

Др Зоран Копривица¹

БИЋЕ И ЈЕЗИК ФИЛМА Проблеми режије и стила у поетици Живка Николића

Апстракт: Живко Николић је у филмској режији прекознавао орјанску и конститивну умјетност – умјетност која јурица неизмјеран спектар изражајних могућности и отворена широк простор креативног дјеловања. Он је у филмском редителу прекознао истинског творца умјетничког дјела, а сам процес режије доживљавао као стваралачки чин у којем се овајлођују његове суштинске естетске вредности. Николићев однос према филму као умјетности ни по чему се није уклапао у превлађујуће стилске обрасце. Смисао давања умјетности он је, иакође, прекознавао и у проналажењу оригиналних стила. Према њима је одешавао и свој филмски „рукопис“ и идејно-темајску раван својих филмова. Оно чега се овај умјетник превасходно придржавао била је његова самосвојна стваралачка и стилска матрица као непрекидна инспирација и канализатор у изналажењу нових и специфичних модалитета изражајности.

Кључне ријечи: режија, стил, поетика, дијеза.

Николић спада у ријетке редитеље искуства из више умјетничких који су успјели да у свој филмски дисциплина.² Он је у филмској рукопис уграде и обједине стечена режији превасходно препознавао

¹ Универзитет Црне Горе Факултет драмских умјетности; e-mail: zoran.koprivica@gmail.com

² То, превасходно, мислимо на Николићева искуства стечена у Средњој умјетничкој школи у Херцег Новом на студијама глуме у Београду, његову поезију из тог времена и непрестану везаност за

органску и конститутивну умјетност, ону која пружа неизмјеран спектар изражајних могућности и отвара широк простор креативног дјеловања у којем је могућно остваривање различитих идеја и изналажење специфичних естетских рјешења.³ Његово редитељско умијеће, стога, морамо довести у везу како са поимањем филма као синкретичке умјетности и могућностима примјене и „увођења“ комплементарних аспеката и модалитета других система умјетничке изражајности, тако и искуствима оних редитеља у чијим је поетикама Николић препознавао идејну блискост. Он је у филмском редитељу препознао истинског творца умјетничког дјела, а сам процес режије доживљавао као стваралачки чин у којем се оваплоћују његове суштинске – дакле, квалитативне! – естетске вриједности. За Николића се не може рећи да је био редитељ који се искључиво ослањао на снагу свога талента. Његова стваралачка енергија очитује се у готово сваком кадру, до најситнијих детаља. Стога је у свом свеобухватном сагледавању мизансценских проблема често ишао у крајност, али увијек естетски оправдано и са јасно назначеним циљем. Будући да

је филм колективна умјетност и да редитељ у процесу његове израде има надређену улогу и притом руководи поступношћу његове реализације, сасвим је јасан и степен његове одговорности. Николић се, чини се, једино те „аксиоматике“ у потпуности и придржавао, схватајући филмску режију као непрегледно поље херменеутичког трагања, а себе као некога чија је примарна обавеза не само да истражује, већ и консекутивним уопштавањима остварује пуни смисао естетске изражајности. Ријечју, режија као истраживачки и стваралачки чин, феномен *sui generis*, област отворена за неограничена „понирања“ у биће и тајну умјетности. Николић је, уистину, трагао за својим ракурсом, својом јединственом визуром илити оним изражајним поступцима и рјешењима која ће у „судару“ са стварношћу не само да је аутентично и снажно прикажу већ и да истовремено покаже сву своју слојевитост и вишезначност. Стога су и његови естетски „искази“ и стваралачки принципи којима се руководио, обично ишли у правцу представљања искључиво оних сегмената стварности који задиру у саму срж постављеног проблема и разоткривају његову „скривену“,

књижевност, посебно Његоша и Андрића. Његов особени сензибилитет и урођени дар брзог препознавања истинских умјетничких вриједности, нашли су свој „златни пресјек“ у филмској умјетности, јединој која је, по Николићу, могла да пружи сво богатство и пуноћу естетске изражајности. 3 Николић је као редитељ био познат по свом истрајном залагању за очување полазне идеје, једнако као и умјетничког нивоа и дигнитета дјела у настајању.

