

Petrit Imami

PRIMARNA VAŽNOST LIKA NA FILMU

U dramskim umetnostima lik¹ predstavlja jedan od ključnih pojmova, kojim su vekovima bili preokupirani ne samo teoretičari već i stvaraoci. Teorijski je lik prvi definisao Aristotel u *Poetici*, u XV poglavlju, gde navodi da “što se tiče karaktera, četiri su stvari kojima treba težiti”², i to da su (a) *dobri*, dobri po opredeljenju, (b) *primereni*, da postupci dolikuju njihovom biću, (c) *slični nama*, to jest slični ljudima uopšte, i (d) *dosledni*, što pretpostavlja da je konzistentan u svojim postupcima. U teoriji drame i književnosti postoji mnoštvo definicija lika. Pa ipak, primećuje Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov), “lik je, što je paradoksalno, ostao jedan od najmanje razjašnjenih kategorija u poetici”³. Ovaj teoretičar pri definisanju lika konstatuje sledeće njegove aspekte: (1) *lik i osoba* (“likovi predstvaljaju neke osobe, na način svojstven fikciji”); (2) *lik i tačka gledišta* (“lik se ne može bez ostatka svesti na njegovo viđenje sopstvene okoline; za lik su, čak i u modernim romanima, nužno vezani i mnogi drugi postupci”); (3) *lik i atribut* (“to što likovi imju određene attribute ne znači da se i oni sami daju svesti na attribute”); (4) *lik i psihologija* (“posebno je neopravdano svoditi lik na psihologiju; takav postupak je i doveo do odbacivanja lika od strane pisaca XX veka”), ali (a) “lik je subjekt pripovednog iskaza”, (b) “u užem smislu, likom možemo nazvati skup atributa pripisanih subjektu u toku pripovesti”, i (c) “čitalac ‘veruje u to’ da je lik neka osoba”.

Sa aspekta formalne tipologije, Cvetan Todorov pominje da se likove dele (a) po toku pripovesti, i to na statične koji u toku pripovesti ne doživljavaju nikakve promene, i dinamične likove, koji se menjaju (posebnu vrstu statičnih likova predstavlja tzv. “tipovi”); (b) po značaju, dele se na glavne (junaci,

1 U srpskom jeziku lik se terminološki označava i kao karakter, lice ili dramska ličnost.

2 *O pjesničkom umijeću*, preveo Zdeslav Dukat, August Cesarec, Zagreb, 1983, str. 33.

3 "Književni lik", *Enciklopedijski rečnik*, II, Oswald Dikro, Cvetan Todorov, prevela Sanja Grahek, Beograd, 1987, str. 95-103.

protagonisti) i na sporedne (“koji imaju samo epizodičnu funkciju”); (c) po stepenu složenosti, na “pljosnate” i “oble” likove, pri čemu se koristi terminima E. M. Forstera (E. M. Forster)⁴, ali i dovodeći u pitanje njegove definicije da *obao lik* može “na ubedljiv način iznenaditi” a da *pljosnati lik* “nikada ne iznenađuje”, već preporučuje da je “oble likove” bolje “definisati naporednim prisustvom protivrečnih atributa; po tome bi oni ličili na dinamične likove”; (d) po odnosu između pripovednih iskaza i zapleta, navodi likove koji služe zapletu (u uzročno-posledičnom sledu radnje) i likove kojima zaplet služi (karakteristični za psihološku pripovednu književnost). Na kraju, u okviru supstancijalne tipologije, objašnjava da su “uloge i karakteri likova (to jest, njihovi atributi) utvrđeni jednom zauvek” (tipske uloge, na primer, u *commedia dell' arte* ili određenim vrstama drama).

Teoretičar drame Vladan Švacov skreće pažnju na to da reč karakter za dramsko lice nije “prikladno za svako dramsko lice, je ono može biti manje od karaktera (*tip, obrazac, funkcija*), ili više od karaktera (*egzistencija*)”. To stoga, što je karakter u tradicionalnoj psihologiji podrazumevao “određene psihičke osobine” u pojedinca, a “nerijetko se u toj riječi čuje i prizvuk moralnog određenja”. Po njemu, lik kao egzistencija je najviši i najrazvijeniji oblik dramskog lica jer “sabire u sebi sve dotadašnje oblike... ona je *tip* (psihološki, ili socijalno), ona je *funkcija* (dramske radnje, ili ideje), ona je *karakter*, što znači osoba različita od svih drugih, s nedvosmislenim obilježjima svih svojih duševnih svojstava”. Kao glavne tvorce *dramatske egzistencije* navodi Ibsena, Strindberga, Dostojevskog, Čehova i Pirandela. Napominje da se “stupnjevi i slojevi tih iskustava i spoznaja: funkcija, tip, karakter, egzistencija” javljaju u čistom obliku, a nekada su “nerazlučivo združeni”, kao kod Šekspira. Na primer, u *Mletačkom trgovcu* Šajlok je *tip* škrteca i lihvara, u socijalnom i psihološkom smislu, on je i dramaturška *funkcija*, jer uporno zahteva da se izvrši pogodba kojom dužniku treba da se odreže “funta” živog mesa, što “predstavlja osnovu raslojavanja odnosa među mnogim licima u komadu”, dalje, on je *karakter*, jer ima “vlastite neotuđive crte”, i najzad, on je egzistencija, jer “njegovo bogaćenje nije samo sebi svrhom... To je jedini način da postane ravnopravan, čak i nadmoćan društvu u kojem se kreće”. Autor napominje da ovi “slojevi dramskih lica” ne predstavljaju nikakvo vrednovanje, jer “ima bezbroj velikih drama koje uopće ne dopiru do egzistencijalne tematike”.⁵

Kao što lik sâm utiče na dramsku situaciju, tako i ona utiče na njega, na njegove postupke, misli i emocije, s tim što se, kako upozorava J. L. Stajen (J.

4 E. M. Forster, *Vidovi romana*, “Izraz”, Sarajevo, 1965.

5 Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 150-160.

L. Styan), “mi ne pitamo kako likovi deluju jedan na drugog, već kako deluju na radnju”. Kakvo će njegovo konkretno ponašanje biti u pojedinim događajima, u okviru zapleta, zavisi ne samo od motivacije njegovih postupaka već i od teme, žanra i stila dela. U sredstva karakterizacije ubrajaju se, pored mizanscena i mikroglume, i način kadriranja i montaže filma, pomoću čega se lik profiluje shodno ideji koju ima autor.

