

ФИЛМ ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКОГ ИЗВОРА И ТРАДИЦИЈЕ

Иако рођен на самом календарском крају деветнаестог, филм је, по својој природи, дете кратког, хаотичног и динамичног двадесетог века. Као, медиј „покретних слика”, светлошћу и хемијским реакцијама бележених на новом, вештачком материјалу (првобитно запаљивом целулоиду), припада овом веку и по својим технолошким особинама. За наше столеће га везују и његова селективност и стваралачки „синкретизам”; један од симбола 20. века, на почетку нешто између пучке забаве, циркуса и позоришта. Касније се креће граничним подручјем између уметности, пропагандног средства и масовног производа једне „индустрије” (како је од почетка схваћан у САД). Од свих уметности је присвајао понешто, обогаћујући своје изражајне могућности. Ипак, у тој прилагодљивости је остао скривен „првобитни грех” филма - површност.

Наше столеће на измаку, је, захваљујући овим покретним светлосним записима остало сачувано у једној на први поглед динамичној форми. Готово сви важнији историјски догађаји су забележени на хиљадама километара филмске траке. Њихови хроничари су и они многобројни, најчешће анонимни, али и они чија су имена славна а њихови филмови део светске историјске и културне баштине.

На филму је сачуван у привидно „живој форми”, мањ-више „прерађен” део прошле стварности. Филмска трака је тако непрекинута визуелна нит која на особен начин прожима и повезује разноврсне историјске појаве и процесе. Уз личности које су својим делањем у политици, култури, привреди, привлачиле пажњу новог медија, мале црне оптичко-механичке кутије сачувале су нам „као живе” безбројне снимке обичних војника, пука, масе мушкараца, жена и деце, свих оних који су обликовали историју, али су били и „тесто” од кога су мешени друштвено-политичко-идеолошки модели.

Захваљујући филму, уз успоне и падове великих, њихове тријумфе и ломове, остали су сачувани као незаменљив документ „духа времена” тренуци обичног живота - оне историјске стварности у чију сложеност је историчару много теже да проникне, управо због непрелазне баријере коју поставља недостатак докумената или још чешће, њихова особина да не обраћају довољно пажње на такве, на први поглед „маргиналне” појаве и процесе”.

Од својих првих корака филм је показао широке могућности не само за спонтано, неселективно бележење свега што би се нашло надхват камере и

њених сочива већ и за смислено, намерно и планирано, дакле селективно „ауторско” бележење стварности. Треба имати на уму да су и први снимци браће Лимијер (Lumiere), само привидно „спонтани” и „документарни”; они су, у ствари, настали као плод „организације догађаја”, дакле воље сниматеља - режисера.

Тај нови медиј је пружао велике технолошке погодности за непосредно „дотеривање” историјске стварности бележене камером. Управо постојање намере да се по избору камермана или режисера начини филмски запис - који тако постаје документ, сведочанство, неминовно води ка сврставању филма, када је општа класификација историјских извора у питању, у велику групу извора коју зовемо традицијом.

Однос аутора филма - а он нас занима као особени историјски извор, без разлике да ли је реч о тзв. уметничком (играном) или документарном (неиграном) филму - и објекта снимања [историјског догађаја или уметничке - игране-(ре)конструкције прошлости]], веома је сложен. Сама намера или жеља да се нешто забелижи филмском камером, захтева, као предрадњу одређени план, избор мотива, условљен личним или неким другим подстицајима. Касније, склапањем на монтажном столу, добија се такође избором (додавањем или одузимањем кадрова, коментара и слично), једна лична слика или интерпретација историјске стварности. За коначни производ се може рећи да је слика једне нове (не)стварности.

Таква „апсолутна веродостојност” филма као историјског документа, као и у случају других (уговори, оруђе, оружје) традиционалнијих врста историјских извора, без обзира на изузетност могућности стварања таквог утиска коришћењем визуелних и звучних средстава, веома је проблематична и требало би да буде подвргнута критичкој провери како формалној тако и садржинској. При том би ваљало имати у виду велику улогу аутора, његове мотивације, личне, политичке, припадност одређеној националној и државној заједници, култури, а и везе са наручиоцем и финансијером (ако га има) итд.

