljno jasnu podelu, koja bi, s jedne strane – pravila razliku između filmova koji cinično koriste elemente nasilja da bi privukli ljude u bioskope, a s druge strane – nedovoljno privlačile one koji postavljaju dijagnoze ili traže lek. I jedno i drugo je važno. I vratiću se, opet, na taj isti – Kanski festival. Tamo su bila dva poznata filma: *Funny games* Austrijanca Hanekeja i *Rođene ubice*, Olivera Stouna, koji su zbog jednog broja filmskih "moralista" bili odbačeni, jer su zaista teški i mučni za gledanje (čak sam i ja sam teško izdržao *Fanny games* zbog okrutnosti koja je sve više

rasla), ali se može reći da su ta dva filma i mnogi drugi slični njima, npr. može se spomenuti *Mržnja*, Kasovica, svi predstavljali pokušaje traženja nekih rešenja i nije se radilo o nameri da po svaku cenu privuku gledaoce, već da kažu nešto na temu našeg veka koji u sebi sadrži takve stvari. I to bi bila moja druga zamerka kad se radi o teoriji filma.

Šta biste poručili mladim stvaraocima, studentima koji se bave i onima koji će se baviti filmom? Kakve filmove bi trebalo da prave i šta bi trebalo da čitaju da bi pravili dobre filmove?

Izgleda da svaki festival, kao npr. ovaj u Krakovu na kome se upravo nalazimo, veoma poštuje umetnika koji ima da pokaže nešto originalno, nešto što još niko ranije nije uradio. Ali, sa druge strane, već toliko toga je rečeno; reći nešto sasvim novo je teško; čak ću reći i to da neke još nepokazane stvari ostavljaju blede utiske, jer ako se koncentrišemo na zaista novu ideju gubimo iz vida sve ostalo, ono što je film hteo da kaže; slobodno i indiskretno ću reći da je na festivalu kakav je Krakovski, juče u žiriju bila diskusija o filmu čiji naslov neću pomenuti; nastao je problem da, iako je bio dobro realizovan i imao dobru naraciju i išao ka raspletu, ipak je jedan od članova žirija izjavio: "Dobro, ali to, u stvari, nije ništa novo, na kraju krajeva to smo već videli. Hičkok, a nije Hičkok, to je već viđeno." Dakle, izgleda da to predstavlja jednoznačno nagovaranje na originalnost koje je često prisutno kod kritičara. On sanja da mu se nešto desi, i mada je video već 15.000 filmova, tako nešto još nije video. Naravno da su moguća i takva otkrića. U prilog tome ide i popularnost Larsa fon Trira koja pokazuje da se traže nove stvari. Ali ja ne bih to zahtevao od nekog ovde, mislim baš na filmove mladih ljudi koji tek počinju; ako neko hoće da pokaže u svojim prvim pokušajima da ume dobro da priča, to uopšte nije malo. Verujem da postoji tradicionalna podela na američki i evropski film, a mnogo stvari u tom evropskom filmu govori o tome zašto postoji i zašto mora da postoji, da priča o stvarima o kojima Amerikanci ne umeju ili neće da pričaju. Nažalost, vrlo često on doživljava poraz u nadmetanju sa holivudskim spektaklima zbog toga što je nešto loše ispričano. Dakle, ako umetnik polazi od toga da nauči vešto, dobro, uspešno da priča, to uopšte nije tako malo i ne bih obeshrabriovao takve, naizgled malo ambiciozne pokušaje.

Šta mislite, da li evropski film ima šanse da opstane i kakva mu je budućnost, s obzirom na to da komercijalni film ima tako veliki uticaj?

Smatram da apsolutno ima šanse. Kao istoričar filma odvažio bih se da kažem da je uspeh svetskog filma, znači francuskog, italijanskog, poljskog, iranskog ili novozelandskog, postignut baš zbog toga što takva međunarodna fabrika snova – kao što je Holivud – nije u stanju da pokaže neke stvari.