која је неријетко и његова „права“ страна. Међутим, Николићево сагледавање моралног аспекта проблема с којима се суочавао, у блиској је вези са његовим априорним одбацавањем свега што је подсећало на крути елитистички приступ и тумачења такозване етичке парадигме, са имплицитним предзнаком конформистичког. Такође не можемо говорити ни о доминантном присуству езотеричног у било којем аспекту Николићеве поетске фактуре, под условом да апстрахујемо поједине, иако ријетке секвенце из филма *Јована Лукина*, на одређени начин и *Искушавање ђавола*. Али можемо о функционалном и складном споју естетског и етичког, емоционалног и духовног, као и њиховој органској дијегетичкој усклађености и прожимању, доследности и консеквентности у остваривању полазне идеје, специфичностима креативног исказа који укључује промишљену – и прецизну! – употребу фигура и симбола, приступу филмском дјелу као комплексном механизму умјетничког стварања – и, истовремено, „живом“ организму који има своје особене вредносне

пулсације! – спонтаности и креативној непосредности, али и одбацавању анахроних драматуршких клишеа и несувислости, ријечју, филмској режији као аутономном, креативном и сложеном умјетничком чину.⁴ „Најбитније јесте остварити *ѝ р о ж и м а њ е и к о н и ч к и х , ѝ р о ф и л м с к и х в р е д н о с т и и с д р а м с к и м , д и ј е г е т и ч к и м в р е д н о с т и м а*, то јест кадра с мизанкадром, монтажног ритма с глумачким ритмом – речју, *артизма с емоцијом*.”⁵ Ове ријечи Николе Стојановића могу се, чини се, у потпуности, примијенити на Николићев редитељски *credo*. Посебно желимо да истакнемо назначену везу „артизма и емоције“, која је у Николићевом поетском дискурсу круцијална, од које све полази и на којој се, коначно, све и заснива. На примјеру Николићевих филмова и њега као ствараоца, у једној знатно обимнијој студији од ове, настојалимо смо да укажемо на комплексност естетског дискурса овог редитеља, али и да издвојимо кључне вредносне компоненте и идејно-естетску заснованост сваког његовог појединачног дјела као онтолошке датости пер се са специфичним комуникацијским

4 Радослав Лазић износи тезу којом се инаугурише естетска ‘употреба’ синтагме уметност редитељства и њено довођење у блиску везу са естетичким поимањем значаја филмске режије. „Синтагму *Умјетност редитељства* треба разумети као градитељство или стваралаштво редитеља и режије у ма ком облику се режија као *Work in Progress* – дело у настајању, остваривала са циљем да на темељима идејно-естетске основе креирају дела репрезентативних уметности.” /Радослав Лазић. *Умјетност редитељства (увод у теорију режије)*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003, стр.13./

5 Из разговора са Радославом Лазићем, објављеног у *Тражишћу о филмској режији*, Београд, 1989, стр.183.

својствима, једнако као и на модалитете његових редитељско-хеуристичких понирања у биће и суштину филма. Дошли смо до закључка да је Николићев редитељски поступак могућно сагледавати из више различитих, иако комплементарних аспеката. Слобода редитељске изражајности, као основна покретачка и креативна енергија, за Николића је била услов без којег је немогуће остварење, односно оваплоћење истине, што би, по њему, требало да буде умјетников крајњи циљ. „Ту се“, како каже Стојановић, „крије један од основних постулата стваралачке алхемије.“⁶ И једино ту, усуђујемо се рећи, у неомеђеном духовном „реалму“ умјетника, и постоји могућност остваривања аутентичног дјела, насталог у процесу креативне естетске надградње. И једино је, чини се, у том и таквом оквиру могућно оваплотити истинску енергију умјетничког стварања. Утолико више је добијало на значају цјеловито теоријско расветљавање феномена режије и њене апсолутне демистификације као сложеног креативног процеса естетског обликовања умјетничког дјела. Николић није била страна наведена теоријска промишљања, али он је стварао више као редитељ који је радије „слагао“ фотограме него што се бавио теоријским