Филм се, без обзира на то да ли настаје непосредним снимањем догађаја као исечка историјске стварности, или је производ уметничке фикције, може посматрати и као део механизма за (пре)обликовање традиције, схваћене у ширем смислу. Веза филм - историја је веома уочљива. Његова визуелно-наративна природа је била и остала погодна управо за стварање те везе; посезање за историјским темама и њихова обрада старију је колико и сам филм. Од првобитних, неспретно снимљених и за нови медиј неприлагођених позоришних комада са историјским темама, првих година [сетимо се на пример, француског - „Убиства војводе од Гиза” Ле Баргија и Калнета (Le Bargy, Calnet) снимљеног 1908. године, или нашег, на жалост изгубљеног „Карађорђа” из 1911. године], брзо се за свега деценију ипо или нешто мало више стигло, до великих пројеката који су на историјској или псеудоисторијској литерарној подлози (као резултат) нудили једну потпуно нову верзију „историјске стварности”.

Снимање великог броја играних филмова по историјским предлошцима (историографским, али и легендарно-митолошким), увелико је утицало на обликовање историјске свести човека модерног доба; неке од најмлађих светских култура нису случајно постале најснажнији произвођачи и потрошачи производа филмског медија.

Филм је напao своје место и добио посебну функцију у старим културама, са изузетно дугом аутохтоном традицијом, као што је то случај са Индијом. Прожимање аутохтоних митско-религијских и псеудоисторијских садржаја са искривљеним, боље речено, на особен начин „профилтрираним” „западним вредностима”, преточених у језик модерног, такође „западног”, медија, даје једно изузетно комплексно „филмско” схватање времена у којем, највећим делом неписмена, публика готово да не прави разлику између „стварности” и „прошле стварности”: глумац у улози неког од митских краљева и принчева из „Махабхарате” „јесте” сама та личност. Додуше, сличан механизам утицаја филма на обликовање појмова и схватања може се уочити и у неким друштвеним слојевима „западног дела света”, посебно на повећање „порозности” границе која дели стварно од имагинарног.

У америчком случају веза филмског медија и стварања и обликовања историјске свести је веома чврста, за шта постоје посебни културно-историјски разлози. Нешто мање од половине америчке историје је прогекло и остало на различите начине обрађено и забележено на филмској траци. Филмом је целокупна америчка историја доживела своју „реинкарнацију”; глачањем, романтизовањем, пропуштањем кроз „патриотско сито”, стварана је селективна слика прошлости, којом су истицане темељне вредности тога друштва. Филм је постао основа на којој је добрим делом почивала и почива свест о историјском идентитету.

Устоличење филма на месту једног од основних тумача али и ствараоца популарног и веома распрострањеног схватања прошлости и „традиционалних вредности”, пре је било могуће у друштвима са кратким историјским искуством. Такво социјално, историјско и културно окружење је филму омогућило да постане супституција за традиционална колективна (митска, легендарна) тумачења прошлости. Отуда можда и снажна тежња посебно у америчком филму, за „епским”, „легендарним”, уједно несобавезујућим, али и игнорантским, односом у тумачењу прошлости толико честим првих неколико деценија

Ако обратимо пажњу на начин на који је Дејвид Грифит (D.W. Griffith) почео са изградњом филмског погледа на прошлост (или можда боље да „ствара” историјску традицију) у својим филмовима као што су „Рађање једне нације” („The Birth of a Nation”,) из 1915. године или „Линколн” (Lincoln), снимљеног 1930, схватићемо да већ тада није само поставио само високе уметничко-техничке критеријуме већ је конструисао и комплетан систем „филмске прераде историје”. Њега ће касније други аутори само усавршавати, да би коначно био доведен до савршенства. То су производи који у многим случајевима пружају „жељену слику сопствене прошлости”, дакле нешто што и поред коришћења скоро непогрешиве фактографије, детаљне топографије догађаја - даје само привид реконструисане историјске стварности.

У таквом приступу у тумачењу историјских садржаја своје место рођења имају многобројни стереотипи. Помоћу тог медија је било лако приказивали постојеће стереотипе (социјалне, културне, „расне”, идеолошке), а и визуелизовати нове. Национална митологија и култови као чиниоци окупљања и препознавања имају у овом случају јасну функцију. „Патриотско” и „колективно” мешали су се на филмском платну и биоскопским салама, успешно емоционално

подгревани на ватри „историјских тема”, при чему је често преовлађавао принцип - што више емоција са што мање проблематичних чињеница.