Postoje filmovi na koje možemo ući u toku projekcije, na pet minuta, da o njemu ništa ne znamo i da odmah vidimo da to nije holivudski film. Uspeh koji je postigao, i dalje postiže ne-američki film, tiče se filmova koji ne bi mogli da nastanu u Americi. I upravo zbog toga su oni vredni, moraju da postoje; Holivud nije u stanju da ih zameni, čak i ako bi angažovao ljude iz celog sveta dajući im mnogo novca; to bi, ipak, bilo nešto drugo. Sećam se jednog razgovora sa Milošem Formanom, od pre 2-3 godine, kada je sa setom odgovarao na pitanja da li će se vratiti u Češku i da li će raditi u Pragu. Odgovarao je da se u tom trenutku oseća kao stanovnik Amerike, da mu to sigurno ne bi uspelo i smatra kao svoj lični poraz to što je izgubio češki način gledanja na svet. Izgubio je ono što je kod nas, u Poljskoj, prihvaćeno kao češki film – blagonaklonost prema filmskom junaku, prema običnim ljudima koji se ne ističu, prema sitnim životnim opservacijama koje polako prerastaju u stil života na ugodan i moralan, skoro metaforičan način. Forman je to pričao sa setom, jer on nije više u stanju da radi na češki način. Ali drugi ljudi u Češkoj mogu, i njih tamo ima, pomenuo bih Gedeona ili Olžičke. Forman je izgubljen kao češki stvaralac, ali je američki umetnik velike klase, što ne znači da je češki film prestao da postoji i da više nema smisla.

Šta mislite, pošto ste bili na mnogim festivalima, da li oni unapređuju film i da li mu pomažu u razvoju?

To su, u stvari, dva problema. Pitanje je da li takav napredak uopšte postoji? I ako postoji, da li mu festivali pomažu. Krenuću od drugog pitanja, jer ću na njega lakše odgovoriti. Naime, festivali su, u velikoj meri, pomogli tome; setimo se kulnog primera od pre pola veka – Kurosavinog *Rašomona*. Pre pola veka smo ga prvi put videli, iako je to bio njegov 14. film; prvih 13 ni Evropa ni Amerika nije znala; onda je došao *Rašomon* i pokazao da postoji jedna velika kinematografija koja ima da pokaže mnogo interesantnih i važnih stvari. Sličan primer pre japanskog filma je meksički, kada su Fernandez i Leroa pokazali film jedne relativno male zemlje, male provincijalne produkcije. Nažalost, taj meksički film nije opstao, ali je ipak bila zasluga festivala što je skrenuta pažnja na njega. Reći ću čak i to da se i italijanski neorealizam, o kome bi se verovatno čulo i bez toga, proslavio baš zahvaljujući festivalima i predstavljao je ogromnu prekretnicu u istoriji filma. Nesumnjivo je da bi bez festivala bilo mnogo teže da se evropskom gledaocu nametne sasvim novi stil realizacije filma.

Na pitanje da li festivali danas pomažu napredak u filmu odgovorio bih pozitivno, jer su upravo izražajna sredstva današnjih umetnika veća. Nekad su, pre trideset godina, i kritičari i obični gledaoci, samo ponekad na TV-u mogli videti neki stariji film, jer nije bilo kaseta, nije ih bilo moguće gledati kod kuće. A danas je moguće, što je dobro i mnogo se prikazuju takvi filmovi. Baš se tako desilo da sam u tišini svog doma video Šlendorfovu *Izgubljenu čast*