појашњењима њиховог смисла и контингентним значењима која би из њих могла да проистекну и, притом, јасно уочавао сву различитост, али и контекстуалну повезаност умјетничког стваралачког чина и естетичких теорија. Стога његов редитељски приступ можемо окарактерисати више као синтетички, органски и функционално окренут у правцу симбиотичког структуралног везивања ширих значењских цјелина и њихову хармоничну усклађеност унутар дефинисаног дијегетичког оквира, али, на одређени начин, и парадигматски. У вези с тим основним конституентама Николићевог редитељског проседа и, уопште, поетске фактуре, поменимо и један по нама значајан – и, надаре, индикативан! – цитат Радослава Лазића који, по нашем скромном суду, најпотпуњује и најпрецизније осликава стваралаштво редитеља – у Николићевом случају то је прегалаштво! – у промишљању и остваривању „зачете“ идеје, без које, како је већ речено, нема умјетничког дјела, самим тим, и утолико више, ни филмског. Дакле, функција редитеља се „не исцрпљује у остваривању делова, већ је редитељ *стварни и заиста једини конститиуентни целине уметничког дела.*“⁷ [курзив наш]

⁶ Исто, стр.182.

⁷ Радослав Лазић: Режија као огледало. *Филмска култура* број 161, стр. 111.

Николић је умјетности при- ступао изван сфера могућих утицаја, „етаблираних“, али често и неувјерљивих и површних концептуализација, правила и клишеа којих би се „тревало“ придржавати и, истовремено, истрајавао у стварању свог, по много чему особеног и атипичног стила. Његов однос према филму као умјетности никако се није уклапао у превлађујуће стилске обрасце и рецептуре. Смисао бављења умјетношћу он је, између осталог, препознавао и у проналажењу адекватних и оригиналних стилема. Према њима је подешавао и свој филмски „рукопис“ и идејно-тематски дискурс својих филмова. За Николића се, такође, не може рећи да је спадао у групу оних стваралаца који се, каткад – не увијек и са аспекта естетских вриједности њихових артефаката – проглашавају авангардним, нити пак да је у изграђивању самосвојног стила пренебрегавао дотадашња искуства. Оно чега се Николић, превасходно, придржавао била је његова самосвојна стваралачка и стилска матрица као непрекидна инспирација и катализатор у изналажењу нових и специфичних модалитета изражајности, уколико у контексту о којем је ријеч, а који се односи на Николићеву

режију, стил и поетику, генерално, може и бити говора о било каквим „придржавањима“ и правилима, будући да су једино правило и смјерница којим се руководио био сам живот и његове пулсације које је настојао да оваплоти и пренесе у простор дјела које је стварао. Свакако да се намеће питање, да ли је у погледу стилске довршености његових дјела могуће говорити о директним утицајима и филмским узорима?⁸ Могуће јесте, али не у том обиму да би се они тумачили као пресудни у формирању и обликовању стилске „визуре“ његових филмова. Николић је, уз то, порад специфичне „стилске препознатљивости“ времена у којем је стварао, што би, повратно, требало да укаже, можда и „препоручи“ естетску вриједност оствареног дјела, упориште тражио и у литератури, митологемима, народној традицији, легендама, усменом говору, али и у сликарским композицијама умјетника, његових узора, колориту, динамици и ритму који из њих еманирају.⁹ Чини се да управо у тим параметрима и њиховој специфичној умјетничкој осмози, треба тражити особености, али и суштинска стилска обиљежја поетске фактуре Николићевих филмова, и не само у идејном већ и у формално-техничком аспекту, који

8 Николић, као филмске редитеље који су посредно утицали на његово стваралаштво, помиње Бергмана, Буњуела, Фелинија и Антонионија. Овом приликом нећемо помињати и све оне редитеље које је Николић цијенио и чије је филмове радо гледао, јер би списак био шрилично дуг.

9 Ту у првом реду мислимо на Тицијана, Рембранта и Лубарду.