Likovi na filmu se po funkciji dele na *glavne (main character)*, kada su nosioci radnje ili protivradnje, *prateće (supporting character)*, kada su bliski i važni glavnom junaku tokom zapleta, *sporedne (secondary character)*, kada pripadaju bližoj okolini s kojima kontaktira povremeno glavni lik, *epizodne (bit character)*, kada se sa glavnim likom susreću u samo pojedinim važnim scenama, *pomoćne (minor character)*, kada samo pripadaju određenom ambijentu, i *nepojavljive (noappearance character)*, a to su likovi koji se samo pominju, ali se nikada ne pojavljuju.

Većina teoretičara i estetičara se slaže da je lik jedan od glavnih formativnih elemenata u drami i književnosti. Nasuprot njima, filmske teoretičare (Bela Balaš / Béla Balázs, Gvido Aristarko / Guido Aristarco, Žan Mitri / Jean Mitry, Zigfrid Krakauer / Siegfried Kracauer, Kristijan Mez / Christian Metz, Žil Delez / Gilles Deleuze i dr.) primarno je zanimala slika, šta nju čini filmskom (kadar, plan, montaža). Autori koji su se bavili tehnikama pisanja scenarija (Judžin Vejl / Eugene Vale, Dvajt V. Svejn / Dwight V. Swain, Luis Herman / Lewis Herman, Robert Gesner / Robert Gessner, Branko Belan, Sidni Fild / Syd Field, Mišel Šion / Michel Chion i dr.), u vezi s likom uglavnom su davali kratke definicije i pružali praktična uputstva šta treba da se ima u vidu pri njihovom formiranju. Veću pažnju od njih su liku posvećivali oni koji su proučavali filmsku naraciju (Simur Četmen / Seymour Chatman, Edvard Brenigen / Edward Branigan, Fransis Vanoa / Francis Vanoye, Šlomit Rajmon-Kenan / Shlomith Rimmon-Kenan, Hrvoje Turković i dr.), ali u njih dominira estetska problematika priče. O pojedinačnim filmskim likovima pisali su mnogi kritičari i estetičari (značajno mesto u tome zauzima Andre Bazen / André Bazin), ali to ne zadire u temu ovoga rada.

U igranim filmovima upravo lik ovaploćuje autorovo viđenje teme, kroz radnju koja se razvija unutrašnjom nužnošću i verovatnošću. Filmska sredstva se podređuju njemu, a ne on njima, jer u protivnom to bi bio filmski *l'art pour l'art*. Pre nego što padne odluka od strane producenta da finansira neki film, ili reditelja da se prihvati režije tog filma, najpre se pomno obraća pažnja na likove. U holivudskoj praksi producenti, ne retko, odlučuju se da finansiraju određeni film samo na osnovu “loglajna” (logline) koji mu se saopšti. Taj loglajn mora sadržati samo jednu rečenicu. Na primer, za film Sidnija Polaka (Sydney Pollack) *Tutsi* (1982) ta rečenica je glasila: “Nezaposleni glumac se

prerušava u ženu da bi bio angažovan u sapunskoj operi”. Znači, ovaj lik je bio presudan za nastanak tog filma.

Radnja igranog filma nužno proishodi iz postupaka likova. Lik, odnosno, čovek primoran je da čini što ili da ne čini, zavisno od situacije u kojoj se nalazi. To činjenje ili nečinjenje je izvor njegove egzistencije i ostvarivanje njegovog vlastitog bića. Pojam praksis vezuje se za oblikovanje čovekove egzistencije. On je upućen na svet, na socijalni kontakt, jer živi u tom svetu. Ali u tom svetu žive i drugi. Nesaglasnost koja se pri tome javlja, ugrožava ne samo njegovu egzistenciju već i egzistenciju drugih. Među njima nastaje kolizija, sukob. U tom svetu su svi primorani da razvijaju odnose uzajamnog podešavanja različitih životnih interesa. Zbog toga je čovekovo postojanje nezamislivo bez delanja. Dramska radnja nastaje kada lik ne može izmaći prinudi na činjenje ili nečinjenje, jer i nečinjenje je delanje. Za Hegela radnja je “stvarno izvođenje onih unutrašnjih namera i ciljeva sa čijim se realitetom subjekt povezuje kao sa samim sobom i u kome nalazi i uživa sama sebe, usled čega mora celim svojim Ja da se zalaže za ono što, potičući iz njega, prelazi u oblast spoljašnjeg određenog bića”.⁶

Aristotel je terminom “praksis” označavao ono delovanje u kome postoji svrha i koje je usmereno na dobro, pa stoga pretpostavlja etičku vrednost. Pre nego što je postao kategorija starohelenske filozofije, izraz praksis u grčkoj mitologiji bio je vezan za boginju Praksitija (boginja u dejstvu). Na starogrčkom reč *praksis* (*praxis*) izvedena je od glagola *práссо* što je značilo prodirati ka nečemu, nastojati da se ostvari neki cilj, namera, odnosno voditi do cilja. Kasnije je, kao pojam, šire označavao činjenje, delanje, poduhvat, i posebno dramsku radnju.

Antiteza praksisu je patos (*páthos*). Aristotel je pod tim najverovatnije podrazumevao dramsku radnju koja dočarava propast i bol.⁷ Na starogrčkom patos je označavao patnju, nesreću, zlo, nevolju, ali i zanos uzbuđenja. Grci su *patos* stavljali nasuprot *etosu*. Češki kritičar František Ks. Šalda (F. X. Šalda) piše: “Ako je etos rantoteža duše, patos je iskliznuće duše iz ravnoteže i po tome patnja, ali ne posve pasivna patnja, nego i nehوتيčno traženje nove, više ravnoteže”.⁸

Emil Štajger (Emil Staiger) ističe da *pathe* označava “strasti” u najopštijem smislu reči. “Patos ne deluje toliko diskretno. Pretpostavlja otpor, otvoreno neprijateljstvo, ili inertnost, i nastoji da ga silom slomi. Sama volja je sila