Katarine Blum, film od pre dvadeset godina. A nedavno sam gledao i poslednji Šlendorfov film, slične tematike, koji je po mom mišljenju mnogo lošiji. Možemo da kažemo da nema svaki umetnik obavezu da radi sve bolje i bolje filmove, ali ponekad čoveka opsega tužna misao da su možda pre dvadeset godina pravljeni bolji filmovi. I verovatno jesu, jer je komercijalni pritisak bio manji. I tu ću iskoristiti poljski primer koji se možda razlikuje od zemlje do zemlje, ali recimo 60-ih godina, i pored svih komunističkih cenzura, u Poljskoj smo imali vrlo dobar bioskopski repertoar, a taj repertoar je imao vrlo dobru publiku. Publiku filmskih klubova, publiku malih, studijskih bioskopa, klubova dobrog filma, kao što je bio jedan koji sam i sam vodio nekad u Varšavi. I zaista, filmovi Bunjuela, Bergmana, Antonionija su punili sale. Da li je tako i danas? Nažalost, ne. Ne zbog toga što se promenio repertoar, što ima mnogo više američkih filmova, dok ih je nekad bilo premalo. Sada gledamo filmove koje bismo trebali. Mada, nažalost, i neki vrlo dobri holivudski filmovi nas zaobilaze, a ne znam zašto je tako. A istovremeno postoji mnoštvo šunda, đubreta, bezvrednih, jeftinih filmova koji uz odgovarajuću reklamu za veliki novac, obezbeđuju neku publiku. I ta publika kasnije, kada vidi neki "teži", komplikovaniji film treska vratima; a to isto radi i televizijski gledalac kada menja program i bezobzirno izlazi iz sale.

Taj napredak je, dakle, diskutabilan. Možda to nije neobično, možda svaka umetnost ima svoje uzlete i padove, uzmimo na primer slikarstvo ili muziku; možda je to prelazna faza i ne bi se trebalo zbog toga uznemiravati, ali je sigurno da se to što je najbolje na svetu, obelodanjuje baš na festivalima. Ako, recimo, nagrade na njima – uzmimo kao primer tri najvažnija: Kan, Berlin i Veneciju – američki filmovi sa svojom nezavisnom produkcijom dobijaju nekih 25 procenata, a 75 procenata, interesantno, ne-američki, to nešto znači. Naravno, govorim vrlo šematski, ali to je suština. Ali, istovremeno, proporcije na velikim ekranima celog sveta su sasvim suprotne. Iskoristio bih ovde sećanja mog, već mrtvog, poznatog poljskog kritičara Borislava Mihalka koji je pre nekih petnaestak godina predavao na Univerzitetu u Vašingtonu; možda to nije najbolji američki univerzitet, ali se ipak nalazi u glavnom gradu i na drugoj godini ima devetnaest studenata. To su bili ljudi koji su hteli da se posvete filmu i već su studirali godinu dana; od njih devetnaest, jedanaestoro ni jedanput u svom životu nije videlo nijedan ne-američki film. Znam da to nama zvuči neverovatno, ali se ispostavilo da je tako. A šta tek da se kaže o velikom broju prosečnih američkih gledalaca? Dakle, normalno je da neko ko ima ogromnu količinu novca opterećuje film. Uostalom, poznato je da američki filmovi samo na reklamu daju dva puta više novca od novca koji se odvaja za produkciju celog poljskog filma, zajedno sa njegovom reklamom. I takvo trošenje novca ima svoje posledice, ali pre svega takve da ljudi prestaju da

razlikuju dobre od loših filmova. Uostalom, nećemo nikoga, što je bio i lajt-motiv moje knjige *Jezik filma*, znači neprofesionalne gledaoce, primoravati na zabrinutost dok gledaju film. Radi se o tome da mu gledanje predstavlja zadovoljstvo, da može – upoznavajući film – da razlikuje važne od nevažnih stvari.

Kakav je danas Vaš odnos prema ruskim formalistima Pudovkinu, Kulešovu, Ejzenštajnu i Vertovu, da li se u nečemu promenio?