Тако је у Грифитовом епу о грађанском рату на америчком Југу, осим његових високих уметничких вредности, у „естетском паковању” показан публици и отрован садржај нескривеног расизма. Похвале председника Вилсона (Wilson), том филму могу се тумачити као са највишег места давање „легитимације” таквом виђењу историје.

Није могуће стварати на филму само сопствене пројекције прошлости, већ је прогнозе и пројекције будућности такође могуће подвргнути сличном процесу (утопијске или антиутопијске у научнофантастичним филмовима). На филму је одавно будућност постала опипљива стварност; антиципација оног што ће уследити била је често тачнија од приказивања онога што је већ било. У ствари, ако прихватимо да је родоначелник тога жанра Мелијесов (Georges Méliès) „Пут на Месец” претеча, додуше примитивна и иронична, онога што ће добити име „научна фантастика”, онда је свакако јасно да је филмска „конструкција будуће стварности” близнакиња „(ре)конструкцији прошле стварности.

„Конзумација филмских производа” је масовна; отуда су неслушене могућности за пласирање одређеног схватања прошле стварности (историје) посредством историјских садржаја у играним и документарним (неиграним филмовима). „Предфилмско доба” је било упућено у стварање (на првом месту популарне) представе од одређеном одсечку времена, пре свега на историографију, намењену школованој елити на, популарне историјске романе, штампу, у неразвијеним друштвима и на усмену традицију. Раширеност писмености, развијеност школског система, распрострањеност културе читања и куповања новина, утицали су на промене популарног схватања историје и сопствене историјске традиције.

Филм је понудио сугестивну, динамичну, визуелну представу прошлости, за чије упознавање није било потребно претходно предзнање, после појаве звучног филма ни познавање вештине читања. На тај начин, посредством филмског медија, могло се је непосредније утицали на грађење слике прошлости и - схватања историјске традиције (у ширем смислу). Те промене нису искључиво негативне природе, али је много мањи број тзв. историјских филмова код којих је историјска истина у потпуној сагласности са уметничком обрадом. Намерне „исправке” историјског садржаја (у име уметничке слободe, опортунизма, политичког или материјалног интереса - боља продаја или политичка и идеолошка „исправност”) или нехотичне (површност, незнање и слично) има или може да има озбиљне последице и па историјску свест и једно рационално поимање прошле стварности.

На другој страни, ређе, критичко преиспитивање историјских искустава на филму, коришћење документарног или уметничког филма као извора и помоћног средства у таквом поимању прошлости, може позитивно да утиче на формирање историјске свести. Такав приступ је посебна врста катарзе, ослобађање од наметнутих „званичних верзија” историје. Треба се сетити улоге коју су у Сједињеним Америчким Државама у овом процесу одиграли филмови о рату у Вијетнаму, а и „ревизионистичка струја” вестерна крајем шездесетих и седамдесетих година (на пр. „Soldier Blue” R. Nelson-a, „Little Big Man” A. Penn-a, оба из 1970.). У исти мах

је тај приступ, као и свако друго нарушавање канона, изазвао отпор и позиве на одбрану до тада уобичајених и неприкосновених приступа у филмској обради националне историје. Историја српског и југословенског филма може и сама да пружи довољно таквих примера.

Филм је веома брзо постао моћно оружје не само уметничког изражавања већ и индоктринације и пропаганде, служећи се често управо манипулацијама историјским садржајима. Тоталитарни режими, али и сви остали, стављали су филм у службу стварања нове или „исправљања” старе историјске свести. Контрола над филмом, уз контролу штампе, радија, касније телевизије, цензура која је било због политичких или „моралних” обзира намстана, имала је неминовно последице на деформисање историјских садржаја и нудила је неаутентичну - улепшану, дотерану и поједностављену слику прошлости. Извлачењем појединих елемената у први план, рафинираним или отвореним фалсификовањем историје, инсистирањем само на црно-белом приказивању сложене историјске стварности (на пример, у Совјетском Савезу филмовима о Лењину и Стаљину, у Немачкој у време владе национал-социјализма у филмовима из немачке националне историје, као што су они о Фридриху Великом, или утицају Јевреја - примера за то има у свакој националној кинематографији) покушавало се да се уместо приближавања историјској стварности и истини о прошлости, ближеј или даљеј, створи исполитизована или идеологизована параисторијска свест. Домаћи пример су филмови (не сви!) који су се бавили на сведен и једносмеран начин обрадом Другог светског рата на југословенском простору („партизански филмови”, „партизански вестерн”).