6 Hegel, *Estetika*, III, preveo dr Nikola Popović, Kultura, Beograd, 1970, str. 566.

7 Zdeslav Dukat, *ibid.*, str. 210-213.

8 František Ks. Šalda, *Eseji o književnosti*, preveo dr Ljudevit Jonke, Mladost, Zagreb, 1958, str. 110.

onoga što treba da se ostvari. Samo zato što je ona i kadra da deluje još pre nego što je pojmljen cilj... Patetičnog čoveka, da tako kažemo uzbuđuje ono što treba da bude; i njegovo uzbuđenje usmereno je protiv postojećega... Postojeće uvek ostaje iza onoga što u patosu uzbuđuje”.⁹

U omnibus filmu Aleksandra Saše Petrovića *Tri* (1965), radni naslov je bio *Tri smrti*, u svim trima pričama glavni junak Miloš (igra ga Velimir Bata Živojinović) nemoćan je da preduzme bilo šta da ne budu ubijeni neki ljudi. U prvoj, na jednoj železničkoj stanici, na početku rata, razularena masa pred njegovim očima ubija jednu nevinu osobu, samo zato što je neko posumnjao da je špijun; u drugoj, u borbi protiv Nemaca, on slučajno u močvari izmiče smrti, ali pred njegovim očima biva ubijen njegov saborac; u trećoj, kao komandant partizanske jedinice nemo posmatra s prozora jednu lepu devojkicu u seoskom dvorištu, dok komesar kuca smrtnu presudu za nju jer je bila saradnik okupatora. Film je trebalo da se završi Miloševim ispaljivanjem punog šaržera u lubenice koje se rasprskavaju na sve strane, kao “eksplozija” njegove nemoći, ali to nije moglo da se snimi jer je bila već prošla sezona lubenica. Zbog toga je ta scena zamenjena svadbenom povorkom na kočijama, koja vidi kako se udaljava.¹⁰

Likovi kojima će se baviti scenarista najpre zavise od motiva koji ga nadahnjuje da se opredeli za to. Motiv predstavlja pokretačku snagu u kreiranju. Sama reč vuče koren od starolatinskog *moveo* (pokretati) i poznolatinskog *motivum* (podsticaj, pokretač). U umetnosti se pod pojmom motiv najčešće podrazumevaju prizori ili zbivanja koji inspirišu umetnika na stvaranje. Uvek se javlja kao nešto opšte i neutralno, kao bezlična situacija, a tek dovođenjem u vezu s temom postaje posebno i konkretno, nastaje njegova individuacija. Književni teoretičar Wolfgang Kajzer (Wolfgang Kayser) definiše da je motiv “situacija koja se ponavlja, ona je tipična, a to znači da je ona u ljudskom pogledu značajna... Do situacije je došlo i što njena napregnutost zahteva neko rešenje.”¹¹ Folklorista Tompson definiše motiv kao element zapleta “koji može biti ispričan nezavisno od konteksta i koji je podložan, isti ili u varijantama, prelasku iz jedne priče u drugu”. To znači da je motivima svojstveno da se povlađuje raznim temama i moguće je iste koristiti u sasvim različitim pričama i žanrovima.

9 Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prevela Drinka Gojković, Prosveta, Beograd, 1978, str. 143-144 i 147-148.

10 Za ovaj podatak zahvalnost dugujem pokojnom Sretenu Jovanoviću, dugogodišnjem profesoru na Fakultetu dramskih umetnosti, koji je bio organizator na snimanju ovoga filma.

11 Wolfgang Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, preveo Zoran Konstatinović, SKZ, Beograd, 1973, str. 64.

Da li će neki motivi odgovarati filmskom medijumu zavisi od toga, kako kaže Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer), da li su oni “istovremeni sa nekim od svojstava filma ili izrastaju iz njega”.¹² Ima primera da su dva autori stvorili dela po istom motivu, a za to nisu znali. U tom slučaju reč je o tzv. lutajućim motivima, odnosno sižeima. Film *Robera Bresona* (Robert Bresson) *Džeparoš (Pickpocket)*, 1959) po motivima podseća na film *Semjuela Fullera* (Samuel Fuller) *Džeparenje u Južnoj ulici (Set Up on South Street)*, 1952), dok je Pol Šreder (Paul Schrader) po motivima Bresonovog filma snimio *Američkog žigola (American Gigolo)*, 1979). Isto tako, film *Žan-Pjera Melvila* (Jean-Pierre Melville) *Samuraj (Le samourai)*, 1967), koji je u Jugoslaviji prikazivan pod naslovom *Bledoliki ubica*, po motivima podseća na američki film *Frenka Tatla* (Frank Tuttle) *Unajmljeni revolver (The Gun For Hire)*, 1942), rađen je po motivima romana *Grema Grina* (Graham Green) *Plaćeni ubica*. Ni Breson ni Melvil ne navode da su bili inspirisani pomenutim filmovima, jedino to čini Pol Šreder.

U članku *O epskom i dramskom pesništvu*, Gete navodi pet vrsta motiva koji utiču na razvoj radnje: 1. *progresivni*, koji potpomaže radnju; njima se služi poglavito drama; 2. *regresivni*, koji radnju udaljuje od cilja; njima se gotovo isključivo služi epska poezija; 3. *retardirajući* (usporavajući), koji zadržavaju tok radnje ili odužuju put; njima se sa najvećom korišću služe oba pesnička roda; 4. *retrospektivni* (koji se vraćaju), čime se ono što se zbilo pre vremena kad se događa ep unosi i ističe; 5. *anticipirajući*, koji izlažu ono što će se zbiti posle vremena kad se ep događa; obe ove vrste potrebne su kako epskom tako i dramskom pesniku da bi upotpunio svoje delo.”¹³

Motivi postaju relevantni tek kada se umetnik tematski odredi prema njima. Može se reći da je tema ona tačka gde se motiv sreće sa stvaralačkim duhom. (Na starogrčkom *thema* je označavala tvrdnju.) Filmski estetičar Žan Mitri ustvrđuje da je “tema dela njena *latentna sadržina*, ono što se sve izražava iako se nikada ne eksplicuje i što se postepeno pojavljuje u svesti gledaoca”.¹⁴ Po pozorišnom kritičaru Seržu Dubrovskom (Serge Doubrovsky), tema “nije ništa drugo do afektivna obojenost svakog ljudskog iskustva, na onom nivou na kome kroz njega progovaraju osnovni egzistencijalni odnosi, to jest posebni način na koji svaki čovek doživljava svoj odnos sa svetom, sa drugim ljudima i sa Bogom”.¹⁵ Po njemu, “afektivna tema” predstavlja onaj

12 Zigfrid Krakauer, *Priroda filma*, II, preveo Aleksandar Spasić, Institut za film, Beograd, 1972, str. 100.

13 J. V. Gete, *Spisi o književnosti i umetnosti*, preveo dr Miloš Đorđević, Kultura, Beograd, 1959, str. 123-124.

14 Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma*, IV, *Oblici*, prevela Svetlana Stojanović, Institut za film, Beograd, 1972, str. 204.