Ne, ne. U principu se ništa nije promenilo. Naravno, danas možemo bolje prihvatiti da je sve to bilo, u stvari, rađeno za novac komunističke vlade, da je sve to imalo propagandnu podlogu i ideju, ali taj način prenošenja funkcije filma od zabavnog spektakla za tu vrstu gledalaca, do autorskog izražavanja i izražavanja na osnovu teme, to su uradili Rusi, bez obzira na to šta bismo mogli da kažemo o njegovom služenju sistemu koje je bilo propagandno. Hteo bih da kažem da je Rodžer Manvel napisao kratku istoriju filma u kojoj je bilo malo ilustracija, ali polovina od njih je bila, valjda oko 40 fotografija, iz *Oklopnjače Potemkin* sa natpisom iznad njih: "Tri minuta koja su promenila istoriju filma"; pa, iako se ljudi žale na taj prošli režim koji je na svu sreću nestao, ne mogu to da promene, jer je tako bilo i zato svaka filmska škola koja bi se nalazila bilo gde na svetu, mora kroz to da prođe i pokaže kako se odvijao taj prelaz u ozbiljan film.

Šta sada pišete i šta ćemo imati zadovoljstvo da čitamo novo?

Na meni sada počiva obaveza da upotpunim dve stvari koje su se od mojih knjiga najviše čitale; naime, to su: *Istorija filma uopšte* i *Istorija francuskog filma*. *Istorija filma uopšte* se završila, u stvari, 1999. godine i sada je već u štampi, trebalo bi da izađe negde početkom sledeće godine; ta istorija je aktuelna do danas i u poslednjem trenutku uspelo mi je da ubacim i ovogodišnje filmove iz Venecije, dakle, uspelo nam je da u nju dodamo i filmove iz septembra. Takođe to moram da uradim i sa *Istorijom francuskog filma* u kojoj isto nedostaju podaci iz poslednjih deset godina. I to je još u fazi projekta, ali se nadam da će doći do realizacije; naročito je važno da je osim francuske ambasade u Varšavi i francuska ambasada u Pragu zainteresovana za prevođenje na češki, što bi moglo da predstavlja – sa francuske tačke gledišta – dobar način upoznavanja sa suštinom francuskog filma. Trenutno sam preokupiran tim stvarima i nadajmo se da će mi to uspeli.

Na kojim festivalima ste bili član žirija?

Trudim se da uvek budem na tri glavna i često sedam za sto žirija Fipresci, dakle, žirija za nagradu kritike, ali u samom žiriju sam bio u Kanu, bio sam i u Berlinu, ali nisam bio u Veneciji, pa čak ni u Karlovim Varima, gde sam, valjda, tri puta bio član žirija festivalske kritike. Uostalom, ta nagrada kritike

se obično pominje uz zvanične nagrade i ima svoje značenje; to je nezavisna nagrada, bez ikakvih pritisaka sa strane.

Šta mislite, koji festival je najbolji, najvažniji?

Sa sigurnošću mogu da kažem da je trenutno najvažniji Kan, da ne postoji stvaralac koji bi imao priliku da tamo pokaže svoj film i kaže: "Ne, sačekaću. Više volim Berlin ili Veneciju." Dok se u Berlinu ili Veneciji takve stvari događaju; već se može čuti: "Neka, sačekaću Kan." Ali, naravno, postoje različiti specifični filmovi i festivali sa velikim značenjem, ali ipak mislim da je Kan najvažniji. Opet ću citirati svog dobrog poznanika, skoro prijatelja, brazilskog kritičara Huana Homelijara, kada sam ga pitao koliko puta godišnje dolazi u Evropu, a on mi odgovorio da uvek mora biti u Kanu, baš u Kanu, a ne negde drugde. Valjda tako rezonuje većina, jer se u Kanu valjda najviše ceni selektivna kompetencija organizatora festivala, jer ljudi valjda vide to što jeste. Kada 40.000 ljudi preplavljuje gradić od 50.000 stanovnika i nigde nema mesta, to nešto znači. Naravno, imaju opravdanje za to, jer se treba pokazati baš u Kanu.