Врхунски производи совјетске кинематографије стаљинског периода, као што су Ејзенштајнови филмови, у исти мах су били моћно средство промовисања владајућег идеолошког и политичког светоназора. Огромна производња пропагандних и „патриотских” филмова у Првом и Другом светском рату на свим зараћеним странама, разноврсност њиховог „уметничког паковања” - доказ су посебног занимања које је филм на себе скретао као средство убеђивања и масовног политичко-идеолошког „преваспитавања”. При том је лако уочљиво често посезање за историјским темама, које у временима криза добијају филмском обрадом важну симболичку функцију.

Играни „историјски филмови”, на пример у Совјетском Савезу (поменимо само Ејзенштајновог „Александра Невског” из 1938. године или први део „Ивана Грозног” сниманог 1943-1944. године) имали су задатак да у народу оживе до тада идеологијом потискивану („стару”, „немарксистичку”) историјску свест и усмере је у одређеном правцу. Филм је својим историјским садржајима изложеним филмским језиком делотворније мобилисао „масе” од већ излизаних политичких парола у борби против „спољашње опасности”.

Све већа прилагођеност и софистицираност уметничког израза, прилагођеног новом медију, праћени већом технолошком усавршеношћу, учиниле су да нарасте моћ „живе слике”.

Осим сирове, бруталне и непоредне пропаганде, налази се она много делотворнија, која се служи филмским медијем за „преобликовање свести” уметничким средствима. Тако су пропагандни ефекти „Тријумфа воље” из 1935. („Triumph des Willens,.) Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl) били неупоредиво далекосежнији и

дубљи од примитивних пропагандних антисемитских порнографских испада у нацистичким листовима типа „Штирмера” („Der Stürmer,.) На другој страни, Чаплинова (Charlie Chaplin) сатира „Велики диктатор” („The Great Dictator,.) настала на самом почетку Другог светског рата (1940), учинила је више на разарању харизматске ауре око Хитлеровог имена у америчкој јавности него обављивање хиљада новинских чланака са критикама нацистичког режима.

Такозвани неиграни (документарни) филм није ништа мање погодан за „козметичке поправке” историје; његово коришћење као историјског извора захтева због тога примену свих облика и ступњева одговарајућег критичког преиспитивања аутентичности садржаја и свих других његових елемената. Усавршена методологија и технологија критике филма као историјског извора показала је да су многи документарни филмови (пре свега ратни журнари), доскора сматрани аутентичним, у ствари, потпуно или делимично кривотворени или „дотеривани”. Тако су у Првом светском рату у позадини, у предасима између ратних дејстава, „режиране” битке за које су коришћене војне јединице, снимано „заробљавање” већ заробљених непријатељских војника. Такви поступци се само делимично могу оправдати несавршеношћу техничких средстава за снимање, због чега је у „бољим условима”, у позадини, при бољем светлу, избором доброг угла и положаја за камеру, тржишту било могуће испоручити и визуелно бољи производ, у чију истинитост није било патриотски сумњати. Стручна анализа је показала да су многи документарни кадрови које је Михајло Поповић уградио у свој филм „С вером у Бога” (1932. године), за које се такође веровало да су аутентични, у ствари реконструкције. Снимљене са војницима статистима на аутентичним теренима, више од деценију и по удаљене од тренутка када се историјски догађај (повлачење српске војске преко Албаније) о коме „сведоче” десило, укомпоноване су међу аутентичан филмски материјал, остављајући на гледаоца утисак целовитости и наводећи на погрешан закључак да међу употребљеним снимцима постоји логичка и „хронолошка” веза.

Без обзира на то да ли је реч о снимцима историјских догађаја и личности, или бележења, на пример обичаја и светковина антрополошко-етнолошког обележја, снимцима насталим за личне потребе, рекламним, анимираним филмовима, итд., сви они садрже у себи елементе традиције. У исти мах они су и део традиције у ширем (културно - цивилизацијском и историјском) смислу. За истраживача политичке, војне, привредне и културне историје, комбиновани са другим традиционалним историјским изворима пружају један сасвим особен квалитет: они обогаћују знање о једном добу или историјском феномену, дају посебну, визуелну, димензију прошлог времена.