15 Serž Dubrovski, *Zašto nova kritika?*, preveo Branko Jelić, Beograd, 1971, str. 122.

egzistencijalni izbor koji je u središti svakog “viđenja sveta”. Reditelj Žan-Lik Godard (Jean-Luc Godard) kaže: “Odabrao sam tu temu jer me se neposredno ticala. Nije dovoljno praviti spontane iskrene filmove, već treba praviti filmove koji se tiču nas samih”. Tema je formativni element u umetničkom strukturisanju. Tematski tok radnje omogućava stvaranje zapleta, konkretizaciju postupaka likova. Luis Herman posebno ističe da “najčešće osnovna tema koju hoćemo da ispričamo diktira i razvoj događaja”.¹⁶ Kao primer može da posluži Trifoov (François Truffaut) film *Žil i Džim* (*Jules et Jim*, 1961) to su “prijateljstva isprepletana s nemogućnošću da se živi utroje”, kako kaže sâm autor, a “bračni nas život ne zadovoljava, ali drugog rešenja nema”.

U istoriji kinematografije poznato je da u određenom periodu više autora snimi filmove koji pripadaju istom tematskom krugu. Tako se, početkom 70-ih u prošlom veku, pojavio jedan broj filmova u SAD koji demitologiziraju stvorene predstave i legende o Divljem zapadu, pri čemu se žanrovski mešaju burleska, folklor, nasilje i seks. Među najboljima su filmovi Roberta Altmana *Kockar i bludnica* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971), Filipa Kaufmana (Philip Kaufman) *Banda Kola Jangera i Džesija Djejsa* (*The Great Northfield Minnesota Raid*, 1971), u originalu: *Velika pljačka u Minesoti*, Dika Ričardsa (Dick Richards) *Pravi kauboji* (*The Culpepper Cattle Co.*, 1972), u originalu: *Stočna kompanija Kelpeper*, Klinta Istvuda (Clint Eastwood) *Nepoznati zaštitnik* (*High Plains Drifter*, 1972), u originalu: *Lutalica po visoravnima*, Stana Dragotija *Bili Kid je bio dripac* (*Dirty Little Billy*, 1972), u originalu: *Prljavi mali Bili*, Džona Hjustona (John Huston), po scenariju Džona Milijusa (John Milius), *Sudija za vešanje* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), u originalu: *Život i vremena sudije Roja Bina*, Roberta Bentona *Loše društvo* (*Bad Company*, 1971), Stjuarta Milera (Stuart Millar) *Kad legende umiru* (*When the Legends Die*, 1972).

Tek kada autor “oseti” temu može da suoči svoj lik sa situacijama i događajima, u kojima će sudbinski da učestvuje. Dž. L. Stajen dovodi situaciju u direktnu vezu s likom. “Lik sadrži u sebi odnos, a razvoj lika nagoveštava kretanje ka jednom određenijem, razvijenijem odnosu, ka zaključku koji mi izvodimo. Ne bi trebalo da bude zabune ako nazovemo taj odnos situacijom. Mi se ne pitamo kako likovi deluju jedan na drugi, već kako deluju na radnju.”¹⁷ Film Akire Kurosava (Akira Kurosawa) *Rašomon* (*Rashomon*, 1950) bavi se svedocima i žrtvama jednog zločina koji daju različite i protiv-

16 Luis Herman, *Scenario za film i televiziju*, prevela Božena Kosanović, Umetnička akademija, Beograd, 1976, str. 27.

17 Dž. L. Stajen, *Elementi drame*, preveli Nadežda Vuković i Svetozar Ignjačević, Umetnička akademija, Beograd, 1970, str. 150.

rečne opise tog događaja. Autor je pre snimanja objasnio svojim saradnicima: “Naš scenario je slika onih koji ne mogu da opstanu bez laži, jer se samo uz laž osećaju boljim nego što jesu. U tekstu se govori o njihovoj grešnoj potrebi za laskavom neistinom od koje ne odustaju ni posle smrti – pa tako i jedna od ličnosti iz priče, iako mrtva, ne odustaje od smrti kada se putem medijuma obraća živima”.¹⁸ Žan-Lik Godar je povodom svog filma *Udata žena* (*Une femme mariée*, 1964) izjavio: “Napravio sam jedan entimologijski film. Ja ženu promatram kao što bih promatrao jedan instrument: s tehničke tačke gledanja, *Udata žena* je, ako baš hoćete, žanr prospekt o ženi koja se sastoji od poljubaca, nogu i ‘ja te volim’...”

Hegel je prvi govorio o “estetičkoj situaciji” koja u umetničkom delu postaje posebna. “Situacija uglavnom jeste, s jedne strane, stanje uopšte koje je *uposebljavanjem postalo određeno*, i koje, s druge strane, u toj određenosti ujedno podstiče određeno izražavanje sadržine koja na osnovu umetničkog predstavljanja treba da dobije određeno biće”.¹⁹ Po Žanu Mitriju nema “situacija koje iscrpljuju jedan lik, nego likovi iscrpljuju situacije”.²⁰ Etjen Surio (Etienne Souriau) napominje da radnja mora vodi situaciju a situacija radnju. “Dramska situacija je... poseban oblik međuljudske i mikrokosmičke napetosti u određenom scenskom trenutku”. Nju “obrazuje izvestan *sistem silā*”, i upravo “zahvaljujući njima, svako lice, samim tim što je postavljeno među druga lica i zajedno sa njima vezano za radnju dinamičkim oblikom trenutka, dobija *dramaturški smisao*, ključ svoje sudbine...”²¹

Situacija u kojoj se nalaze likovi za posledicu imaju određeni događaj. To je osnovna jedinica zapleta (grč. *pragma*). On sadrži jedno dramsko zbivanje koje je uzrokovano nečim i utiče na tok zapleta. Estetičar Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim) ističe da ono što razdvaja spoznaju događaja od spoznaje stvari je “to što smo svedoci jednog sređenog redosleda u kome faze osmišljeno slede jedna drugu... Kad je događaj nesređen ili nerazumljiv niz se raspada na obično ređanje”. Po ovom filmskom teoretičaru ono što je najvažnije za događaj, to je “pripadanje sređenom kontekstu”.²² Važnost događaja uočava i estetičar Kristijan Mez. “Priča je skup *događaja*; ti se događaji ređaju u sekvence i narativni čin ih, da bi opstao, počinje da realizuje... osnovna jedinica

18 Akira Kurosava, *Nešto kao autobiografija*, prevela Gordana Velmar-Janković, Institut za film, Beograd, 1986, str. 178.