најчешће имплицира свеобухватан хеуристики приступ. Николић се углавном служио провјереним и у филмској пракси доказаним методама.¹⁰ Радије је прихватао чак и анахрона рјешења, под условом да се она у потпуности уклапају у глобалну структуру филма. Камера јесте регистратор збивања, аутентичних и фактографских, с једне и мизансценски осмишљених, са друге стране, али она, по Николићу, никада не смије да се својим техничким прерогативима издигне изнад саме приче коју „слика“. Стога се камера у његовим филмовима креће само онолико колико је то потребно да би се пројектована идеја визуелно уобличила. Све изван тог оквира, по Николићу се може тумачити као недостатност естетског склада, хипертрофија нефункционалних визуелних датâ, виртуозност једног механизма, техничке нараве која, поред свих својих предности има и ту ману да, каткад, у други план потисне оно чему би требало да је „подређена“, а то је сама прича. Ту, дакако, имамо у виду једну од конституенти Николићевог стила у вези са техничким аспектом реализације филма. Сљедећи моменат који је, по нама, изузетно значајан, јесте Николићев однос према дијегези. За разлику од

редитеља склоних експерименталним провјерама и могућим естетским ревалоризацијама достигнутог нивоа дијегетичке изражајности, Николић никада не ставља на провјеру њена суштинска конститутивна својства. Ријечју, он филм види као интегралну умјетничку цјелину, микроуниверзум који има свој ток и самосвојну наративну матрицу и, као такав, није подложен никаквим провјерама нити, пак, утицајима који би по реметили његову кохезиону структуру. Стога је у његовој поетској концептуализацији могућно препознати стилске сличности готово свих кључних сегмената његових појединачних дјела, на свим нивоима и кроз све равни њиховог дијегетичког представљања. Стилској досљедности која, најчешће, произилази из покушају изналагања типичног стилског одређења – приступ који стил сагледава као схему и „отисак прста“ – еклектичким „формулама“ својственим појединим редитељима, једнако као и (псеудо)традиционалним и „колективним“ стиливима, Николић претпоставља јединство стилске препознатљивости, односно стилску кохерентност и функционалну узглобљеност свих компоненти глобалне структуре

¹⁰ Николић никада није улазио у ту „несигурну“ зону техничко-технолошких „експериментисања“, што би, консеквентно и, рекли бисмо, с правом, могло да укаже и на његов могући опрез у прихватању актуелних помака у тој области.

филма.¹¹ Ту, дакако, имамо у виду стилску препознатљивост која проистиче из аксиолошки релевантног система естетске валоризације, али не и његовог антипода оличеног у квази-критичком и необјективном сагледавању вриједности умјетничког дјела. Можда смо у Николићевом случају најближи оном одређењу стила које у њему види синтезу свих изражајних конституенти у јединствену и складну дијегетичку цјелину. Дакле, стил као формални карактер умјетничког дјела, на начин како га види Балаж, а у којем до изражаја долазе индивидуалне склоности умјетника, творца тог дјела. Уз све то, у Николићевом случају понајмање можемо говорити о стилу као идолошком или опе-

ративном концепту.¹² По Космачу, умјетник који инспирацију проналази у самом животу „неће трпети понављања, неће радити ни по каквим схемама, већ ће стварати живу уметност, чије црте ћемо са веће раздаљине скоро сигурно препознати као изразите црте времена и ствараоца.“¹³ Управо су то те „изразите црте“ и Николића као ствараоца и умјетника који је инспирацију за своја дјела проналазио искључиво на „изворишту“ живота и времена, митског, традиционалног, архетипског, или, пак, оног чијим је савремеником био. Његов стил био је јединствен и окренут у правцу истинског тумачења живота, времена и људи у њему.

ЛИТЕРАТУРА

Ажел, Анри: *Поетиски финалићейи филма*. Филмске свеске број 4, октобар-децембар, 1971.

Базен, Андре: *О ѿолийици аушора*. Филмске свеске број 4, октобар-децембар 1972.

Бети, Емилио: *Херменеутика као оишија мейода духовних наука*. Књижевна заједница Новог Сада, 1988.