И када су уметнички (играни) филмови у питању, пажљивом и стручним знањима оспособљеном истраживачу они пружају могућност да анализом садржаја, начина обраде, ликовних елемената, симбола и језика, проникне у свет и схватања једног јасно омеђеног времена у коме је (филм) настао. Тако су такозвани историјски филмови изванредан извор за сазнавање с времена и схватања која су владала када су снимани.

За издвајање података потребно је изградити једну посебну „археологију филма”. Тако, на пример, „испчитивање” филма о крунисању Краља Петра I Карађорђевића (1904) као историјског извора, нуди обиље разноврсних података

до којих није могуће или је веома тешко доћи коришћењем само уобичајених историјских извора. Снимање даје богата слика тог историјског догађаја; њиме су обухваћени не само централни догађаји и главни учесници (краљ, гости, политички и војни званичници, свечана поворка), већ и атмосфера пред и свечаност на београдским улицама током њена трајања са знатнијим лицима из самог града и његовог сеоског окружења; градске улице, архитектура, декорација улица, одећа људи на улицама, саобраћај, итд. Све су то елементи који пружају једну потпуну, заокружену слику, коју никакав вербални опис не би могао да замени.

Сама намера да један такав догађај буде снимљен ставља тај документарни филм у ред извора првога реда; он је традиција али сам постаје неутуђиви део наше представе о историјском времену, улази у историјску традицију. Такође сведочи о схватању важности историјске традиције и митологије и њихове употребе у давању историјског и политичког легитимитета једном тако важном чину као што је крунисање краља. У крунисању поворку су укључени војници преобучени у средњовековне српске историјске и легендарне личности, као и оне из Првог српског устанка (на наиван романтичарски начин провинцијских путујућих позоришта). На тај начин су истакнути легитимитет и континуитет државне традиције, а нови краљ представљен као њен непосредни баштиник.

Тај филм је био много пута до сада подвргаван различитим анализама, па би овде требало само напоменути да он на један сублимисан начин даје слику српског друштва и његовог односа према својој историјској традицији. Он је зачajan извор за проучавање државноправне „идеологије“, али и за разумевање места и употребе популарног схватања националне историје и традиције у политичке сврхе. Он је документ културне историје и историје свакодневице, ентологије и антропологије.

Филм је, на начин како га схвата методологија историјске науке, извор који можемо сместити у *традицију* (уз мемоаре, дневнике, аутобиографије). У исти мах, он је у овом веку постао активни чинилац изградње (или разградње) историјске свести. Постао је део сложеног корпуса колективног и активног поимања прошлости, њених вредности, обухваћеног општим именом традиције. Филм је постао део свакодневице, коју његова индустрија „бомбардује“ све већим бројем наслова, нудећи нове слике једне (не)постојеће стварности - више него што бисмо то можда желели. Постао је неодвојиви елемент историјске стварности двадесетог века; његовом заслугом је овај век на посебан начин „сачуван од заборава“. Филм је драгоцен сведочанство о свом времену, али и о сопственој (не)поузданости као сведоку тога времена. Пружа драгоцене податке, али и заводи лажном, имагинарном конструкцијом прошлог. Управо привлачност и опсенарске способности тога медија постављају пред истраживача захтев за опрезност и посебну методолошку спрему.

SUMMARY

Милан Ристовић

Film - Between Historic Source and Tradition

Film has had a multiple influence on formation of historic consciousness. It represents a specific historical source, keeping the entire 20th century stored and „preserved“. Its influence on understanding the past emerges from selection and presentation of historical phenomena through the „artistic“ or „feature“ and „documentary“ or „non-feature“ film. It is a valuable source for political, cultural, military and social history. The specific nature of film, as a historic source, places it into the category we call tradition, as it is itself a part of our cultural-historical heritage, i.e. tradition.

Using film as a historic source requires both form and content evaluation, which should be adopted to technological features of the film, as well as a specific methodology for the evaluation.

Film is a remarkable record of the epoch, but also a record of its own unreliability as a witness of the epoch. It provides valuable information but, at the same time, places it into the imaginary, false and misleading (re)construction of the past. It is the attraction and the illusion-making capacity of this medium that impose on the researcher (historian) the imperative of being cautious and methodologically experienced and skilled.