19 Hegel, *Estetika*, I, preveo dr Nikola Popović, Kultura, Beograd, 1970, str. 198.

20 Žan Mitri, *ibid.*, str. 230.

21 Etjen Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, prevela Mira Vuković, Nolit, Beograd, 1982, str. 38 i 42-43.

22 Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, preveo Dušan Stojanović, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 212-213.

priče uvek je događaj”.²³ Odgovarajuće situacije i događaji kao “objektivni korelativ” omogućavaju da se izraze određene emocije, primećuje pisac i lucidni esjista T. S. Eliot. “Jedini način da se izrazi emocija u umetničkoj formi jeste da se nađe ’objektivni korelativ’; drugim rečima, grupa predmeta, izvesna situacija, lanac događaja, koji bi predstavljali formulu te *određene* emocije; i to tako da kad su dati spoljni faktori, koji moraju da se završe u čulnom iskustvu, emocija se neposredno evocira.”²⁴

Sled događaja čini priču, odnosno, zaplet. Ova dva termina, kao i termini fabula, siže pa i intriga, često se u praksi mešaju. Za razliku od *priče*, u kojoj se događaji izlažu u vremenskom sledu i isključivo sadrži njihov redosled, *zaplet*, kako ističe književni teoretičar Milovoj Solar, “zahteva spoznaju unutrašnjih veza i odnosa između ispričanih događaja, odnosno pojava”. Po Somersetu Momu (W. Somerset Maugham) “zaplet je samo obrazac u kojem se priča aranžira”. Treba razlikovati zaplet kao formu kojom se konkretizuje radnja od zapleta kao sredstva za održavanje interesovanja gledaoca, što se, kako navodi Frensis Fergason (Francis Fergusson), od XVII veka naziva *intriga*. Sâm termin zaplet (grč. *mythos*) u srpskom jeziku izaziva zabunu jer se meša sa terminom “zaplet” u smislu zaplitanja radnja (grč. *desis*), nasuprot raspleta (grč. *lysis*). *Fabula* označava logičku strukturu dela, pri čemu događaji se smenjuju i proističu jedni iz drugih s unutrašnjom logičkom neophodnošću. Nasuprot fabuli, *siže* otkriva smisao prikazanih događaji u delu, u datoj strukturi. Viktor Šklovski napominje da je fabula, zapravo, “tek građa za sižejno oblikovanje”. Naime, ruski formalisti su pravili razliku između fabule i zapleta, odnosno sižea. Pod fabulom podrazumevali su objektivnu stvarnost odraženu u umetničkom delu, a pod zapletom (sižeom) način na koji se ta stvarnost održava i struktuirala. Ignjacio Ambrođio (Ignazio Ambrogio) pojašnjava da je “siže” za njih bio “nacrt izgradnje po kome se organizira ili ’deformira’ ono što se obično shvaća kao ’sadržaj’ romana ili novele: idejna problematika, motivi, lica, ’duševno raspoloženje’, svi ’tematski’ elementi”. Tome dodaje da je temeljna formalistička dihotomija “postupka” i “materijala” upravo razlikovanje fabule i sižea.²⁵

Važnost zapleta, odnosno priča, često su isticali teoretičari (počev od Aristotela), a i sami stvaraoci. Teoretičar drame Erik Bentli (Eric Bentley), na primer, kaže: “U umetnosti prepoznavanje treba pretpostaviti upoznavanju:

23 Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma*, I, prevela Gordana Velmar-Janković, Institut za film, Beograd, 1973, str. 21-22.

24 T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 58.

25 Ignazio Ambrogio, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, preveo Aleksandar Flakar, Zagreb, str. 138.

dobra priča je ona koju smo već jednom čuli”. Drugim rečima, ono što je prepoznatljivo, što se čulo već jednom, privlači pažnju. Stvaralac i teoretičar Gete, pak, misli da “greh piše priče – dobrota je mirna”. Teorijski stav Žana Mitrija je da zaplet čine “dogadjaji koji nam omogućavaju da dođemo u dodir sa izabranim bićima, sa nizom iskustava koja su im data da ih prožive i koja ih otkrivaju koliko nama, toliko i u njihovim sopstvenim očima”.²⁶ Veliki broj filmskih reditelja, naročito američkih, naglašavali su važnost priče. Alfred Hičkok (Alfred Hitchcock) izjavio je: “Snimati filmove za mene, najpre i pre svega, znači ispričati priču. Ta priča može da bude neverovatna, ali ona ne treba nikada da bude obična”. Po Hauardu Hoksu (Howard Hawks): “Film vredi onoliko koliko vredi priča koju on priča”, a Semjuel Fuller napominje: “Pokretački element filma je priča... Ako je priča dobra od nje će uvek ponešto ostati”. Mnogi holivudski stvaraoci držali su se pravila da “bez sukoba nema priče”. (*No conflict no story*).

Zaplet je pretpostavljen žanru. U različitim žanrovima likovi se ponašaju i postupaju na sasvim različiti način. Osnovne odrednice žanra su: (1) variranje motiva u datim sižejnim obrascima, (2) tipske situacije u koje zapadaju likovi, (3) konvecija u postupcima likova, (4) prepoznatljiva ikonografija (ambijenti, kostimi, rekviziti i dr.), i (5) očekivani (ciljni) estetski doživljaj filma.