11 У том погледу показује се занимљивим размишљање о стилу словеначког теоретичтра Франце Космача, који каже: „Стилске ‘константе’ и ‘посебности’ иманентне су истинском стварању. Оно што је иманентно не може ни да се дода ни да се одузме. Зато о стилу не можемо да расправљамо унапред, већ уназад.“ /Франце Космач: *Уз дискусију о стилу*. Филмске свеске број 4, 1973, стр. 515. / Јасно је да су стилске ‘константе’ и ‘посебности’ које су, по Космачу, иманентне, суштински важне и за утврђивање стилских особености поезике умјетника чијим се дјелом бавимо, и апсолутно су на фону наших промишљања о том аспекту његове изражајности.

12 Овдје имамо у виду тумачење Питера Волен који каже: „Стил је нешто несвесно, недоступно избору и одлуци“, или на другом мјесту: „Стил је, заправо, укидање привида произвољности.“ /Питер Волен: *Знаци и значење у филму*. Институт за филм, Београд, 1972, стр. 71-73./ Да ли је проблем, односно суштина стила садржана у овоме што ‘предлаже’ Волен, остаје отворено полемичко питање. Али, ако је његово теоријско промишљање окренуто у правцу интуитивног, као суштинског, онда тај образац можемо пренијети и у раван наших истраживања стилских особености Николићеве поезике.

13 *Уз дискусију о стилу...* оп. cit., стр.516.

Cavell, Stanley.: *Размишљања о онџолоџији филма*. Филмска култура 114, 1978.

Хелман, Алиција: *Проблеми методџе у анализи филмскоџ дела*. Филмске свеске број 3, лето 1982.

Хендриковски, Марек: *Према ауџору и филмском ауџорсџиву*. Синеаст број 85, 1990.

Ирос, Ернст: *Биће и драматџурџија филма*. Филмска култура 161, 1986.

Јацкјевич, Александер: *Наџомене о методолоџији истџраживања филмскоџ дела*. Филмске свеске број 3, лето, 1982.

Јакобсон, Роман: *Оџлеги из џоеџике*. Просвета, Београд, 1978.

Космач, Франце: *Уз дискусџу о сџиљу*. Филмске свеске број 4, 1973.

Lawson, John Howard: *Филм сџваралачки џроцес*. Филмска култура 126,127, 1980.

Лазић, Радослав: *Трактатџ о филмскоџ режиџи*. Београд, 1989.

Лазић, Радослав: *Уметџностџ редџиџелсџтва /увод у џеориџу режиџе/*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003.

Ленар, Роже: *Вишесмисленостџ филма*. Филмске свеске број 4, 1972.

Лиотар, Жан-Франсоа: *Феноменолоџија*. БИГЗ, Београд, 1980.

Лотман, Јуриџ.: *Предавања из сџрукџуралне џоеџике*. Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1970.

Mast, Gerald, Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York, 1974.

Monaco, James: *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford University Press, New York, 1979.

Nichols, Bill, ed.: *Movies and Methods*. California UP, 1976.

Першерон, Данијел: *Дијеџеза*. Филмска култура 154 – 156, 1985.

Расџрава о филмскоџ режиџи, Радослав Лазић, ред. ЈУ ФИЛМ ДАНАС / КУЛТУРА, 1991.

Ринијери, Жан-Жак: *Уџисак сџварностџи у филму: феномени веровања*. Филмске свеске број 1, јесен, 1970.

Стојановић, Душан: *Модалиџетџи дијеџетџичкоџ џросџора у филму*. Филмска култура 148/149, 1984.

Тинаци, Ђорџо: *Сџрукџурализам, криџика и филм*. Филмске свеске број 2, април-јун 1974.

Тодоров, Цветан: *Поеџика*. “Филип Вишњџић”, Београд, 1986.

Tomas, Vincent, ed.: *Creativity in the Arts*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1964.

Виноградов, В.В.: *Стилистика. Теорија поетског језика. Поетика*. Завод за издавање уџбеника Сарајево, 1971.

Волен, Питер: *Знаци и значење у филму*. Институт за филм, Београд, 1972.

Вучинић, Здравко: *Феномен ликовности у дјелу Живка Николића*. Овдје, 409 – 411, 2003.

Вуд, Робин: *Идеологија, жанр, аутор*. Синеаст 58/59, 1983.

Жиро, Тереза: *Филм и технологија*. Слио, 2003.