Melodrama, na primer, ima za junake tipične ljude, koji, kako kaže Edgar Moren (Edgar Morin), “pate i umiru umesto publike”. Ona u svojoj osnovi predstavlja uproščenu i sentimentalizovanu tragediju, koja kao dramski ovir sadrži junakovu osujećenu emotivnu vezu. Pozorišni reditelj Antonen Arto istakao je da je melodrama jaka jer pokazuje viziju ugroženosti. Ona kod publike izaziva “čista i jaka osećanja”, što izaziva snažno poučno-katarzično dejstvo. Strasti i sredina glavni su pokretači radnje, upravljaju likovima. Zapleti se karakterišu napetim osećanjima likova, neočekivanim i naglim obrtima u zbivanjima i raspoloženjima, upečatljivim scenama emocionalnih potresa, kontrastima razne vrste, komplikovanim odnosima među likovima, dijalogom punim emocionalnih naboja, i donekle patetičnim, kojima se naglašava dramska situacija i neposredno izaziva tenzija, mnoštvom podtema o kojima se razgovara i koji se brzo smenjuju, uplitanjem raznih predmeta koji imaju sudbinsku važnost za likove itd. Na kraju treba reći i to da melodrama imanentno sadrži u sebi socijalnu kritičnost. Najčešće ima srećan kraj, jer, kako je izjavio reditelj Daglas Sirk (Douglas Sirk), američka publika “ne voli da zna da se u nečemu ne može uspeti”. (Daglas Sirk je autor jedne od najboljih filmskih melodrama – *Imitacije života / Imitation of Life*, 1959).

26 Žan Mitri, *ibid.*, str. 203.

Zapletom se događaji dovode u međusobnu vezu i zajedno tvore jednu koherentnu celinu. Estetičar Milan Damnjanović ističe da se celina ne može odvajati od svojih delova, “delovi kao takvi, doduše, još ne obrazuju aktuelnu celinu, ali je potencijalno omogućuju”²⁷. Po Aristotelu tragedija je podražavanje neke završene i cele radnje, “a celo je ono što ima početak, sredinu i svršetak”, pri čemu “pojedini delovi događaja treba da budu tako povezani da se celina, ako se ma koji deo premeće ili oduzima, odmah remeti i rastura”.²⁸ Ovaj sled, kojeg se pridržavala klasična dramaturgija, doveo je u pitanje Žan-Lik Godar kada je na pitanje jednog francuskog kritičara da li smatra da njegovi filmovi “treba da imaju početak, sredinu i kraj”, odgovorio: “Svakako, ali nije nužno da to bude tim redom.” Kristijan Mez napominje da “priča ima svoj početak i kraj, što je u isto vreme deli od ostalog sveta i suprostavlja ‘stvarnom’ svetu”. Ovaj autor, takođe, ukazuje na činjenicu da neki tipovi priče “imaju osobinu da *izbegnu kraj*”, a da pri tome dejstvo prekida ne dovodi u pitanje priču, koja “uspeva da sačuva svoj savršeno jasan kraj”. Kao primer navodi engleski film *Gluvo doba noći* (*Dead of Night*, 1945), čiji kraj predstavlja “začarani krug” – “ali zato kao niz slika ipak ima svoj kraj, a taj kraj je poslednja slika filma”.²⁹ Po filmskom teoretičaru Dušanu Stojanoviću, globalna struktura filmskog dela predstavlja “gromadu” koja se “ne deli, ne podnosi komadanje, pa ne trpi ni ‘posebna značenja’...”, a ta se “gromada” potčinjava najvišem estetskom činiocu: ritmu.³⁰ Ako celina nekog umetničkog dela (filma) ne “odiše” svojim ritmom, onda ono nije ostvareno. Estetičar umetnosti Gaetan Pikon (Gaëtan Picon) posebno naglašava da je ritam sklad između delova i celine složena igra proporcija. “Ritam je tajno jedinstvo grčkog hrama i rimske crkve, renesansne freske i kubističkog platna... magija slike potiče od ritmičkih konstanti”.³¹ Po Emilu Štajgeru “ako je ritam neke pesme dirnuo naše srce, ako naše osećanje ni u jednom trenutku ne zapinje, ako je pesma, ma i nejasno, ali ipak pametno, određena u *jednom* smislu, mi već opažamo njenu osobenu lepotu. Zadatak tumačenja je da ovo opažanje razjasni u saopštljivo saznanje i da ga do tančina dokaže”.³²

Zahvaljujući ritmu jedno umetničko delo se doživljava o kao celina. Ritam spaja intelektualni aspekt sa čulnim, odnosno, ritam angažuje svest i percep-

27 Milan Damnjanović, *Pojam celine u filozofiji istorije i istoriji filozofije*, u *Filozofskog fakulteta*, knj. VI, 1970/71, str. 305.

28 Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo dr Miloš Đurić, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1966, str. 15-16.

29 Kristijan Mez, *ibid.*, str. 16.

30 Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavnih sredstava, Beograd, 1984, str. 225-226.

31 Gaetan Pikon, *Pisac i njegova senka*, prevela Dana Milošević, Beograd, 1965, str. 125-126.

32 Emil Štajger, *ibid.*, str. 208.

ciju, sjedinjuje ih pri estetskom doživljaju dela. Ritmičku strukturu dela sačinjavaju svi utisci koji se izazivaju u filmu kod gledaoca, ali glavni su svakako likovi, njihovi postupci, njihove sudbine. Žan Mitri izvodi estetički zaključak: “Kako za ritam nije važno stvarno trajanje, nego *utisak trajanja*, jedino ta osobina može da posluži kao merilo, a nikako određena metrička dužina... Drugim rečima, filmski ritam nikada nije apstraktna struktura koja se povinjava formalnim zakonima ili načelima koja bi mogla da se primene na bilo koje delo, nego naprotiv, struktura koja nužno uslovljava sadržinu”.³³ Po njemu, filmski ritam je posledica nužnog poretka, a ne struktura koja organizuje i koja bi imala prvenstvo nad onim što organizuje.³⁴

Ritam celine jednog dela manifestuje stil jednog stvaraoca koji identifikuje njegov kreativni prosede i ujedno njegov odnos prema svetu. Za francuskog filmskog reditelja Fransoa Trifoa “Stil je važniji od samog sadržaja”. Stil je način na koji se kreativno oblikuje jedno delo. Imanentan je individualitetu stvaraoca. Filozof Artur Šopenhauer (Arthur Schopenhauer) smatra da je za pisca njegov stil tačan otisak toga *kako* je on mislio. “Stil je fiziognomija duha. Ona je pouzdanija od fiziognomije tela”.³⁵ Već je Bifon primetio da se saznanja, činjenice i otkrića lako preotmu i prenesu, pa čak mogu dobiti i na vrednosti ako dospeju u spretnije ruke. “Sve su te stvari izvan čoveka, a stil je čovek sam”. Emil Štajger ističe “da izraz *svet* u estetičkom istraživanju bez dvoumljenja smemo zameniti izrazom *stil*. Svaki pravi pesnik ima svoj stil, što znači – svoj svet”.³⁶ Važno je reći da forma za sebe još nije stil,³⁷ stoga Žan Mitri napominje: “Stil je način na koji se uspostavlja forma”. Po Karlu Drejeru: “Stil jednog filma, koji je umetničko delo, zavisi od brojnih osobina; od ritma i kompozicije kadra, od jačine odnosa boja, od odnosa svetlosti i senke, od pokreta kamere... Sve to i, ne naposletku, odnos reditelja prema materijalu određuje stilfilma”.³⁸

Indikativna je izjava američkog glumca Roberta Rajana (Robert Ryan): “Svi su vesterni već napravljeni. Jedina razlika je stil, a Sema Pekinpoov (Sam Peckinpah) je izvanredan”. Naime, svi Pekinpoovi junaci već se unapred nalaze u izgubljenom položaju. Sâm Pekinpo je o njima rekao: “Oni više

33 Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma*, II, *Strukture*, preveo Božidar Marković Beograd, 1972, str. 91.

34 Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma*, III, *Oblici*, prevela Gordana Stojanović, Beograd, 1972, str. 165.

35 Artur Šopenhauer, *O pisanju i stilu*, preveo Dragomir Perović, Beograd, 1982, str. 21.

36 Emil Štajger, *ibid.*, 163.

37 Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, preveo Svetomir Janković, Gradina, Niš, 1979, str. 102.

38 Karl Drejer, *Mašta i boja*, *Filmske sveske*, preveo Đura Udicki, Institut za film, Beograd, 1968, br. 8, str. 551.

nemaju nikakvih iluzija, oni predstavljaju avanturu bez interesa iz koje se ne izvlači nikakva korist, osim čistog zadovoljstva što su u životu”. Za razliku od špageti-vesterna u kojima su autori posmatrali svoje junake sa distance, kroz ironiju i humor, ovaj reditelj je potpuno uz njih, stvarajući o njima romantičnu apoteozu. Film *Divlja horda* (*The Wild Bunch*, 1969) ima više od tri hiljade i šest stotina montažnih rezova. (Film traje 145 minuta, ali postoji verzija od 190 minuta, kao i od 135 minuta.) Prizori obračuna i krvoprolića, mizanscenskom koreografijom i montažom, narastaju u mitsku veličinu (završni obračun traje 3 minuta i 54 sekundi). S druge strane, stil špageti-vesterna je karakterisala neobična kompozicija kadra, smenjivanje totala i krupnih planova u sinemaskop tehnici, gotovo nadrealistički karakter muzike i zvučnih efekata, ambijent se većinom sastojao od blatnjavih ulica, zapuštenih stračara, neurednih krčmi, koje su ujedno bordeli, a likovi izgovaraju škrte replike, ali vizuelno na upečatljiv način, s prenaglašenim pogledima i mikromimičkim radnjama. Za razliku od tradicionalnog američkog vesterna u kome glavni likovi uvažavaju opšte društvene norme, u špageti-vesternima oni uvažavaju samo svoje norme. O svojim filmovima je Serđo Leone (Sergio Leone): “Moji se filmovi sviđaju jer im se radnja odvija brzo, bez predaha, s lakomim i ciničnim ličnostima”. U njima se nasilje, pa bilo ono i najzverskije, uvek prikazuje s dozom ironije i humora. Velika popularnost ovih filmova verno otkriva i senzibilitet publike u vremenu kada su nastajali (u 60-im i 70-im godinama prošlog veka).

Treba imati u vidu da zajednička stilska obeležja mogu da imaju dela koja pripadaju jednom istom, zajedničkom stilskom pravcu. Na primer, italijanski neorealizam je karakterisao odbacivanje snimanja u studijima (to je bilo i nužno jer je te objekte jedno vreme posle rata koristila američka vojska), glumci su na sebi imali obična, svakidašnja odela ljudi iz tog vremena, mesto profesionalnih glumaca često za glavne likove su angažovani tzv. naturščici, obični ljudi, otkriveni na ulici (na primer junak filma *Kradljivci bicikla / Ladri di biciclette*). Reditelj Roberto Rosellini (Roberto Rossellini) ih je stalno upozoravao da replike izgovaraju običnim govorom, kao što bi to činili u životu. Većina prizora je snimana neposredno na ulicama gradova. Inače, kadraža i dramaturgija neorealističkog filma je bila sasvim konvencionalna.

Po mišljenju filmskog estetičara Pitera Volena (Peter Wollen) stil je “odlučno ideološki koncept, skoro bez ikakvog teorijskog statusa... kada se поближе razmotri kao da isprva, nema nikakvog stvarnog značenja”. Po njemu, to je zapanjujuća smeša “različitih, unapred stvorenih mišljenja”. On citira misao Suzen Sontag (Susan Sontag) da “ono što je neminovno u jednom umetničkom delu jeste stil”, i komentariše da je stil, zapravo, “ukidanje privida proizvoljnosti”. To dovodi u vezu sa teorijom informacije, jer sama Sontag

kaže: “Svaki stil zavisi od nekog načela ponavljanja ili redundancije, te se može analizovati kroz to načelo”.³⁹ U svakom slučaju, stil upravo na tim elementima nastaje. Po tome se prepoznaje osobeni “rukopis” nekog stvaraoca. Da li su mogući falsifikati, pita se Piter Volen. Imitacije originala da, ali ne i ekspresija jednog Sergeja Ejzenštejna, Karla Drajera (Carl Dreyer), Luisa Bunjuela (Luis Bunuel) i dr. Pogotovo je nemoguće falsifikovati čulni i duhovni odnos autora prema likovima.

Vrlo važnu komponentu u filmu predstavlja i faktura slike zahvaljujući kojoj su uspešno ostvareni mnogi filmski likovi. Američki reditelj Vilijam Velman (William Wellman), majstor vesterna, snimio je *Mačji trag* (*Track of the Cat*, 1954) crno-beli film na kolor traci, čije je dobio posebnu mekoću slike. Žan-Pjer Melvil Melvil prvobitno je hteo svoj film *Samuraj* da snimi u crno-belom tehnici, ali se odlučio da radi u boji da bi plavičastim i sivim tonovima snažnije istakao bezosećajnost i beskrupuloznost glavnog lika, kojeg je glumio Alen Delon (Alain Delon) s “bledolikom izrazom lica”. (Otuda i drugi naziv za taj film *Bledoliki ubica*).

Crno-beli film u tehničkom i estetskom pogledu podrazumeva vrlo širok spektar načina snimanja filmova. Karl Drajer je svoj film *Stradanje Jovanke Orlenke* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) snimio je u oštroj kontrastnoj fakturi kako bi što više istakao likove i njihove tamne kostime u odnosu na hladnu, ogoljenu i svetlu pozadinu, pri čemu su posebnu ekspresivnost dobijali izrazi lica glumaca. Snimatelj filma Žana Renoara (Jean Renoir) *Izlet* (*Une partie de campagne*, 1936/1946), njegov nećak Klod Renoar (Clod Renoir), uspeo je da ostvari impresionističku fakturu slike, srebrnastosivu i meku, u stilu dagerotipije. Posle Drugog svetskog rata u američkom filmu je dominirao tzv. “njuzril stil” (*newsreel*), crno-bela dokumentarna faktura poput slike filmskih žurnala. U toj fakturi snimili su Elija Kazan (Elia Kazan) *Na dokovima Njujorka* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945) i Džon Hjuston *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950).

Pojavom filma u boji primećeno je da boja oduzima fizičkoj realnosti njenu “enigmnu”, na čemu se gradila ekspresija crno-belog filma. Ejzenštejn je smatrao da upotreba boje treba da bude slično upotrebi muzičkog instrumenta u simfonijskom delu, a upozoravao je sineaste rečima “ne šareno nego u boji”. Film u boji, po njemu, dobar je onda kada se boje u njemu primećuju. “To znači da je, kao i muzika, i boja umesna tamo i onda, gde i kada one i samo one mogu biti najizražajnije ili ako mogu da doreknu ono što u datom momentu radnje treba da bude rečeno, izraženo, dorečeno, izneto”.⁴⁰

39 Piter Volen, *Znaci i značenja u filmu*, preveo Branko Vučićević, Beograd, 1972, str. 71-73.

40 "Film u boji", u *Eisenstein – Život, delo, teorije*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1957, str. 144.

Bela Balaš je isticao da “umetničku vrednost boja ima samo onda kada izražava posebni filmski doživljaj boje”⁴¹. Takođe je tvrdio da “boje imaju vrlo simbolično dejstvo, snagu asocijacija i znatno utiču na osećanja”. Karl Drejer je 1955. godine uočio da boja može da bude važno sredstvo apstrakcije na filmu. “Bojom se sve može, a ipak film u bojama još nosi okove naturalističkog crno-belog filma”. Nagovestio je da “u boji leže velike mogućnosti za obnavljanje filmske umetnosti”. Poručio je da reditelji sa Zapada treba da uzmu za uzor japanski film *Vrata pakla (Jigokumon, 1953)*, reditelja Teinosukea Kinugasa, jer u njemu “boja dostiže svoje najveće dejstvo”.⁴² Andre Bazin se suprotstavljao “realističkoj” primeni boje i zalagao da ona bude “*ekspresivna i simbolička*”. Poznato je u psihologiji da čovek u pojedinim stanjima i raspoloženjima reducirano vidi boje. Već je Aristotel isticao da boja i muzika utiču i na duševno i fizičko stanje čoveka.

Među zapadnim rediteljima prvi je pridao izuzetan značaj boji Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni). “Ideja od samog početka mora da sadrži u sebi boju, kao elemenat filma. Ideja koju autor ima u glavi treba da je u boji, u boji moraju biti slike koje autor ima u svojim predstavama pre nego što se pristupi konkretnoj fazi realizacije... Treba reći da je boja odnos između predmeta i psihološkog stava gledaoca u tom smislu, da imaju uzajamnog dejstva. I zato problem boje sam za sebe ne postoji”. Ovaj reditelj je zamerao producentima što su navikli da čitaju scenarija nezavisno od boje i scenaristima što pišu scenarija bez obzira na ulogu koju imaju boje.

Japanski reditelj Jasudžiro Ozu (Yasujiro Ozu) snimio je svoj film *Plutajuća trava (Ukigusa, 1959)* u kojem je izbegavao plavu i zelenu boju (hladne boje), čime se isticao ambijent u odnosu na likove. Zanimljivo da svoj prvi film u boji Akiro Kurosava je snimio tek 1970. godine, *Dodeskaden (Dodes'ka-den)*, a do tada se estetski opirao kolor filmskoj traci. U filmu Žan-Lika Godara *Ludi Pjero (1965)* crvena i zelena boja, pored simboličkog značenja boje smrti i boje života, imaju i dramaturšku funkciju, jer crvena uvek označava smrtonosni kontekst radnje, a zelena životnost u odnosima među likovima. Volter Hil (Walter Hill) u filmu *Južnjačka uteha (Southern Comfort, 1981)* monohromatski je koristio zeleno i belo, a u *Vatrenim ulicama (Streets of Fire, 1984)* svodio je fakturu slike na plavo i crveno, u kombinaciji sa crnim i belim, čime je stilizovano izrazio raspoloženje i osećanje likova ambijentu.

Na kraju, u vidu zaključka, treba reći da se svi navedeni estetski činionici kao svoj kranji ishod imaju otelovljenje zamišljenog lika. Na filmu je izgled glumca (njegov habitus) presudan za stvaranje lika. Karl Drajer je istakao da

41 Bela Balaš, *Filmska kultura*, prevela Sonja Perović, Beograd, 1948, str. 230.

42 Karl Drejer, *ibid.*, str. 552.

“glumce treba birati prema njihovoj duhovnoj sličnosti sa likom koji treba da glume, tako da se duša nekog čoveka prepozna po izrazu njegovog lica”, a Džon Hjuston je izjavio da u njegovim filmovima “glumac treba da jeste lik, a ne da glumi lik”. Tada se ispunjava glavni uslov da jedan lik koji je zamišljen u scenariju, i čiji su postupci vizuelno razrađeni u knjizi snimanja, može da oživi pred kamerom.

Petrit Imami

THE PRIMARY IMPORTANCE OF THE FILM'S CHARACTER

Summary

In feature films the author embodies the vision of his theme in the character, using plot-lines which develop according to inner laws of necessity and probability. All the film's means serve this end: anything else would be film *l'art pour l'artism*.